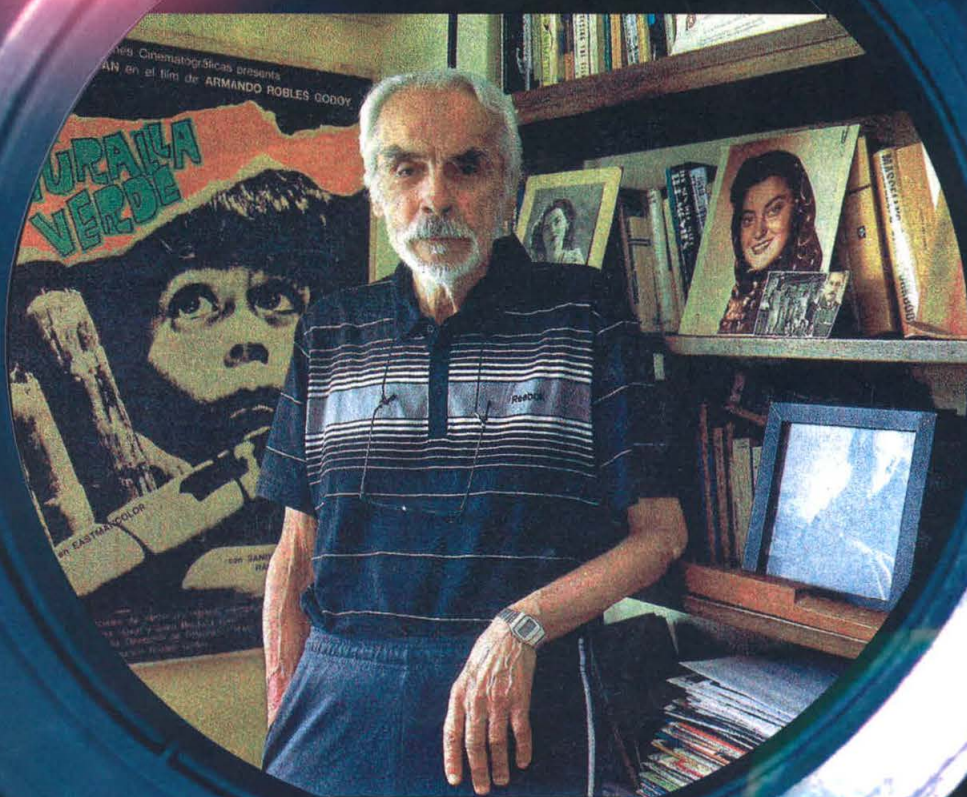


BUTACA

Dirección de
Cine y Televisión
de San Marcos

Año **11** Número **37/38**



Dossier
Homenaje a
Armando Robles Godoy

Desde La Casona
Livemedia

CULTURA[S]-RED_territorios compartidos

Entrevista
Tulio Mora y el cine

UNMSM-CEDOC

KH15

**UNIVERSIDAD NACIONAL
MAYOR DE SAN MARCOS**



**SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA CENTRAL**

CLASIFICACIÓN:

N.º DE INGRESO:

Armando Robles Godoy

5/10,00

Cine Alternativo

1. 26-09-12

BUTACA

2010, año 11, número 37-38

Director

Mario Pozzi-Escot Parodi

Editora

Matilde Gamarra Rivero

Diseño y diagramación

Jorge Quiroga Paitamala

Diseño de carátula

Jorge Quiroga Paitamala

Coordinación

Miguel Bonilla Morón

Colaboran en este número

Víctor Delfín, Carlos Ferrand, Federico García Hurtado, Nora de Izcue, Livemedia:

Andrew Colquhoun María de Marías;

Marcel Martín, Manuel Michel, Roxana

Naranjo Gamarra, Mario Pozzi-Escot Parodi,

Mariano Querol, Armando Robles Godoy,

Marcela Robles, Vanessa Rodríguez Breijo,

Elizabeth Safar, César Santos Fontenla,

Herbert I. Schiller, Ichi Terukina

Impresión

Centro de Producción Editorial

e Imprenta de la UNMSM

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.butacadefondo.blogspot.com

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

Carlos del Águila Chávez

Director de Administración y Finanzas

Lic. Marino Cuárez Llallire

U. N. M. S. M.
BIBLIOTECA CENTRAL
HEMEROTECA
FONDO MODERNO

Editorial

Este número doble de BUTACA dedicado a nuestro gran cineasta Armando Robles Godoy intenta dar una amplia visión sobre su vida y obra, a través de escritos especiales para nuestra revista de algunas personalidades que estuvieron cerca a él, Mariano Querol, Víctor Delfín, Federico García Hurtado, Nora de Izcue, Carlos Ferrand, María de Marías y Andrew Colquhoun de Livemedia, uno mío y un sentido artículo de su hija Marcela publicado en El Comercio. Lamentablemente fallece hoy 10 de agosto cuando preparábamos junto con LIVEMEDIA-España para el mes de diciembre un homenaje a su trayectoria como cineasta, escritor y periodista para ser transmitido en vivo y en directo desde el CCSM en nuestro programa Desde La Casona, a través de CULTURAS-RED_ territorios compartidos, en su segunda emisión para América, evento de cooperación y desarrollo en los ámbitos de la cultura y los nuevos medios de comunicación por Internet, impulsado por LIVEMEDIA ESPAÑA. A pesar de esta gran ausencia, se cumplirá lo programado: el equipo de LIVEMEDIA y el de la Dirección de Cine y TV del CCSM realizaremos la producción en base al invaluable material de archivo que juntamos en meses de investigación y trabajo.

Maestro a carta cabal, deja un legado entrañable de fuerza, lucidez y creación cultural. Robles Godoy fue además, impulsor y gestor de una necesaria legislación cinematográfica que tuvo como corolario la ley 19327, que dio origen a la actual producción profesional y a la ley que nos rige en la actualidad, legislaciones que si bien fueron exitosas aplicaciones coyunturales que se cimentaron en la realidad y situación político-económica de la época, y que jugaron un papel crucial en este largo camino del cine peruano, no solucionaron ni establecieron las bases de la industria cinematográfica peruana al no poder lograrse hasta el momento la indispensable cuota de pantalla para la exhibición de nuestro cine en igualdad de condiciones. Ambas leyes fueron promulgadas por dos diversas dictaduras de sentido e interés opuestos. La primera, durante el gobierno del general Velasco, fue una ley proteccionista de la inversión nacional, que establecía la exhibición obligatoria de las producciones peruanas, y cumplió sus fines tanto económicos como comunicacionales y de infraestructura, generando una vasta producción, tanto de corto como de largometraje. La segunda ley, promulgada en medio del nefasto golpe de Fujimori, de corte neoliberal, llamada ley concurso, continuó la posibilidad de producir, en base a premios, los proyectos presentados, manteniéndose el cuello de botella de la casi nula distribución y exhibición del cine peruano frente a la programación transnacional. Ambas leyes, obsoletas a estas alturas, para un país con economía neoliberal, y en pleno desarrollo, prefiguran y conforman la actual situación preindustrial de nuestro cine. Habrá que revisar la propuesta de Robles Godoy, del desaparecido SOCINE, del actual CONACINE, de los productores en sus dos versiones gremiales, de los distribuidores y de algunos independientes para una nueva legislación, que no pase por alto, desde mi punto de vista, el establecer un fondo de financiamiento, una escuela de cine, una legislación bancaria apropiada y la indispensable cuota de pantalla. Tarea que queda para las siguientes generaciones de cineastas, posible en la medida de la intención político-económica de los futuros gobiernos.

Donación: Rectorado

03/08/12

Carta s/n 03/08/12

DONACIÓN



Sumario

DOSSIER

Homenaje a Armando Robles Godoy

MIRADA INTERNA

La palabra del Director del CCSM, Carlos del Águila 36

El cine para Tulio Mora 46

Qué decía Godard, por LIVEMEDIA 70

Presentan:

04 Edipo rey

Dir. 1967 / 57 min.

Dirección: Silvano Mangano, Franco Di...

Cast: Enzo Siciliano,...

11 Medea

Dir. 1969 / 70 min.

Dirección: Maria Callas, Massimo Sar...

Cast: Maria Callas, Massimo Sar...

18 Mamma Roma

Dir. 1962 / 70 min.

Dirección: Anna Magnani, Ettore Sott...

Cast: Anna Magnani, Ettore Sott...

25 Las mil y una noches

Dir. 1974 / 120 min.

Dirección: Moustafa Basset, Franca...

Cast: Moustafa Basset, Franca...

OJOS DE VER

Para una ley de cine peruano 80

ZOOM GLOBAL

**Peruanos en Stuttgart
Crónicas parisinas** 94
100

FLASH BACK

Hablemos de Cine 114

Dossier
Armando
Robles
Godoy



UNIVERSIDAD DE CHILE

En la selva no hay estrellas (1967).

El que no debe morir

Por Marcela Robles.

Casi al cierre de la presente edición, que precisamente incluye este dossier de homenaje a Armando Robles Godoy, recibimos la noticia de su fallecimiento. Transcribimos el artículo que su hija, la escritora y periodista Marcela Robles, publicó el domingo 1 de agosto en el diario El Comercio.

Nunca le tuve miedo a la muerte. Ni siquiera de chiquita, cuando estuve a punto de ahogarme en el río Tulumayo mientras lo cruzábamos a nado hacia la chacra en Tingo María donde vivíamos; o cuando me amenazaba una tarántula que mi padre mataba a escopetazos. Pero siempre tuve terror de que aquellos a quienes amaba murieran antes que yo. Hoy, la vida me enseña la cara de la muerte, y me enfrenta a una posibilidad que creía remota. Si este fuera mi testamento, le heredaría la vida a mi padre sin dudarlo.

Querido y admirado por muchos, Armando Robles Godoy le enseñó todo lo que sabe a quienes quisieron escucharlo, por algo le dicen 'maestro'; y no solo sobre el arte de hacer cine y escribir, sino sobre el arte de vivir. Esa gente lo acepta tal como es y no les incomoda su manera iconoclasta de hacer las cosas. Pero es indudable que genera sentimientos encontrados, lo cual es comprensible, y un derecho natural y humano que se debe aprender a respetar. Es cierto, no todos nos pueden querer. Ahora, que está grave, imagino que pondrá en práctica lo que él siempre llamó el arte de morir, porque, según

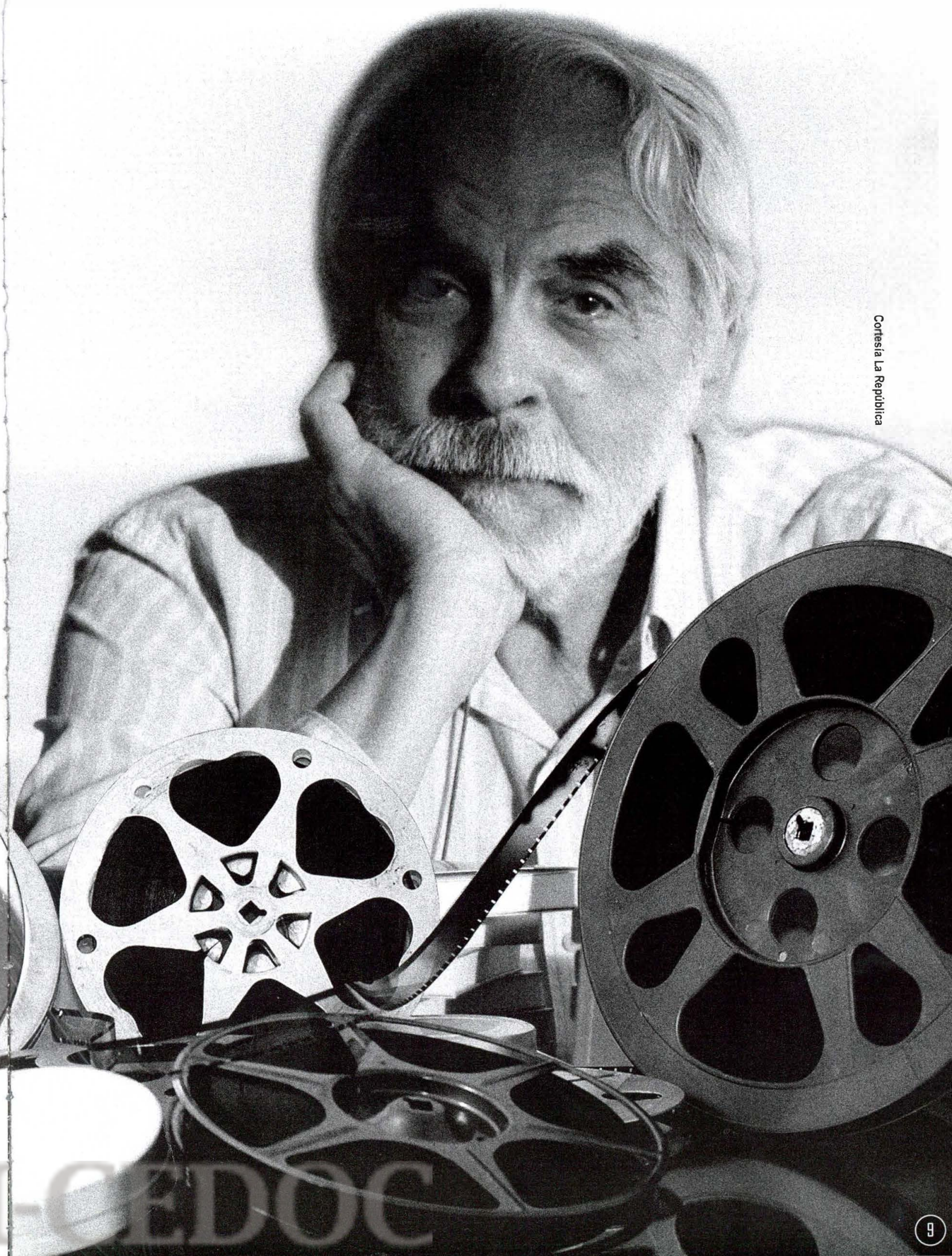
dice, es el momento más importante de la vida.

Mi padre no nació un día en que Dios estuvo enfermo, como Vallejo. Nació, eso sí, con asma; y luchó contra su organismo trepando cerros en Chosica, adonde lo mandaron para recuperarse. Ahí decidió que quería vivir una vida plena, haciendo siempre que podía lo que le daba la real gana, y ahí conoció al amor de su vida, Ada, mi madre, que lo acompaña hasta hoy. Eso, nadie se lo puede quitar. A pesar de ser un hombre polémico, contestatario y hereje, es un hombre íntegro: jamás se inclinó ante nadie ni pretendió que nadie se inclinara ante él. Mi padre es, en el buen sentido de la palabra, bueno. Ha sido un padre difícil, pero es un buen padre. Siempre que me extraviaba, recuerdo que él perseguía mis huellas hasta encontrarme y trataba de enrumbarme, y yo siempre le decía: "Ahí viene Sherlock Holmes".

Desde mi adolescencia se me dio por decirle Armando, para marcar mi territorio y tomar distancia. Ahora, hace mucho que le digo papá y nunca he estado tan cerca de él. Hoy, escribo estas palabras desde una cabina pública frente al hospital en el que se encuentra, como un acto de amor; porque no podría escribir sobre ninguna otra cosa. Después de todo, fue él quien me regaló mi primera máquina de escribir, cuando yo tenía 11 años, y quien me introdujo en los misterios de la literatura. Esta es mi manera de devolverle lo aprendido.

Quiero agradecerles a todos mis colegas periodistas por haberse preocupado por su delicado estado de salud. Quiero agradecerle a todo el gremio de cineastas el inmenso apoyo que nos están dando y por las innumerables manifestaciones de cariño. Especialmente quiero agradecerles a todos los amigos que no dejan de enviarnos señales de amor. A todos y cada uno de ellos, mi más sincera y profunda gratitud.

Ahora, justamente cuando se le está organizando un homenaje en Nueva York, que está coordinando Lorry Salcedo e incluye una muestra retrospectiva de su cine, está tendido en una cama de hospital. Fechorías de la vida que se empeña en meternos cabe. Padre, respira hondo, escúchanos. Te estamos hablando todos al unísono. Papá, no me dejes todavía, porque no estoy lista para que te vayas. Hazlo por mí.



Cortesía La República



RAZONES

Por Mario Pozzi-Escot Parodi.

El razonamiento por el absurdo, no sólo existe en la matemática. En el arte cinético entre otras cosas encontramos el razonamiento por ausencia. Siendo en este caso la ausencia un no estar muy próximo a un no ser siendo, semejante al wey wu wey, hacer no haciendo, base del arte de combate chino. Juego de sombras, ausencia del oponente, sin embargo presente en el mismo arte y acto de combatir con o sin oponente. Existe una conocida ley sustentada por la ciencia, específicamente por la física, explicada por Niels Bohr, las cosas contrarias son complementarias, es decir conforman la unidad, síntesis del razonamiento y la acción que opone a la ausencia la presencia. Lo mismo pasa en los medios de comunicación y la expresión audiovisual, tecnología y arte fusionándose entre la masificación del producto y la expresión autoral, cualquiera que sea el soporte y la estructura dramática en el cual se sustente, dirigido o no a un público específico, lenguaje misterioso tanpreciado por Robles Godoy, el cine frente a la expresión literaria, teatral, dramática, dancística o musical, existen uno en relación al otro por ausencia. Robles Godoy sostiene el aprender a aprender, explicándose y explicándonos desde su ya mítica escuela de cine a los talleres en La Casona del CCSM, el aprender a ver para ver no viendo, lenguaje de la cámara y la luz, construcción del personaje y actuar no actuando para intérpretes, cantar no cantando, música de la no música, ruidos y melodías de la cotidianidad y la vida, para la banda sonora, interrelación espacio y tiempo, transiciones, elipsis y raccontos base de su cine, base de su tan preciada experiencia creadora, apareciendo, de ahí el misterio, la palabra y la imagen, expresión creadora, vida y movimiento, lo que nos regresa a la acción y su complemento, resultante, el maravilloso lenguaje, articulando contenido y palabra como complemento, imagen y sonido, fusionado en uno, creándose la unidad. Agrego a esto la interrelación de la creación cinematográfica y la crítica. La primera existe por presencia, el film realizado y exhibido, la segunda no existiendo, la complementa, razonando por y en ausencia. Copeau decía que en el arte no hay leyes ni reglas, es decir es la búsqueda auténtica del hacer más que la del conocer. En este proceso la memoria juega un papel importante, base del hacer entendiendo esta como el umbral a la emotividad y la conciencia de la experiencia adquirida. Aparece el hacer como complemento del conocer, es decir existiendo ante el hecho de hacer y explicándose ante el conocer. Dimensión teórica que sustenta el conocer ante la acción del hacer, a nivel creativo improvisación versus teorización. Sin curiosidad ni improvisación no existe creación. La práctica, memoria del ser creador, curiosidad innata de por medio complementándose con el razonamiento y la búsqueda del conocimiento sustentándose en los hechos, hilos conductores de la experiencia cultural, sea cual sea el género de todo acto creador. 



Armando Robles Godoy, amigo y semillero de cultura

Por Mariano Querol.

Guerrero por la paz y la libertad. Su vida, pletórica de vigor y creatividad, se ha desenvuelto en muy diversos escenarios. Armando Robles Godoy es un peruano cineasta brillante, reconocido escritor, honesto periodista y un hombre de bien.

Es hijo del destacado compositor y musicólogo Daniel Alomía Robles y de la cubana Carmela Godoy, nació en Nueva York el 7 de febrero de 1923 y vivió en Chosica desde 1933, cuando empezaba su adolescencia (del griego: *adulesco*, yo crezco), que ha hecho honor a ese periodo del desarrollo humano durante el que Armando creció física y espiritualmente. No fue ajeno a ello el que la familia Robles hubiera sentado reales en Chosica donde hay sol todo el año y el clima es seco, que en aquel tiempo era un hermoso y tranquilo lugar, para el reposo y la convalecencia; un pueblito con casas de corte moderno para la época, donde vivían familias de clase media alta y otras de abolengo, que llegaban a ese idílico oasis en busca de paz, sol y salud.

Chosica, además de ser una estación del Ferrocarril Central tenía, en la misma estación un hotel naturalmente llamado Hotel de la Estación, que tenía piscina; además en ese pueblo, aparte de los colegios estatales había dos “buenos” colegios uno para mujeres y otro para varones. Armando hizo sus estudios, de primaria y media, que concluyeron a fines de la década del 30, en el Colegio Santa Rosa de los Padres Agustinos, donde las promociones eran pequeñas, los profesores capaces y la atención pedagógica adecuada. Dadas estas condiciones no es de sorprender que el nivel educativo resultara superior al de otros centros de enseñanza. A la

salida del colegio se formaban grupos de niños y adolescentes que, si había tiempo, trepaban cerros, se bañaban en la piscina del hotel, jugaban fútbol y “a las banquitas”, eso es que ocupaban las bancas de la Plaza Mayor para, según lo conveniente, entretenerse conversando, enamorando y hasta jugando ajedrez. En el grupo de Armando estaban, entre otros, Leopoldo Chiappo (psicólogo, filósofo, escritor, dantólogo, recientemente fallecido, cuyo padre era dueño del hotel con piscina) y Francisco Miró Quesada Cantuarias (filósofo, matemático y actual director del diario *El Comercio*). Creciendo en ese ambiente saludable y tranquilo, en este grupo de jóvenes brillantes e inquietos se agudizó la sensibilidad artística y creativa. En sus reuniones hablaban de chicas, del colegio, de lo que hacían, que era usualmente de las chicas que enamoraban, de la música, usualmente clásica que escuchaban o de los libros que leían. Comentaban sus lecturas de autores peruanos y de otros de habla española, también hablaban de los literatos y de los escritores y filósofos griegos y alemanes: de Platón, de Aristóteles, de Shakespeare, de Kant, de Nietzsche..., usualmente a partir de traducciones inglesas y discutían de todo, hasta de política. A veces Armando Villanueva del Campo se integraba al grupo y compartían ideas sociales de avanzada. Después de esas tertulias, esos muchachos estudiaban y/o escuchaban música un rato, donde fuera más conveniente, luego iban a jugar billar y, a veces, a tomarse unos tragos. Fue natural que, desde muy niños, los integrantes de ese corro entraran al mundo de la cultura.

Es así también como Armando desarrolló su creatividad gracias al amor a la música que lo condujo al goce sublime a través de la obra de los grandes clásicos particularmente Beethoven,

Mozart, Bach y Wagner, entre otros. Tanto a los compositores como a los escritores, les dedicó muchas horas de profundización en el conocimiento de su obra, de su vida y de las condiciones socioculturales en que a esos genios les tocó vivir. No es pues de sorprender el apego de Armando a la música, que es parte de su vida, ya que él (hijo de un notable compositor y musicólogo como Daniel Alomía Robles, autor de una obra emblemática del Perú, “*El cóndor pasa*”) ha mantenido viva la estirpe artística. La calidad humana de Armando le ha hecho posible la recopilación y la publicación, escrita y musical grabada, de la obra de su padre.

Los amigos del grupo de Chosica dejaron de verse al terminar sus estudios secundarios y algunos se reencontraron, a veces meses, a veces años después, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. A mediados de la década del 40 Armando empezó estudios de medicina en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, trasladándose luego a la Facultad de Letras, estudios que no llegó a concluir. Debido a su pasión por el cine, ejerció profesionalmente el periodismo durante siete años en la década del 60, escribiendo una columna titulada “*Lenguaje misterioso*” en el *Suplemento Dominical* del diario *El Comercio*.

Como cineasta, aparte de su labor pedagógica desarrollada en buena parte como talleres de cine, de largos meses de duración, en el curso de más de 30 años; esta proficua labor ha sido y sigue siendo de gran importancia en la formación de varias generaciones de cineastas peruanos. Posee una filmografía, que introdujo muchos de los medios del cine europeo, especialmente de la *nouvelle vague* francesa,

>>>

>>> en la filmografía peruana: las películas de Armando el lirismo y la evocación poseen mayor importancia que la trama en sí.

Su filmografía cuenta con seis películas de largometraje, que ha escrito y dirigido: *Ganarás el pan* (1964), *En la selva no hay estrellas* (1967), *La muralla verde* (1970), *Espejismo* (1972), *Sonata soledad* (1978), *Imposible amor* (terminada en agosto de 2003) es el primer largometraje peruano grabado en sistema digital.

Además, ha realizado 25 cortometrajes y una telenovela de 100 capítulos –*Los recién llegados*–, que fue prohibida en el Perú por la dictadura militar de Juan Velasco Alvarado. Robles Godoy fue el primero, entre los artífices de nuestro cine, en alcanzar reconocimiento nacional e internacional, con sus filmes y en lograr elevar la calidad artística y técnica de éstos en su país.

En lo que toca al cine, su obra es iniciática y fontanal. Los méritos de ella y los premios que le valieron, constituyen el germen, directo o indirecto, del auge y el florecimiento de nuestro cine. Lo seminal, por otra parte, está dado por la continuidad y multiplicidad de sus talleres de cine, en los que se formaron muchos de los cineastas que

hoy nos honran. Ya con esto sería suficiente para darse cuenta de los galardones que Armando se merece, tanto más cuanto que él ha sido un paladín en la lucha por la generación de posibilidades de germinación de la cinematografía nacional, tanto por el interés que su obra ha concitado, cuanto por los esfuerzos denodados que han culminado en la ley, que hoy da cierto sustento al cine peruano.

Como escritor lleva publicadas tres novelas y colecciones de cuentos: *Veinte casas en el cielo*, *El amor está cansado*, *La muralla verde y otras historias*. Entre los cuentos citamos sólo: “Un hombre flaco bajo la lluvia” y “12 cuentos de soledad”.

Últimamente (2009) ha aparecido un libro de ensayos: *La búsqueda perpetua siempre es posible (cara y sello)*, escrito y coeditado con su entrañable amigo Manuel Flores Rubio en el que puede leerse, en toda su extensión la diferencia entre un pensamiento razonable y uno mágico, una ideología liberadora de una ideología delimitante, una posición espiritual humanística frente a (más no enfrentada) a una religiosa. En la parte que le corresponde a Armando, se lee la agilidad del pensamiento libre, la serenidad apasionada ante la vida y su par dialéctico, la muerte.

Se escucha también la posibilidad de cambio de perspectivas en la medida que esos cambios canalizan a una libre acción de fuerzas creativas a partir de la capacidad enteogénica (capacidad para crear dioses y Dioses) del ser humano.

Armando sigue trabajando denodadamente creando literatura. En este ámbito la vida trasunta y pervive en la obra, y de ese colorido despliegue resulta la riqueza de sus personajes, siempre llamados al descubrimiento de su vida y de su muerte, de sus amores, de sus logros y de sus fracasos.

Mente brillante, ya desde joven, que descuella en diversos órdenes de la creatividad y el conocimiento, se inscribe en una relación multicausal entre el hombre y su entorno, Armando Robles Godoy muestra, además, una adaptabilidad superior –frente a los cambios históricos que jalonan las vidas de los individuos y de los grupos a través del tiempo– que modifica y es determinante del enriquecimiento del proceso del devenir. El accionar de un ser de la talla de Armando deja en el mundo, en el curso de su despliegue vital, las marcas indelebles de su impronta creativa que, enriquece las vidas y fomenta la cultura de sus contemporáneos y de los que constituyen el futuro, espiritual trascendente, de la

sociedad en que vive. La multifacética actividad de un adscrito, por su ahincado quehacer en el mundo del saber, se muestra a través de su vida y su obra que, en este caso, son de un brillo y una profundidad radiantes, constituyendo hitos para el desarrollo y el enriquecimiento de la áreas que fueron de su interés: psicología, pedagogía, filosofía, música, sexualidad, erotismo, amor, muerte y todo el mundo de la espiritualidad.

La libertad para Armando, a más de ente tocado como tema, ha sido una vivencia medular en su propia vida, que ha sido una continuada expresión

de su libertad y de los enfrentamientos que ha tenido para mantenerla; esa libertad, entendida como la posibilidad de regir la propia vida con autonomía, respetando la libertad ajena. Es la libertad, que bulle en Armando, la que le ha permitido expresar el amor inmenso, que también ebulle en este hombre por lo otro y los otros. Entiéndese aquí por amor el sentimiento de cercanía que llega hasta lo íntimo con placer, que puede alcanzar el éxtasis, en paz sin tribulación consigo mismo, y/o con apasionamiento por el otro o lo otro. Tratándose del otro, ha de haber un dar y recibir entre ambos para que el amor sea pleno. Tratándose de lo otro

el que ama no espera retribución a menos que sea la plenitud que viene, precisamente, de ese otro ser amado que siempre es creación del que ama, particularmente si esa recreación expresada es de índole poética o artística.

La sexualidad es para Robles aquello que es: la fuente de placer más grande que llevamos, en nosotros, así como lo máspreciado, lamentablemente, a veces menospreciado y hasta prohibido, que tenemos los seres humanos. El placer de la sexualidad sólo es sobrepasado por el erotismo esto es *ek sexi* perfeccionado y elevado al

>>> éxtasis. La sexualidad es un impulso básico existente en todos los animales superiores, incluidos los seres humanos, los hombres (*homo sapiens, faber, ludens, crudelis*), esto es los varones y las mujeres, se perfeccionan con la práctica. El erotismo se aprende con el lanzamiento apasionado y espiritualizado del ser amante para confundirse con el ser amado en una conjunción extática, que hace desaparecer, por instantes maravillosos, todo lo corpóreo y lleva a los seres —ensismados en una cópula iluminada esplendorosamente— al cosmos de la espiritualidad trascendente. La posibilidad del enriquecimiento erótico es un logro resultante del previo cultivo de lo espiritual: la belleza y plenitud artística y vital, lograda merced al placentero propósito de llegar a la armonía consigo mismo y con el otro ser, que viene a constituir el venero del erotismo, que vincula el vivir con el morir, la vida con la muerte, siendo esta uno de los *leitmotiv*, quizás el más importante, de la obra creativa de Armando. A decir verdad la muerte es la entidad medular de su obra. La muerte es bienvenida y hasta deseada dentro del proceso vital, al punto que puede hacer conjunción en la muerte de los seres que se aman. Todo ello sin que se trate de depresión ni de duelo, antes bien se trata de trance, elación, aparición bienvenida, vivificante y divinizante. Esta muerte es uno de los misterios paradójicos, surgidos del hontanar creativo de Armando que, para muchos, viene a ser incomprendido, revolucionario, subversivo y hasta herético; vistos con mentalidad estrecha. No hay que olvidarse que la herejía es, etimológicamente, escoger libremente.

Los temas que Armando aborda en el curso de su obra son inmarcesibles. Cabe resaltar aquí, a más de los mencionados más arriba, alguno de los más saltantes como son, entre otros, la paz-violencia, la palabra, el lenguaje, la dignidad-indignidad, el señorío-servilismo, la visión-la ceguera y la lista puede ser interminable que abarca toda la gama de la sensi-

bilidad, impulsividad, sentimientos, pensamientos, conciencia de sí y del otro, y cada uno de ellos enfrentados con su contraparte, presentados con el oximoron, que refuerza el poder expresivo (utilizando los tropos: metáfora, metonimia y sinécdoque y otras figuras como la elipsis, que pueden ser de dicción y/o de expresión y pueden utilizarse en cualquier idioma o lenguaje), al punto que la prosa y la expresión cinematográfica se tornan poesía sin merma del rigor y calidad expositiva de lo expresado. Antes bien la libertad creativa aumenta la significación afectiva en el alma del que recibe la caricia, el impacto de la visión, lectura o la escucha de sus películas, textos o escritos. La integración del rigor descriptivo, enriquecido por la savia de la belleza expositiva es lo que permite atisbar el hontanar de la forma que cada cual ha dado, y podrá darle a su vida, sea esta espiritual, anímica, vital, instintiva o biológica. Ese halo poético de la obra de Armando se enriquece con un léxico amplio, así sea impreciso y que es lo que permite adecuar lo expresado a la realidad, o la fantasía que suscita lo que crea, describe, ve, escucha, toca o siente y que se vierte en lenguajes mágicos que, en cada caso impacta con notable facilidad y hondura.

Armando es precursor, pionero, adelantado en todo lo que ha creado tanto en literatura como en el cine y como en su propia vida. Sus años de universidad culminaron con la creación de una familia que, con amoroso ímpetu, fue a afincarse en la selva del Perú, concretamente en Tingo María, donde su vida transcurrió entre la lucha por la supervivencia, y la experiencia de lo insondable y amenazador de la jungla, sus ríos y sus tantas otras bellezas, al par que amenazas. Lo esencial es que viviendo con la aventura, en esa época, Armando simultáneamente, lleva en sí esas vivencias del amor y de la jungla y las vierte a través de su máquina de escribir portátil, con ello empieza a darle forma a lo que será su obra creativa, cinematográfica y literaria, que prosigue, con variadas facetas,



En la selva no hay estrellas (1967).

hasta la actualidad. Mostrándose en su variedad de temáticas y de áreas de acción —enseñanza, investigación, expresión, revelación— que es nutrida por su insaciable e inmarcesible curiosidad ideológica y ésta, sin menoscabo de su profundidad, determina incorporar siempre, como hilos conductores, el amor, la sexualidad, el erotismo, la muerte y la espiritualidad. Su obra, siempre vibrante y polémica, lo lleva a profundizar en el estudio del ser humano y se aboca a actividades, temas y logros, que durante años ha venido profundizando.

En torno a ello suscita el surgimiento de polémicas enriquecedoras. La vida y obra de este hombre constituyen, además de lo dicho, un tesoro de limpidez y honestidad ejemplares, que lo elevan a la condición de paradigma, de humanidad y universalidad, y se constituye como un arquetipo humano al que es aplicable aquello que Louis Panabiere (para asir la inasibilidad de ese personaje, creado por Álvaro Mutis, legendario y entrañable que es Maqroll) dice: "(Armando) no está encasillado en ninguna definición corporal; su destino no sigue ningu-

na línea trazada o previsible; y, sin embargo, su presencia está preñada de existencia, de realidad en lo más sensible de nosotros mismos, de esta realidad de comunión de esta perennidad que encontramos en los grandes personajes literarios, en las personas sin más que nos acompañan y sostienen... La trashumancia, la errancia y el desarraigo son una meta necesaria para la realización del hombre; el impulso de su deseo es requisito para el ennoblecimiento de sus facultades, para la consagración de las posibilidades, que transforman

los estrechos límites materiales en regiones inconmensurables en las que el espíritu y el deseo ensanchan la medida del cuerpo".

Armando despliega con espíritu renacentista, luminoso, abierto, grande, único y múltiple, temas tan humanos como, además de los mencionados más arriba, la vida, la divinidad, la moral, la paz, la lucha. Todo ello vivido en su vida y presentado en su obra con una claridad enriquecedora a través de un halo casi poético pleno de paradojas y misterios.



Víctor Delfín en su taller de Barranco.

Armando Robles Godoy y la pasión por la cultura

Por Víctor Delfín.

Lo conocí en Tingo María por los años 50, es decir, no lo conocí, lo vi. Era tan impresionante su estampa que no pasaba desapercibido. Un muchachote de 1.90 m, fuerte, con la melena al aire y una actitud de triunfador, era algo que impresionaba.

Lo volví a ver en un café de Tingo María en la época en que la ciudad era una larga fila de casitas, era una sola y larguísima calle que empezaba con una oficina de una compañía de avionetas, seguían luego un restaurante, un cine, una farmacia, un par de bares, uno frente a otro, siempre atestados de gente: aventureros, comerciantes,

choferes de camiones, gente de toda laya, luego un billar, después un café y seguía prolongándose siguiendo el curso del río Huallaga hasta terminar en un burdel que funcionaba tarde, mañana y noche.

La segunda vez que lo vi fue en el café de la calle mencionada y esta vez estaba acompañado por una

dama muy hermosa, que ha sido su musa perpetua durante 64 años, cuyo nombre es Ada Rey Marcazolo, y con un personaje tan robusto, como el que era: su hermano Mario, a quien también lo acompañaba una hermosa mujer. No atravesamos una palabra, sin embargo estábamos en las mismas, él de colono, y yo buscando un lugar para colonizar. Él tenía un propósito ya, hacer cine. Yo tenía un sueño, pintar y vivir como Paul Gauguin.

Estando en Lima en los años 60, me enteré que Armando se había dedicado al cine con mucho éxito y su trabajo como cineasta era reconocido fuera de nuestro país, concretamente con

la película *La muralla verde* se hizo famoso.


La vida de Armando es en sí misma un guión para una película: hijo del destacado compositor y músico Daniel Alomía Robles, de ascendencia ecuatoriana, y de la dama cubana Carmela Godoy. Nace en Nueva York en febrero de 1923 y luego viene a Lima y reside en Chosica. Me atrevería a decir que hay una similitud con la famosa escritora Anaís Nin, mujer múltiple, amiga de los más grandes artistas de su época, porque también ella era hija de un músico español y de una madre cubana y vivió en Nueva York. Pasaron muchos años para que yo lo



Imágenes de *La muralla verde*.

“Gracias a la Comisión Nacional de Cultura creada por Alejandro Toledo es que tuve el privilegio de conocer a tantas personalidades preocupadas por el mismo tema, y he podido disfrutar de la jugosa personalidad de Armando”.

conozca personalmente, pero la verdad es que primero conocí a su hija Marcela, y curiosamente es por los años 2000 recién. Gracias a la Comisión Nacional de Cultura creada por Alejandro Toledo es que tuve el privilegio de conocer a tantas personalidades preocupadas por el mismo tema, y he podido disfrutar de la jugosa personalidad de Armando. Es indiscutible que sus amplios conocimientos sobre cine, literatura, escritor al fin y cineasta al fin, le han permitido profundizar en un tema tan discutido como es el de la cultura. Albert Camus decía que “la cultura es una cuestión de coraje”, y coincidimos con Armando, en que en nuestro país, la ignorancia, la indiferencia y el miedo hacen que muchos artistas e intelectuales sospechen tanto de algo tan obvio, como es la necesidad de entender el fenómeno de la cultura como un motor de progreso, de conocimiento, de sensibilidad, de tecnología, de ciencia, es decir de todo lo que abarca la creación humana, y es por eso que Armando vive este drama tal vez más intensamente que yo, que percibimos un mundo de mediocridad, de vulgaridad, de hipocresía y de cobardía.

Si existiera un mínimo de reconocimiento a las personas que con tanta pasión defienden la creación de algo que no existe y que es tan necesario como el Ministerio de Cultura en nuestro país, ese reconocimiento sería para este hombre llamado Armando Robles Godoy. 

“El cine existe y su lenguaje es un esplendor”

Por Carlos Ferrand.

No tenía la menor idea de qué hacer con mi vida hasta que tropecé con el cine. El tropezón me lo di en la escuela de Armando Robles Godoy. Él había logrado rodearse de otros locos eruditos del cine como Alfonso La Torre, Augusto

Geu, Pedro Novak, el excelente Mario Acha, Miguel Reynel y Arturo Sinclair. Un elenco incomparable. Tuve, después de Armando y sus compinches, varios otros profesores en una excelente escuela de Bruselas pero nunca nadie tan estimulante como ese grupo de enseñantes liderados por Robles Godoy.

Todas sus clases nos informaban que hay un lenguaje cinematográfico tan distinto del cine comercial como lo es, por ejemplo, el lenguaje de Tulio Mora de una excelente crónica deportiva. « El cine existe y su lenguaje es un esplendor ». Ese era y es el mensaje de Armando. Hablaba del cine con pasión, con

»»



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA EDOCC

>>> arrechura, sin concesiones. Era tajante, imperioso e intolerante pero todas sus palabras echaban luz a ese misterio que le llamamos « cine ». Con su hermano Mario, un mago con las luces, vivimos una época de intenso aprendizaje que nos formó para

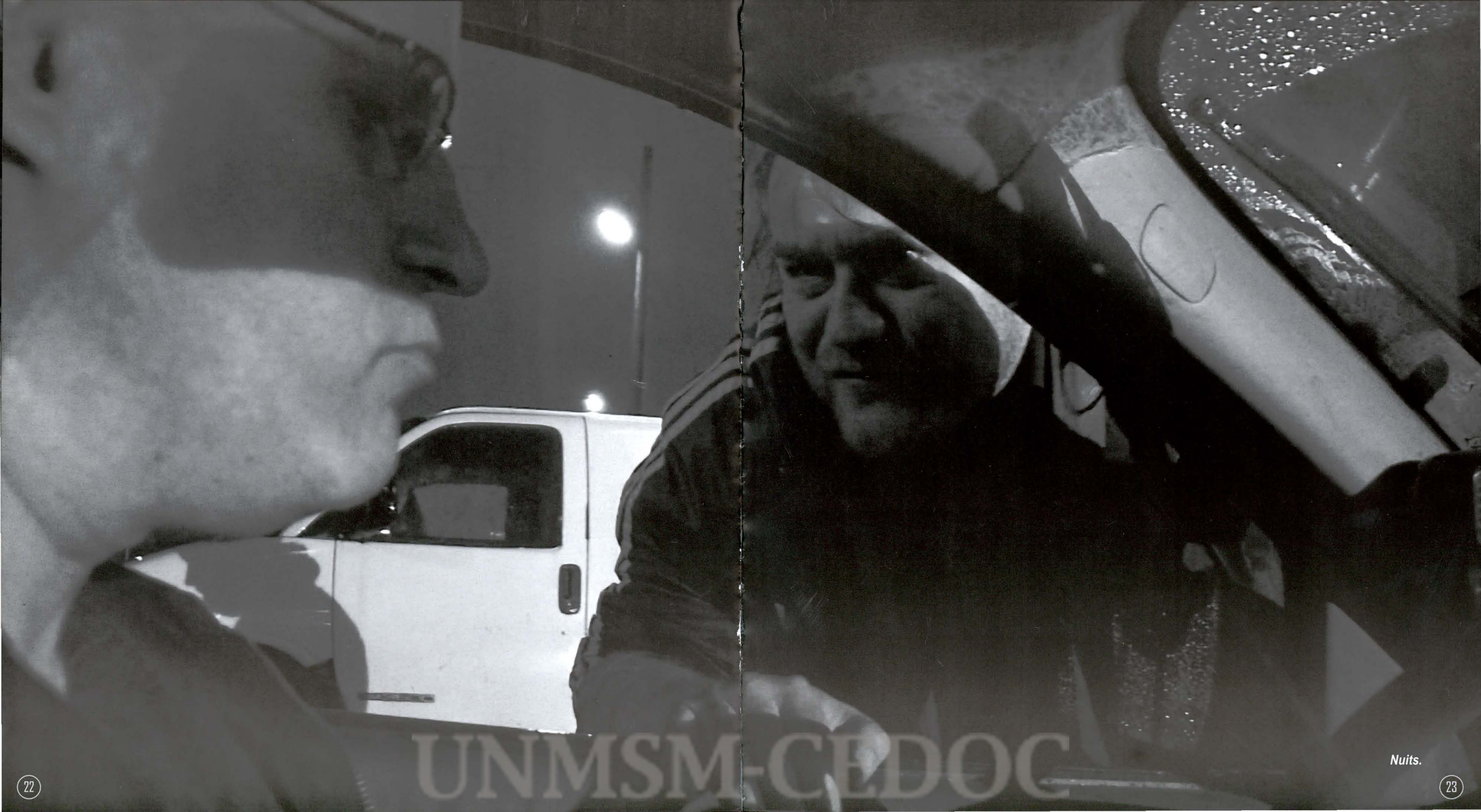
siempre. Gracias a ellos el cine cuajó en nosotros. Pero no nos pongamos sentimentales. Un buen maestro puede ser abnegado, tierno y atento o puede ser totalmente exigente y jamás parar de creer que uno puede mejorar. Armando es de esta estirpe. « No pues hijito, no

me vengas con esas... ¿Eso es todo? Ni de vainas.» Lo escucho clarito 40 años después. A Robles Godoy no le importó tanto lo que yo hice o traté de hacer después que salí de su formidable escuela. Y lo poco que él vio de lo que hicimos solo mereció su olímpica distancia.

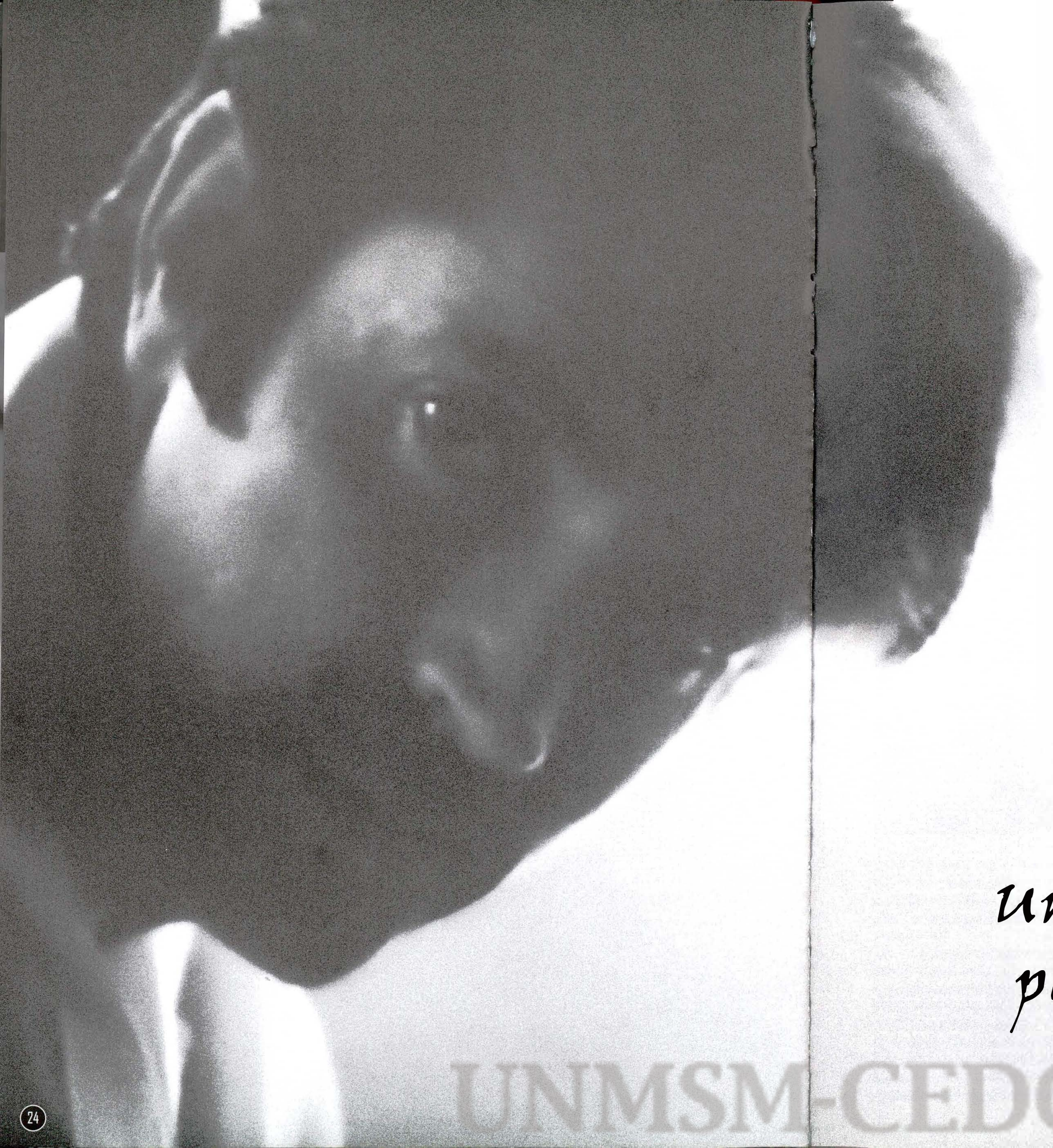
Pero esto no causó nunca ni sorpresa, ni insulto. Lo realmente importante es que Armando supo inocularnos un hambre feroz y desmedido por el cine; un apetito insaciable, lo que más cuenta. En estos días duermo de día y trabajo de noche. Estamos filmando *Nuits*, una mezcla de

documental y ficción sobre la noche en Montreal. Al caer el día un grupo de cineastas nos reunimos y partimos a cazar sombras. Anoche filmamos bajo una lluvia torrencial, preciosa para el blanco y negro pero difícil para nosotros y las máquinas. Pero no importa, somos marginales, piratas del

cine (todos tenemos tatuajes...). Mi asistente de cámara tiene un dragón en el hombro y 20 abriles. Ella tiene la edad nuestra en la época en que entramos a la escuela de cine de Armando. Lo mejor que le puedo desear es que le enseñe alguien con la misma pasión de mi maestro. ■



UNMSM-CEDOC



“La Tierra nos enseña mucho más sobre nosotros que todos los libros del mundo, porque nos resiste”. (Paul Virilio, *Velocidad de liberación*, 1995).

Por Andrew Colquhoun,
María de Marías
Livemedia.

Hemos visto dos películas de Armando Robles Godoy: *La muralla verde* (1969) y *Espejismo* (1972). No queremos divagar pero hay toda una concatenación de sucesos de cómo estas dos películas llegaron a nuestro estudio en Barcelona y que tiene de hecho una extraña resonancia con ambas películas. Es una historia que contiene el desaliento de la pérdida, la impotencia ante la fuerza de la coincidencia, la persistencia de incontables llamadas de teléfono a alguien impertérrito que podía ayudar o no, y lo más notable, una mochila extraviada viajando semanas en la bodega de un autocar a través de las llanuras de España. No disgregamos más. *La muralla verde* y *Espejismo* son películas que nos llevan al encuentro con la inmanencia de la selva, con la inmanencia del desierto y con las gentes que habitan esas tierras. Desde esos paisajes se dibuja una fisicalidad, pero también una dureza y una belleza.

Visionamos por primera vez estas películas poco después de ver casualmente *21 Grams* (2003) del director mexicano Alejandro González Iñárritu. Nos quedamos asombrados. Inmediatamente entendimos que había algo tremendamente moderno en las películas de Robles Godoy: desde la imagen de

una serpiente, a las miradas asociadas con alguien familiar entrando en un bar, la momentánea duda mientras toma una bebida... ¿cuántos tiempos consecuenciales son revelados y justo en el corte a un vaso volteado que se alza para mostrar los dados? La instantaneidad de un tiempo dado... y otro y otro. Es perfecto. En contraste y casi en tiempo real (o mejor todavía, dentro de la construcción de una *duración* y una *extensión* donde el presente y el pasado existen en uno): la solemne travesía de una barca, el caminar exhausto a través de la selva hasta la casa, la desolada presencia del silencio, el abrazo final y la significación de que la vida y el amor continúan. Entonces, a las secuencias del desierto que forman el prelude de *Espejismo*. Tras la impassibilidad de la selva, el sol, el rojo, el vacío y la figura de un hombre corriendo eternamente desde la lejanía, desde algún lugar en el horizonte y de nuevo el silencio... esta vez el viento del desierto. El tic tac de un reloj, un chico grita, nada más existe. Ahí donde Iñárritu utiliza la cámara en mano y un modo altamente sofisticado de editaje para disfrazar lo que de otra manera es una película dramática con su elenco de neuróticos –todas las enfermas y oscuras aflicciones de la vida con que Hollywood y sus *groupies* suelen condicionar la puesta en escena de la sociedad contemporánea–, las películas de Robles Godoy, otorgando

*Un cine de reflexión
para la era digital
posbroadcast*

UNMSM-CEDOC

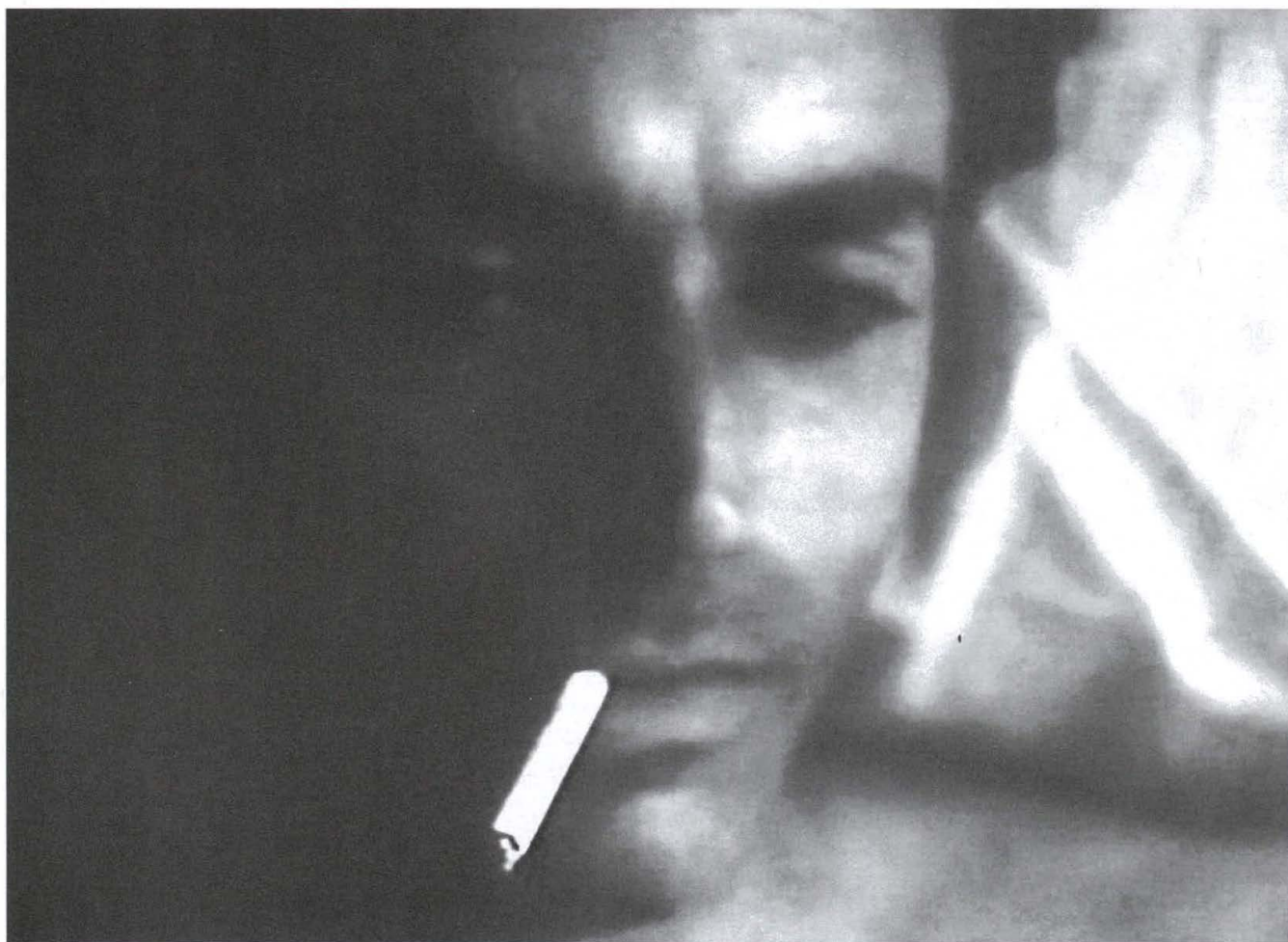
>>>

lenguaje a su entorno, tocan y hablan de otra humanidad. Este es un elemento clave para entender cómo las películas de Robles Godoy funcionan: la manifestación de una inseparabilidad entre la cámara, el paisaje y los personajes que existen entre los dos. La humanidad se resiste por el terreno de la selva, y se acelera por el vacío y los vientos del desierto. Los personajes juegan, comen, beben, trabajan, aman, nadan, sueñan. Y entonces Lima, la ciudad

“La muralla verde y Espejismo son películas que nos llevan al encuentro con la inmanencia de la selva, con la inmanencia del desierto y con las gentes que habitan esas tierras”.

Delany. Tratan de discernir si Godard y la Nouvelle Vague se encuentran en la línea de tiempo del cine.

Serge Delany: *Tu gran fortuna fue llegar lo suficientemente pronto para heredar una ya rica, compleja y agitada historia, haber tenido el tiempo para ver suficientes películas como simple entusiasta del cine y posteriormente como crítico, para formar tu propia idea de lo que era y no era importante. [...] Es imposible para alguien joven ahora – a menos que no se pase de diez a*



lejana ennuclada en la burocracia. Cuando empezamos a investigar estas películas, una de las primeras cosas fue ir a la Internet Movie Data Base: **La muralla verde** constaba de una “crítica externa” y **Espejismo** de dos “críticas externas”. En la crítica sobre **La muralla verde**, Robert Ebert del Chicago Sun Times plantea la cuestión: *¿Cómo esta película pudo venir de Perú?* Creemos que podemos ir más a fondo: *¿Cómo uno de los primeros largometrajes producidos en Perú puede ser tan rico en sus texturas*

temporales, en la complejidad de su narración, en su persistente intimidad y los movimientos casuales de la cámara, en su editaje, en su involucración con la naturaleza y con los entornos de la ciudad y su red burocrática? *¿Cómo ambas películas pueden retener hoy tal resonancia? Es como si los films de Robles Godoy hayan llegado de un afuera.*

En la serie para televisión de Jean Luc Godard **Histoire(s) du cinéma** (1988 -1998), hay una conversación entre Godard y el crítico de cine Serge

quince años en una filmoteca mirando películas – ponerse al día con todo lo que no ha visto, estableciendo a la vez su propio eje en el cual situar su propia historia...

Godard: *Es la única manera de hacer historia. Esta sería mi reivindicación. Los historiadores de la literatura dicen: “Tenemos Homero, Cervantes, Joyce y... Flaubert y Faulkner”. El cine, o mi idea subconsciente del cine, era el único modo de hacer, de explicar, de realizar, de tener mi propia historia. Sin el cine no hubiera sabido que tenía mi propia historia. Era la única vía...*



era mi deber. Hay una línea directa, ¿no es así? Baudelaire escribiendo sobre Edgar Allen Poe es como Malraux escribiendo sobre Faulkner, como Truffaut sobre Edgar Ulmer o Hawks...

Asumimos que Hitchcock siempre hizo películas para Hollywood, sabemos que Godard fue un crítico para Cahiers du cinema y Robles Godoy... Hay esa anécdota que él explica de cuando iba al cine de niño con su padre, en Nueva York, para traducirle las películas del inglés al castellano. Ahí quizás yace el origen de esa profundidad y variedad

“Robles Godoy es evidentemente otro tipo de cineasta. Fue acusado de ser demasiado ‘autor’ y demasiado ‘estético’, a lo cual respondió con una completa generosidad”.

de texturas que encontramos en *La muralla verde* y *Espejismo*. Como Godard, Robles Godoy tuvo el tiempo suficiente para ver cine y establecer su propio eje desde el cual producir.

Durante nuestros estudios de cine leímos sobre el cubano Tomás Gutiérrez Alea, sobre Jorge Sanjinés, sobre Glauber Rocha, Patricio Guzmán, Fernando Solanas y Octavio Getino... Leímos los manifiestos, algunos de nosotros incluso escribimos sobre el “Nuevo Cine Latinoamericano” para nuestras tesis. Todo era muy distante y, si prevalece la honestidad, éstas eran figuras que romantizábamos fácilmente. Robles Godoy es evidentemente otro tipo de cineasta. Fue acusado de ser demasiado “autor” y demasiado “estético”, a lo cual respondió con una completa generosidad. Criticaron sus películas y entonces lo eligieron presidente de la Sociedad de Cinematografía Peruana. Nuestros estudios inicialmente nos dieron la impresión de que el cine debía ser político para poder decir algo. Sólo más tarde empezamos a entender que el cine puede ser mucho más. Godard afirma en sus *Histoire(s)* que el cinematógrafo empezó con Manet: “esto es, una forma abriéndose paso hacia el habla. Precisamente: una forma que piensa”. Godard afirma: “El cine se hizo antes que nada para pensar”. El cine de Robles Godoy también ostenta esa habilidad de hacernos pensar: con la cámara, con los personajes, con su involucración en los paisajes y en las bioecologías del Perú. Es un cine de reflexión, o como Godard dice en sus últimas palabras sobre el neorrealismo italiano: *LA REALIDAD ESTÁ AHÍ. PARA QUÉ MANIPULARLA. UN PENSAMIENTO QUE FORMA UNA FORMA QUE PIENSA.*

Al principio del artículo observábamos cómo nos impresionó una cierta modernidad en el cine de Robles Godoy. Consideramos la importancia de la relación entre la cinematografía, el paisaje y el espacio dentro del cual los personajes existen. Tratamos de identificar lo que este tipo de encuentros genera... literalmente: forma y pensamiento. Pero ¿cómo esto se relaciona con lo que podría denominarse sociedad contem-

>>>

>>>

poránea y su actual determinación en involucrarse con el espectáculo de la mediaesfera de Internet? Estrictamente hablando no hay relación. Hemos reconocido únicamente una cierta similitud estilística entre las películas de Robles Godoy y una película más reciente, **21 Grams**. La importancia y la relevancia del cine de Robles Godoy para la sociedad contemporánea de hoy es más indirecta.

Lo que intentamos entender es el rol de la cinemática dentro de la emergencia de Internet y en lo que actualmente es referido como "la era digital posbroad-

aportan nuevos contextos mediales, situaciones y escenas etnográficas, también están aportando a la mediaesfera contemporánea una proliferación de imágenes y mensajes.

El pensador francés Paul Virilio ha escrito frecuentemente sobre las consecuencias de la telecomunicación instantánea y ubicua, y de cómo está afectando la percepción de nuestro entorno vivencial. Mientras que en el pasado experienciábamos nuestro entorno y percibíamos sus objetos desde una "presencia fija" (un único punto de fuga), en el entorno actual, de forma creciente "automediado", nuestra expe-

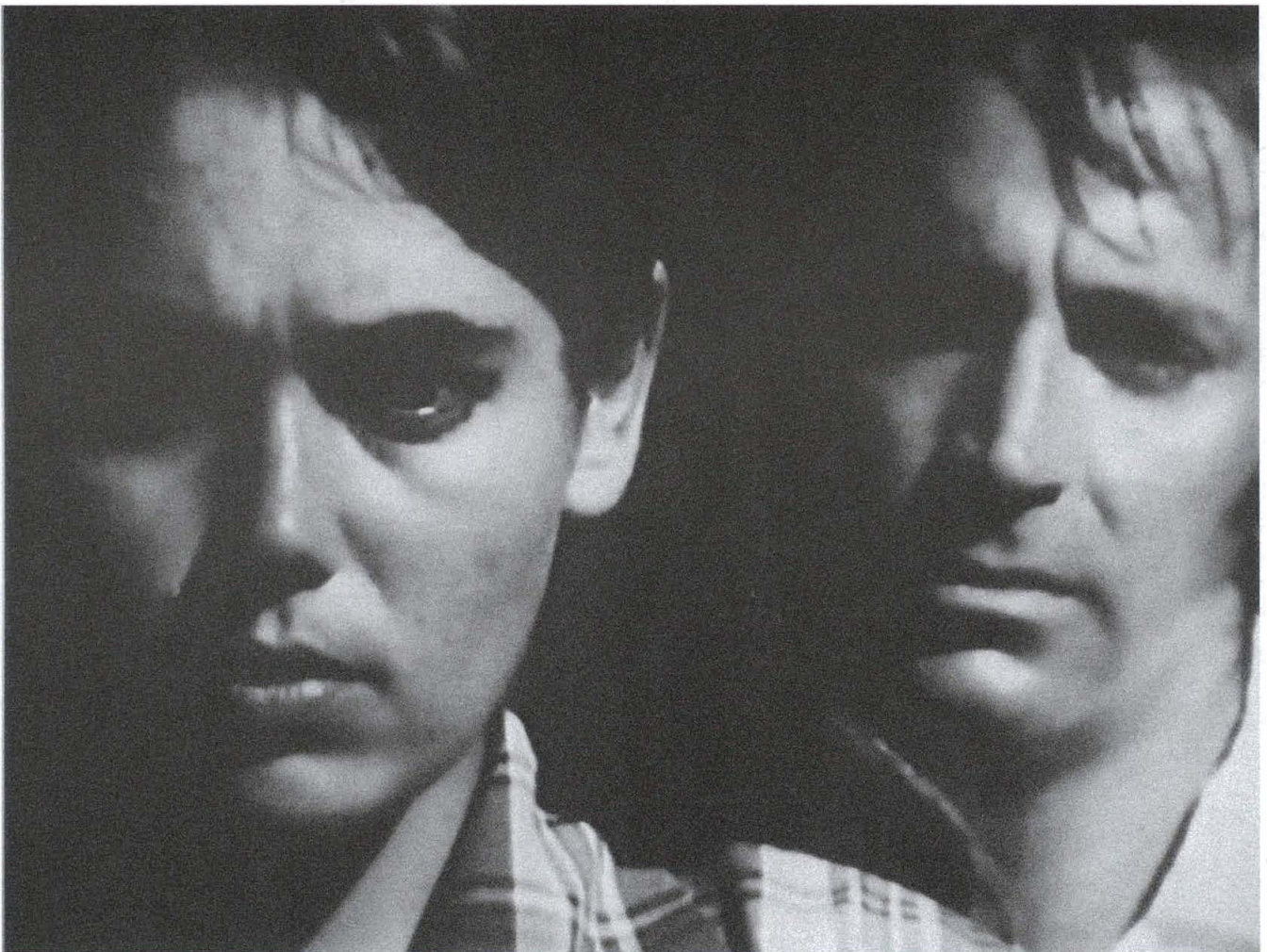
riencia del entorno se vuelve aún más fugaz arrojada a la perceptiva pantalla de visión (la manifestación de múltiples puntos de fuga). Virilio sostiene que las aceleradas velocidades de transmisión y comunicación que traen consigo las tecnologías modernas, están creando una pérdida de presencia inmediata y de experiencia vivida. Virilio lo llama "muro de aceleración". Otros describen esta proliferación de imágenes como una "degradación del lenguaje". Jonathan Beller en su libro *The Cinematic Mode of Production* sugiere que la incesantemente creciente cantidad de imágenes representa una alienación



cast". Esta es la era de los "self-media" y cada vez más de los "metadispositivos" móviles cuyas funciones pueden incluir cámaras de vídeo y fotografía, Bluetooth, GPS (Global Position System), WiFi, interfaz de pantalla táctil y, lo más importante, una conexión de alta velocidad a Internet con la capacidad de distribuir y transmitir (broadcast) instantáneamente a una audiencia global. No sólo estos metadispositivos

“Godard afirma: ‘El cine se hizo antes que nada para pensar’. El cine de Robles Godoy también ostenta esa habilidad de hacernos pensar”.

radical de la conciencia. Beller da a entender que lo que actualmente puede estar ocurriendo es una alienación tanto del lenguaje como del sujeto y de sus medios principales de autoexpresión y autocomprensión. Para Beller estamos ante una estrategia instrumental de dominación. En sus *Histoire(s)*, Godard nos explica que el espectador de televisión ya *ha desaprendido cómo mirar*. Ahora hay



un nuevo peligro. Es como si con las nuevas herramientas de comunicación en Internet y la ubicuidad de una *conexión permanente e independiente de lugar y tiempo*, la sociedad contemporánea estuviera en peligro de desaprender su capacidad de "dar lenguaje a la realidad" con convicción.

El cine de Robles Godoy se enfrenta al mundo con el fin de darle un nombre. Robles Godoy ejemplifica cómo el cine

“En la crítica sobre *La muralla verde*, Robert Ebert del *Chicago Sun Times* plantea la cuestión: ¿Cómo esta película pudo venir de Perú?”.

es capaz de crear un discurso sobre el mundo, desde el corte a la invocación de un tiempo, un lugar, un mundo. La duradera pertinencia de su cine reside en su habilidad para dejarnos simplemente reflexionar, imaginar, creer y sobre todo, vivir y experimentar. Así como la Tierra nos ha resistido siempre (hasta ahora... y con la mágica barra de jabón mexicano *arrasa con todo...*), ¿cómo resistirá el cine? 🎬



El grandote bigotón

Por Nora de Izcue.

Durante el rodaje de *La muralla verde*, en el año 1970, el actor mexicano Julio Alemán, quien tenía el rol protagónico, compuso una divertida canción en la cual mencionaba a todo el equipo participante. En la estrofa dedicada a Armando decía así: "El grandote bigotón, que se puso a dirigir, sus palabras fueron estas, pa' que sientan su sentir", y seguía una serie

de expresiones tan extrañas como "Ya, bestial, así es, macanudo bomba voy... Y empecemos otra vez", con las cuales Armando solía dar el inicio y el final de cada toma. El "Y empecemos otra vez" que Julio usaba como estribillo en la canción, se refería al afán perfeccionista de Armando que lo llevaba a repetir las tomas por bien que hubieran salido. Difícil olvidar un día en que Julio tenía que cruzar a nado un caudaloso río ante la temerosa atención de nosotros y Armando, para dar el ejemplo, se tiró primero al agua y lo cruzó con cierta facilidad. Envalentonado, Julio hizo lo mismo en una larga y hermosa toma que aplaudimos entusiasmados, pero en medio de los aplausos llegó la fuerte voz de Armando por el megáfono: "Muy bien, muy bien, pero se repite". Y Julio tuvo que empezar otra vez.

Todo rodaje de largometraje de ficción suele ser una difícil y enriquecedora experiencia, pero no creo equivocarme al decir que el de *La muralla verde* fue excepcional por las condiciones que lo rodearon.

Fueron entre tres y cuatro meses los que estuvimos rodando en la selva de Tingo María, con un calor sofocante, picados por los mosquitos y andando entre malezas donde sabíamos que había serpientes, arañas y otros bichos peligrosos que felizmente casi no se veían. El equipo artístico y técnico era numeroso y variopinto donde se encontraba de todo. En el técnico, eran en realidad dos los grandes bigotones: Armando y su hermano Mario que había venido de Venezuela para hacer la Dirección de Fotografía. Estos grandotes hacían sentir su fuerte personalidad en todo lo que hacían, aunque incuestionablemente Armando llevaba la batuta. La presencia de ex alumnos del Taller de Cinematografía de Armando en un número significativo era refrescante, seguían aprendiendo, se profesionalizaban y, a la vez, se divertían. Crearon un periódico llamado El Murallón donde se daban las últimas noticias del rodaje con un enorme sentido del humor. Jugando con el nombre "Armando Robles Godoy", cuando escaseaba el dinero de producción lo llamaban "Alargando

Cobres Voy"; cuando tuvo problemas con la encargada del vestuario, lo llamaban "Amargando Ropas Estoy". A su esposa Ada, que siempre se preocupaba porque no tuviéramos sed, la bautizaron como "La Señora Limonada"; y Atilio Rinaldi, el editor que recibía en Argentina los materiales filmados y nos enviaba unos reportes terribles sin comprender los juegos fotográficos de Mario Robles, era "Asustilio".

Y qué decir de los actores. Sandra Riva, cuyo verdadero nombre era Ulrike Solari, dulce y disciplinada. Julio Alemán, nuestro "charro ranchero", profesional a carta cabal y con una gran calidad humana. Además de la canción dedicada al equipo, compuso otra muy hermosa a Tingo María y, en un arranque de creatividad, hizo un gran cuadro que regaló a Armando con bombos y platillos. Se trataba de un collage, con un violín que nunca supimos de dónde lo había sacado, y una copa que se refería a la que, en la película, precede a la muerte del niño. Era tan difícil asumir esta alegoría de *La muralla verde* que el cuadro quedó colgado en la sala del Hotel de Turistas. No sabemos si sigue ahí.

En cuanto al niño, Martín Giurfa, con sus cinco años de edad, que viajó a la selva acompañado por su abuela que era una santa, resultó ser un genio que se ganó el cariño de todos. Un día descubrimos que en el cajón de su mesa de noche guardaba una "mantis religiosa" viva, y que su pasión por los insectos y las arañas era tan grande que los coleccionaba pegándolos con goma y vivos en unas hojas de papel. Hoy día Martín es un brillante biólogo en Argentina, la patria de su madre.

Para escribir sobre Armando, esta vez he preferido recordar algunas anécdotas que forman parte de lo que él significa para quienes lo conocemos y queremos. *La muralla verde* es un hito en su historia cinematográfica y fue también un hito para quienes participamos en su realización. En ella, Armando imprimió su modo de ser, su modo de hacer cine y de enseñar, de ser maestro en todo momento. Y se lo agradecemos y agradeceremos siempre. ■



Cortesía La República

Armando, un roble difícil de quebrar

Por Federico García Hurtado.

Conmueve la manera que Armando Robles Godoy, tal vez el más emblemático cineasta peruano, afrontó la muerte, carente de seguro, viviendo en una digna pobreza, siempre pensando en la realización de un nuevo proyecto. Murió de Perú como acontece con los más dotados hombres de pensamiento, arte y cultura, condenados al ostracismo estatal, pese a los millonarios subsidios que sólo favorecen a los parásitos del poder de turno.

La comprensible decisión de Armando para rehuir ditirambos y lágrimas de cocodrilo, en un país carente de lo necesario para promover la cultura en todas sus fases, hizo que su hermano, sus hijas y la compañera de toda su vida, se resignaran a cremar sus restos en un cementerio casi clandestino de Huachipa. Una docena de amigos y compañeros de siempre, nos confabulamos para acompañar sus restos luego de burlar las cámaras que había dispuesto el poder mediático.

La múltiple personalidad de cineasta, escritor y "hombre de todas las artes" le permitió brillar en cualquier escenario donde se presentara, condensando en un haz todas las luces. Como hombre de cine dejó testimonio de su talento en películas tan personales como *La muralla verde*, *Espejismo*, *Ganarás el pan*, *En la selva no hay estrellas*, *Sonata soledad* e *Inocente amor*, entre las más conocidas.

Como maestro destacó para enseñar el ABC del oficio con un método poco ortodoxo pero efectivo para iniciar a los aspirantes de pasar a la posteridad a bajo costo, como decía, parodiando a un poeta notable que se había graduado en la universidad de la vida. Nos dejó un grupo de cuentos de factura muy reconocida por la crítica especializada y una novela ambientada en la selva que tuvo muy poca difusión, pese a la notable dramaturgia utilizada para que sus personajes fueran verosímiles en la ficción, tanto como en la vida real.

Compartimos la ilusión de que era posible hacer del cine una manera de vivir a través de una ley adecuada a nuestras expectativas, no sólo financieras sino culturales sin renunciar a la visión particular de nuestras propuestas. El SOCINE, institución que promovió con verdadero empeño, junto con un grupo de iluminados que nos fuimos disgregando, a medida que las coces de los burócratas nos rompían los traseros.

Es imposible hablar sobre la Ley del Cine, sin mencionar los largos años de batallar continuo, sin traicionar su memoria. Él fue el portaestandarte de esa dura batalla que, finalmente, se tradujo en una suerte de parto de los montes. La Ley 19327 que Armando logró convertir en realidad, durante el gobierno del general Juan Velasco Alvarado, duró lo que dura una ilusión que no dejó huella visible en beneficio del cine. Imagino que estos avatares interminables terminaron de quebrar el largo roble en que asentó su humanidad.

Llanto por el amigo y compañero, y que haya paz en su tumba. 🪦

Armando en fotos

1. El padre Daniel Alomía Robles, compositor de "El cóndor pasa".

2. En 1972, la diva mexicana Helena Rojo y el actor peruano Miguel Ángel Flores fueron convocados por el productor de cine Daniel Camino para hacer unas fotos en el desierto de Ica. Por entonces filmaban allí *Espejismo*.

3. En los años 50, en la selva peruana, con su esposa Ada, sus hijas, su hermano Mario y unos amigos.

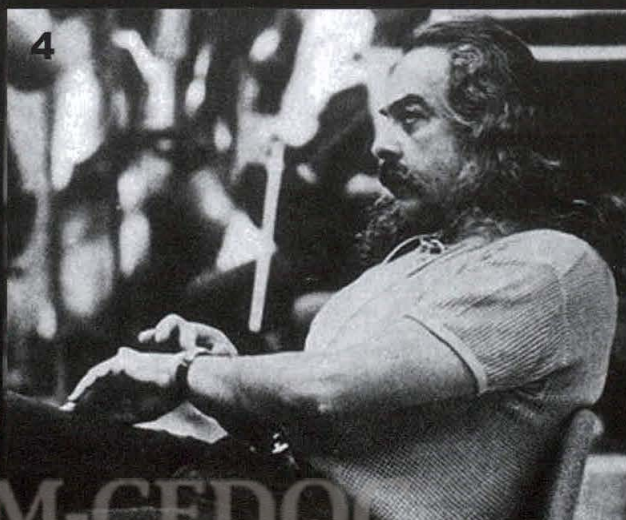
4. Durante el rodaje de *En la selva no hay estrellas*.

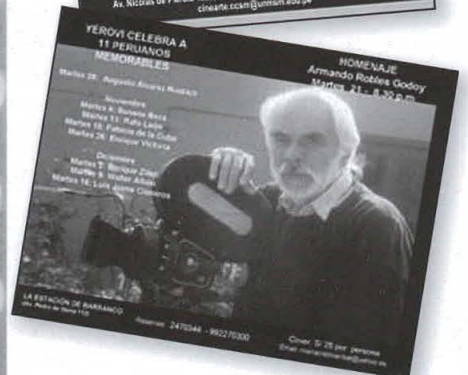
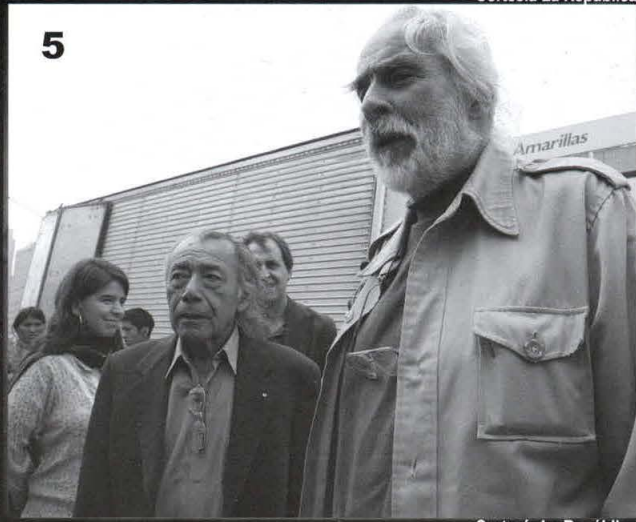
5. Con Víctor Delfín.

6. Con Elvira de la Puente.

7. Con Mario Pozzi-Escot.

8. Rodolfo Hinojosa, Morella Petrozzi, Armando Robles Godoy y Julio Pérez.





El cine peruano actual propone una nueva mirada de nuestro devenir social

**Entrevista
al director
del Centro
Cultural de
San Marcos,
Carlos del
Águila Chávez**

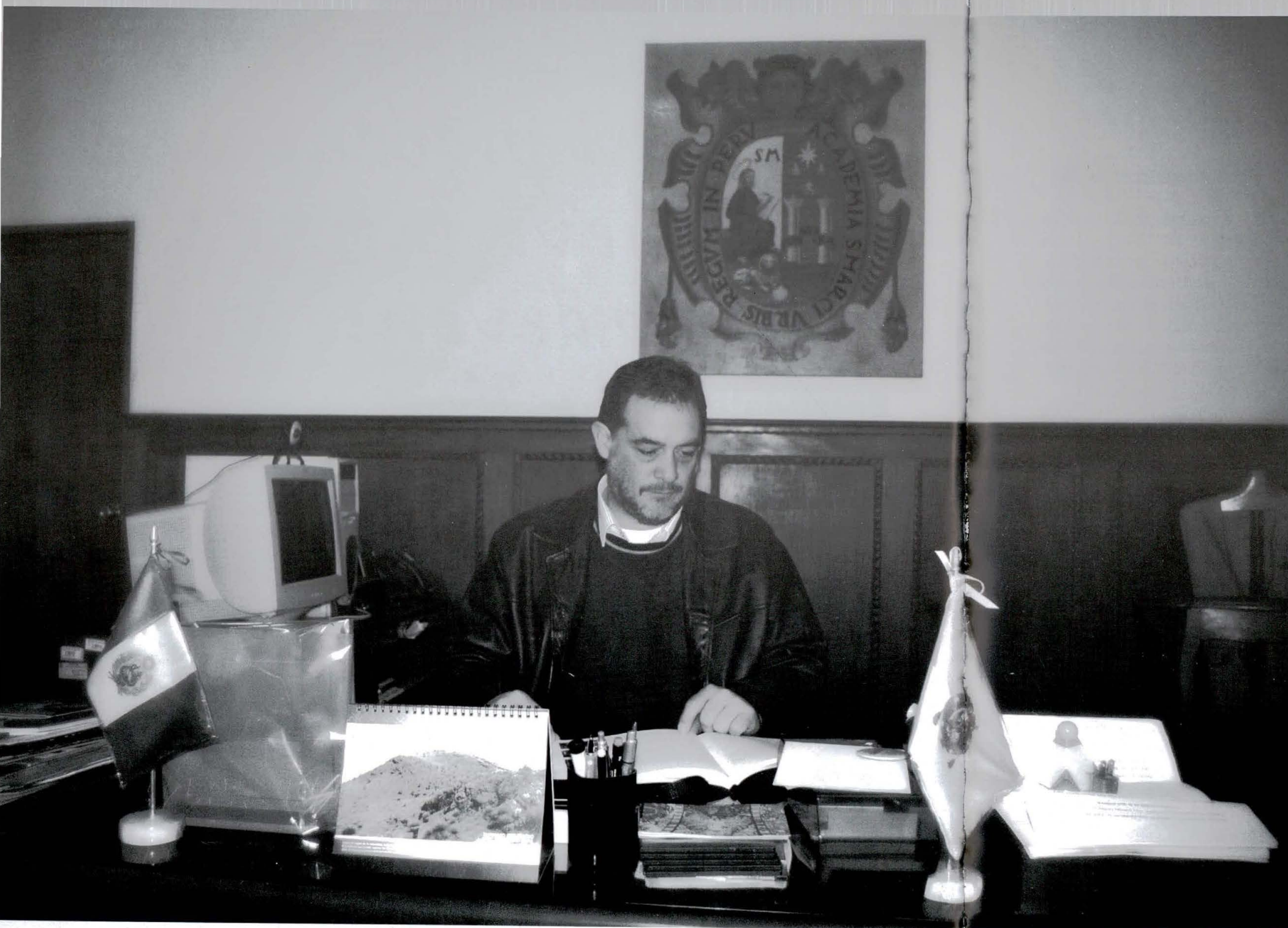
Por Mario Pozzi-Escot Parodi.

- ¿Cómo ve la realidad social, cultural y económica del país y el cine peruano actual?

-En el contexto actual, la realidad cultural y económica del país la veo complicada en la medida que el debate sobre la institucionalidad de la cultura se encuentra vigente y ad portas de un nuevo ministerio dedicado a la cultura.

Considero que el panorama se torna incierto y complejo, pero no por ello imposible de afrontar, muy por el contrario, son momentos cruciales y oportunos para generar debate y madurar la discusión a propuestas políticas de gestión de la cultura que permitan conectar el desarrollo y la economía con los valores culturales de nuestro país. El cine peruano se encuentra, si no en su mejor momento, en su momento más intenso, viene siendo reconocido y revalorado y

>>>



>>>
es preciso recuperar esfuerzos pasados y proponer miradas alternativas de nuestra sociedad a través del cine.

- ¿Cómo se manifiesta creativamente esa realidad?

- El cine peruano y el enfrentamiento de la realidad es una relación recurrente y forma parte de una característica tradicional no sólo en el Perú sino también en todo el cine latinoamericano. Los

“En ese contexto, el CCSM manifiesta a través de la Dirección de Cine y Televisión una propuesta directa de sensibilización y masificación de las producciones”.

principales materiales producidos por el cine peruano son así y giran su trama a partir de hechos concretos y duros de la realidad contemporánea.

- ¿Cuál es su visión sobre películas recientes, como *La teta asustada* y *Días de Santiago*?

- Percibo en las últimas producciones del cine peruano una maduración en el manejo temático, un intento de procesar los referentes históricos y proponerlos

positivamente a nuevas miradas de nuestro devenir social. Considero que la generación de directores que se vienen forjando no han abandonado esa mística contextual, dura y descarnada que tuvieron en su momento Robles Godoy y otros. En tal sentido, creo que su trayectoria se encuentra en desarrollo.

- Ante esa visión, ¿cómo el Centro Cultural de San Marcos se manifiesta como institución representativa de la cultura actual, del proceso que vivimos?

“Así sea una proposición abstracta, considero que los mecanismos que usa el guión cinematográfico para plasmar sus propuestas permiten al observador entender otras miradas”.

- En ese contexto, el CCSM manifiesta a través de la Dirección de Cine y Televisión una propuesta directa de sensibilización y masificación de las producciones, tanto nacionales como extranjeras, a través de la organización de proyección de clásicos del cine, dirigida al público en general, y a partir del desarrollo de proyectos vía Internet que permitan desarrollar elementos y productos de calidad en materia de cine y documentales.

- ¿Cómo debería ser el cine para usted?

- Creo que el cine es una herramienta de sensibilización y de lectura diferenciada de nuestra realidad. Así sea una proposición abstracta, considero que los mecanismos que usa el guión cinematográfico para plasmar sus propuestas permiten al observador entender otras miradas y otras formas de entendimiento y apropiación de nuestra realidad.

- Siendo el cine un asunto de política y economía, además de arte y tecnología, ¿cuál cree que debería ser el rol del Estado para propiciar una industria que nos dé la posibilidad expresiva y de mercado para nuestra incipiente industria de cine?

- El rol del Estado debe ser preferentemente promotor, pero en el sentido más directo y concreto, que establezca fondos concursables para el desarrollo de la industria cinematográfica en el Perú. Es uno de los retos que debemos proponernos alcanzar como sociedad, como país, como nación. Actualmente no lo hace como debiera ser, creo yo. 🖱️

Entrevista con Emilio Moscoso (*)

Por Mario Pozzi-Escot Parodi.

-Emilio, llevas más de 35 años de productor y casi 16 años como secretario ejecutivo en CONACINE, esta larga experiencia presupone una gran habilidad para facilitar procedimientos y trámites a la búsqueda de partidas necesarias y organizar los concursos anuales de la entidad, ¿cómo ves la situación actual?

-Comencé como casi todos los cineastas peruanos de mi generación en los 70, exactamente en el 74, algunos comenzaron unos años antes. A partir de la ley promulgada por Velasco en el año 1972, ley 19327, entré a trabajar en Inca Films con Pancho Lombardi, que crea una empresa con su cuñado. Previamente éramos aficionados al cine, cinéfilos y cineclubistas. Fui socio de Inca Films, trabajé 20 años como productor, dirigí algunos documentales y unos seis cortos de ficción. Fui productor de las primeras películas de Lombardi: *Muerte al amanecer*, *Cuentos inmorales...* hasta *La boca del lobo*. Ocho largometrajes que fueron muy importantes para el cine peruano. Esa ley propició la formación de muchos cineastas de largo y cortometrajes, fue un semillero que dio un cine hasta el año 1992.

-La ley 19327 por ser una ley proteccionista fue derogada por Fujimori al implantar su política neoliberal, aprobando la actual ley en el 1994.

-Fue el ministro Boloña quien liquidó la ley y fue tan abrupto el corte de los beneficios que propició una gran preocupación en los cineastas, perjudicándose por la suspensión de los beneficios de ley y tener que cerrar sus empresas, entre ellas Inca Films, una de las más fuertes. La mayoría con inversiones en infraestructura y cortometrajes que no iban a ser exhibidos, otros ya estaban en exhibición y no iban a recibir los beneficios al no continuar la ley. Fue un descalabro económico. A raíz de esto se genera la unión de cineastas, no sola-



Jurado en SIGNIS 2002 con Walfredo Piñera y Joaquín Estrada-Montalván.



Alejandro Legaspi, Javier Fuentes, director de *Contracorriente*, y Emilio.

mente para crear una nueva legislación sino para recuperar todas sus pérdidas. Esto fue un largo proceso, hasta que el gobierno se interesó en encontrar las formas de apoyo y una posible solución. Hubo dos o tres proyectos de ley que no cuajaron, no fueron aprobados, en principio para ser debatidos en el Congreso, hasta que en 1994 comienza a gestarse y se aprueba la actual ley.

-¿Recuerdas cuáles fueron los planteamientos para esa nueva ley? ¿Qué propuestas fueron aprobadas y cuáles fueron rechazadas?

-Había urgencia en aprobar la nueva ley frente a la problemática que vivíamos, como te decía hubo dos o tres

“Me parece que no debería ser una nueva ley sino una ley complementaria, esta ley ha conseguido que el Estado por lo menos cumpla su responsabilidad histórica de apoyar al cine”.

anteproyectos que entraban en debate constante, el asunto era que no convencían a los distribuidores, quienes implementaron una serie de lobbies para impedir su promulgación.

-Claro, eran directamente afectados sus intereses al tocar la exhibición y distribución.

-Ellos forman parte de la actividad cinematográfica, mientras no tengamos consenso con ellos será muy difícil llevar adelante algún proyecto para una nueva ley.

-Tenemos ejemplos en muchos países donde sí se ha logrado implementar un fondo, tener tratos con distribuidores y exhibidores para justamente capitalizar a la industria. Es un problema de política de Estado.

-Sí, eso implica una actitud, una política cultural, es un problema estructural que no solo se relaciona con el cine, y como tú dices con el Estado, sino también con las demás expresiones artísticas.

-Y con la industria, puesto que en nuestra realidad carecemos de una cadena industrial que permita el nacimiento y la realización sostenida de la cinematografía basada en una legislación adecuada.

-Así es, debemos basarnos en postulados muy claros para que el Estado pueda implementar una política cultural que involucre también el cine, puesto que el cine está desguarnecido en ese aspecto, al no haber una política cultural general no existe una política específica. En el caso nuestro, en la actualidad y por medio de esta ley el Estado se supedita a asignar una determinada cantidad a través del Ministerio de Economía al CONACINE para su implementación.

-En todo este tiempo el procedimiento ha sido arduo para lograr que el Estado cumpla con la 16970 y con sus partidas, tanto en la cantidad requerida como en las fechas adecuadas. ¿Cuál ha sido la política de ustedes frente a esta problemática? Me refiero a que la última dirigencia del CONACINE ha logrado el incremento del presupuesto para la organización de los concursos.

-La ley es la ley y todo esto no deja de ser un aspecto teórico...

>>>

>>>

-Dirás burocrático, porque desde los inicios el Estado nunca cumplió con las cantidades asignadas por ley, lo que complicó el panorama y la producción cinematográfica.

-Me refiero a sus aspectos teóricos, en el sentido de que puede existir una ley pero si no es aplicada correctamente o se incumple no por voluntad de no cumplir una ley sino porque somos un país muy peculiar al no disponer de los mecanismos adecuados, de los recursos y disponibilidad que manda esa ley. Ese es el gran problema, surge a través del Estado como una ley dependiente del Ministerio de Educación, específicamente obliga al Ministerio a que le asigne un presupuesto, pero ese presupuesto no precisa una cantidad fija, lo hace deduciéndolo según la cantidad de concursos que figura en la ley. Si uno hace un análisis económico de cuántos concursos de largometraje o de corto se han realizado y cuánto se debe pagar a cada proyecto ganador, son dos concursos de largometraje y cuatro de corto, deducimos por unidades impositivas tributarias tal como figura en la ley de que asciende a cerca de siete millones y medio de soles, ¿qué ha sucedido? que nunca se ha cumplido, son 14 años de incumplimiento.

- ¿Cómo afectó esta situación a la difícil realidad del cine peruano?

-Recién se está mitigando, afectó de una manera contundente, estamos en los 4 millones 200 mil soles, pero en estos 14 años vigentes hasta los primeros doce años solo se ha contado con el 15 por ciento de esa cantidad. De ahí surge la pregunta inmediata: ¿qué se puede hacer con esta cantidad mínima, insuficiente para toda la dimensión que implica promover el cine? Es realmente muy poco, claro puede haber muy buena voluntad, disposición, somos ingeniosos, creativos, pero si no se cuenta con recursos...

-Esos recursos implican también los gastos administrativos del CONACINE.

-Son gastos mínimos, CONACINE se sostiene con tres personas, insuficientemente pagadas, yo como secretario ejecutivo y dos personas más, son subsueldos, por eso a veces reacciono

“De ahí surge la pregunta inmediata: ¿qué se puede hacer con esta cantidad mínima, insuficiente para toda la dimensión que implica promover el cine?”.

un poco enfadadamente cuando exigen y se exige sabiendo que ni siquiera tenemos la infraestructura mínima para dar mejores servicios, por ejemplo como anécdota, actualmente Argentina a través de su oficina de cine está llevando un programa de DOCTV a nivel iberoamericano y para implementar ese proyecto tienen ocho funcionarios, nosotros hemos crecido tanto, son más de 500 empresas registradas y tenemos tres funcionarios. Quedando muchísimas cosas que hacer, por tanta carencia que tenemos, es cierto que CONACINE ha crecido económicamente en estos tres últimos años durante la gestión de Rosa María Oliart, se ha ido aumentando progresivamente el presupuesto, pero a nivel administrativo no contratan personal, los sueldos siguen los mismos siendo este aspecto muy complicado.

-Con la gestión de Rosa María se han potencializado como nunca, a través del aumento del presupuesto, los premios y las oportunidades a las nuevas generaciones con diversos proyectos que resultaron algunos exitosos a nivel internacional, ¿cómo ves tú esto en relación a las anteriores gestiones?

-Yo creo que sí, los anteriores presidentes siendo buenos profesionales destacados no consiguieron incrementar los presupuestos.

-La diferencia creo que está en que no eran cineastas ni productores, siendo Rosa María la primera cineasta profesional, es sonidista, su efectividad es obvia, los anteriores entraron como administradores e hicieron una gestión más que nada para salvar escollos burocráticos, cumplir con las convocatorias, negociar con el gremio manteniendo el status quo.



Emilio Moscoso, Josué Méndez, Natalie Hendrick, Jhonny Peralta.

-Eran profesionales, algunos ligados a la actividad cinematográfica, eficientes y con muy buena voluntad, por ejemplo Javier Protzell, profesor con libros sobre cine, eran muy buenos profesionales que daban su tiempo ad honorem. Si hay algún mérito enorme en estos últimos años es que Rosa María revierte ese anquilosamiento económico, esa situación en que el Estado no cumplía con sus aportes dejando sin recursos al CONACINE, en su gestión se consigue

que se aumente progresivamente el fondo para los concursos, y esto es importantísimo y vital para el cine, insisto por más buena voluntad que tengamos, si no hay recursos es imposible avanzar, siendo a estas alturas una característica del Estado peruano, puesto que no solamente el CONACINE sufre de esta situación, la mayoría de organismos del Estado no tienen recursos o son insuficientes, yo siempre regreso a este punto que es la matriz del asunto, así

tengamos críticas sobre las posibles alternativas para la ley actual.

-¿No te parece Emilio que necesitamos una nueva ley frente a esta nueva realidad del cine en el Perú? Son más de 400 empresas dispuestas a producir, que necesitan protección y las condiciones necesarias que proporcionen recursos a través de un gran fondo, que incluya los actuales fondos, propiciándose a la vez las condiciones para desarrollar nuestra

industria, apoyando la búsqueda y creación de diversas alternativas en la producción y la coproducción, ¿no crees que así estaría conformándose gradualmente esta cadena industrial inexistente y tan necesaria?

-Lo mismo sucedió con la ley 19327, necesitó algunos ajustes, un replanteamiento hasta su cambio definitivo por la actual ley, por supuesto que necesitamos una nueva visión sobre este problema.

>>>

>>>

-Creo que se deberá insistir a mediano plazo por las asignaciones correctas como se viene haciendo y a partir de ciertas condiciones iniciar un nuevo replanteamiento que propicie las condiciones para tener una ley que pueda promover las condiciones para la industrialización del cine.

-Me parece que no debería ser una nueva ley sino una ley complementaria, porque esta ley ha conseguido que el Estado por lo menos cumpla su responsabilidad histórica de apoyar al cine.

-En la actualidad estamos en un ya largo debate y obligadas transacciones para una nueva ley.

-Se están manejando actualmente en el Congreso dos propuestas de ley, que no derogan la actual sino que son complementarias a ella.

-Hubo también una propuesta de la distribución.

-Sí, pero tampoco derogaba la actual ley, se mantenían las condiciones, lo que se trata ahora y en eso hay un consenso sobre los objetivos, es la propuesta que plantea la intervención de todos los sectores de la cinematografía, los gremios, los cineastas, que apoyen consensualmente y lo mismo los distribuidores, estas propuestas complementarias se agregarían a los aportes del Estado para el cumplimiento de la ley.

-¿Cómo está la situación actualmente?

-Quiero ser positivo, por primera vez nos hemos podido sentar a dialogar con los exhibidores y distribuidores, eso significa ya un avance, en este momento siento que hay fricciones y desencuentros entre nosotros mismos, los gremios coinciden en los objetivos, no en los procedimientos, creo que los objetivos que se persiguen son comunes, son afines fundamentalmente en la forma en cómo se debe o puede llegar al Congreso. Si los objetivos son comunes y hemos logrado dialogar con los exhibidores y distribuidores, que desde siempre han sido la parte contraria, defendiendo sus propios intereses, la situación es altamente positiva.

-Actualmente existen dos gremios ante la desaparición del SOCINE y la tradicional ACDP que se desdobló en

“Si no hay recursos es imposible avanzar, siendo a estas alturas una característica del Estado peruano, puesto que no solamente el CONACINE sufre de esta situación”.

dos versiones más, cuéntenos esta situación.

-Una es la Asociación de Productores Cinematográficos del Perú, liderada por Augusto Tamayo, Gustavo Sánchez y muchos de los directores que ya tienen un recorrido además de algunos de los nuevos que se han ido incorporando; otra es la Unión de Cineastas del Perú liderada por Francisco Adrianzen y Christian Wiener.

-¿Cuáles son sus diferencias, sus posiciones?

-Esto ya tiene historia. Por gestión de Rosa María Oliart se consiguió un aumento de presupuesto, lo hizo a través de un congresista que nos apoyó muchísimo, que se preocupó realmente de que la ley se cumpliera, consiguió en base a su gestión en el Congreso cuando era presidente de la Comisión de Presupuesto que nos aumentaran presupuesto para los premios, a raíz de esto surge un fuerte contacto con él y sus asesores que quieren apoyar al cine peruano para que tenga una cantidad suficiente de recursos. Se propone una alternativa de ley complementaria que se denominó la ley Peralta que se fue manejando en las instancias y comisiones respectivas de Economía, de Educación, surgiendo después los distribuidores y exhibidores que proponen una nueva alternativa que considera el impuesto municipal como un impuesto a la empresa privada, específicamente a los exhibidores, y que este impuesto municipal mediante un convenio temporal y voluntario –porque no había otra forma de hacer un convenio, en ese entonces se manejaba así– logre formar o crear un fondo.

-Además del fondo del Estado.



Alejandro Legaspi y Emilio Moscoso.

-Sí, se llamaría Fondo Procine, de apoyo al cine peruano.

-¿Esto fue apoyado por la Asociación de Productores?

-Sí, porque fue una forma de tener más ingresos.

-¿Que proponía la otra organización?

-Que se siga apoyando la ley del congresista Peralta en la cual se hablaba de un 50 por ciento del impuesto municipal, y no en forma de donación mediante ese convenio voluntario con los exhibidores, pero resulta que la Asociación de Productores considera que la ley Peralta no había sido aprobada por las comisiones, puesto que una Comisión de Educación había pedido un análisis a la Municipalidad de Lima, que en buena cuenta es la que recauda el dinero, y la

municipalidad mediante un asesor o un técnico había admitido que a la municipalidad no podría despojarse de ese impuesto, esto era anticonstitucional.

-Esto anulaba toda la gestión.

-Claro, en vista de que no se podía, la Asociación de Productores opta por apoyar la alternativa complementaria de los exhibidores, no porque estén totalmente de acuerdo sino por un sentido pragmático, a raíz de eso surge la división, pero ahora la situación ha cambiado porque el congresista Peralta, que es una persona valiosísima para el cine nacional, junto con la congresista Luciana León y el congresista Ratto buscan el consenso para poder apoyar al cine peruano. Este consenso significa mucho al haberse eliminado lo temporal y voluntario de la propuesta de los

exhibidores para ser ahora indefinido y obligatorio.

-Pero, esto tiene que ser aprobado por el Congreso.

-Sí, por la Comisión de Economía, la de Educación y por el Pleno del Congreso. Pero para ser presentado por los congresistas esta propuesta tiene que ser aceptada por todas las partes, basta que un sector se oponga para que esto se trabe o quede en nada.

-¿Qué dice a esto el sector de la Unión de Cineastas?

-Están pidiendo que sea el 50 por ciento al impuesto municipal además de propuestas menores como el apoyo a la Cinemateca, mayor interés por las gestiones, pienso yo que se pueden ir superando paulatinamente. Lo fundamental es cuántos recursos se puedan lograr.

-¿Crees que estando a puertas de elecciones se pueda lograr avances importantes en el Congreso? ¿Crees que pueda existir la posibilidad de que algún otro gobierno pueda retomar esto? ¿Cómo ves esta situación? ¿O quedará todo a foja cero? Sabemos bien de la famosa falta de continuidad con el cambio de gobierno.

-Creo que sí se puede lograr, porque durante y después de las elecciones puede complicarse. La intención es hacerlo en esta legislatura que creo termina el 15 de julio, en ese sentido se está avanzando, por lo menos tenemos ya conversaciones de conciliación.

(*) Secretario Ejecutivo de CONACINE.



“Siempre estoy viendo dónde está el truco, cómo se hace la película”

Conversación con Tulio Mora (*)

Por Mario Pozzi-Escot Parodi.
-Tulio, el cine es poesía entre otras virtudes, tú como poeta ¿cómo ves esta relación?

-La poesía contemporánea, tú sabes bien, es hija de las artes visuales, la fotografía, por ejemplo, ha sido uno de los hallazgos que ha renovado la poesía desde el siglo XIX. El vanguardismo le debe mucho al cine, existió un gran entusiasmo por parte de los poetas con la aparición del cine, virtualmente la poesía fue influida por la visualización de las imágenes en movimiento, hay poemas a Chaplin...

-Hora Zero aparece hace más de 30 años como movimiento con una poética en movimiento y en tu poesía percibimos planos, secuencias, personajes.

-Te hacía esa introducción, porque obviamente nosotros recogemos esa tradición en la cual el cine ya está incorporado en la poesía. En toda mi infancia estuvo presente, mi abuela me llevaba al cine constantemente, sobre todo al mexicano, esto influyó posteriormente en mi poética, el cine fue en esa época para nosotros lo que ahora es el Internet para los jóvenes, esa era nuestra forma de expresarnos, no había televisión en mi infancia, solo radio y el cine. Soy un hombre de estos hábitos tumultuosos, solemnes, que se supone aparecían al ir a un templo que se llamaba sala de cine. En mi poética aparecen estas experiencias. Soy un poeta de imágenes y esto lo digo con deliberación, mi poesía es visual, para mí el contenido viene secuencialmente.

-Tu poesía es escrita en base

Los poetas vivían en una casa comunitaria de Santa Beatriz. En las fotos, Tulio Mora, Jorge Pimentel, Alfredo Pita, Miguel Burga (1977).



a planos, a tomas que crean secuencias donde se construyen personajes que describes acercándote a un lenguaje cinematográfico.

-Sí, de hecho yo le debo mucho al cine, suturo los poemas, les doy un sustento en base a un guión, es casi un defecto profesional, inconsciente, si no no funcionarían. Para mí el cine es muy importante, no obstante que como escritor profesional siempre estoy viendo dónde está el truco, cómo se hace la película, no me gusta que el mago me saque los conejos, quiero ver cómo amarra.

-Te distancias, buscas la estructura dramática, el sentido.

-Quiero ver cómo el mago hace el truco, a veces no disfruto mucho de la película en sí porque me la paso buscando, creo que es porque siempre he soñado en hacer una película, tengo un guión que se llama *Los sueños de David Aguilar* que lo presenté para un concurso y francamente descubrí que no solamente era eso, pedían muchas cosas que escapan a un poeta, a un escritor.

-Me estás hablando del proyecto, no solo se presenta el guión, sino su factibilidad y financiamiento.

Eso me desalentó un poco, mi sueño sigue siendo el hacer una película, tengo varias ideas desarrolladas. *Los sueños de David Aguilar* me lo corrigió Carlos Ferrand, lo he dejado ahí. Entre ser escritor, buscar financiación para la película y hacer el guión hay mucho tiempo que invertir, es dedicarte a otra cosa, encima no te conocen y no siendo lo mío perdería ese tiempo para la poesía. Todo esto en términos de pragmatismo, pero a nivel de sueño, de utopía, me hubiera

>>>

encantado hacer una película.

-Participaste como jurado en Conacine, ¿cómo ves el cine peruano? Como testigo desde los 70 de este largo camino, ¿qué nos puedes decir de su proceso, de su evolución?

-Yo he sido muy crítico con el cine peruano, "no había un ojo peruano" como decía Pablo Guevara, así como hay una oreja peruana para la poesía, no obstante que el "ojo" se crea y se crea por tradición. No lo había. En el Perú tenemos un ojo maravilloso desde la época prehispánica, lo que pasa es que no se ha recuperado bien eso, no ha habido un estudio profundo, no se ha visto a Chambí, por ejemplo, como parte de un proceso cinematográfico, encuadre, composición, luz, no se ha visto el aporte de los grandes fotógrafos del siglo pasado, de los 20 a los 50, de Cusco, Cerro de Pasco, Huancayo, Arequipa, Ayacucho. Pasando antes por Courret en Lima, había un ojo en la fotografía, pero sentía que no se había estudiado ese ojo por lo menos hasta los 70 en el cine peruano, a partir de ahí más o menos hemos tenido intentos, pero el cine es más que un ojo, el cine es historia, es personajes, es ritmo, es guión, es música, es una sinfonía, es una serie de elementos, que para una industria que no tenía recursos en el Perú como reto era demasiado. De esa época Robles Godoy es un ejemplo, es el más representativo, se le hacen homenajes, se habla legítimamente de por qué intentó ir más allá, buscó desbordar. A partir del velasquismo que promulga una legislación que alienta la producción, se plasman algunas propuestas que son como el antecedente de nuevas realizaciones. Este otro cine actual, y ya estamos con otra legislación cinematográfica, me gusta porque se basa en criterios integrales de lo que se supone es el cine, ya se ve un ojo en **Paloma de Papel, Días de Santiago**, los dos filmes de Claudia Llosa, hay un planteamiento, hay una historia, hay una forma de usar la cámara, cosa que tú no ves en Pancho Lombardi, su cámara es estática no tiene movimiento interno, parecen escenografías teatrales, es como si estuvieras frente a un escenario, la cámara no es un personaje, no tiene

"Si hubiese habido esa continuidad, toda esa larga lista de cineastas frustrados en el Perú hubiesen hecho una escuela que sería la base y la tradición del cine actual".

vida, es como en el poema, si tú no llevas bien la palabra cómo va a funcionar el asunto, creo que estos chicos se han dado cuenta bien de estos detalles, los han estudiado, han investigado, es obvio que al no poder hacer un cine a lo hollywoodense, el ejemplo mexicano es cercano, son pocos los recursos y muy pobres, aprendieron a hacer un cine en función de estas realidades.

-El problema es la carencia de una industria, no existe la cadena industrial que permita el desarrollo. Durante los 70 y 80, se realizó un cine de aprendizaje, de búsqueda. A partir de la nueva ley concurso en los 90 y su ayuda estatal para el financiamiento, las nuevas generaciones bien formadas pueden realizar mejor sus proyectos, teniendo en cuenta también el auge del digital y su fácil acceso tendremos muchas más producciones.

-Antes hacer cine era muy costoso, en la actualidad podemos ver cine en casi todo el Perú. Andrés Malatesta me ha contado que hay producciones en Arequipa, Ayacucho, Cusco, en muchas provincias, no conocemos mucho de esos directores, no sé si será un cine valioso, pero por lo pronto hay un cine en marcha. Hay que recordar también que los 90 fueron muy difíciles, el Estado no daba el dinero apropiado, no cumplía con la ley, no se vio al cine como en otros países con una estrategia para intensificar la identidad.

-Estábamos bajo la presión de una dictadura, esa ley fue dada en ese contexto, Fujimori cuidaba muy bien que el cine no tradujera, representara esa realidad, después de su caída es que aparece este otro cine.

-Claro, y lo dice Mayakovski entre otros,

también Eisenstein se pregunta en su época ¿por qué el cine es auspiciado en Estados Unidos, Francia, Italia? Respuesta: Porque recrea ese momento, esa espontaneidad del tumulto creativo que se llama identidad, porque recrea el nosotros, códigos vistos con otros ojos a través de la pantalla, lo que nos enaltece alimentando la autoestima, los estadounidenses hacían cine de posguerra por esas razones, los alemanes igual en la época del nazismo, todo esto no se entendió por acá, curiosamente se divulga que lo que crea la identidad es el vals y la marinera, ahora el cebiche o el pisco, pero como dice Balo Sánchez León el vals no pasa las fronteras, en cambio el cine sí trasciende fronteras, como la poesía, la escultura, el arte en general. Ha habido discontinuidad en el cine, los cineastas no han sido como futbolistas entrenados que se equivocan la primera vez, a la segunda mejoran, a la tercera hacen algo memorable y a la cuarta logran su estilo, si hubiese habido esa continuidad, toda esa larga lista de cineastas frustrados en el Perú hubiesen hecho una escuela que sería la base y la tradición del cine actual, en los cuarenta hubo un cine, en los setenta otro, en los ochenta otro, en los noventa no hubo y en esta década aparece otro.

-La discontinuidad continúa. No te parece paradójico que hayamos tenido reglamentación y ley de cine en dos dictaduras, claro, de diverso cuño, y ahora que atravesamos una larga primavera democrática no exista una intención del Estado por una adecuada legislación cinematográfica, con fondo de financiamiento, una escuela, la tan preciada cuota de pantalla, ley moderna, que promueva y sienta las bases de la tan necesaria industria.

-Sí, en esta gestión de Alan García el Conacine ha logrado incrementar los aportes del Estado para los premios de sus convocatorias.

-Hablando de Conacine, cómo fue tu experiencia como miembro del jurado.

-Andrés Malatesta me convocó junto con Constantino Carvallo. La primera sorpresa fue que había muchísimo material, más de cien proyectos. Andrés ya me había explicado sobre un criterio importante, el empresarial. Se evalúa principalmente la capacidad de finan-

ciamiento, para esto hay dos etapas, en una los proyectos son vistos por su factibilidad, probar coproducción, convenios, personal, quiénes se encargan de la producción, cartas, credenciales, currículums del personal, plan de trabajo, cronograma, etc. En la segunda se evalúa el guión.

-Claro, porque últimamente se están quedando muchos proyectos premiados inconclusos.

-Junto con la ganadora, **La teta asustada** ganó el segundo premio la película **Coliseo**, nos gustó mucho, trataba sobre un concurso de huailas, pensé que iba a tener un gran éxito, pero hasta ahora la película no sale porque le falta financiación.

-Este es uno de los problemas de la actual ley, el embalsamiento de películas, superar esto es propiciar que la ley se pueda expandir, facilitar negociaciones para nuevos fondos, y así lograr una ayuda más completa, que no se sustente solamente en el aporte del Estado. Sobre la ganadora, ¿cómo ves la película y su gran éxito a nivel mundial?

-Como jurado le dimos el premio por unanimidad, cumplía con todos los requisitos, presentaba realmente un guión depuradísimo, estupendo, planos definidos, visualización, ritmos, el encadenamiento de la historia era casi perfecto, cuando vi la película me emocioné bastante, la he visto hasta tres veces, tiene algunas "fallitas" de costura, de estructura, pero lo importante en este caso es cómo un ojo que nosotros suponemos no es el popular, un ojo de clase media alta de pronto sabe entrar al mundo popular pintándolo de una manera coherente.

-¿Crees que el hecho de que Claudia Llosa haya estudiado publicidad gravite en estos resultados? Hay un trabajo depurado a la búsqueda de un público, de estructura, de actuación.

-Definitivamente, además creo que estudió guión en España. La inteligencia de la chica Llosa radica en que también se dio cuenta de que no iba a poder hacer cine hollywoodense, ella está por el lado de Kusturica, de los turcos, ese cine en el que creas lo real maravilloso, lo

absurdo, donde encadenas lo dramático con lo cómico, con el humor y no como se hacía antes, una historia verídica con sentido coherente, lineal.

¿Crees que esas virtudes van en desmedro del lado ideológico, del lado del planteamiento de lo real, de la verdad en su cine?

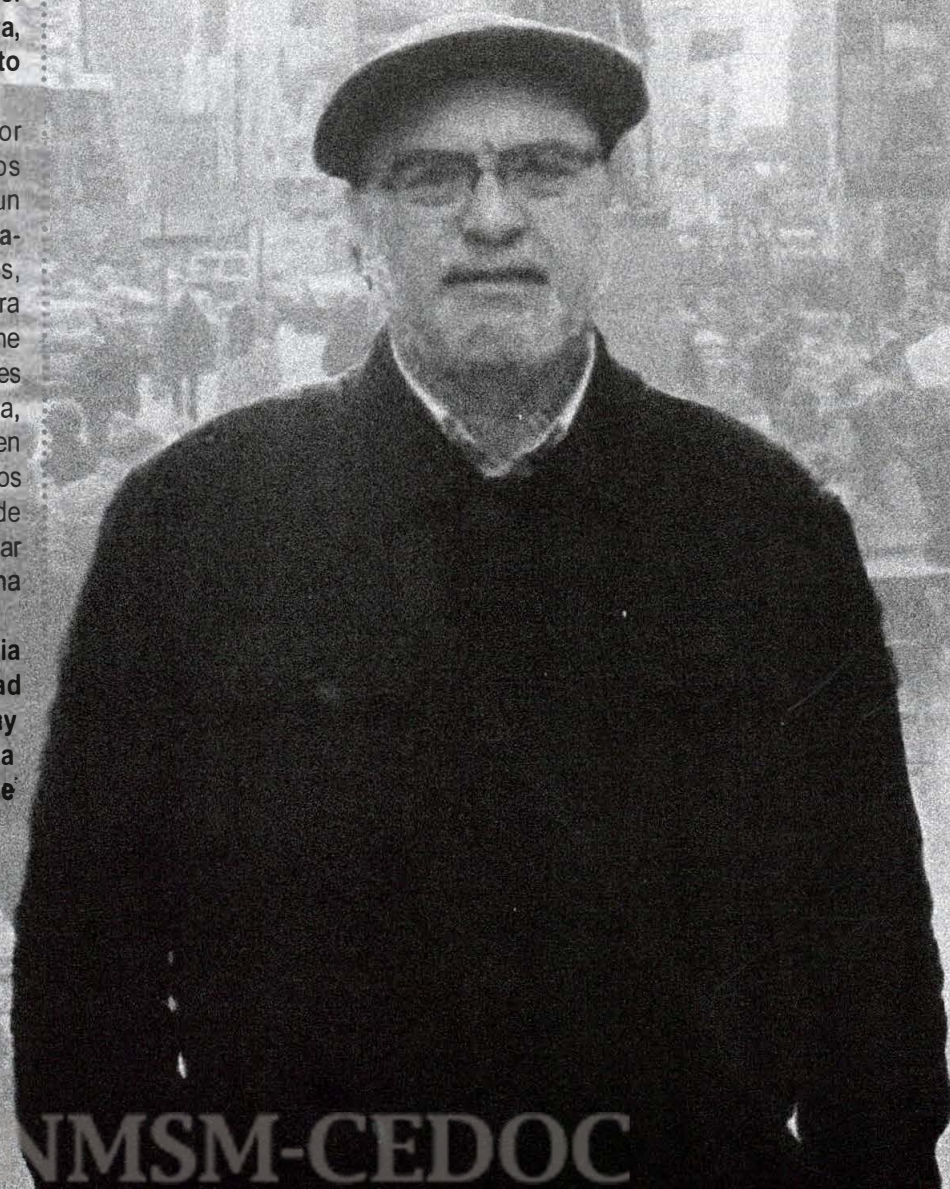
-Tuve reparos a su primera cinta, **Madeinusa**, para mí había hecho una película presenderista, donde el limeño todavía es visto estereotipadamente como un extraterrestre en los Andes. Con el velasquismo y sobre todo con el senderismo eso desaparece. Debí haber situado la película en su época, al ignorar que ya no existe un proceso de migración sino más bien que ahora y sobre todo en la época en que ella sitúa el filme, durante el terrorismo, estábamos y estamos en un proceso de transmigración, esto se entiende que no solamente los andinos bajan a la costa o a Lima sino que a la vez de Lima o de la costa suben a la sierra o a la selva y vice-

versa, movilización social impresionante, más bien diría yo movilización cultural, los charapas están en Tumbes, los puneños en Arequipa, yo he estado hace dos meses en Pucallpa y me encontré con un empresario iqueño trabajando y yendo al alto Puru, esto queda en la frontera con Brasil, eso es transmigración. **Madeinusa** no te pinta eso, te pinta un limeño que va a una comunidad y es visto como un extranjero, eso ya no sucede en el Perú, no ocurría eso, el proceso de transmigración ya estaba en la época de Sendero, de ahí lo de presenderista pero cuando realiza **La teta asustada**, creo que corrigió, veo la mezcla, la fusión.

-Varió el punto de vista, la protagonista ya es urbana, es de las últimas generaciones de limeños.

-Sí, además me gusta el acercamiento en la cinta de esos dos mundos, el andino y el burgués urbano de Lima, aunque eso no se da en la realidad, no son cercanos, el mundo obrero, el

>>>



>>>

mundo informal está distanciado del mundo burgués, e intentar mezclarlos, y mezclarlos de una manera totalmente arbitraria, totalmente transgresiva, le funciona. Me encanta cómo pinta los arenales, me hace recordar a los cuadros de Polanco, hay una estética en el Perú que ya se ha posicionado bien, la de lo chicha, la de lo pop, que la tiene Bendayán, y dicho sea de paso esto comenzó con Hora Zero.

-También encaja Herbert Rodríguez, el arte de los ochentas...

-Todos ellos. La gente de los ochenta que se reunía en Barranco: Charo Noriega, Lucy Angulo, el grupo Huayco. Tenían una estética ya lograda, recuerdas lo que hicieron con Sarita Colonia y latas en las dunas. Una estética ya lograda e incorporada. Está también la música en total expansión, la cumbia peruana de exportación a la Argentina, Chile. Llosa se ha colgado de todo esto y ha sabido sacarle provecho a esta cultura, ha tenido muy buenos asesores, especialistas en todo este proceso de cholicación estética del Perú. Méritos bastantes, el principal el haber creado un ojo. Ya hay un ojo, ya dio su aporte para ese ojo. La historia no tiene desfallecimientos, la acción se mantiene constantemente, y una sorpresa grata es su habilidad profesional para darse cuenta de que no se puede trabajar con actores peruanos que están deformados por la televisión. Trabajar con espontáneos, no profesionales, con comunidades, es un logro feliz. A partir de ese momento los actores y los directores tienen que pensar con qué tipo de personajes y actores trabajan. Parte del fracaso del cine peruano es con los actores, si tienes un mal guión y encima mala actuación la cosa se complica, es un desastre.

-Son puestas en escena y actuaciones que se repiten a sí mismas. Parece que no les importa qué películas hacen.

-Sí, son sobreactuados, amanerados, el actor peruano es permanentemente impostado, tienen un patrón que no se ha modificado.

-Es cuestión de dirección, el famoso "queda" ya se ha hecho costumbre, se acepta todo.

-Y es cuestión también de guión, los diálogos son sumamente pobres, lugares



Tulio Mora, Dalmacia Ruiz Rosas, Enrique Verástegui, Carmen Ollé, Jorge Pimentel, Óscar Orellana, Alberto Ostolaza, Róger Santiváñez y Eloy Jáuregui en Recital Mayor en el Wifala, un canchón ubicado en el jirón Moquegua, Lima (1980).



Tulio Mora y Ana María Chagra en la azotea de la casa comunal de Torres Paz 958, en Santa Beatriz, Lima (1977).

“El cine es una conexión de diálogos que te llevan con afectividad a contarte una historia. Agrégale a esto un actor que sepa construir su personaje y tendremos un cine diferente”.

comunes. Es ahí donde más se tiene que trabajar, no hay afectividad, no hay emotividad solo “lugar común”. Me he puesto a estudiar el cine estadounidense, incluso las películas más malas y encuentro que los diálogos están cargados de calidez, emotividad, cotidianidad. A la gente, al público, le encanta esa manera de hablar, con esos diálogos, con esa calidez y esa afectividad tienen que contarte toda la historia y no los “¡ya causa!”, “¡hermanito!”, “¡dos más! y cuanta lisura se les ocurre, o de vez en cuando les liga algún chiste y el cine no se trata de eso, el cine es una conexión de diálogos que te llevan con afectividad



Tulio Mora, Enrique Verástegui, Jorge Pimentel, Miguel Burga, Carlos Ostolaza y Eloy Jáuregui en el Bar Cordano de Lima (1999).



Eloy Jáuregui, Lupe Guerrero, Tulio Mora, Miguel Burga, Yulino Dávila y Jorge Pimentel en celebraciones poéticas, Lima, 1998.

a contarte una historia. Agrégale a esto un actor que sepa construir su personaje y tendremos un cine diferente.

-Días de Santiago logra esto, tiene muy buenos momentos.

-Paloma de papel conjuga actuación y buenos diálogos.

- Javier Corcuera desde el documental, busca estas realidades.

-Corcuera es un caso interesante, se formó en España, donde hay otro rigor.

-Estudió con Armando Robles y de ahí fue a España. Lo mismo la Llosa, de la universidad a Cuba y España. Es una educación muy cara para nuestra realidad.

-Claro, pero cómo hacer para que estos filmes, estos trabajos, sean un referente y pueda construirse de ahí una continuidad porque no me gustaría que el cine peruano sea como el fútbol, desde el setenta no ganamos nada y así vamos a vivir con la película de Claudia Llosa, el otro chico de *Días de Santiago* ya no hizo una buena película.

-Cambió de tema, y se encontró con una realidad más difícil y muy conocida.

-Y no le fue bien, volvió al cine tradicional peruano, lo mismo pasó con Fabrizio Aguilar, ya no vi una nueva propuesta de él, con *Tarata* pasó lo mismo.

-Todo esto nos lleva a confrontar también la realidad de que cada cineasta emprende una lucha de años para lograr otra realización, problema que plantea la actual ley de cine, ante la imposibilidad de incentivar y tener los recursos necesarios, realidad que nos enfrenta otra vez a la ausencia de una estructurada cadena productiva y una ley adecuada.

-Sí, me pregunto cómo los argentinos o en Chile consiguen esa continuidad.

-Nos remite a la misma problemática, tienen un fondo de financiamiento, cuota de pantalla para la distribución, una legislación adecuada. En cambio acá con la actual ley ya obsoleta así sea remendada, solo "aparecerá" de vez en cuando una buena película, sucede lo mismo que en el fútbol o en los deportes, la base de todo es la carencia de una industria en un país como el nuestro, porque talento hay, profesionalismo hay, el punto débil es financiamiento y distribución.

-Tienes razón, no quiero dejar de mencionar a Carlos Ferrand, que es otro caso, se tiene que ir del Perú para hacer cine, el país no le da condiciones para vivir de eso.

-El número anterior de Butaca cubrió extensamente su obra. Destacamos *Americano* su último documental, como cineasta trashumante que es nos contó parte de su vida.

-Sí, me mandó la película y también el guión, que estaba en francés para traducirlo al castellano para el doblaje. Disfruté mucho con el trabajo.

- Una última pregunta para cerrar, ¿qué es el cine para ti?

- El cine es maravilloso, el cine es poesía, a veces sales de ver algunas películas y te vas inmediatamente a escribir, o te quedas con algunas palabras. Me he quedado con algunas frases notables, me acuerdo cuando Kirk Douglas, de cowboy interpretando a un loco irresponsable, actuaba como el malo, pero era soñador y escribía poesía, muchos de sus diálogos los he puesto en mis poemas, y seguro también que de algunas otras películas. Te digo esto para que veas el valor que tiene para mí el cine con la poesía. 🎬

(*) Poeta y guionista, fundador de *Hora Zero*, miembro del jurado de CONACINE 2009.



Estar despierto es saber que se está dormido

“El noventa por ciento de todo es basura”

Por Armando Robles Godoy.

A fines del siglo pasado el escritor norteamericano Theodore Sturgeon lapidó la ciencia ficción y otras “ciencias” con la frase que he escogido para titular este artículo; en mi opinión, muy adecuado para muchas otras cosas. Como veremos.

A poco que fueron pasando los años, también fue generalizándose y afirmándose la comprobación de que, efectivamente, “el noventa por ciento de todo es basura”; con las numerosas excepciones en las que “todo es basura”.

Cuando esta cínica característica del progreso humano llegó a conocimiento de los sectores productivos y creativos de la humanidad, en todos sus niveles, la lápida de Sturgeon se convirtió en una ley, aplicable a todo lo que hacen y pretenden hacer los seres humanos.

Y si así son las cosas no queda más remedio que aceptar, humildemente, la importancia, positiva o negativa, de la basura.

Es casi todo.

Muy a menudo, sin el casi.

Lo lógico nunca deja de ser lógico, y cuando esta verdad perogrullesca llegó, por ejemplo, a los hambrientos oídos del empresariado, no le quedó a este más remedio que aceptar (siempre humildemente, por supuesto), la inevitable importancia de satisfacer, lucrativamente, la necesidad de basura.

Claro que respetando ese tímido diez por ciento, al que había que proteger reduciendo su valor, vale decir, su precio, a los mínimos más diminutos.

En uno de mis aforismos más recientes afirmo que el hombre comenzó a evolucionar cuando aprendió a mentir y a robar. Y aunque el robo y la mentira no son sinónimos de basura, están muy cerca de serlo. Por consiguiente, y para que no haya equívocos, no queda más remedio que resaltar la diferencia filosófica entre la evolución y el progreso.

Los diccionarios aseguran que “evolución” y “progreso” son sinónimos. Creo que se puede añadir que lo son y no lo son. Dicho sea de paso, también se puede decir lo mismo de “misterio” y “enigma”: lo son y no lo son. Y aunque el título de este artículo ya es una soberana perogrullada, me atrevo a añadir que el noventa por ciento de todo es un porcentaje de algo.

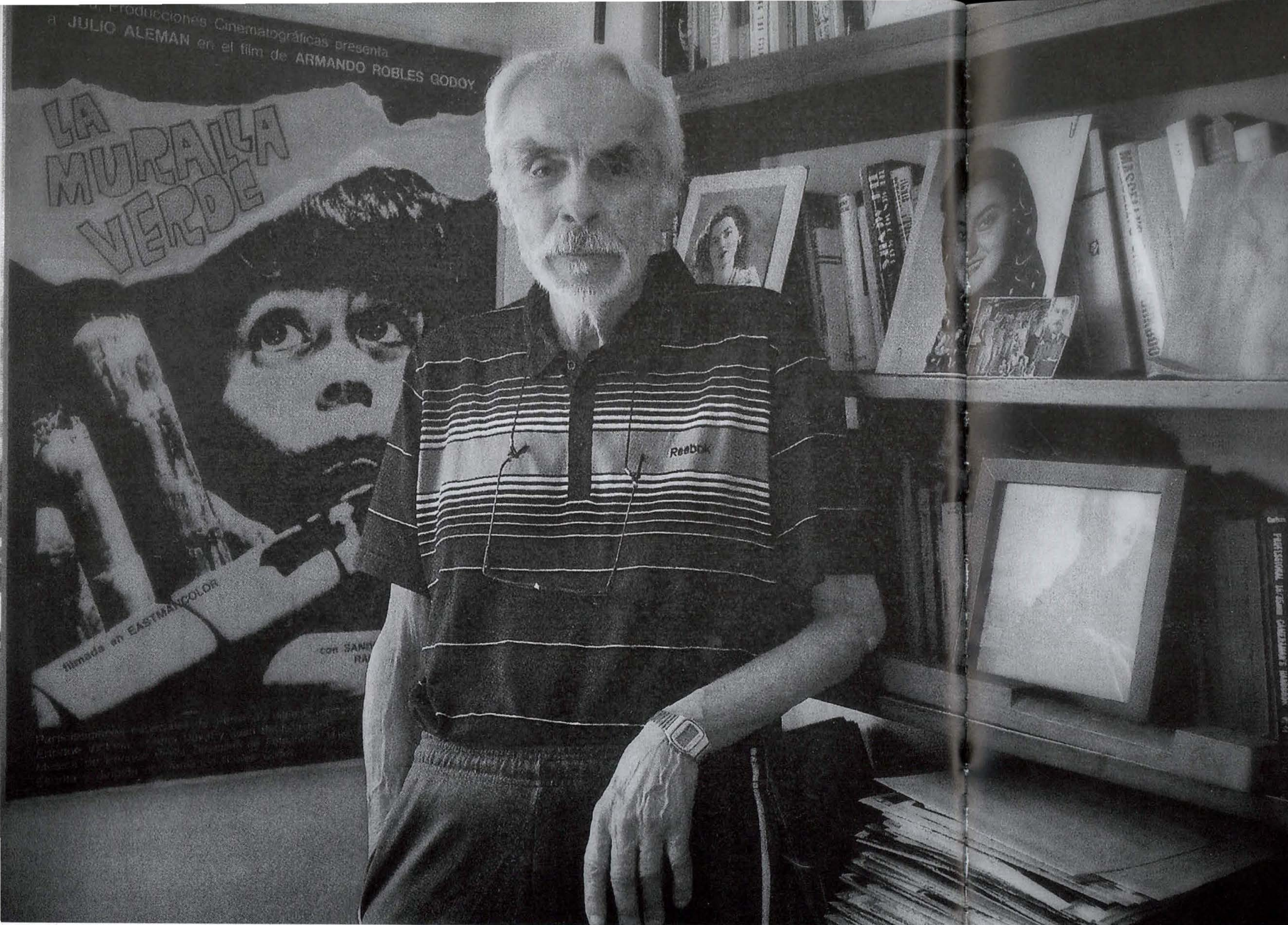
Como lo afirmaría el humorista español Enrique Jardiel Poncela: “*Sicabaruegas del idioma que es una pura filfa*”.

Y así nos encontramos ante el misterio o el enigma de la evolución o el progreso, que si bien no llegan a convertir los sinónimos en antónimos, hacen que el misterio sea más misterioso que el enigma, y la evolución, más profunda que el progreso.

Regresemos un momentito al Diccionario:

- **basura**: suciedad, cosa que ensucia, desperdicio, cosa repugnante

>>>



Armando, en un apacible lugar de su casa.

>>> o despreciable, algo de muy baja calidad...

Y así sucesivamente, como ocurre en todos los diccionarios, donde es casi imposible encontrar un vocablo que tenga un solo significado. Incluyendo el vocablo "vocablo" desde luego, que además de ser sinónimo de "palabra" también es **representación gráfica de estos sonidos y segmento del discurso.**

Menciono, y mencionaré a menudo, los diccionarios; sobre todo desde que me enteré, por una encuesta, que el noventa

por ciento de la población peruana no ha consultado jamás un diccionario, y que el noventa por ciento de ese porcentaje ignora lo que son los diccionarios y, por supuesto, sus diferencias con respecto a las enciclopedias.

Como es lógico, también son enigmas misteriosos los diccionarios de sinónimos y antónimos, de dudas y dificultades, y de distintos idiomas, etc.

Un descubrimiento patético que hice mediante una encuesta personal es el elevado número de escritores y proyectos de escritores que forman parte de esas

tribus de antidiccionaristas. Fenómeno mucho más destructivo para la conservación y la evolución de los vocabularios que el proveniente del analfabetismo.

Me parece interesante, y nada casual, que el porcentaje establecido en el título de este artículo sea idéntico al de los antidiccionaristas.

Ahora bien, si no limitamos el significado de "basura" a lo que botamos todos los días y recogen todas las madrugadas los camiones municipales, podemos emplear ese vocablo para expresar, poética o metafóricamente, lo desagra-

dable, negativo, falso, sucio, inferior, barato, inculto, inútil, hipócrita y todos los etcéteras semejantes, sin tener que acudir a un rosario de adjetivos.

Así, por ejemplo, cuando afirmamos que el noventa por ciento de los programas de televisión son pura basura, también podemos emplear esta palabreja para afirmar, sin equivocarnos, que el noventa por ciento de los discursos congresales de cualquier partido político es... precisamente, pura basura.

No creo que "en el principio era el verbo".

"Desde luego que más probable es que 'en el principio era la imagen', que, con el paso de los siglos, se integró con el verbo, vale decir, la palabra...".

Y si lo fue, constituyó un poderoso obstáculo para, entre otras muchas cosas, dificultar y hasta impedir la evolución de ese mismo lenguaje solitario y dictatorial. Porque eso, y no otra cosa, es la palabra, cuando se desempeña como único medio de expresión y comunicación.

Desde luego que más probable es que "en el principio era la imagen", que, con el paso de los siglos, se integró con el verbo, vale decir, la palabra, para alcanzar cumbres maravillosas e interminables al nacer la literatura.

Pero en ese mismo momento, ya creado el lenguaje verbal con todos sus géneros, la literatura, la poesía, la novela, el ensayo, ese mismo lenguaje verbal comenzó a expresar lo que no decían las palabras, y que se ocultaba detrás de ellas. Ya que estas eran impotentes o insuficientes para las exigencias de ese otro misterio que se llama creatividad, en la que se incluye, entre otras maravillas, la belleza de las artes.

Aquí la palabra no se limitaba a decir, sino a crear; el fenómeno esencial de la cultura. Y, milagro de milagros, a asociarse con los otros lenguajes, para crear bellezas inmortales e inimaginables.

Y también basura, por desgracia.

Porque la basura, terror de terrores, se disfraza de belleza, asociándose con los símbolos de otros lenguajes, donde sí brilla en todo su esplendor.

Y he aquí que nos encontramos con otro vocablo: "símbolo", de gran importancia para comprender cabalmente lo que es un lenguaje; y sobre todo, el lenguaje cinema-

tográfico, que es adonde quiero llegar.

Volvamos al Diccionario: -símbolo. (Del griego *symbolon*) Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada.

-signo. (Del latín *signum*) Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro. // Cosa que representa o evoca en el entendimiento la idea de otra.

-lenguaje. (Del provenzal *lenguatge*) Conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente. // Sistema de comunicación verbal. // Uso del habla o facultad de hablar. // Conjunto de señales que dan a entender algo.

La lógica nos obliga a seguir un poquito más en el Diccionario para llegar al lenguaje cinematográfico, y nos encontramos con lo siguiente: -**cinematografía: Captación y proyección sobre una pantalla de imágenes fotografiadas en movimiento.**

Sin embargo, lo verdaderamente triste de esta idiotez sintética del Diccionario no es nada si la comparamos con los resultados de diversas encuestas realizadas en múltiples públicos y países, y que podemos sintetizar retrocediendo, en cierta forma, al título de este artículo, y a lo que, en cierta forma, quise significar con él: **EL NOVENTA POR CIENTO DE LOS PÚBLICOS CINEMATOGRAFICOS NO ENTIENDE NADA DE LAS PELÍCULAS QUE "VE". LE GUSTEN O NO.**

Pero como no estamos en un taller de cinematografía, y esto es un artículo que pretende abrir la hipótesis de que "el noventa por ciento de todas las películas son basura", continuemos con la noble tarea de basurero.

-**basurero: Persona que tiene por oficio recoger la basura. Sitio en donde se arroja y se amontona la basura.**

Para evitar confusiones peligrosas echemos un vistazo a los significados usuales, posibles e imprevisibles, de algunos vocablos aparentemente inocentes.

-porcentaje: (Del inglés *percentage*). Tanto por ciento.

Este inocentito alcahuetón y pendejo oculta un cuchillo de carnicero al servicio de la economía y la política.

Analicemos algunos ejemplos.

"La reducción del precio de las papas ha sido un éxito. En menos de un mes ha disminuido en un diez por ciento". = UN CENTAVO.

"La manifestación fue un éxito nacional: asistió el sesenta por ciento de la población". = TREINTA Y CINCO PERSONAS.

"La inflación ha disminuido notablemente en un veinte por ciento". = EN DIEZAÑOS.

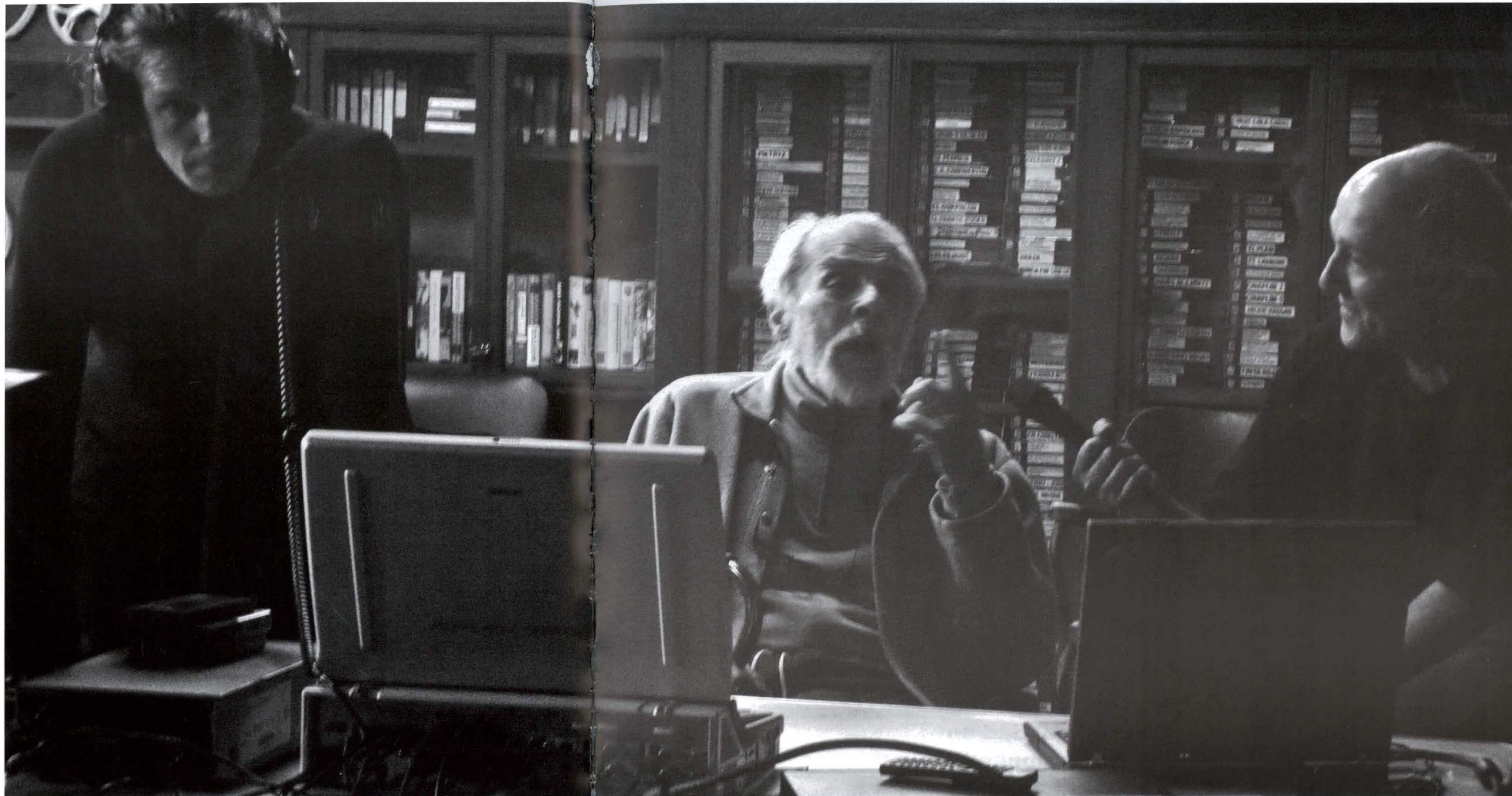
"La película, un éxito en todo sentido para el cine nacional, atrajo, durante las seis semanas de su exhibición, la asistencia del veinte por ciento del público limeño". = UN TOTAL DE CINCUENTA MIL SOLES PARA EL PRODUCTOR. (La película había costado trescientos mil dólares).

¡Basura económica de primera!

Que, además, disfraza las tristes verdades de los valores tras el ostentoso maquillaje de los precios.

-valor. Grado de utilidad o aptitud de las cosas, para satisfacer las necesidades o proporcionar bienestar o deleite. // Cualidad de las cosas, en virtud de la cual se da por poseerlas cierta suma de dinero o equivalente. // Alcance de la significación o importancia de una cosa, acción, palabra o frase.

-precio. Valor pecuniario en que se



Armando con Mario Pozzi-Escot Parodi y el equipo de Livemedia.

"Lo que expresa la literatura no lo puede expresar la cinematografía, y viceversa. Las emociones e ideas que despierta el cine son radicalmente distintas de las emociones e ideas literarias..."

estima algo. // Esfuerzo, pérdida o sufrimiento que sirve de medio para conseguir algo, o que se presta y padece con ocasión de ello.

Si a estos significados, al parecer impecables, del Diccionario, se añade que ese mismo Diccionario considera que "valor" y "precio" son sinónimos, suele no haber ninguna duda de que se trata, como decían nuestras abuelas, de "dos jeringas del mismo bitoque".

Pero resulta que no lo son.

Y en muchos casos (peor aún) son

antónimos. Hasta irreconciliables.

Mediten un poco. No hace daño. *"Es mejor para una esposa permitirse copular con su propio padre de una manera natural, que copular con su marido contra natura".*

"El hombre, en la unión carnal, es una bestia".

La primera imbecilidad es de Bernardino de Siena, un sacerdote franciscano de allá por el siglo XV. Y la segunda, parece que se le

escapó a Tomás de Aquino cuando escribía **SUMA TEOLÓGICA**, su obra cumbre.

Ambos fueron canonizados. Y sin embargo escribían.

En el principio no fue el verbo.

Lo más probable es que en el principio fue la imagen.

Luego, el movimiento de esa imagen.

Y solo en tercer lugar comenzó a nacer, entre balbuceos y aullidos, el "famoso" verbo.

Sin embargo, ese nacimiento dio lugar a un fenómeno tan poderoso y creciente, que hasta ahora ejerce una dictadura insuperable sobre el desarrollo y la evolución de la especie humana. Una dictadura tan absoluta, que la característica definitoria y fundamental de la especie humana es la palabra. Hablada, escrita y hasta cantada.

Pero veamos al verbo, es decir, a la

>>>

palabra, en el contexto de ese fenómeno creativo de evolución perpetua que se llama cultura.

Podemos dividir nuestra realidad en dos dimensiones o fenomenologías: la natural y la cultural. Para mejor decir: la naturaleza y la culturaleza. (Este último vocablo es un neologismo que acabo de inventar sin permiso ni conocimiento de la Academia; por lo tanto no lo busquen en los diccionarios).

Todavía.

La naturaleza es el resultado de la creatividad "divina", y la culturaleza es el resultado de nuestra creatividad. Para bien y para mal.

Naturalmente, el noventa por ciento de los resultados son para mal. Es decir, son basura.

O así parece.

Pero dejemos para otra ocasión a la naturaleza con sus "barbaridades" divinas, y quedémonos con las "barbaridades" humanas de la culturaleza. Y en esta dimensión, para llegar de una vez al cine, meditemos un poco sobre la literatura y la cinematografía, dos creaciones humanas de inmensa importancia y dimensión. La primera en el campo de la palabra, y la segunda, en el de la imagen, el movimiento, los sonidos, la música, el silencio y... Sí. La palabra.

Así, sin querer, queriendo, ya estamos en la dimensión maravillosa y misteriosa de la belleza y el arte, en la cual intentaré quedarme hasta el final de este artículo.

Y de mi vida.

Recuerdo que en la selva, cuando se va a cruzar un río sin puente y nadando, se suele aconsejar: "Vamos a cruzarlo sin que se dé cuenta".

Por desgracia, a menudo se da cuenta.

Ahora, sin que se den cuenta, vamos a



Homenaje a Armando en La Casona de San Marcos.

"Podemos dividir nuestra realidad en dos dimensiones o fenomenologías: la natural y la cultural. Para mejor decir: la naturaleza y la culturaleza".

ocuparnos en este lapso final y breve, del arte y la belleza de la literatura y de la cinematografía.

Sin ahogarnos, por supuesto.

Un detalle que me intriga y me divierte desde que lo descubrí, relacionado con el arte y, sobre todo, en la dimensión de la belleza, es la intensidad y la frecuencia con que esta depende de los aspectos negativos de la vida.

Incluyendo a la muerte.

La literatura y la cinematografía son dos artes y dos lenguajes. Lo que me obliga a explicar la definición sintética de "lenguaje" que he formulado en mis inquietudes pedagógicas: "una estructura coherente de 'símbolos'".

También sabemos que el "símbolo" es el "signo" que no significa nada, mientras nuestra "culturaleza" no crea y acuerda un significado. Uno o más.

También tenemos que la unidad significativa del lenguaje literario es la palabra y la del lenguaje cinematográfico es la escena; vale decir "la unidad audiovisual ininterrumpida de la estructura semántica y poética cinematográfica".

Pero, las determinaciones y explicaciones de los significados y bellezas

de la palabra literaria y de la escena cinematográfica, no se limitan a lo que "dice" la palabra ni a lo que "muestra" la escena. Además, el lenguaje literario es analítico, y el lenguaje cinematográfico es sintético.

Estamos ante dos medios de expresión y comunicación autónomos y esencialmente diferentes. No existe entre ellos relación creativa y significativa alguna. Lo que expresa la literatura no lo puede expresar la cinematografía, y viceversa. Las emociones e ideas que despierta el cine son radicalmente distintas de las emociones e ideas literarias; y las lágrimas que nos hace derramar una secuencia cinematográfica no se asemejan a las que derramamos con un poema.

En resumen, se trata de dos fenomenologías expresivas y comunicativas absolutamente intraducibles, dos artes

que producen sendas bellezas, y dos dimensiones incomunicables.

Uno de los tantos ejemplos que encontramos ante estos enigmas es la frecuencia con que grandes obras literarias, incluyendo la Biblia, han sido fuentes de películas malas, pésimas y (lo que es peor) mediocres.

Como es lógico, el estudio de estas diferencias entre la literatura y la cinematografía me ha llevado a la conclusión de que el guión es el peor obstáculo en la etapa creativa de una obra cinematográfica. Es una lástima que aún no se haya creado una grafía propia del cine, semejante a la partitura en pentagramas propia de la música.

"Hasta la belleza cansa", cantó el poeta. Yo añadiría: "...y también se cansa". Me veo enfrentando la inevitabilidad de poner

punto final a este artículo. Un escritor amigo dijo, alguna vez, que yo soy un obsesionado con los finales. Y es verdad. Al extremo que pienso que los finales son la razón de ser de lo que se escribe.

Así como la muerte es la razón de ser de lo que se vive.

Y como acá no puedo poner un FIN cinematográfico dolorosamente bello y romántico, acudiré a la belleza literaria para "cruzar el río sin que se dé cuenta".

Aunque me ahogue.

En cierta ocasión, solo, buscando una calle que me sirviera para la escena final de un corto que estaba filmando, doblé una esquina y me sobrecogió una callejuela solitaria y sombría.

Pero lo extraño y paradójico fue que lo que me invadió fue un ansia literaria, ajena a cualquier belleza cinematográfica:

"No es lo mismo la tristeza de una calle vacía"
"la belleza de una calle desierta"
"la paz de una calle dormida"
"y el silencio de una calle muerta".

Así, vacío, desierto, dormido y muerto, anduve por la callejuela buscando lo que no quería encontrar, y serendípicamente (1) abrumado ante los significados tan distintos que podía ocultar la palabra "calle".

Para despedirme, les pido que no olviden que las palabras se las lleva el viento, las bellezas se las lleva el tiempo, y los sueños se los lleva el reloj despertador. 📺

Sayonara (2).

- (1) De "serendipity", vocablo creado por Horace Walpole y que designa la facultad de hallar, sin haberlas buscado, cosas útiles, bellas o valiosas.
- (2) Adiós, en japonés: "Puesto que así ha de ser".

Claves para entender la televisión desde la perspectiva cultural

Por Vanessa Rodríguez Breijo.

Entender la televisión como un asunto de cultura es aceptar que las prácticas sociales cotidianas de las mayorías de América Latina y el mundo se encuentran más ligadas a lo que pasa por este medio audiovisual que a la cultura de la Ilustración, es decir al racionalismo y la academia, cuyo soporte es el libro, y cuyo modelo es jerárquico y lineal. La televisión ha venido a desordenar, o a catalizar esos desórdenes que ya se gestaban en la sociedad. Esto significa no solo un orden distinto al de antes, sino un cambio en los propios parámetros de ordenamiento (cf. Orozco, 2001b).

Con la televisión, la percepción se hace más cercana y familiar, diluyéndose las distancias que separan al público de unas imágenes que fluyen sin cesar. Los referentes se diversifican abarcando las expresiones de cualquier territorio, mezclando lo local, lo nacional y lo global; los temas que estaban reservados a los adultos son propuestos a cualquier hora desafiando la autoridad paterna y materna; el tiempo se disloca, las experiencias de simultaneidad e instantaneidad; y las nuevas formas de conocer y saber, distintas a la palabra, retan al paradigma educativo de la escuela cuestionando su hegemonía.

A partir de la televisión se construyen imaginarios colectivos que mezclan memorias y matrices culturales populares, resignificados con las lógicas del mercado. Este medio es escenario de las contradicciones de la sociedad moderna. Al mismo tiempo, la influencia de sus imágenes es filtrada por esa misma sociedad. Por todo esto, comprender la TV como un asunto de cultura es imperativo de estos tiempos.

“La televisión ha sido por mucho tiempo estudiada con una ceguera ideológica tal que ha impedido entender su importancia en la sociedad actual”.

La superación de la teoría crítica

La televisión ha sido por mucho tiempo estudiada con una ceguera ideológica tal que ha impedido entender su importancia en la sociedad actual (cf. Hartley 2000). El pensamiento intelectual la ha relegado a un estatus epistemológico “más pobre que el hijo pródigo, porque era imagen y no palabra” (Orozco, 2001c).

Un nuevo enfoque, distinto al tradicional, no implica obviar las críticas que ponen en evidencia la complicidad de la TV con las manipulaciones del poder y los intereses mercantiles. Pero sí distinguir entre el uso perverso del medio y el “lugar estratégico que la televisión ocupa en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las sensibilidades, en los modos de construir imaginarios e identidades” (Martín-Barbero y Rey, 1999:18). De modo que es preciso estudiarlas desprejuiciadamente.

Walter Benjamin, al referirse a la fotografía, a la radio y al cine detectó el cambio histórico en la percepción sensorial de las colectividades. La obra de arte perdía su autenticidad debido a su reproducción técnica, arrebatándole su “aquí y ahora”, atrofiando su aura y disminuyendo su valor ritual. Pero esa “manifestación irrepetible de una

lejanía”, que estimulaba la contemplación, y cuya condición de única ofrecía la base de su valor cultural, estaba siendo progresivamente desplazada por otro tipo de experiencia estética emergente, más acorde con “la importancia creciente de las masas en la vida de hoy” (Benjamin, 1977: 438). Esas masas, entendidas como lo opuesto a las elites, aspiraron “acercar espacial y humanamente las cosas”, para “adueñarse de los objetos con la más próxima de las cercanías” y así “superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción”. De esta manera, daban origen a una percepción “cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso (...) le gana terreno a lo irrepetible” (Benjamin, 1977) de este modo, el cambio histórico de percepción se caracteriza por el goce de la experiencia, por el “gusto por mirar y por vivir”, diferente de la simple contemplación en la percepción anterior. Esta transformación perceptiva tiene lugar a partir del impacto del cine, por ejemplo, en cuyo plano cambian las imágenes sin que puedan ser registradas por los ojos, interrumpiendo el curso de las asociaciones de ideas en la mente del espectador (cf. Benjamin, 1977).

La transformación de la naturaleza del arte con la sustitución de un concepto estético por otro completamente distinto, ocurrió sin mayores traumas. Fue un paso necesario para el desarrollo de la sociedad moderna por cuanto la originalidad y la autenticidad ya no son posibles, sin desaparecer del todo como valor.

La actual circulación y consumo de bienes simbólicos hace, pues, impensable la exclusividad. En los nuevos tiempos, esto es, en los tiempos de los grandes medios de comunicación de masas, la cultura se inserta en las relaciones

>>>



UNMSM-CEDOC

sociales no con un sentido fijo, sino mediante el "contacto inestable con mensajes que se difunden en múltiples escenarios y propician lecturas diversas" (García Canclini, 1989: 186).

Por eso, para entender lo que sucede en la historia con la irrupción de las masas y la técnica, más importantes que los cambios en la estética son los que se producen en la experiencia, en ese nuevo *sensorium* que hace posible otro modo de acceso a las cosas (no solo al arte), que le permite a cualquier hombre-sujeto usarlas y gozarlas. Es la abolición de las separaciones y los objetos. Y esta operación de acercamiento hace entrar en declive el

viejo modo de percibir: la experiencia burguesa ha dejado de ser la única configuradora de la realidad. Entonces, expresiones culturales como el cine no es que permitan ver cosas nuevas, sino ver de otra manera las viejas y hasta la cotidianidad (cf. Martín-Barbero, 1991).

El haber vislumbrado la relación de los cambios en las condiciones de producción con las transformaciones en el espacio de la cultura, y haber enfocado éstas en el lado de la recepción, es una visión que ha permitido desbloquear el análisis de los medios

“Como el medio de mayor consumo entre las audiencias, ha introducido profundos cambios en el campo de la cultura y ha transformado las maneras de percibir el espacio y el tiempo”.

de comunicación en América Latina, al entender este nuevo tipo de percepción de una manera positiva y no nefasta (cf. Martín-Barbero, 1991).

La televisión, como el medio de mayor consumo entre las audiencias, ha introducido profundos cambios en el campo de la cultura y ha transformado las maneras de percibir el espacio y el tiempo. Convierte lo que ocurre a grandes distancias en algo cotidiano con simultaneidad, instantaneidad, flujo constante, actualidad, intercambio de géneros, mezcla de temporalidades y transformación de lo efímero en clave de producción y de goce estético (cf. Martín-Barbero y Rey, 1999).

Estos cambios en la manera de percibir fueron pasados por alto debido a que el pensamiento latinoamericano dominante en el tema de la comunicación estuvo políticamente ocupado, y no prestaba atención a los estudios que plantearan algo más que una crítica a los medios.

Dentro de este pensamiento tuvo gran influencia la escuela de Frankfurt, especialmente las reflexiones de Theodor Adorno y Max Horkheimer, las cuales fueron introducidas en Venezuela por Antonio Pasquali y Ludovico Silva. Algunas de las influencias de esta escuela provenían del análisis marxista y especialmente del ensayo *El malestar en la cultura*, de Sigmund Freud. Sus investigaciones representaron, a partir de 1950 una alternativa a la investigación "administrativa", generalmente funcionalista, que se realizaba en Estados Unidos. Así, Frankfurt se convirtió en una reflexión teórica, académica, un análisis filosófico-sociológico, cuyo paradigma central fue el concepto de industria cultural (cf. Vilches, 1993), a la cual se le atribuía la función de renovar el conformismo, socializar la represión, manipular a los espectadores en dirección a la ideología capitalista para extraer una "plusvalía ideológica" y poder mantener el status quo, y hacer desaparecer la verdadera experiencia cultural (la de las bellas artes) en beneficio de una subcultura.

>>>

estandarizada, bárbara y degradada (cf. Adorno y Horkheimer, 1977).

Dentro de los aportes que hizo la escuela de Frankfurt, o teoría crítica, a la comprensión de los medios de comunicación están: haberlos definido como industrias cuyos productos simbólicos eran manejados con una racionalidad mercantil (el valor de uso es sustituido por el valor de cambio), llamar la atención sobre la intencionalidad de los mensajes que estos emiten y ubicarlos como parte de una sociedad y no como objetos aislados. Sin embargo, esta línea ha padecido poderosas limitaciones, las cuales no lograron superar sus seguidores de la izquierda política y académica latinoamericana. Una limitación fue la de reducir la cultura al restringido círculo de las expresiones artísticas de la llamada "alta cultura", mientras considera la producción de la industria de entretenimiento como degradación de esa cultura, al banalizar la vida cotidiana, y de sublimar el arte.

Esta es, sin duda, una perspectiva elitista que no comprendió el cambio de sensibilidad que se producía con el advenimiento de las masas en contacto con los grandes medios, que aspiraban a un acercamiento de la obra, una percepción en el goce más que en la contemplación. No solo este fenómeno escapa sino que además se erigió el arte como paradigma único y no se aceptó la pluralidad de las experiencias estéticas.

Otra limitación de la teoría crítica fue la de eliminar las diferencias entre los distintos medios de comunicación, al concebir a la industria cultural como una unidad, como un sistema integrado por técnicas distintas. Toda obra fue asimilada al esquema (cf. Martín-Barbero, 1991) y las especificidades de cada medio nunca fueron tomadas en cuenta o ignoradas olímpicamente. La recepción de los medios se concebía de una manera uniforme. Para los autores frankfurtianos, todos los espectadores buscan "llenar" su tiempo libre, y al hacerlo, son manipulados

“En los últimos años han surgido nuevas tendencias en este sentido, se ha cambiado el lugar de las preguntas y se ha abierto un espacio para el estudio de la televisión como asunto de cultura”.

ideológicamente. Este supuesto ignora las diferencias derivadas del contexto sociocultural, las características del receptor y la diversidad de discursos que pueden circular a través de los distintos medios, en la comprensión del complejo proceso de recepción.

Los críticos también entienden al espectador como un ente pasivo. El sentido de un determinado programa era impuesto desde afuera y aceptado por la audiencia, en la misma dirección que lo concibió el emisor. Más que una limi-

tación se trata de un franco error, pues en realidad los receptores tienen un rol importante, crítico o acrítico, frente a los medios. Así lo han demostrado numerosas investigaciones. Al mismo tiempo los receptores hacen uso de los mensajes y aplican diversidad de lecturas, muchas veces distintas a la esperada por el que produce el mensaje.

Estas limitaciones guiaron buena parte del pensamiento latinoamericano sobre comunicación. La escuela de Frankfurt fue por mucho tiempo una alcabala obligatoria de los estudiosos de los fenómenos de la comunicación masiva (cf. Bisbal, 1999: 32). Al punto que otros aportes fueron relegados a un segundo plano, o simplemente ignorados. Todo ello incapacitó el pensamiento sobre la importancia cultural de los medios de comunicación y los cambios que se gestaban en la estética, en la política, en la educación y en los nuevos modos de percibir.

La resistencia al análisis complejo que muestra la historia de las investigaciones teóricas de la TV, fenómeno no

exclusivo de América Latina, la razona Wolton destacando la desconfianza de la tradición occidental en la imagen, según la cual el texto escrito posee mayor valor cultural que la sola imagen. A esta tradición se le unió el antiguo recelo hacia las muchedumbres, el temor del hombre culto por las masas, criterio que predominó ampliamente durante el siglo XIX. Así, poder acceder a la información, a la diversión y a la cultura de manera libre e igualitaria, que es lo que ofrece la TV a las mayorías, fue visto como poco menos que una amenaza por los intelectuales, incluso por aquellos que defendían corrientes que abogaban por modelos democráticos (cf. Wolton, 1992).

En el mismo orden de ideas, Hartley (cf.2000) considera que la poderosa retórica contraria a la TV estaba preparada mucho antes de que ésta fuera inventada, pues su origen se encuentra en la tradición textual de las elites poseedoras de conocimientos. Se trata de un discurso angustioso que repele la popularización y la modernización y que muestra pánico ante la democratización del gusto.

Nelly Richard (cf.1996) explica que en la modernidad la "máquina universitaria" se encargó de compartimentar el saber y defender su autoridad institucional al separar el legítimo del ilegítimo. Pero las desarticulaciones y fragmentaciones que ha sufrido la "razón universal" rompieron la ilusión de totalidad en el conocimiento. En ese contexto surgieron los estudios culturales, que se han encargado de "desenmascarar" lo oculto detrás de las críticas culturales: mantener el canon artístico o literario a salvo del mestizaje cultural contaminando una supuesta identidad cultural.

Por su parte, el menosprecio hacia la imagen también tiene su cuota de responsabilidad en el sesgo de este pensamiento. La palabra es el vehículo legítimo para conocer y sigue siendo defendida como tal por muchos letrados. Pero la imagen continúa apropiándose cada vez más de espacios de la vida cotidiana, y no

La retórica vacía y desconectada de la realidad que se dio en Europa en torno a la TV pública tuvo como consecuencia una entrada poco planificada, tardía y carente de reflexión, a la lógica de la competencia (cf. Wolton, 1992).

ha podido ser desterrada. En primer lugar, es poderosamente seductora, produce sensación y emoción, y crea una racionalidad distinta a la de las palabras y la razón tradicional. A esta racionalidad emocional de la imagen se le ha temido tanto, que los intelectuales influenciados por esta idea la han relegado al dominio del entretenimiento, la subjetividad, la fantasía y los sueños, mientras que a la palabra la veneran como reina del pensamiento.


Al establecer esta separación se distorsionan las percepciones sobre lo audiovisual (cf. Orozco, 2001a) y se olvida que la televisión, más que instrumento de ocio y diversión, es "escenario cotidiano de las más secretas perversiones de lo social, y también de la constitución de imaginarios colectivos desde los que las gentes se reconocen y representan lo que tienen derecho a esperar y desear" (Martín-Barbero y Rey, 1999). Y justamente por no reconocer esto y partir de una crítica maniquea, no se toma en cuenta la TV a la hora de formular políticas educativas y culturales. Desde esta perspectiva, la única propuesta sensata es apagarla.

Tan intensas han sido las pasiones que ha despertado la televisión, por su éxito popular, por el miedo y el desprecio hacia la imagen, por su capacidad de "desordenar", que los resultados que dieron las investigaciones muchas veces resultaron "pálidos y modestos" a los ojos de sus críticos. Wolton

(cf. 1992) explica que en la Europa frankfurtiana cualquiera que discutiera juicios contra la TV o que dudara de la "alienación" de los espectadores era llamado reaccionario y amigo de los intereses privados.

El precio de la "elección ideológica" por el enfoque "crítico" fue la ignorancia de los conocimientos provenientes de otros trabajos y enfoques, agravado por el hecho de que sus criterios no dominaban exclusivamente en el mundo universitario, sino que además encontraban gran eco en las elites dirigentes y cultivadas. A cambio de propuestas alternativas, el discurso crítico terminó practicando un "conformismo crítico" (cf. Wolton, 1992).

La retórica vacía y desconectada de la realidad que se dio en Europa en torno a la TV pública tuvo como consecuencia una entrada poco planificada, tardía y carente de reflexión, a la lógica de la competencia (cf. Wolton, 1992). El mismo ruido que impidió escuchar otros enfoques y presupuestos teóricos que intentaban demostrar la falsedad de muchos de los mitos de la crítica cultural.

En los últimos años han surgido nuevas tendencias en este sentido, se ha cambiado el lugar de las preguntas y se ha abierto un espacio para el estudio de la televisión como asunto de cultura. En América Latina, autores como Martín-Barbero y García Canclini han realizado estudios seminales a partir de los cuales surge otra visión sobre lo masivo y sus relaciones con lo popular, teniendo en cuenta los aportes de Benjamin, y entendiendo la importancia que la televisión ha tenido en la modernidad híbrida, inacabada y contradictoria de este continente. Su apuesta es por el estudio de una realidad que sobrepasa los límites que imponen las viejas categorías, a través de "ciencias sociales nómadas", "mapas nocturnos", saberes deslocalizados y una dosis de seducción que debe estar presente al indagar sobre la cultura masiva y sobre su representación hegemónica: la de los medios de comunicación. 



Sala de noticias de NBC.

Cultura, subdesarrollo y poder informativo transnacional

Por Elizabeth Safar. (*)

El acelerado desarrollo de las tecnologías de información-comunicación ha introducido importantes cambios en la economía de los países industrializados, especialmente en el sector terciario o de servicios, a tal punto que los estudios realizados por Edwin B. Parker y Marc Porat, de la Universidad de Stanford (1), sostienen la existencia de un cuarto sector o "sector de la información" que está desplazando mano de obra ubicada en los sectores primario y secundario de la clasificación convencional. Los autores afirman que desde 1950 se observa en los Estados Unidos un crecimiento vertiginoso en el sector de las actividades relacionadas con la información en comparación con el de la industria, crecimiento que en

"El capital financiero es absolutamente indispensable para el desarrollo de tecnología de comunicación en gran escala, y este capital es controlado por las empresas industriales, el sector bancario y las compañías de seguros".

1975 alcanzó..." el punto límite en el cual 50% del potencial laboral de los Estados Unidos está dedicado al sector del procesamiento de información. La duración de este crecimiento hasta su punto de estabilización es una gran interrogante. En su momento culminante, el sector industrial alcanzó aproximadamente el 65% del potencial laboral. Quizás el sector de información llegue a un punto culminante similar a la altura de la era de información" (2).

Pero los cambios introducidos por el desarrollo tecnológico de las comunicaciones no solamente se han observado desde el análisis de las repercusiones en la economía de los países industrializados. Para el investigador holandés Cees Hamelink, el complejo de la industria de la comunicación manifiesta una relación

dialéctica en donde es posible diferenciar tres elementos decisivos sobre la estructura económica del mundo: el capital financiero, la tecnología y los mecanismos de comercialización. La relación que existe entre estos tres elementos y su control por parte de grandes corporaciones y de grupos financieros permite una fuerte concentración a través de los procesos de integración y de diversificación industrial. El capital financiero es absolutamente indispensable para el desarrollo de tecnología de comunicación en gran escala, y este capital es controlado por las empresas industriales, el sector bancario y las compañías de seguros. El segundo elemento, la tecnología, requiere para su investigación y desarrollo grandes inversiones que aseguren la reducción de los costos unitarios, y producida industrialmente determinan una relación de dependencia entre ella y los aparatos de medios para garantizar un acceso a la infraestructura tecnológica. El último de los elementos señalados por Hamelink, el control de los mecanismos de comercialización, no es menos importante, ya que a través de la estrategia publicitaria transnacional y de la comercialización en gran escala, los medios se convierten en los canales apropiados para diseminar los contenidos de las industrias culturales transnacionales (3).

La tendencia a la concentración y transnacionalización en el sector de la comunicación-información es un fenómeno que ha sido objeto de análisis de no pocos investigadores en el mundo entero. La industrialización creciente ha estimulado la concentración a través de la información de monopolios y oligopolios en el sector del acopio, almacenamiento y difusión de la información, así como también de la integración tanto vertical como horizontal de las diversas industrias informativas y recreativas que no solo controlan niveles de producción y distribución en un solo sector, sino en diversas ramas de la producción. El otro proceso relacionado con la concentración es el de la diversificación que opera cuando una empresa obtiene el control sobre las diversas ramas de la producción y la distribución industriales diversificadas,



Satélite de televisión.

“Las plantas de televisión se asocian desde sus inicios a las tres networks norteamericanas: ABC, CBS, NBC, que no solo invertirán capitales, sino que prestarán cooperación para la implantación del sistema”.

es decir, no solamente en el ámbito de la comunicación-información.

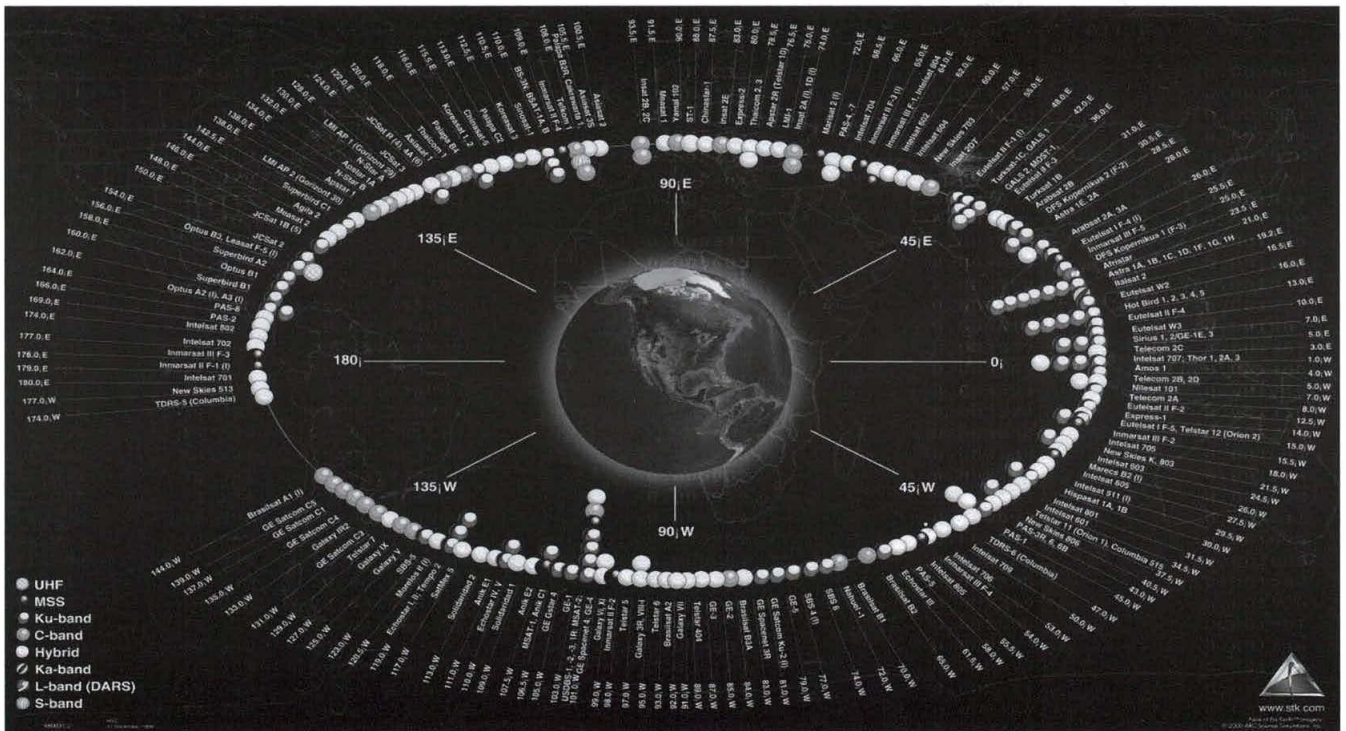
Estos rasgos característicos del complejo informativo-cultural transnacional son aplicables a las industrias culturales en general y los podemos observar en América Latina de una manera cada vez mas acentuada cuando analizamos la estructura de poder de los medios de difusión masiva. Un aspecto capital a considerar como punto de partida para la discusión es precisamente que en tanto región periférica, América Latina siempre fue receptora pasiva de las modernas tecnologías de comunicación producidas en los países capitalistas centrales, es-

pecialmente los Estados Unidos, lo cual determinó que las industrias culturales nacieran con un carácter marcadamente internacional a diferencia de lo que sucedió en los países europeos. Esto es particularmente evidente en el caso de la radio, la televisión y el disco, en tanto industrias que se implantaron en territorios nacionales. La situación del cine, así como de las últimas tecnologías de comunicación introducidas, merece un tratamiento distinto. Desde sus inicios la radio y la televisión se enmarcaron en lo que podemos denominar el modelo americano de difusión en el cual predomina el móvil comercial privado dentro de un régimen de liberalismo económico que rechaza cualquier tipo de intervención por parte del Estado, a diferencia de aquel otro modelo, con predominio en los países europeos, que se basa en la noción de servicio público y que presenta rasgos diferentes desde sus comienzos.

Tanto en el caso de la radio como en el de la televisión latinoamericana podemos identificar ciertos elementos característicos del modelo norteamericano desarrollado por los Estados Unidos.

- Introducción en mercados potenciales de un **nuevo** bien de consumo: primero la radio (década de los años 20), luego la televisión (década de los años 50).
- La televisión se organiza sobre el

>>>



Satélites alrededor del mundo.

>>>

modelo preexistente de la radiodifusión sonora.

- Los móviles que mueven las nuevas empresas son eminentemente lucrativos: *finalidad* comercial.
- El régimen de tenencia es privado fundamentalmente. En el caso de ciertos países se observa que el sector público abre plantas de radio y televisión con fines supuestamente culturales o para probar un mercado potencial para la venta de receptores, que luego van a parar, en la mayoría de situaciones, al sector privado.
- En cuanto al *uso*, la mayoría de las estaciones de radio y televisión se rigen por el sistema competitivo-comercial que antepone el interés económico privado al interés social.
- La lógica que prima es la del *mercado* y la principal fuente de financiamiento es la *publicidad*.
- La publicidad condiciona los contenidos de los medios.
- La cobertura no es maximizada a nivel nacional, sino que se planifica en función de la atención de las zonas densamente pobladas y de consumo potencial.
- La intervención del Estado es limitada a la fijación del régimen de concesiones o licencias a fin de impedir desajustes en el sistema competitivo.

“Desde sus inicios la radio y la televisión se enmarcaron en lo que podemos denominar el modelo americano de difusión en el cual predomina el móvil comercial privado”.

- Las plantas de televisión se asocian desde sus inicios a las tres *networks* norteamericanas: ABC, CBS, NBC, que no solo invertirán capitales, sino que prestarán cooperación para la implantación del sistema, la capacitación de los recursos humanos, la organización administrativa y gerencial.
- La programación se rige por las pautas de modelo de radiodifusión norteamericano, con variantes a lo largo de los años, en donde predomina una concepción de géneros signada por los móviles de la publicidad y de los anunciantes.
- La dictadura del *rating* es la medida del conocimiento de “los gustos del público” y ese mecanismo sirve a los

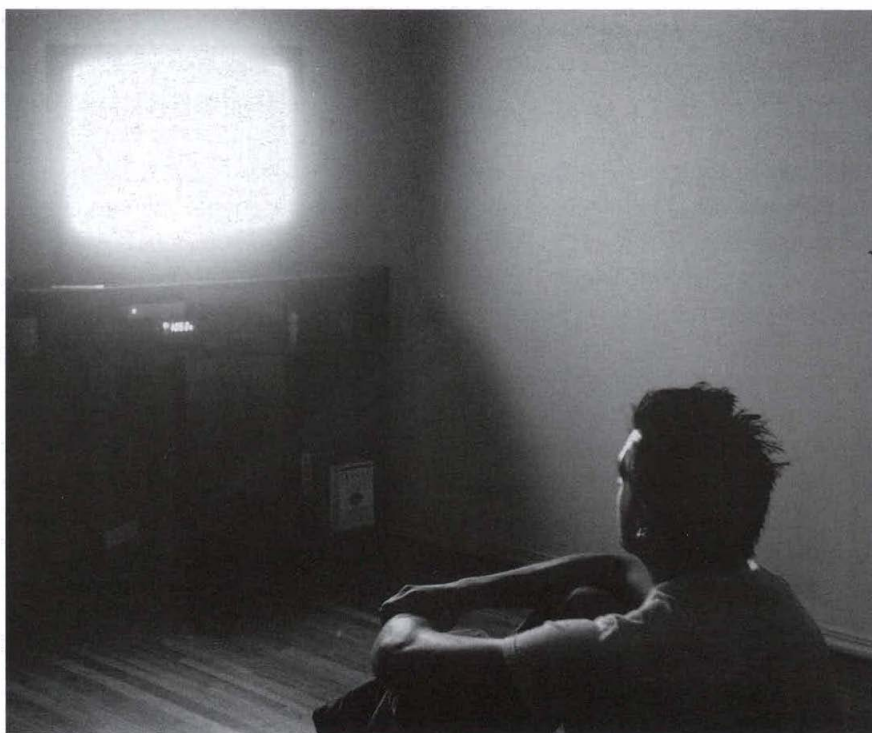
empresarios de los medios como indicador para fijar el costo de las pautas publicitarias en función de la demanda de los anunciantes.

- La burguesía o los representantes del capital extranjero asociados a las burguesías locales son los principales beneficiados de las licencias para la explotación de frecuencias radioeléctricas para la difusión.
- Establecimiento de *fuertes relaciones de dependencia* de las estaciones locales de radio y televisión con las grandes redes estadounidenses que se ponen en evidencia en los modelos de producción, programación, publicidad, cuadros gerenciales.
- *Concentración del poder informativo* en las grandes capitales en perjuicio del desarrollo regional y local.

Estos rasgos que han marcado la radiodifusión latinoamericana desde un comienzo permiten afirmar que a pesar del potencial existente en la región en términos de infraestructuras, recursos humanos y financieros, la radio y la televisión mantienen una fuerte relación de dependencia con el modelo estadounidense que la convierte en una actividad que privilegia la condición de subdesarrollo. Si observamos el tipo de mensajes que circulan a través de

las miles de emisoras de la región, las características de los programas, su proceso de producción y la programación, concluimos que la alienación cultural que han ejercido a través de la transculturación, la inculcación de pautas de consumo y modelos de vida que no nos pertenecen, ha abonado el terreno de las contradicciones y las incoherencias que hacen más difícil una gestión encaminada a establecer relaciones más justas y equilibradas en lo cultural-comunicacional, al logro de la autonomía de la región, al respeto de las culturas nacionales, a posibilitar un acceso y una participación verdaderamente democráticos de las poblaciones a los valores y bienes culturales que redunden en un crecimiento cultural y espiritual de los individuos (4).

A estas alturas cabría preguntarse por qué hacer referencia a los medios radio y televisión cuando deberíamos hablar del videotape. Partimos del hecho de que su aparición en tanto medio de difusión en el siglo XX ha revolucionado el mundo de las comunicaciones y ha transformado las relaciones humanas. De que la estructuración y funcionamiento que los caracteriza ha determinado procesos socio-culturales, económico-políticos que merecen revisarse en momentos en que la humanidad pasa a convivir en la sociedad informacional que supone cambios aún más significativos que los que se produjeron a raíz de la revolución industrial. Así mismo, tomamos en cuenta de que las nuevas tecnologías de comunicación e información no están divorciadas de la historia de los "viejos medios", sino que suponen un nivel de integración con los mismos en términos de sinergia transnacional, como calificara Cees Hamelink la actividad de las grandes corporaciones que emplean los más diversos instrumentos para asegurar un control económico. Por otra parte, en un análisis de esta naturaleza no podemos olvidar las estrechas relaciones del videotape con la televisión y con la industria cinematográfica. Por último, queremos rescatar dos categorías de análisis, USO y CONTEXTO, ineludibles de considerar cuando estudiamos la introducción de cualquier tipo de tecnología en nuestras sociedades, pues remiten al problema de



Consumidor de contenidos globales.

PERFIL

Elizabeth Safar es una analista venezolana que labora en el Instituto de Investigaciones de la Comunicación de la Universidad Central de Venezuela. Licenciada en Comunicación Social, tiene una maestría en Política y Planificación de la Comunicación Social en América Latina.

El texto que le publicamos es un fragmento de su ponencia, presentada en el VI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano realizado en La Habana, Cuba, en diciembre de 1984, titulada "Video, Cultura Nacional y Subdesarrollo", que ha sido editada por Filmoteca UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México).

si democratizan o restringen los caminos en procura de un orden comunicacional más justo y equilibrado. 📺

CITAS

1 Se considera que a partir de los trabajos de Parker y Porat, comienza a utilizarse el concepto de industria de la información que permite analizar el flujo de información en varios

niveles: la información comercial y financiera que circula a través de los bancos de datos, la información referida al Know How (saber, conocimiento) y la información que circula a través de los medios. Ya en 1962 Fritz Machlup utilizó la noción industria del conocimiento para estudiar los diversos aparatos y las instancias que producen conocimiento en la sociedad norteamericana: el educativo, el cultural, los medios...

2 Edwin B. Parker: "Información es poder". Cuadernos ININCO N° 2, Instituto de Investigaciones de la Comunicación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1977, P.5.

3 Cf. Cees Hamelink: La Aldea Transnacional. Gustavo Gili Editores, Barcelona, 1981.

4 Para un mayor abundamiento de aspectos relacionados con acceso y participación de la población en la vida cultural, así como de la relación educación, cultura y comunicación, véanse los documentos de UNESCO: "Recomendación relativa a la participación y la contribución de las masas populares en la vida cultural" (Conferencia General Decimoviena, Nairobi, noviembre de 1976) y el "Informe Final de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales", México, 1982.

Por Andrew Colquhoun
y María de Marías
LIVEMEDIA (*).

En su serie para televisión *Histoire(s) du Cinéma* de la década de 1990, Godard nos dice: "El cine sustituye para nuestros ojos un mundo que se ajusta a nuestros deseos".

Godard se lamenta:

Todas las historias que podrían ser. . .

Una pistola, una chica, una película.

Una película es una chica y una pistola.

Una chica y una película... una fábrica de sueños.

Godard explica que el cine es más grande que otras historias porque éste se proyecta a sí mismo. Godard pregunta: "¿Qué quiere el cine?" y se responde: "Todo". Pregunta: "¿Qué puede hacer el cine?" y se responde: "Algunas cosas".

Pero todos sabemos que la Nouvelle Vague fue algo más.

Decido que necesito más información. Navego en la IMDb-Internet Movie Data Base. Voy al sitio web del reconocido crítico Roger Ebert donde sus críticas de cine se remontan a la década de 1960. Pero antes de encontrar la crítica de la película de Godard *Vivre sa Vie: Film en douze tableaux* para copiar y pegar lo que recuerdo haber leído hace

unas semanas, soy seducido por su crítica de una nueva película de Niels Arden Oplev, *The Girl With The Dragon Tattoo*. Ebert le da cuatro estrellas. Voy a YouTube para ver si encuentro el tráiler o incluso ver algo más. Solo está el tráiler. Abajo, en la sección de comentarios alguien ha escrito: "Mira la película completa gratis –stream– en el sitio newwatchmovies. No olvidar poner el dot después de newwatchmovies". No está ahí. Y tampoco puedo encontrar la cita que buscaba de *Vivre sa Vie*... ¿o es porque Internet me vuelve ahora impaciente y distraído?

Es sábado por la noche y estamos viendo el magacín *Cinema3*... este es el programa más antiguo del canal de Televisión de Catalunya... debido al cambio actual a la televisión digital terrestre en España, ahora solo podemos recibir cuatro canales... ¡querían cobrarnos 500 euros para cambiar la antena!... nos

*Cine, internet,
cinemática, qué
decía Godard...*

y DESDE LA CASONA:

CULTURA ISI-RED_Territorios Compartidos

>>>

reímos y decidimos dejarlo correr. Nos gusta **Cinema3**.

El programa transcurre a un ritmo casi frenético a medida que repasa todos los estrenos de la semana... Óskar Santos, director de **El mal ajeno**, razona su película como diferente y compleja. Denzel Washington describe su personaje en **El Libro de Eli** como "interesante" y comenta que ahora todo actor de Hollywood necesita una película apocalíptica en su currículum. Para Gary Oldman la película es sobre la obsesión, así como la luz y la sombra. La siguiente es **Hermanos**, otro remake de otra película europea: vemos un helicóptero y la banda sonora es del grupo de rock U2, Natalie Portman nos dice cómo querían hacer algo diferente y nos preguntamos si Hollywood tiene realmente algo más que decir. **Flores de desierto** es sobre flashbacks... pero antes de que podamos entender algo, el programa corta a "L'Enquesta", una serie de entrevistas al público que sale de una sala de cine donde acaba de ver **Concierto** de Gary Mihaileanu. Todos la recomiendan. Pero pensamos que el programa fue mejor la semana pasada cuando presentaron un showreel del actor Jeff Bridges.

Encuentro lo que buscaba. Estaba en la crítica revisada en 2005 de la película de Godard **Masculin-Féminin** y no en la original de 1967. Pero ya no parece decir lo que yo quería decir y vuelvo a la crítica de **Vivres sa Vie...** ¿Buscaba algo sobre la cámara y cómo ésta se mueve y alterna entre la vista del personaje y la vista del espectador? ¿Quizás buscaba algo sobre el sueño de estar en las películas, o era sobre Anna Karina? ¿Quizás soñaba en ambas cosas? Vuelvo una vez más a **Masculin-Féminin** y recuerdo que era a l g o

sobre la idea de la construcción de la imagen filmica y de la escena... Encuentro lo que buscaba al final del artículo, es una anécdota de Chantal Goya sobre su primer día en el set cinematográfico:

Jean-Pierre Léaud, a quien nunca había visto antes, vino a mí y mirándome directamente a los ojos me preguntó sin rodeos: "¿Quieres casarte conmigo?" Le respondí: "Veremos más adelante. Ahora tengo prisa, adiós." Y me fui a casa al mediodía.

Es Ebert quien concluye esta anécdota con el comentario:

Tendría que ver esta película de nuevo pero tengo la extraña sensación de que este momento aparece en la película.

Después de todas las historias que podrían ser y justo cuando Internet está aportando todas las nuevas historias... ¿Era esto el cine?

El cine otorgó lenguaje a la imagen. Godard lo llama el cinematógrafo y explica que todo se inició con Manet, una forma trazando su camino hacia el habla, una forma que piensa. En sus **Histoire(s) du Cinéma**, Godard dice: "El cine se hizo primero para pensar. Un pensamiento que forma, una forma que piensa". Godard quiso que el cine resistiera a la American TV y todos sus groupies... pero es triste que solo el Neorealismo italiano pudiera hacer frente a ese desafío.

Durante la comida comentamos si he-



mos de añadir a esa lista de groupies: YouTube, Facebook, las nuevas cronopolíticas en tiempo real de Twitter y otros sitios web dos punto cero.

Después de todos los sueños que hubieran podido ser... nuestra conversación se va enfocando en el tema de YouTube y en qué sentido es beneficioso.

Dan Rayburn, un consultor experto en la industria de Medios Streaming (vídeo en la Web) es uno de los mejores analistas de YouTube. Rayburn no cree que YouTube esté aportando nada nuevo, lo considera simplemente un mal servicio. No ha desarrollado ninguna tecnología nueva, o códecs, o protocolos, o estándares industriales. Tampoco ofrece vídeo en directo, pone límites en el tamaño del archivo de vídeo a cargar y en el momento de reproducirlo, se detiene, it buffers, no funciona. Coincidimos en el hecho de que la mente a veces también necesita entrar en estado de *buffer*. Pero si YouTube ha revolucionado algo, es el hecho de haber socializado el vídeo en la Web.

Doy mis razones por ver en YouTube **Filming Othello**, la última película acabada de Orson Welles. Argumento que no fue necesariamente mi elección ver el film en YouTube, pero cuando supe que la calidad no iba a ser peor que una mala cinta VHS, y que probablemente iba a ser muy difícil ver alguna vez una proyección de cine profesional de la película, cedí.

La conversación se abre de nuevo. ¿Representa realmente YouTube el futuro del cine y de la cinematografía? De alguna manera sabemos que no queremos que ese sea el camino. Si efectivamente fue el cine el que aportó lenguaje a la imagen, es posible pensar que la Red e Internet van a continuar el desarrollo de la imagen y del lenguaje? Nosotros creemos que sí.

Sin embargo, por otro lado somos pesimistas. Especulamos sobre qué se está construyendo con los millones y millones de imágenes y clips de vídeo que la **actual corriente de medios sociales está** **posibilitando** subir, publicar y compartir

Jean-Pierre Léaud, a quien nunca había visto antes, vino a mí y mirándome directamente a los ojos me preguntó sin rodeos: “¿Quieres casarte conmigo?” Le respondí: “Veremos más adelante. Ahora tengo prisa, adiós.” Y me fui a casa al mediodía.

en la Red todos los días. Nos preguntamos qué significados perdurables pueden ser generados por el formato de 140 caracteres de Twitter. Casi a diario, nos informan de cómo Internet está produciendo un profundo cambio en las prácticas culturales y cotidianas de la humanidad. Es democrático, posibilita, empodera... es mágico como el popular y poderoso jabón *Dragón Rojo Arraza con Todo* que compramos en México. A través de la pantalla de monitor, una webcam y un clic de ratón, todos podemos webcast al mundo. Tenemos acceso a todas las culturas del mundo. Ahora estamos siempre online y todos conectados. ¿Pero explica esto lo que actualmente está ocurriendo? Una chica, una pistola, un sueño... sin embargo es el envío de 140 caracteres que es ahora noticia.

En el libro **The Cinematic Mode of Production**, el teórico de cine Jonathan Beller afirma que la actual proliferación masiva de imágenes digitales representa una crisis de lenguaje:

El efecto global de una incesante y creciente cantidad de imágenes es la alienación radical de la conciencia, su aislamiento y la incapacidad de otorgar lenguaje a la realidad. Cuando esto se vincula con el crecimiento de tecnologías de la imagen, esta pérdida de rango del lenguaje y de su capacidad de ralentizar el movimiento de la realidad, sugiere que la alienación radical del lenguaje, es

decir la alienación radical del sujeto y de sus medios intrínsecos de autoexpresión y autocomprensión, se convierte en una estrategia instrumental de dominación.

Trasladándonos al escenario del posestructuralismo parisino, en 1995 el teórico francés Félix Guattari escribía: *La comunicación moderna tiene la tendencia de normalizar la subjetividad, lo cual llevado a su extremo, se reduce a un intercambio de fichas de información en forma de bits calculables y reproducibles en una computadora.* ¡Es casi como si Guattari estuviera prediciendo Myspace o Facebook!

¿Hemos de buscar en otra parte? ¿Hay otros avances tecnológicos para el desarrollo de la cinematografía? El hecho es que Internet y la Red son de fundamental importancia para todo desarrollo futuro de tecnología digital, como tal es imperativo involucrarse con Internet y la Red, y a todos sus niveles. Ahí donde el “Internet Actual” se refiere a acceso y conectividad, con la formación del “Futuro Internet” (y habrá muchos Futuros Internets) se tratará de desarrollar y experimentar plataformas de medios. En vez de acceso y conectividad, las palabras claves serán: red, servicios y dispositivos. En el contexto del Futuro Internet, el contenido, investido de connotaciones semánticas significativas, se convertirá en el primer contingente dentro de la nueva cadena de red de medios *cross-platform*; la centralidad del contenido será la prioridad para nuevos tipos de presentación más dinámicos e interactivos. Implícitamente, el Futuro Internet se concibe ya como una plataforma de medios esencial para la producción audiovisual.

Con el objetivo de explorar cómo desde la producción audiovisual se pueden conformar y prescribir otros usos de Internet que mantengan la diversidad en sus acercamientos, es que se establece una colaboración **entre Live-media y Cine y Televisión del Centro Cultural de San Marcos, avalada por el entusiasmo de su director Mario Pozzi-Escot, para desarrollar y**

>>>

producir **DESDE LA CASONA** durante septiembre de 2009, como una serie de transmisiones de video en directo para la Red: entrevistas, actuaciones en vivo, debates, material pregrabado, clases magistrales... Todo ello contando además con la imprescindible y valiosísima asistencia del resto de Direcciones – Ballet, Banda y Orquesta, Biblioteca y Literatura, Folclore, Música, Prensa, Teatro, Turismo, Museo de Arqueología y Antropología y Museo de Arte de San Marcos – mostrando el patrimonio cultural, histórico y artístico de La Casona contextualizado con la cultura contemporánea y viva que auspicia el Centro Cultural de San Marcos. **A partir de la idea original de Mario Pozzi-Escot de utilizar los cinco emblemáticos patios de La Casona como eje vertebrador del programa en vivo, empezamos a trabajar conjuntamente en los guiones para cada jornada de transmisión. Con el establecimiento de este modo de producción aseguramos que todas las áreas, todas las líneas de trabajo y contenidos de La Casona estuvieran presentes en Desde La Casona.**

Ya habíamos colaborado con la Dirección de Cine y Televisión de San Marcos durante el taller sobre video streaming que impartimos en el Centro Cultural de España en Lima en 2008. Al final del primer día teníamos que montar un set en el edificio anexo del Centro para realizar unas presentaciones con los participantes. Inmediatamente Cine y Televisión de San Marcos tomó las riendas. Voltean una silla y ahí va un Fresnel de 600W, voltean otra silla y otro Fresnel. ¡La orientación de la luz es perfecta! Exclamaciones de “Walter, Walter...” indican el grado de organización. De hecho, fueron Walter Canchanya e Iliana Sol de Portavoz Perú quienes nos pusieron en contacto con la Dirección de Cine y Televisión. Se conecta la cámara a la Sony Anycast Station, se extienden más cables, encontramos un micro... funciona. Se encuadran las cámaras, conectamos a Internet y transmitimos, ya estamos online. Una semana más tarde Cine y Televisión de San Marcos vuelve para



Cine y Televisión y LIVEMEDIA en producción.

...se establece una colaboración entre Livemedia y Cine y Televisión del Centro Cultural de San Marcos, avalada por el entusiasmo de su director Mario Pozzi-Escot Parodi, para desarrollar y producir DESDE LA CASONA durante septiembre de 2009...

producir un primer piloto en vivo para Desde La Casona.

El significado de Desde La Casona radica en la corriente actual de “redes centradas en el contenido”: las transmisiones en vivo Desde La Casona formaron el componente clave del programa online CULTURA[S]-RED_

territorios compartidos presentado en el sitio web <http://www.lab-livemedia.net>. Este programa online organizado por Livemedia –con el apoyo de la Embajada de España en el Perú, el Centro Cultural de España en Lima y el Institut Ramon Llull de la Generalitat de Catalunya, España– creó una red de transmisión y comunicación en Internet para de-

sarrollar una plataforma alternativa de producción audiovisual y distribución de contenidos.

Hemos trabajado con video en vivo y en directo para Internet durante más de diez años y **CULTURA[S]-RED_territorios compartidos** es nuestro proyecto más ambicioso. Realizamos nuestra primera transmisión de video livestream en Londres en 1999. El público estaba a tan solo cuatro kilómetros, no importaba, nos sentíamos héroes de la World Wide Web. Desde entonces hemos producido otros programas para la Red. En 2003 diseñamos una red con doce municipios y seis

equipos artísticos. Inspirados en Paul Virilio, la producción se llamó Surfing la Bomba Informática y el noticiario de la televisión regional censuró la noticia al coincidir con un evento oficial en Madrid. En 2004 presentamos Teatro Virtual en el CENART de México y el sitio web recibió más de 30.000 visitas únicas por día. En 2002 actuamos en la Olimpiada Digital de Atenas... Hay numerosos antecedentes hasta llegar aquí. En términos de video en directo para la Web somos prehistóricos.

Además de la Dirección de Cine y Televisión de Mario Pozzi-Escot, también participaron en CULTURA[S]-

RED_territorios compartidos el Departamento de Arte y Cultura y el Departamento de Investigación de la Universidad Don Bosco junto con la Escuela de Comunicación Mónica Herrera, en El Salvador, con una primera propuesta para un futuro *Canal Web de Cultura Salvadoreña*. En México D.F., desde la Casa de la Primera Imprenta de América, participó el Centro de Investigación y Creación Intermedia de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, con *Imaginario en Red*, reuniendo cuatro creaciones entorno a expresiones identitarias. En Lima, el programa online también contó con la presentación de la plataforma Red de



En vivo y directo. Carlos Sánchez, director del Centro Universitario del Folklore.

Asociaciones Culturales Emergentes: *RACE en vivo y en directo* y que incluyó Pachacámac, C.H.O.L.O., 5Minutos5, La Marcha de los Muñeones, LunaSol, CITIO y Portavoz Perú.

Para la realización de las transmisiones en directo de *Desde La Casona* se montó un set móvil multimedia que fue ubicándose en cada uno de los cinco emblemáticos patios del Centro Cultural de San Marcos. Trabajamos bajo el

principio de que *ya estamos online, ya estamos transmitiendo*. No queríamos dejarnos consumir por la tecnología, lo que necesitaba ser priorizado era el patrimonio cultural y vivo asociado con cada Dirección. Queríamos mostrar la riqueza cultural que se acontece y transcurre cada día en cada uno de los patios y en cada una de las Direcciones adyacentes del Centro Cultural de San Marcos. Este acercamiento abrió un enfoque completamente diferente. Porque los elementos críticos de producción,

tanto para *Desde La Casona* como para todas las intervenciones asociadas con *CULTURA[S]-RED_territorios compartidos*, pasaron a ser: a dónde las transmisiones en directo o "flujos vivos" [livestreams] se dirigen, qué impacto tiene la transmisión en términos de calidad de interacción. La cuestión dejó de ser *cuántos usuarios están mirando, sino quién está ahí* y cómo el usuario, interlocutor o colaborador se involucra de forma inteligente, o se desinvolucra. Se trataba de dar acceso a un nuevo e

importante medio, se trataba de conectar la Casona de San Marcos y dejar que esta se acercara al mundo desde la perspectiva de un entorno vivo y de red.

Solo nos queda un pensamiento que acompaña nuestro itinerario cuando trabajamos en nuestros programas online de video livestream, es sobre Orson Welles. Si Orson Welles viviera hoy en día, no nos cabe ninguna duda de que dentro de su modo de producción transversal—teatro, radio, cine—la trans-

misión de video en directo para Internet sería de suma importancia para él. Nos atrevemos a decir que Welles estaría incluso celoso de lo que hicimos en La Casona, y de lo que todos vamos a continuar haciendo en el futuro.

REFERENCIAS

Vivre sa Vie: Film en douze tableaux, Jean Luc Godard (1962): <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20010401/RE->

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050414/RE-VIEWS/50322004/1023>

Masculine-Femenine, Jean Luc Godard (1966):

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050414/RE-VIEWS/50322004/1023>

The Girl with the Dragon Tattoo (título original: *Män som hatar kvinnor*), Niels Arden Oplev, 2009:

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20100317/RE-VIEWS/100319981/-1/RSS>

Blog de Dan Rayburn:

<http://blog.streamingmedia.com/the-business-of-online-vi/2010/02/youtube-turns-five-years-old-but-without-google-it-would-be-bankrupt.html>

Beller, Jonathan. *The cinematic mode of production, attention economy and the society of the spectacle*. University Press of New England, Hanover and London, 2006. [p.15]

Guattari, Félix. *Chaosmosis, an ethico-aesthetic paradigm*. Power Publications, University of Sydney, 1995. [p.104]

(*) Andrew Colquhoun y María de Marías (María José Escobedo Caparrós), *LIVEMEDIA*.

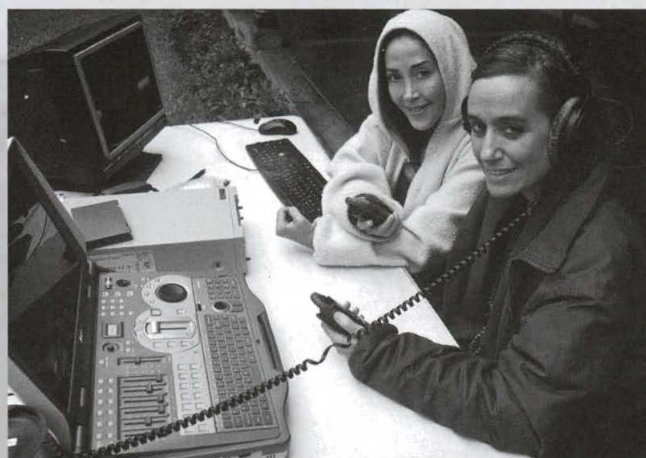
Directores y productores del programa *Cultura[s]-Red_Territorios Compartidos*, y desde 1999 de otros programas pioneros en la cultura digital e Internet en Europa y Latinoamérica. *Fundadores de la Asociación Livemedia-Artes y Culturas en Red* y de la productora *DogonEfff-Distribución de Intensidades y Singularidades*.

<http://www.lab-livemedia.net> Histórico:

<http://www.teatrevirtual.net> (2003-2006)
<http://www.teatrevirtual-mercatflors.net> (2001-2003)
<http://www.dogonefff.org> (1998-2002)



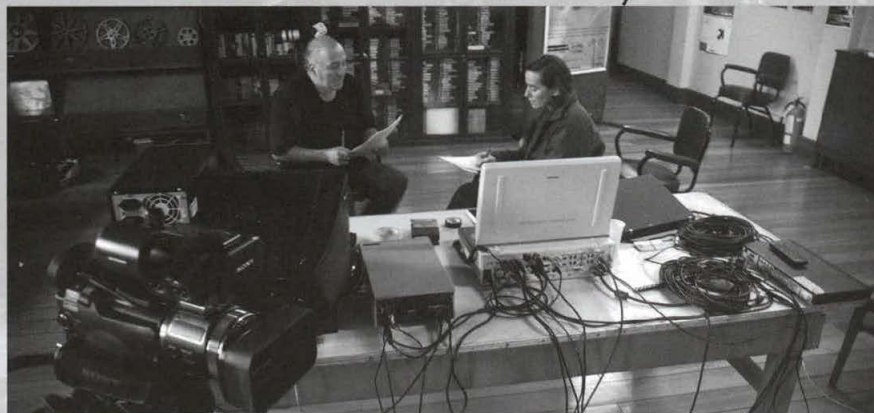
Andrew Colquhoun en acción.



María de Marías y asistente transmitiendo.

DESDE LA CASONA: CULTURA[S]-RED_Territorios Compartidos

Del 16 de setiembre al 2 de octubre del 2009, DESDE LA CASONA se transmitió en vivo y en directo desde el Centro Cultural de San Marcos en Lima, primer programa cultural online CULTURA[S] – RED_territorios compartidos impulsado por LIVEMEDIA (España).



Nuestro director coordinando el guión.



Patio de Chicos, escenario de la Dirección del Folklore.




Dirección de Ballet con sus pequeñas alumnas.



Bailarinas maquillándose.



Preparación de escenas con la Dirección de Teatro.



NORMAS vigentes de protección al cine español

(AGOSTO, 1964) (*)

Nuestra revista considera un aporte valioso para la dación, tantas veces anunciada, de una Ley de Cine en el país, la publicación de estas normas españolas, que como apreciará el lector tienen larga data. Propuestas sectoriales, proyectos legislativos, debates, pero lo concreto es que el cine peruano no cuenta con un verdadero soporte legal que le permita un real despegue, tanto en el plano creativo como en el industrial, como sí lo poseen, para no extender el marco de referencia, varios países iberoamericanos desde hace muchos años, tal los casos de Brasil o Argentina, por ejemplo.

La finalidad de la presente disposición es establecer un sistema general para el desarrollo de la cinematografía nacional que refunda las numerosas y dispersas disposiciones existentes e introduzca las profundas modificaciones que aconseja la experiencia de los sistemas anteriormente aplicados y exigen los cambios operados en el mercado cinematográfico, adaptándose al propio tiempo a las directrices del Plan de Desarrollo Económico, aprobado por Ley de 28 de diciembre de 1963.

De acuerdo con el criterio indicado, la regulación del crédito a plazo medio se ha facilitado ampliándolo, en todo caso, a los proyectos de una sola película, así como a las empresas de distribución, cualquiera que sea su carácter, y a las de exhibición.

También se prevé la posibilidad de ampliar el régimen de subvenciones a otras actividades cinematográficas además de la producción, y de hecho se amplía con el carácter regular a las empresas de exhibición. Sin embargo, como es natural, la producción nacional continúa siendo la principal destinataria de dicho régimen, con la novedad de que el actual sistema de protección directa, mediante subvenciones que otorga una Junta de Clasificación, independientemente de la suerte comercial

>>>

de la película e incluso aunque ésta no llegue a estrenarse, se sustituye por otro, en que el importe de la ayuda (con posibilidad de un anticipo fijado con carácter general) se determina mediante un tanto por ciento del rendimiento que cada película obtenga en taquilla, con un límite fijado en relación a la suma total de ingresos brutos, reservándose un porcentaje como premio a la difusión a las películas en el exterior. Con este sistema, que es sustancialmente semejante al que con resultados positivos viene funcionando desde hace años en otros países y por cuya adopción se han pronunciado la inmensa mayoría de los profesionales, se facilita decisivamente la orientación de la industria de producción a la conquista de los mercados, tanto interior como exterior.

Las normas relativas a la concesión de autorizaciones de importación y doblaje para películas extranjeras, dentro de la competencia que el Ministerio de Información y Turismo atribuyen el Decreto del 28 de marzo de 1958 y la Orden de la Presidencia del Gobierno de 7 de mayo del mismo año dictada a propuesta de los Ministerios de Industria, Comercio e Información y Turismo, obedecen asimismo a la finalidad expuesta vinculando las autorizaciones mencionadas a la distribución y exhibición efectivas de la película en el interior y en el extranjero. Ello supone más que una innovación que rompa radicalmente con el sistema anterior el desarrollo y perfeccionamiento de la legislación hasta ahora vigente, en cuanto no logró interesar a todos los distribuidores, tanto como era deseable, en la difusión real de las películas nacionales.

Respecto de la exhibición, se mantiene el régimen de cuota de pantalla, del que no han podido prescindir otros países de industria más desarrollada, pero simplificándolo y con la importante novedad, ya mencionada, de abrir la posibilidad de subvenciones a las empresas de exhibición como estímulo a la proyección de películas nacionales.

Independientemente del régimen general de protección se establece un sistema de ayuda especial para las películas de destacados valores artísticos o temá-

“Respecto de la exhibición, se mantiene el régimen de cuota de pantalla, del que no han podido prescindir otros países de industria más desarrollada, con la importante novedad, de abrir la posibilidad de subvenciones a las empresas de exhibición como estímulo a la proyección de películas nacionales”.

ticos (morales, sociales, políticos, de especial interés para menores). Atención preferente merecen dos aspectos de este sistema: que se pueda proteger, no sólo a la película realizada, sino a determinados proyectos que el Estado considere merecedores de ello, y que la protección, en atención a los valores estrictamente artísticos, se sustraiga de la esfera puramente administrativa para confiarla a un jurado de escritores y críticos cinematográficos.

El sistema de ayuda especial mencionado consiste: en una garantía de taquillaje que actuará en la medida en que la protección correspondiente a la difusión real de las películas no cubra un determinado porcentaje de su coste; en facilidades a los fines de crédito y anticipos, y en la posibilidad de valoración doble, a efectos de subvenciones, concesión de autorizaciones de doblaje y cuota de pantalla, puesto que no sólo interesa la realización de dicha clase de cine, sino su exhibición efectiva.

No constituye auténtica novedad ni la obligatoriedad de exhibición del cine infantil y de las películas de cortometraje, ni del sistema específico de protección a estas últimas, medidas que no sólo tienen paralelos en otros países, sino precedentes en la legislación española, que ha sido necesario recoger y desa-

rollar por razones obvias de carácter educativo y cultural.

Los capítulos finales regulando el Registro de Empresas Cinematográficas, los permisos de rodaje, las Licencias de Exhibición y el Régimen de Sanciones, responden a la aspiración de establecer un texto de la máxima generalidad, del que sólo quedan fuera, por razones de sistemática, la co-producción (salvo en lo concerniente a su protección económica) y las manifestaciones estrictamente culturales y minoritarias, como cine-clubs y cines de ensayo.

La complejidad de los intereses económicos a que afecta esta orden justifica sobradamente sus disposiciones transitorias. Debe destacarse, por último, la intervención que en la dilatada elaboración de estas normas han tenido los miembros del Consejo Superior de Cinematografía, con la colaboración de otros destacados representantes de la industria cinematográfica, así como el Sindicato Nacional del Espectáculo y los Departamentos Ministeriales que integran la Comisión Delegada de Asuntos Económicos del Gobierno, cuyas observaciones al proyecto se han recogido prácticamente en su totalidad.

En su virtud, previo informe del Consejo Superior de Cinematografía, y del Sindicato Nacional del Espectáculo, y previo acuerdo de la Comisión Delegada de Asuntos Económicos, en su reunión del día 19 de agosto de 1964, ha tenido a bien disponer:

CAPÍTULO I

DISPOSICIONES OFICIALES

Artículo 1º. A los efectos de esta orden tendrán la consideración de películas españolas las producidas con destino a su explotación comercial por personas naturales o jurídicas de nacionalidad española, inscritas en el Registro de Empresas Cinematográficas y que reúnan las condiciones siguientes:

a) Que sus equipos técnicos y artísticos sean de nacionalidad española, con las excepciones que, por exigencias de ambientación o por imposibilidad técnica manifiesta, autorice la Dirección General de Cinematografía y Teatro,



previo informe del Sindicato Nacional del Espectáculo.

b) Que sean realizadas en estudios y escenarios naturales españoles, con las excepciones que, por exigencias de ambientación o por imposibilidad técnica manifiesta, autorice la Dirección General de Cinematografía y Teatro previo informe del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Tendrán igualmente la consideración de películas españolas las realizadas en régimen de coproducción con empresas extranjeras, con sujeción a lo establecido en los respectivos convenios internacionales o en la Orden de la Presidencia del Gobierno del 28 de abril de 1964, que regula la coproducción de películas con los que no exista convenio.

Art. 2º. Únicamente podrán acogerse a los beneficios establecidos en esta disposición las películas producidas en

“La protección económica a la cinematografía nacional que se regula en esta orden consistirá en la concesión de créditos y subvenciones, según lo dispuesto en el presente capítulo y en los correspondientes a las películas de interés especial y de cortometraje”.

formato de 35 mm y superior.

Se excluirán las películas realizadas con material de archivo en un porcentaje superior al 70 por 100 o que, en la misma proporción,

se limiten a reproducir espectáculos teatrales o de otra naturaleza, salvo decisión expresa en contrario de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, en atención a sus valores temáticos y artísticos.

Art. 3º. A los efectos de los beneficios que esta disposición establece para los proyectos de películas de interés especial, se considerarán como tales:

1º. Los proyectos que ofreciendo suficientes garantías de calidad contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o políticos.

2º. Los especialmente indicados para menores de catorce años por ajustarse a su inteligencia y sensibilidad.

3º. Los que con un contenido temático de interés suficiente presenten características de destacada ambición artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de los titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía o, en general, de nuevos valores técnicos y artísticos.

4º. Las películas que hubiesen obtenido gran premio en los festivales internacionales de categoría A o sean declaradas de mayores méritos artísticos entre las producidas cada año.

Art.4º. A los efectos de esta disposición se considerarán de cortometraje las películas que tengan un tiempo de proyección inferior a 60 minutos y de largometraje las demás, con las excepciones que, atendidas sus especiales características, puede acordar la Dirección General de Cinematografía y Teatro, previo informe del Sindicato Nacional del Espectáculo.

CAPÍTULO II

PROTECCIÓN ECONÓMICA

Art.5º. La protección económica a la cinematografía nacional se otorgará con cargo al fondo de protección, constituido de conformidad con lo dispuesto en la Ley de 17 de julio de 1958 y en el art. 201 de la Ley de Reforma Tributaria de 11 de junio de 1964.



Art. 6º. La protección económica a la cinematografía nacional que se regula en esta orden consistirá en la concesión de créditos y subvenciones, según lo dispuesto en el presente capítulo y en los correspondientes a las películas de interés especial y de cortometraje.

Art.7º. Cuando cualquiera de los beneficios comprendidos en el artículo anterior se otorgue a productores cinematográficos, éstos quedarán sujetos tanto a la obligación establecida por el art. 4º del Decreto de 20 de febrero de 1964, de entregar a la Filmoteca Nacional de España una copia de cada una de las películas protegidas, como la de concurrir con las mismas a las manifestaciones cinematográficas que se refiere la Orden de 31 de enero de 1964, si así lo acordase la Dirección General de Cinematografía y Teatro, previo informe de la Junta creada en la mencionada disposición.

Sección primera CRÉDITO CINEMATográfico

Art.8º. El crédito cinematográfico a plazo

medio, creado por la Ley de 17 de julio de 1958 y regulado, en la esfera de la competencia del Ministerio de Hacienda, por la Orden de 20 junio de 1960, será administrado por el Banco de Crédito Industrial, quien lo concederá previo acuerdo del Instituto Nacional de Cinematografía.

Art.9º. El crédito cinematográfico a plazo medio podrá concederse:

- 1º. A los productores de una o más películas españolas.
- 2º. A los estudios de rodaje.
- 3º. A los estudios de doblaje.
- 4º. A los laboratorios.
- 5º. A las empresas de distribución, y
- 6º. A las empresas de exhibición.

Art. 10º. Las solicitudes de crédito se presentarán en el Instituto Nacional de Cinematografía, según modelo oficial, acompañando, cuando se trate de empresas productoras, el presupuesto de la película, autorizado por el productor y, en todo caso, los documentos acreditativos de las garantías de carácter real o per-

sonal que el prestatario ofrezca.

Art.11º. Las peticiones serán informadas por la comisión de protección que se constituirá en el Instituto Nacional de Cinematografía, integrada de la siguiente forma:

Presidente: el Director de Cinematografía y Teatro, Director del Instituto.

Vicepresidentes 1º. Y 2º., respectivamente: el Subdirector General y el Secretario General de Cinematografía y Teatro.

Vocales : Seis, designados por el Presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo, en representación de los grupos de producción, distribución, exhibición, directores-realizadores, técnicos y actores.

El Jefe del Servicio de Cine de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Dos miembros del Instituto Nacional de Cinematografía, designados por su Director, uno de los cuales actuará de secretario. Tres expertos en las materias propias de

la competencia de la Comisión, designada por el Presidente de la misma.

Cuando hayan de informarse solicitudes de películas de cortometraje, estudios de doblaje, de rodaje o de laboratorios, asistirá como vocal un representante de la actividad correspondiente designado por el Presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Cada vocal tendrá su correspondiente sustituto.

Los informes de la Comisión se votarán por mayoría de votos, prevaleciendo, en caso de empate, el de calidad del Presidente.

Art. 12º. A efectos del informe previsto en el artículo anterior, la Comisión podrá interesar cuantos datos o elementos de prueba considere necesarios para la verificación del presupuesto presentado.

Art. 13º. Las peticiones, una vez informadas por la Comisión de Protección, serán examinadas por la Comisión de Créditos del Instituto Nacional de Cinematografía, constituida por el Subsecretario de Información y Turismo, como Presidente; el Director General de Cinematografía y Teatro y el Subsecretario General, como Vicepresidentes 1º. y 2º.; el Presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo, el Secretario General de Cinematografía y Teatro, dos miembros del Instituto Nacional de Cinematografía, designados por su director, uno de los cuales actuará de secretario, el Delegado Especial del Ministerio de Hacienda en el de Información y Turismo y sendos representantes del Ministerio de Industria, de la Comisaría del Plan de Desarrollo Económico y del Banco de Crédito Industrial.

Cada vocal tendrá su correspondiente sustituto.

Los acuerdos se adoptarán por mayoría, prevaleciendo en caso de empate el voto de calidad del Presidente.

Art. 14º. Las peticiones serán resueltas por el Instituto Nacional de Cinematografía en el plazo de treinta días desde su entrada en el registro del mismo, y

“Cuantía del crédito, que no podrá exceder del 50 por 100 del presupuesto de las películas para las que se concede, salvo en casos excepcionales, en que, previa autorización del Ministro de Hacienda, podrá llegarse hasta el 70 por 100”.

en la resolución se hará constar:

1º. Cuantía del crédito, que no podrá exceder del 50 por 100 del presupuesto de las películas para las que se concede, salvo en casos excepcionales, en que, previa autorización del Ministro de Hacienda, podrá llegarse hasta el 70 por 100.

2º. Garantías exigibles.

3º. Plazo de amortización, dentro de los límites establecidos en la legislación vigente.

4º. Fecha de entrega del préstamo.

Art. 15º. Los créditos a plazo medio se harán efectivos por el Banco de Crédito Industrial, de acuerdo con lo establecido en la Ley de 17 de julio de 1958 y disposiciones administrativas de aplicación.

Sección segunda

SUBVENCIONES

Art. 16º. La protección a la industria cinematográfica, en forma de subvenciones, se concederá:

1º. A los productores cinematográficos por la realización de sus películas.

2º. A los exhibidores, por la proyección de películas españolas en sus locales.

La concesión de subvenciones a las empresas de distribución, estudios de rodaje y de doblaje y otras actividades cinematográficas, se deberá acordar, en cada caso, por el Ministro de Información y

Turismo, a propuesta del Director General de Cinematografía y Teatro y previos los informes de la Junta Administrativa del Instituto Nacional de Cinematografía, Consejo Superior de Cinematografía y Sindicato Nacional del Espectáculo.

Art. 17º. A los productores de películas españolas de largometraje se les concederá una subvención en metálico, equivalente al 15 por 100 de los ingresos brutos de taquilla producidos por la exhibición de cada película en España.

Cuando las películas españolas se exhiban en programas dobles consistirá en un 2 o un 3 por 100 de los rendimientos, según sea o no la película base de programa, considerándose como tal la proyectada en la última hora de la tarde y de la noche.

Asimismo, los productores podrán percibir al final de cada ejercicio económico, y teniendo en cuenta las disponibilidades del Fondo de Protección, una subvención complementaria en proporción a los ingresos brutos obtenidos por la exhibición de cada película en España durante el año, sin que por tal concepto puedan percibir como subvención total más del 50 por 100 de dichos ingresos.

Art. 18º. Independientemente de lo dispuesto en el artículo anterior, los productores de películas españolas de largometraje percibirán una subvención en metálico en proporción a la difusión real en el exterior de las películas que hayan vendido durante el año para su exhibición en el extranjero; a su concurrencia, con carácter oficial, a festivales internacionales y, en su caso, a los premios oficiales obtenidos en ellos durante el período de tiempo mencionado.

El Ministro de Información y Turismo fijará anualmente el porcentaje correspondiente a esta clase de subvenciones, a propuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, previos los informes de la Junta Administrativa del Instituto Nacional de Cinematografía y del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Art. 19º. A los efectos del artículo anterior se atenderá el número de países,

>>>

importancia de sus respectivos mercados cinematográficos, número de exhibiciones y número y carácter de las salas. Será condición precisa que las películas se exhiban y anuncien con manifestación expresa de su nacionalidad y sin desvirtuar el carácter de sus elementos técnicos y artísticos.

Los extremos mencionados deberán acreditarse fehacientemente por los beneficiarios. La falsedad en los datos producirá la inhabilitación para gozar de la protección establecida en esta Orden, con independencia de las demás responsabilidades a que hubiera lugar.

Art. 20º. La protección económica establecida en los artículos anteriores se devengará únicamente durante los seis años siguientes a la fecha de autorización para la exhibición pública de la película.

Art. 21º. Las películas realizadas en régimen de coproducción disfrutarán de la misma protección que las íntegramente nacionales, siempre que se asegure el equilibrio global de aportaciones entre los correspondientes países coproductores y entre las coproducciones realizadas por el productor español interesado.

A efectos de los beneficios por la difusión de coproducciones en el extranjero, se atenderá al régimen de participación de rendimientos pactados por los coproductores en el correspondiente contrato.

En todo caso, para gozar de las ventajas establecidas en este artículo, será preciso que las películas se exhiban y anuncien con manifestación expresa de su naturaleza de coproducciones y de la participación española en ellas, y sin desvirtuar el carácter de sus elementos técnicos y artísticos.

A los fines del párrafo primero, la Dirección General de Cinematografía y Teatro, podrá condicionar o limitar la efectividad de la protección a las coproducciones, en la medida en que lo exija el cumplimiento de los requisitos señalados en dicho párrafo.

Art. 22º. A las empresas de exhibición se les concederá una subvención en

“El Instituto Nacional de Cinematografía otorgará a los productores de películas nacionales de largometraje, con cargo al Fondo de Protección a la Cinematografía, un anticipo sin interés, por película, en la cuantía de un millón de pesetas”.

metálico equivalente a un porcentaje que podrá oscilar entre el 2 y el 5 por 100 de los ingresos brutos producidos por la exhibición de cada película española en sus respectivos locales.

La aplicación de este precepto requerirá el acuerdo del Ministro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, previos los informes de la Junta Administrativa del Instituto Nacional de Cinematografía, del Consejo Superior de Cinematografía y del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Sección tercera

ANTICIPOS

Art.23º. El Instituto Nacional de Cinematografía otorgará a los productores de películas nacionales de largometraje, con cargo al Fondo de Protección a la Cinematografía, un anticipo sin interés, por película, en la cuantía de un millón de pesetas.

Dicho anticipo deberá amortizarse con cargo al importe total de la protección económica que a cada película corresponde, en la medida en que dicha protección se vaya produciendo, y, como mínimo, en tres anualidades de 50, 30 y 20 por 100, respectivamente, de aquél, que el beneficiario deberá completar si la protección no los cubriere.

Art. 24º. El anticipo no se otorgará:

a) A los proyectos que, previo informe de la Comisión de Protección del Instituto

Nacional de Cinematografía, no ofrezcan garantías mínimas de rentabilidad.

b) A los productores que tengan pendiente de pago la amortización de los plazos de un anticipo anterior.

Art. 25º. El anticipo se hará efectivo una vez que haya sido autorizada la exhibición de la película y su amortización deberá realizarse a partir del estreno de aquella o, en todo caso, de los seis meses de su autorización.

**CAPÍTULO III
DISTRIBUCIÓN**

Art. 26º. Sin perjuicio de las facultades atribuidas al Ministerio de Comercio por el Decreto de 28 de marzo de 1957 y Orden de la Presidencia del Gobierno de 7 de mayo del mismo año, dictada a propuesta de los Ministerios de Industria, de Comercio y de Información y Turismo y dentro de la competencia que dichas disposiciones atribuyen a este último Departamento, la concesión a las empresas distribuidoras inscritas en el Registro de Empresas Cinematográficas, de las autorizaciones para doblar al castellano películas extranjeras de largometraje, así como la designación de beneficiarios de las licencias de importación de las mismas y, en general, la fijación de las normas de distribución interior, se harán por el Ministerio de Información y Turismo, con arreglo a un baremo que anualmente confeccionará la Dirección General de Cinematografía, previo informe del Ministerio de Comercio y del Sindicato Nacional del Espectáculo, dentro de sus competencias respectivas ateniéndose para la determinación de las correspondientes puntuaciones:

1º. En el porcentaje de un tercio, a la organización, volumen económico, capital y tributación de la empresa.

2º. En el porcentaje de un tercio al número de películas nacionales de largometraje distribuidas en España por la empresa durante los tres años precedentes. Sólo se consideran a estos efectos las películas que hayan cumplido las condiciones mínimas de exhibición en número de sesiones y zonas de distribución que fije la Dirección General de Cinematografía y Teatro,



oído el Consejo Superior de Cinematografía y previo informe del Sindicato Nacional del Espectáculo.

3º. En el porcentaje de un tercio a las recaudaciones brutas obtenidas en España por aquéllas, incrementándose a estos ingresos los rendimientos netos obtenidos en el extranjero, cuando el distribuidor sea el exportador o cuando lo convenga así con el productor.

El baremo se confeccionará durante el primer trimestre de cada año y surtirás sus efectos en el año siguiente.

Art. 27º. Las empresas distribuidoras están obligadas a incluir en sus listas una película nacional por cada cuatro extranjeras dobladas al castellano que se distribuyan.

A tales efectos se computarán únicamente las películas nacionales que reúnan las condiciones mínimas de exhibición a que se refiere el número 2 del artículo anterior.

CAPÍTULO IV EXHIBICIÓN

Art. 28º. La cuota de pantalla que debe-

rá ajustarse a la exhibición obligatoria de las películas españolas de largometraje queda establecida en la proporción de un día de película española por cuatro de película extranjera doblada al castellano.

Los programas dobles en que se proyecta una película española de largometraje se computarán como medio día de exhibición, las películas extranjeras en versión original o subtituladas no se computarán a los efectos de este artículo.

Art. 29º. En casos excepcionales, la Dirección General de Cinematografía y Teatro, previo informe del Sindicato Nacional del Espectáculo, podrá acordar formas compensatorias para el cumplimiento de lo dispuesto en el párrafo primero del artículo anterior.

Art. 30º. El Ministro de Información y Turismo, a propuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, oído el consejo superior de Cinematografía y previo informe del Sindicato Nacional del Espectáculo, fijará el porcentaje de sesiones anuales que deberán dedicarse a la exhibición de películas especialmente indicadas para

menores, así como las compensaciones e incentivos oportunos.

Se considerarán sesiones especiales para menores las que sin limitación de hora a asistencia por razón de edad estén integradas por películas que hayan obtenido la calificación de "especialmente para menores de catorce años".

Art. 31º. En todo programa cinematográfico deberá proyectarse el noticiario No-Do. Se exceptúan las sesiones especialmente indicadas para menores, en las que sólo se podrán proyectar noticiarios de dichas características.

Art. 32º. Toda persona natural o jurídica que circunstancialmente o por dedicación como empresa pretenda exhibir películas cinematográficas dentro del territorio nacional, está obligada a solicitar el visado de autorización de sus programas.

Art. 33º. La solicitud a que se refiere el artículo anterior se presentará por triplicado, por lo menos con veinticuatro horas de antelación a la fecha en el que el programa haya de ser proyectado, en las Delegaciones Provinciales o Locales



del Ministerio de Información y Turismo, haciendo constar en la misma:

- 1º. Nacionalidad de la película.
- 2º. Fecha de la licencia de la exhibición.
- 3º. Calificación a efectos de exhibición.
- 4º. Número de inscripción del exhibidor en el Registro de Empresas Cinematográficas.

En los programas dobles deberá hacerse constar qué película tiene el carácter de base de los mismos.

CAPÍTULO V PELÍCULAS DE INTERÉS ESPECIAL

Art. 34º. Los beneficios a los proyectos y películas de largometraje que sean considerados de interés especial, con arreglo al artículo 3º. de esta disposición, consistieran en :

- tratamiento especial a efectos del crédito a plazo medio;

- régimen especial de anticipo, y
- valoración doble a efectos de protección económica, distribución y cuota de pantalla.

Art. 35º. El Instituto Nacional de Cinematografía, previos los informes en la esfera de su competencia respectiva, de la Comisión Delegada de Guiones de la Junta de Censura y de la Comisión de Protección, concederá a los proyectos que le hayan solicitado y en los que concurren las circunstancias de alguno de los tres primeros apartados del artículo 3º, los beneficios siguientes:

- 1º. Un aval especial a los fines del crédito, en cuantía de un millón de pesetas por película.
- 2º. El anticipo por película previsto en el artículo 23 de esta Orden con la especialidad de que será únicamente amortizable con cargo al total importe de la protección económica que corresponde a la película, sin que la falta de amortización produzca los efectos que señala el apartado b) del artículo 24, con respecto de los anticipos que solicite posteriormente el productor beneficiario.

El anticipo de las películas especialmente indicadas para menores tendrá una cuantía del 60 por 100 de su coste comprobado, sin que en ningún caso pueda exceder de dos millones de pesetas.

Los beneficios mencionados estarán en todo caso condicionados a que la película se realice de acuerdo con el proyecto y sea autorizada su exhibición.

Cuando el proyecto no permita emitir juicio suficiente, el Instituto Nacional de Cinematografía podrá suspender su acuerdo sobre la concesión de beneficios hasta que la película haya sido realizada.

Art. 36º. Cuando se trate de proyectos de trascendencia nacional, el Ministerio de Información y Turismo, bien por propia iniciativa, bien a propuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro o de la Organización Sindical y previos los informes que establece el artículo 16, podrá elevar el aval y el anticipo establecidos en el artículo anterior.

Art. 37º. El Instituto Nacional de Cinematografía, a propuesta de la Junta de Censura y oída la Comisión de Protec-

ción en la esfera de sus competencia, podrá conceder a todas las películas realizadas, según los proyectos a que se refiere el artículo anterior, la elevación del anticipo, con las características de dicho artículo, hasta el límite máximo de cinco millones de pesetas, sin que en ningún caso pueda exceder del coste comprobado de la película.

En su caso, el beneficio mencionado podrá ampliarse con el de valoración doble a efectos:

- a) De la protección económica establecida en los artículos 17 y 18.
- b) De concesión de autorizaciones de doblar.
- c) De cuota de pantalla.

Art. 38º. Los beneficios establecidos en el artículo 37 se concederán en su totalidad y en su cuantía máxima a las películas incluidas en el apartado cuarto del artículo 3º.

A estos efectos un Jurado especial seleccionará entre las películas producidas en el año precedente, cuyos productores lo hubieran solicitado, las que presenten relevantes méritos artísticos, sin que en ningún caso su número pueda sobrepasar el 10 por 100 de la producción de dicho año.

Las que hubiesen obtenido por otro concepto los beneficios de este artículo podrán ser seleccionadas a efectos honoríficos.

Art. 39º. El Jurado al que se refiere el artículo anterior estará constituido por los siguientes miembros, elegidos entre escritores y críticos cinematográficos, de notorio prestigio, por el procedimiento que determine el Ministro de Información y Turismo, a propuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro:

- tres autores de libros o ensayos cinematográficos;
- tres escritores o críticos cinematográficos que hayan sido jurados oficiales en los festivales internacionales de categoría A;

- tres críticos de revistas cinematográficas especializadas;

- tres críticos cinematográficos de diarios y revistas de carácter general, de radio y de televisión.

Art. 40º. Ningún miembro del jurado podrá tener interés directo ni indirecto en las películas que opten a los beneficios mencionados ni vinculación con la publicidad cinematográfica en cualquiera de sus manifestaciones. Los productores solicitantes podrán recusar por dichos motivos a los miembros del Jurado, resolviendo el Ministerio de Información y Turismo.

Art. 41º. Los beneficios de este capítulo sólo podrán otorgarse a las películas íntegramente nacionales y a las realizadas en coproducción, cuando en éstas la participación española no sea minoritaria con relación al total. A los efectos del párrafo primero del artículo 37, sólo se tendrá en cuenta la participación española.

CAPÍTULO VI PELÍCULAS DE CORTOMETRAJE

Art. 42º. La protección a las películas de cortometraje consistirá en la concesión de créditos y subvenciones y en el establecimiento de una cuota de pantalla específica.

Art. 43º. Los productores de una o más películas de cortometraje podrán beneficiarse del régimen de créditos que regula esta disposición. A este efecto, el Instituto Nacional de Cinematografía podrá conceder a los proyectos de valores destacados un aval especial en la cuantía del 25 por 100 del coste comprobado de la película.

Art. 44º. La protección a los cortometrajes mediante subvenciones y cuota de pantalla únicamente se concederá a los productores aquellos que la soliciten y sean considerados de suficiente interés general por sus valores culturales, artísticos y formativos, a cuyo efecto se tomarán especialmente en consideración las circunstancias previstas en el artículo 3º.

Art. 45º. La protección económica directa a las películas de cortometraje consistirá en una subvención máxima del 50 por 100 del coste comprobado.

Art. 46º. El Instituto Nacional de Cinematografía, previos los informes en la esfera de sus competencias respectivas, de la Comisión Delegada de Guiones, de la Junta de Censura y de la Comisión de Protección, resolverá las solicitudes, haciendo constar si considera o no el proyecto, en principio, de interés para su protección, y en el primer caso si le concede la garantía de una subvención mínima en la cuantía del 25 por 100 del presupuesto, o si, por las características del proyecto, la posibilidad de subvención se condiciona al examen de la película una vez realizada.

En todo caso, la garantía de subvención se ajustará al coste definitivo de la película, comprobado una vez terminada.

Art. 47º. Una vez realizados los cortometrajes a que se refiere el artículo anterior, el Instituto Nacional de Cinematografía, a propuesta de la Junta de Censura y oída la Comisión de Protección en la esfera de su competencia, resolverá concediendo o confirmando, según los casos, la subvención mínima, o ampliándola hasta el máximo del 50 por 100 del coste comprobado.

Art. 48º. La concesión de autorizaciones de doblaje para cortometrajes extranjeros se llevará a cabo con arreglo a los principios del capítulo tercero. La Dirección General de Cinematografía y Teatro, oído el Consejo Superior de Cinematografía y previo informe del Sindicato Nacional del Espectáculo, determinará la forma de aplicación a los cortometrajes de lo dispuesto en dicho capítulo.

Art. 49º. La cuota de pantalla de las películas de cortometraje queda establecida en la proporción de una sección, en la que obligatoriamente se programará una película de cortometraje por cada cinco sesiones normales. A este efecto, únicamente se computarán los cortometrajes subvencionados. Los que, con arreglo al artículo 47, obtengan la máxima protección tendrán valoración doble.

Esta obligación no afectará a los programas dobles.

La exhibición de cortometrajes especialmente indicados para menores se ajus-

>>>

tará a lo dispuesto en el artículo 30.

Art. 50°. Los cortometrajes producidos con auxilio económico del Estado, provincia, municipio y entidades paraestatales, no podrán beneficiarse de la subvención establecida en este capítulo más que en la cuantía en que la misma rebase el mencionado auxilio.

No obstante, dichos cortometrajes, así como los que hubiesen renunciado expresamente a subvenciones, podrán solicitar los beneficios del artículo 49, a cuyo efecto informará la Junta de Censura.

Art. 51°. Los beneficios de los artículos 47 y 49 se concederán, en su totalidad y en su cuantía máxima a los cortometrajes comprendidos en el apartado cuarto del artículo 3°. A este efecto, el Jurado establecido en el artículo 38 seleccionará entre los cortometrajes producidos en el año precedente cuyos productores lo hubiesen solicitado, los que presentan relevantes méritos artísticos, sin que en ningún caso su número pueda sobrepasar el 10 por 100 de la producción de dicho año, aplicándose en lo demás lo dispuesto en el artículo 38 y siguientes del capítulo V.

Art. 52°. Los beneficios de este capítulo sólo podrán otorgarse a los cortometrajes íntegramente nacionales y a los realizados en coproducción cuando la participación española no sea minoritaria en relación al total. A los efectos de los artículos 46 y 47, únicamente se tendrá en cuenta la participación española.

CAPÍTULO VII REGISTRO DE EMPRESAS CINEMATOGRAFICAS

Art. 53°. El Registro de Productores Cinematográficos, creado por Orden de 5 de diciembre de 1956, se extenderá a las demás empresas cinematográficas de distribución, laboratorios, estudios de rodaje y estudios de doblaje, modificándose su actual denominación por la de Registro de Empresas Cinematográficas. El Registro será público.

Art. 54°. El registro de empresas ci-

“Los productores de largometrajes percibirán una subvención en metálico en proporción a la difusión real en el exterior de las películas que hayan vendido durante el año para su exhibición en el extranjero; a su concurrencia, con carácter oficial, a festivales internacionales y, en su caso, a los premios oficiales obtenidos en ellos durante el período de tiempo mencionado”.

nematográficas se compondrá de seis secciones: de Productoras, de Distribuidoras, de Exhibidoras, de Laboratorios, de Estudios de Rodaje y de Estudios de Doblaje.

Art. 55°. La primera inscripción contendrá los siguientes datos:

- a) Nombre y apellidos o razón social, según se trate de personas físicas o jurídicas.
- b) Domicilio.
- c) Si se utiliza nombre comercial o marca, determinación de estos y detalle de su inscripción en el Registro de la Propiedad Industrial.
- d) Capital suscrito y desembolsado cuando se trate de sociedades mercantiles, así como nombre y apellidos del socio o socios gestores.
- e) En su caso, detalle de la inscripción en el correspondiente Censo Sindical.
- f) Cuando se trate de instalaciones industriales, detalle de la inscripción en el

Registro de la Delegación Provincial correspondiente del Ministerio de Industria.

Art. 56°. La primera inscripción deberá solicitarse con arreglo al modelo oficial correspondiente, acompañando documento acreditativo de la personalidad cuando se trate de empresas individuales. Copia autorizada de la escritura de constitución si se trata de sociedades y, en su caso, las correspondientes certificaciones de inscripción en el Registro Industrial de la Delegación Provincial del Ministerio de Industria, en el Registro Mercantil, en el de la Propiedad Industrial y en el Censo Sindical.

Art. 57°. Ninguna modificación que afecte a las personas o entidades inscritas en el Registro y muy especialmente a los apoderamientos, producirá efectos ante la Dirección General de Cinematografía y Teatro y organismo adscritos a ella más que a partir de su inscripción.

Art. 58°. Toda concesión de crédito cinematográfico a las empresas inscritas en el Registro, habrá de anotarse en el mismo, así como la cancelación y vicisitudes del préstamo.

CAPÍTULO VIII PERMISOS DE RODAJE Y LICENCIAS DE EXHIBICIÓN

Art. 59°. La realización de las películas españolas, en todo caso, o de las extranjeras en España, exigirá permiso de rodaje de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, aunque se regulará de conformidad con lo dispuesto en los artículos siguientes.

Art. 60°. La solicitud de autorización de rodaje deberá formularse según modelo oficial, en el que figurarán los equipos técnicos y artísticos, estudios de rodaje y lugares previstos, y al que se acompañarán:

- 1°. Guión de la película.
- 2°. Documento acreditativo de la conformidad del autor o autorización del guión para su presentación.
- 3°. En su caso, escrito razonando las excepciones que se soliciten al amparo de los dispuesto en los apartados a) y b) del artículo 1°.

4º. Licencia fiscal o justificante de su exención.

5º. Cualquier otro documento que la Dirección General considere necesario para la resolución del expediente.

De los anteriores documentos se presentarán los ejemplares que la Dirección fijó con carácter general.

Art.º 61. En la solicitud de autorización de rodaje, el productor deberá manifestar expresamente:

a) Si solicita el anticipo de protección que regula el artículo 23 de esta disposición.

b) Si pretende los beneficios establecidos para los proyectos de interés especial, fundamentando su actitud y aportación, en su caso, la documentación pertinente.

c) Si solicita la protección establecida para cortometrajes.

En los dos últimos casos el productor acompañará el presupuesto económico del proyecto, según modelo oficial, que deberá ir autorizado con su firma.

Art. 62º. Cualquier modificación en la realización de la película de los extremos mencionados en los artículos 1º. y 60º deberá ser comunicada a la Dirección General.

Las modificaciones sustanciales no autorizadas privarán de los beneficios que pudieran corresponder a la película con arreglo a esta disposición. Se considerarán, en todo caso, modificaciones sustanciales las correspondientes a los apartados a) y b) del artículo 1º.

Art. 63º. Los proyectos a realizar en régimen de coproducción se ajustarán a lo expuesto en los artículos anteriores y a lo establecido en sus correspondientes acuerdos, convenios y tratados internacionales, y en la legislación específica. Para que las coproducciones puedan

beneficiarse de todas las modalidades de protección reguladas en esta Orden deberán ajustarse a lo establecido en el artículo 21.

Art. 64º. A los efectos de la autorización de rodaje, el expediente de todo proyecto se someterá a la Comisión Delegada de guiones de la Junta de Censura y en los casos del artículo 61 a la Comisión de Protección que, en lo concerniente a la comprobación del presupuesto presentado, se atenderá a lo dispuesto en el artículo 12 de esta Orden.

Art. 65º. A la vista de los informes que establece el artículo anterior, el Director General de Cinematografía y Teatro resolverá las solicitudes de rodaje en el plazo de treinta días desde su presentación.

Art. 66º. El permiso de rodaje para la realización de películas españolas que no tengan derecho a los beneficios de esta disposición, o de peli-

>>>





las extranjeras en España, exigirá:

Primero. – Si la película es española, acreditar los extremos de los artículos 1º. y, en su caso, 63 de esta disposición, y presentar los documentos que exige el artículo 60.

Segundo.– Si la película es extranjera, acreditar la condición de productor cinematográfico del solicitante, presentar el guión y cualquier otro documento que la Dirección General juzgue necesario para resolver el expediente y justificar el cumplimiento de los requisitos establecidos en la legislación vigente sobre participación de personal técnico y artístico de nacionalidad española.

Art. 67º. El permiso de rodaje caducará si la copia "Standard" de la película no se presentase en la Dirección General de Cinematografía y Teatro en el plazo de un año desde la expedición de aquel, salvo prórroga concedida a instancia de la Empresa Productora, previa la oportuna justificación.

Sección segunda LICENCIAS DE EXHIBICIÓN

Art. 68. La proyección de películas en España deberá estar autorizada me-

dante la correspondiente licencia de exhibición, que expedirá la Dirección General de Cinematografía y Teatro en la forma y con los requisitos que establece el Reglamento de Régimen Interior de la Rama de Censura de la Junta de Clasificación y Censura de películas, aprobado por Orden de 20 de febrero de 1964.

Art. 69º. Las licencias de exhibición de películas españolas tendrán un plazo de vigencia indefinido y las de películas extranjeras de seis años, salvo prórroga, que podrá concederse cuando, por causas de fuerza mayor, una película no hubiera podido ser explotada durante la totalidad o parte del plazo de validez de su licencia. La prórroga deberá solicitarse con anterioridad a la caducación de la licencia de exhibición y su duración no excederá, en ningún caso, del período de tiempo en que la película no pudo ser explotada.

En todo caso, las licencias de exhibición de las películas especialmente indicadas para menores de 14 años tendrán vigencia indefinida.

Art. 70. Excepcionalmente, la Dirección General de Cinematografía y Teatro podrá autorizar la reposición de películas

de destacados valores cinematográficos cuya licencia de exhibición haya caducado.

Las nuevas licencias de exhibición, que se expedirán previo pago del correspondiente canon de regulación y doblaje, tendrán un plazo de validez de seis años.

CAPÍTULO IX SANCIONES

Art. 71º. La infracción de las prescripciones contenidas en la presente Orden será sancionada de conformidad con lo dispuesto en el Decreto de 4 de agosto de 1952, que faculta al Ministerio de Información y Turismo para refundir los preceptos, sancionadores de las materias de su competencia, y Orden de este Departamento, dictada para la aplicación de aquél, de 22 de octubre de 1952, modificada por la de 29 de noviembre de 1956.

Disposiciones fiscales

Primera. – La presente disposición entrará en vigor el día siguiente de su publicación en el "Boletín Oficial del Estado".

Segunda. – Quedan derogadas las siguientes órdenes ministeriales:

De 24 de agosto de 1939, sobre asistencia de menores a cinematógrafos y programas especiales para los niños.

De 10 de diciembre de 1944, sobre programación obligatoria de películas españolas de largometraje.

De 17 de diciembre de 1942, sobre programación del Noticiero Cinematográfico NO-DO.

De 15 de junio de 1944, sobre películas de interés nacional.

De 19 de junio de 1950 y 19 de febrero de 1960, sobre permisos de doblaje.

De 16 de marzo de 1951 y 22 de mayo de 1953, sobre permisos de rodaje.

De 31 de mayo de 1954, sobre visados y autorización de programas cinematográficos.

De 14 de julio de 1955, sobre distribución de películas españolas.

De 5 de diciembre de 1953, sobre registro de productores cinematográficos.

De 11 de marzo de 1957, sobre prórroga y renovación de licencias de exhibición.

De 7 de febrero de 1958, sobre exhibición de películas españolas.

De 13 de mayo de 1961, sobre permisos a cortometrajes.

De 12 de noviembre de 1962 y 16 de febrero de 1963, sobre películas de especial interés cinematográfico.

De 16 de febrero de 1963, sobre películas de interés nacional.

De 2 de marzo de 1963, sobre cine especialmente indicado para menores.

De 15 de marzo de 1963, sobre distribución y exhibición obligatoria de películas españolas.

De 16 de julio de 1963, sobre protección

“Ningún miembro del jurado podrá tener interés directo ni indirecto en las películas que opten a los beneficios mencionados ni vinculación con la publicidad cinematográfica en cualquiera de sus manifestaciones”.

especial a películas de interés nacional primera A y primera B.

De 17 de julio y 7 de octubre de 1963, sobre cine especialmente indicado para menores.

Tercera.— El Ministerio de Información y Turismo, a propuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, oídos la Junta Administrativa del Instituto Nacional de Cinematografía, el Consejo Superior de Cinematografía y previo informe del Sindicato Nacional del Espectáculo, podrá variar los porcentajes y valía de los valores, anticipos y subvenciones que se regulan en esta Orden, cuando lo requieran las necesidades del mercado cinematográfico y la situación del Fondo de Protección a la Cinematografía Nacional.

Cuarta.— El Instituto Nacional de Cinematografía, cuando la situación del Fondo de Protección lo requiera, podrá sustituir los anticipos establecidos en la presente disposición por un aval especial en la cuenta de aquellos, a los efectos del crédito a plazo medio.

DISPOSICIONES TRANSITORIAS

Primera.— La protección a la producción regulada en los capítulos 2º., 5º. y 7º. de esta Orden, se aplicará a las películas cuyos permisos de rodaje se soliciten a partir del 1º. de enero de 1965.

Los productores de las películas realizadas con anterioridad y no clasificadas por la Junta correspondiente y puestas en explotación en la fecha expresada, podrán optar entre el régimen de protección de la presente Orden o el sistema anterior.

Segunda.— El sistema de reparto y adjudicación de autorizaciones de doblaje que regula el artículo 26 de la presente disposición se aplicará en la siguiente forma:

1º. En los años 1965 y 1966 cada empresa distribuidora recibirá el 94 por 100 de los cupos de permisos de doblaje de cada nacionalidad que le hayan sido concedidos en 1964, en proporción al total de los que se otorguen durante los referidos años.

2º. El 6 por 100 restante de los cupos de doblaje será adjudicado con plena independencia dentro de cada año, según el número de películas españolas nuevas, no computadas en el baremo de 1964 que hayan sido distribuidas por cada empresa, valoradas en la forma que determine a propuesta del Sindicato Nacional del Espectáculo, la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

3º. En el año 1967 y sucesivos, el reparto y adjudicación de permisos de doblaje se hará con sujeción estricta al artículo 26 de esta disposición.

Tercera.— Los beneficios establecidos en los artículos 38 y 51 se concederán en el año 1965 en número proporcional a las películas acogidas al régimen de protección establecido en esta disposición.

Cuarta.— Los productores de películas de cortometraje, realizadas y clasificadas antes de la entrada en vigor del capítulo 6º. de esta disposición, deberán, no obstante, someter sus películas a examen de la Junta de Censura a efectos de la cuota de pantalla específica que regula el artículo 49.

Quinta.— En el plazo de tres meses, a partir de la entrada en vigor de esta disposición, las empresas de distribución, exhibición, laboratorios, estudios de rodaje, deberán solicitar su inscripción en el Registro a que se refiere el artículo 53.

(*) Tomadas de Cine español en la encrucijada. César Santos Fontenla. Editorial Ciencia Nueva. Madrid, 1966.

Artistas plásticos peruanos en Stuttgart



Por Roxana Naranjo Gamarra.

Viajé a Stuttgart durante unas cortas vacaciones a fines de julio del año pasado, y uno de los lugares que visité a sugerencia de mis anfitriones fue el Württembergischer Kunstverein, museo que está situado en el centro de esa acogedora ciudad alemana, al lado de la bella Schlossplatz. No me imaginaba que el día que fui al museo, el 1 de agosto, me esperaba una grata sorpresa.

El Württembergischer Kunstverein es un espacio para efectuar un amplio análisis y exposición de los múltiples métodos y prácticas del arte contemporáneo —y de los campos sociales que sirven como referencia a estas propuestas—. Donde no se considera a la educación artística como atada a un determinado discurso, sino más bien como la activación de múltiples capas y de interpretaciones contradictorias.

Como institución, el Kunstverein posee además un objetivo: mostrar que el arte puede crear fuentes de fricción y por lo tanto promover la participación, la

participación en el arte, así como un distanciamiento crítico. En palabras de Antoni Muntadas: "Advertencia. La percepción requiere participación".

Durante los últimos cuarenta años los artistas contemporáneos intervienen amplia y creativamente en su entorno social, la mayor parte de las veces enfrentándose a condiciones extremadamente clásicas, estructurales e institucionales. Las formas de intervención son variadas a través de sus

>>>

Edificio del Württembergischer Kunstverein en Stuttgart.

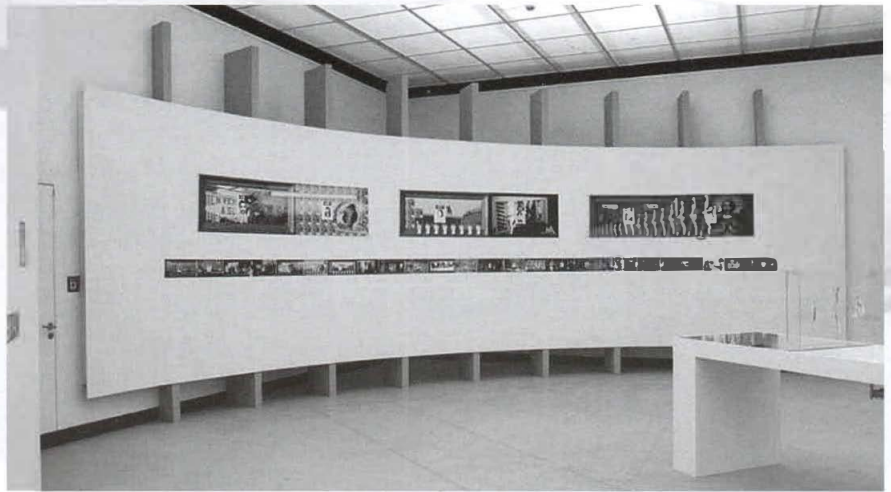
Obra de Antonio Muntadas "Advertencia. La percepción requiere participación".

WARNING: PERCEPTION REQUIRES INVOLVEMENT

SUBVERSIVE PRACTICES

ART UNDER CONDITIONS OF POLITICAL REPRESSION 60S-80S / SOUTH AMERICA / EUROPE

Afiche de la exposición.



Chile: arte en la dictadura.



Iris Dressler, directora del Württembergischer Kunstverein.

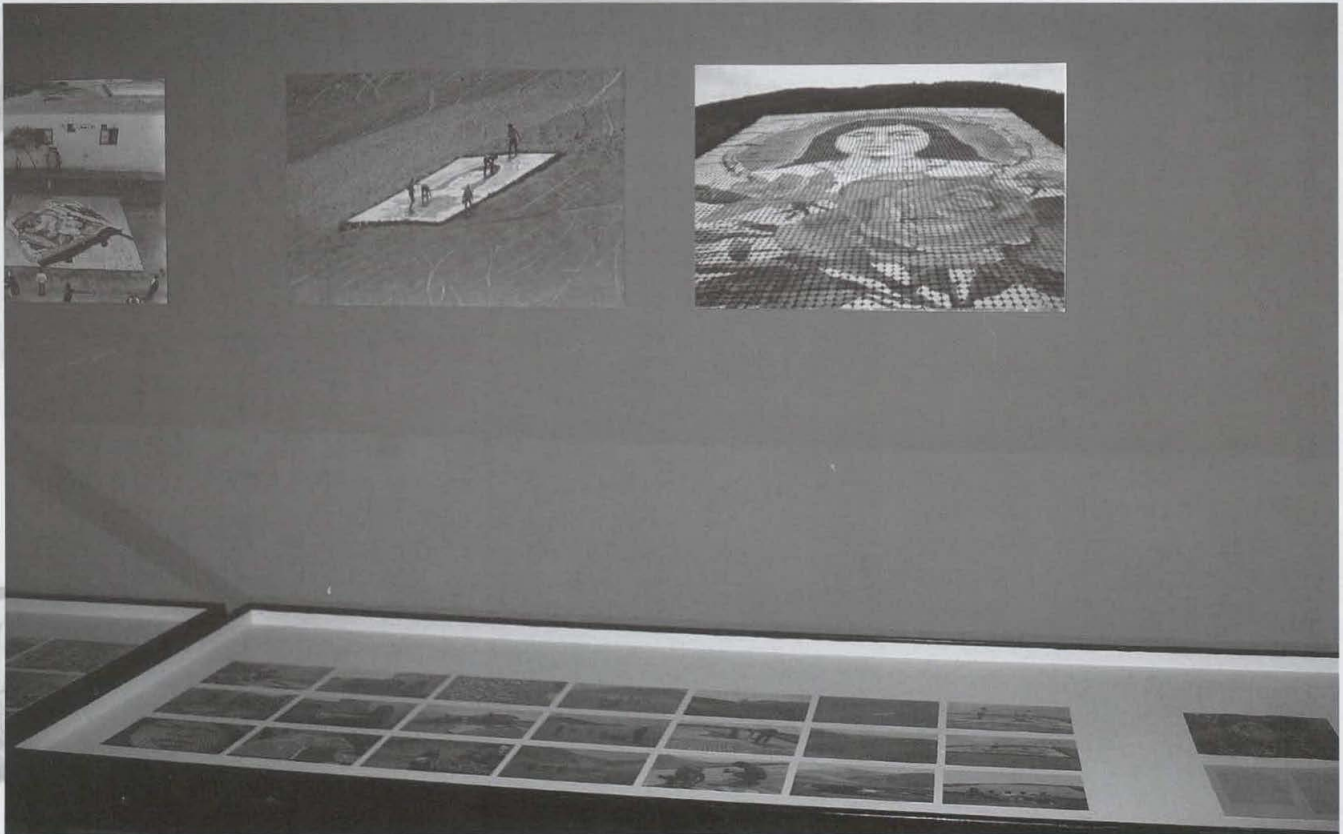
roles de artistas, curadores, editores de revistas, diseñadores, arquitectos, documentalistas, programadores, escenógrafos y muchos más. Ellos crean sus propias redes localmente y a nivel mundial, y producen, paralelamente a las actividades de arte, espacios de crítica participativa de la comunicación y la acción. Para una institución como el Württembergischer Kunstverein, que se ve como una interfaz entre las prácticas de arte contemporáneo y sus múltiples audiencias, esto significa principalmente ampliar sus propios formatos, funciones y prácticas de enseñanza. Otro de los importantes objetivos de esta institución es presentar periódicamente las posiciones internacionales –con exposiciones individuales, como por ejemplo con Mark Tansey (2005), Antoni Muntadas (2006), o con la retrospectiva de Anna Oppermann (2007) – posiciones que tienen sus raíces en las prácticas artísticas de las décadas de los años 70 y 80 y que son relevantes para el discurso actual del arte contemporáneo.



Jesús Ruiz Durand, 1969-1972.

El Württembergischer Kunstverein es sobre todo un lugar de arte contemporáneo. Por esta razón – dado que el arte contemporáneo desde hace mucho tiempo dejó de obedecer cualquier canon formal– está constantemente, y desde diferentes perspectivas, centrándose en ámbitos como la arquitectura,

el urbanismo, la economía, los acontecimientos políticos y sociales, el cine y las tecnologías. La grata sorpresa fue encontrar que se estaba realizando una exposición titulada: "Prácticas subversivas. El arte bajo condiciones de represión política, desde los 60 a los 80. Amé-



Taller E.P.S. Huayco, 1980.



Jorge Eduardo Eielson, 1968, "El entierro de la escultura luminosa".



Taller E.P.S. Huayco, Cojudos, 1980.

Fernando Davis
Cristina Freire
Sabine Hänsgen
Miguel López / Emilio Tarazona
Ileana Pintilie Teleaga
Valentín Roma / Daniel García Andújar
Annamaria Szoke / Miklós Peternák
Thurmann Anne-Jajes

INTRODUCCIÓN

"Prácticas subversivas" se dedica al arte experimental y conceptual que se creó entre los años sesenta y ochenta en Europa y América del Sur bajo la influencia de las dictaduras militares y regímenes comunistas. La exposición compuesta de más de 300 obras de alrededor de ochenta artistas ha sido desarrollada por un equipo de trece comisarios internacionales, en estrecha colaboración con el Kunstverein a lo largo de un proceso de dos años.

La exposición de nueve secciones se centra en diversos contextos y estrate-

rica del Sur / Europa".

Se había inaugurado el 30 de mayo y finalizaba el 2 de agosto, así que la suerte quiso que alcanzara a verla, justo un día antes. Paso a explicitar por medio de una traducción libre los fundamentos que tuvo el museo para la realización de la exposición y a

mencionar los nombres de los que la hicieron posible.

IDEA Y CONCEPTO

Dressler Iris, Hans D. Cristo, directores de la galería
Cocuradores:
Ramón Castillo / Paulina Varas



Francisco Mariotti,
"Lavatorio artificial para uso especial", 1975/2009.



Sergio Zevallos
"Rosa Cordis", 1986.



Rafael Hastings,
1970.

gias de la producción artística en medio de la represión política y cultural en la República Democrática Alemana, Hungría, Rumania, Unión Soviética, España, Chile, Brasil, Argentina y Perú. De igual importancia son las particularidades de las relaciones entre los diferentes entornos temporales y locales.

La exposición tiene un compromiso con el experimento y una comprensión amplia del arte conceptual, que se ha establecido más allá del canon anglo-estadounidense. En este sentido, se hace especial hincapié en las potencialidades interdisciplinarias y sociopolíticas, es decir, los cambios del paradigma entre las artes visuales, política, sociedad, ciencias, arquitectura, diseño, medios de comunicación, literatura, danza, teatro, activismo. Además, la atención se centra en las prácticas artísticas que no solo cuestionan radicalmente el concepto convencional de arte, las instituciones, y la relación entre arte y público, sino que al mismo tiempo, se enfrentan subversivamente a la censura y a los sistemas de poder existentes. Aquí, el cuerpo, el lenguaje y el espacio público representan los instrumentos fundamentales de la resistencia simbólica.

En lugar de concebir un discurso global y homogéneo, la exposición refleja preguntas y problemas específicos. Los curadores de cada país desarrollaron modelos de presentación de sus respectivas secciones, en sus diferentes formas de abordar el problema de lo efímero, el tiempo y la ubicación.



Francisco Mariotti
(con Carlos Zanetti),
"Carlos Marx canta y baila para usted", 1984.



Herbert Rodriguez,
"Proyecto Arte-vida", 1988-1990.



Juan Javier Salazar,
"Ritual wash, ca.". 1989.

Recorrido y listado de la sección peruana en la muestra

Se presentaron las obras de los siguientes artistas peruanos en la muestra "Tácticas disidentes en el arte peruano, 1968-1992" (Curadores: Miguel López, Emilio Tarazona):

Jesús Ruiz Durand: Cuatro afiches de difusión de la Reforma Agraria 1969-1972. Cortesía: Museo de Arte de Lima.

Jorge Eduardo Eielson: Skulptur MIT komprimierter Stimme (Escultura con voz comprimida), 1968. El entierro de la escultura luminosa, 1968.

Emilio Hernández Saavedra: Galería de Arte, 1970.

Sergio Cevallos: Sin título # 11, de la serie "Rosa Cordis", 1986.

Juan Javier Salazar: Lavado ritual, 1989.

Herbert Rodriguez: Proyecto Arte-Vida (Proyecto de Arte-Vida), 1988-1990.

Teresa Burga: Autorretrato. Estructura. Informe. 9-6-72 (Estructura Self-Portrait.. Informe. 9-6-72), 1972.

Taller E.P.S. Huayco: Cojudos (Assholes), 1980.

Grupo Paréntesis: Proyecto Mecenas (proyecto Patrón), 1979.

Francisco Mariotti: 1975/2009.

Alfredo Márquez: Chinachola, 2006 (1988-89).

Rafael Hastings: Untitled, 1970.

Artistas peruanos participantes en la muestra "Por el derecho a la vida", 1985:



GALERIA fr., *Galérie*; it., *Galleria*; l., *Gallery*; a., *Galerie* (del it. *galleria*, quizás del l. *Gallilea*) f. Habitación larga y espaciosa, con muchas ventanas o columnas, para pasearse o exponer obras de arte. || Corredor descubierto o con vidrieras, que da luz a las piezas interiores de un edificio. Debido a la costumbre de adornar estos corredores con cuadros y piezas de arte, se ha dado el nombre de galerías a las colecciones de obras artísticas y, p. ext., a los establecimientos donde las venden o tienen expuestas, o venden artículos semejantes. || Papeo del teatro. || Bastidor que sostiene la cortina. || Galicismo por vulgo o público. || Mar. Balcón de popa. || Crujía. || Mil. Camino subterráneo, usado en las obras de fortificación o en la guerra de minas. || Camino defendido de los tiros de una plaza para poder acercarse a su muralla.

EMILIO HERNÁNDEZ → GALERÍA
DE ARTE
GALERÍA CULTURA Y LIBERTAD/LIMA
JUNIO 1970

Emilio Hernández Saavedra, "Galería de arte", 1970.

Lucy Angulo, Hugo Salazar del Alcázar, Jesús Ruiz Durand, Mario Pozzi-Escot Parodi y Leslie Lee.

Video de documentación de la instalación colectiva

En enero de 1985 un grupo de artistas presentaron una instalación bajo el título "Por el derecho a la vida" en el distrito de Miraflores, en Lima. Esta exposición fue uno de los primeros ejemplos de artistas que dentro del mundo del arte oficial dirigieron su creatividad a resaltar los ataques a los derechos humanos en el Perú, cometidos tanto por el Ejército como por el grupo terrorista Sendero Luminoso. Este video documental muestra una serie de entrevistas con artistas, intelectuales, políticos y activistas de la época, que dan su opinión sobre la situación de violencia que se vivía en el Perú. 📺

La voz de un participante: Mario Pozzi-Escot

R.N.G. ¿Qué opina, como integrante de la Generación del 70, sobre el movimiento artístico actual? ¿Cómo han influido en él la violencia política y social que sufrió nuestro país en los 80 y 90?

M.P-E. No estoy de acuerdo en agrupar por generaciones a los artistas, en la actualidad no existe más que un archipiélago de creadores de todo género tratando de asumirse como tales. La mayoría de ellos virtualmente cosificados a través de la Internet se repiten y fusionan en lo ya hecho. Son hijos o nietos de la gran campaña globalizadora transnacional, de la desideologización del mundo llamado posmoderno. En nuestro país, salvo excepciones conocidas, la mayoría actual optó por el

silencio y su integración a la ilusión del éxito mercantil, con diversos resultados al confrontarse con la casi inexistente industria cultural o comunicacional.

R.N.G. ¿Cómo fue seleccionado su trabajo para la exposición en el Kunstverein?

M.P-E. No tengo idea.

R.N.G. ¿Cómo pudo realizar ese video, teniendo en cuenta las condiciones de la época?

M.P-E. Lo alternativo aún es una manera de vivir en realidades como la nuestra. La memoria audiovisual es una de las herramientas para el no olvido de los acontecimientos, sean estos del bando que sean, teniendo en cuenta la corrupción de los medios. El grupo es y fue una herramienta en esa época. Testimoniar, organizar y difundir fue acto de defensa comunicacional frente a la violencia generalizada de la época, de ahí mis videos y mi laboratorio Videomemoria actual. 📺



UNMSM-CEDOC



Crónicas parisinas.

Mujeres

Este sencillo texto es hecho a modo de un borrador de escaleta para un guión cinematográfico. La idea hizo click en mi memoria, un día que estaba esperando para hacer un papeleo en la comisaría de mi barrio, que está ubicada en la calle Erik Satie. Las imágenes de las mujeres que se habían cruzado en mi vida, con sus voces, sus miradas, vinieron a mí como en un film.

Por Roxana Naranjo Gamarra.

Esta vez he querido reunir a través de estos pequeños textos a las mujeres que se cruzan en mi vida en París, mujeres del mundo, de diferentes culturas e idiomas,

todas tenemos los mismos códigos de solidaridad, de amor, de inteligencia. Solo constato y reconstato lo ya sabido. Gracias por estar ahí.

ELLA

Ella está en una cena junto a cuatro personas que no hablan ni su lengua materna (español) ni su segundo idio-

ma (francés), la conversación entonces comienza en inglés.

Persona 1: ¿Y usted es francesa?

Ella: No, soy peruana.

Persona 2: ¿Peruana?

Ella: Sí, del Perú.

Persona 3: ¿Perrú? ¿Perrú?

»»»

>>>

¿Perrrrú? No conozco esa parte de Francia...

Ella, sonriente: El Perú está entre Chile y Ecuador en América del Sur.

Persona 3: Ah Peruuuuuuú, ¡pero allá se habla el español!

Mujer 1. Atraviesa la puerta, bien vestida, bien peinada, en tacos, seria y pálida. Es la hora del almuerzo. Se acerca a la mesa de recibo y comienza a explicar el porqué está allí y a medida de que lo va haciendo la voz se le comienza a quebrar, ahora es llanto. Termina de hablar diciendo fuerte y claro: "Ya no puedo más, ¿me comprende?". Le piden que tome asiento y que espere. Ella hace el camino hacia los asientos digna, dolida.

Mujer 2. Casi al mismo tiempo entra ella, joven, linda, despeinada con jeans, tenis, un abrigo gris y hablando por teléfono casi a gritos y llorando le dice a la persona con la que está hablando: "No me importa lo que digas, es por tu culpa que estoy aquí, no, no, no me importa... ¿Que no te presione?...qué, qué...ven por favor, ven...¿no te das cuenta de lo que pasa? Te creí, sí, confié y mira lo que ha pasado, por tu culpa no tengo carro, no tengo mis ahorros y unos tipos se han metido a mi departamento a robar, dijeron que eran tus amigos...¿quién mierda eres?!!!! Ven, porque quiero que escuches por qué estoy aquí". Se acerca la persona del recibo y la calma, le alcanza un vaso de agua y ella dice: "Estoy cansada no he dormido, trabajo por las noches, no puedo más".

Mujer 3. Ella entra resignada, vestida sencillamente, con un pañuelo en la cabeza y su bolso, tiene sesenta años y hace treinta que vino a París desde su Argelia. Se acerca a la mesa de recibo y explica lo que le pasa, se voltea, mira a las tres mujeres que están sentadas y dice en voz alta: "A mí solo me robaron el monedero en el metro". Le piden que tome asiento.

Mujer 1. Ella espera su turno mientras mentalmente hace la lista de lo que le falta por hacer, piensa y no piensa.

Las tres. Ellas miran por la ventana.

Mujer 2. Ella se da cuenta de que ya pasó la frontera. Lee: Velocidad máxima: 150 km/ph.

Mujer 3. (Ha cerrado los ojos. Está recordando) Ella mira enternecida a su hijito enfermo y dice: "Lo de menos es que tenga un retardo psicomotriz, ahora yo solo quiero que ya no tenga tos y fiebre, ya no puedo más".

Mujer 1. Ella habla por teléfono, sonríe y dice: "Te extraño".

Mujer 2. Ella lo mira a través de la ventana y gesticula: "Te amo". Y luego canturrea esa canción que reúne todos los requisitos para hacerla sentir bien.

Mujer 1. (Ha cerrado los ojos y se sitúa en su casa) Ella pinta con rabia y pasión. Ama ese color, ese color que antes no estaba.


Mujer 2. Ella espera que conteste su llamada: "¿Alo, mamá?"

Mujer 1. Ella recuerda a sus amigas riéndose.

Las tres. Ellas diciéndose al mismo tiempo: "Llámame a la hora que quieras, siempre estoy para ti, no te preocupes, todo esto va a pasar".

Mujer 1. Ella y sus hijos.

Mujer 2. Ella y su hija.

Mujer 3. Ella y su hijo. 





Algunas consideraciones sobre la génesis de la cinematografía (*)

Por Ichi Terukina.

La historiografía tradicional nos ha acostumbrado a concebir la génesis del cine como una conclusión "lógica" de una serie de hechos y circunstancias fortuitas que han ido sumándose a lo largo de un extenso periodo histórico de la humanidad, sin que medie entre éstos una trabazón realmente lógica.

Como si de hecho existiera un propósito trascendental para crear el cine, los historiadores se han afanado en hallar una ligazón que explique por qué mentes de hombres que pertenecían a civilizaciones tan dispares y de épocas tan distantes (desde el hombre de las cavernas hasta los Edison y Lumière) se sentían impulsados a reproducir visualmente el movimiento de la realidad. La única respuesta posible no podía ser otra: el mito. Y cuando, finalmente, el cine hace su aparición no queda más remedio que calificarlo como la realización de este mito, como la concreción de un no se sabe qué sueño ancestral del género humano.

La historiografía que actualmente nos domina es, pues, una suerte de historia amorosamente contada por los amantes adolescentes del cine, por los cinéfilos que se niegan a admitir la terrenalidad de su arte predilecto. Una historia que puede ser contada con devoción y apasionadamente, pero también una historia cargada de inexactitudes, de hechos puramente anecdóticos y plagada de subjetivismos.

Suficiente tiempo ha transcurrido para dejar ya la pubertad y esa visión platónica que teníamos sobre el cine. Es el momento de admirar su belleza corporal, su realidad material y sumer-

"La historiografía que actualmente nos domina es, pues, una suerte de historia amorosamente contada por los amantes adolescentes del cine, por los cinéfilos que se niegan a admitir la terrenalidad de su arte predilecto".

girnos en ella con la certeza de que al primer contacto no va a desvanecerse en nuestras manos; mostrándonos así, sin pudor, su verdadera belleza, la armonía de sus formas materiales y todo el esfuerzo que ha debido incorporar el hombre progresivamente hasta llegar a ser el cine de hoy.

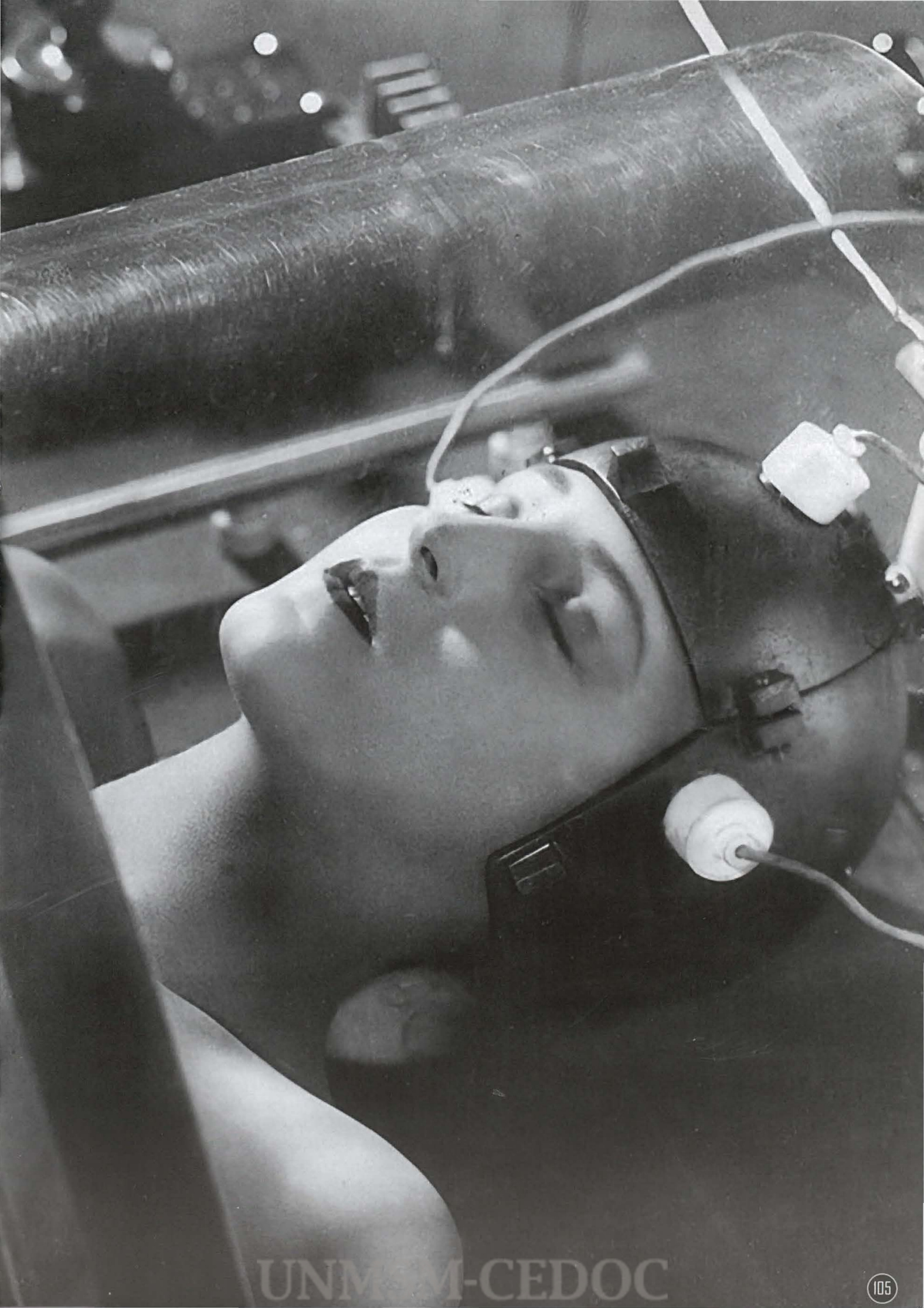
En este primer capítulo nos proponemos exponer las bases para una historia terrenal del cine, una historia de la génesis del cine que se opone a las concepciones teleológicas (1) que han conjugado su nacimiento concreto y real con las visiones proféticas de hombres envueltos en circunstancias históricas y socialmente disímiles.

Explicar los orígenes del cine apelando a no se sabe qué impulso mitológico del hombre, es una manera muy obtusa y oportunista de evadir el verdadero problema de la génesis del cine; puesto que una vez admitida la supuesta necesidad innata del ser humano por hacer cine, sólo resta

acumular inescrupulosamente todos los hechos "históricos" vinculados o supuestamente vinculados al fenómeno cinematográfico, sin importar si tales vínculos son esenciales o no, porque ya antes a cualquier inclusión como hecho histórico-cinematográfico se halla plenamente justificado a priori, por el simple impulso del ser humano de concretizar su "sueño" cinematográfico. Así, en algunas pocas páginas de historia cinematográfica pueden estar conviviendo fácilmente desde cazadores primitivos junto a Emile Reynaud, cuevas platónicas con verdaderas salas de exhibición cinematográfica, la columna Trajana con los juguetes ópticos y, finalmente, miles de linternas mágicas con verdaderos proyectores cinematográficos. Porque según la lógica del sueño mitológico o del impulso innato del hombre por el cine, todo hecho histórico verosímil o inverosímil, cercano o lejano al fenómeno cinematográfico puede llegar a ser legitimizado como hecho esencial, como preludeo, anticipación, primera idea cinematográfica o cualquier otra tontería que la exuberante, pero en este caso infecunda, imaginación humana desea hallar en el pasado histórico de la cultura humana; todos los hechos del pasado pueden justificarse, es decir ninguno. Podemos llenar bibliotecas enteras consignando todos los acontecimientos históricos que "preludian" la aparición del cine y no habremos conseguido horadar más allá que Mitry, Sadoul, Gubern, Morin y Paoella juntos han "historiado" sobre la génesis del cine.

A primera vista, todo hace suponer que la génesis del cine se halla vinculada exclusivamente a la creación

>>>



>>>

del primer aparato cine-fotográfico, llámese Cinematógrafo o Vitascopio, para mencionar sólo los aparatos más conocidos (2); de modo tal que una vez atados los cabos "históricos" que de alguna manera justifican la aparición y explotación de esta máquina, parecería que nos hallamos ya en posesión del punto de partida histórico y esencial del fenómeno cinematográfico. Nada resulta ser más falso.

En efecto, la actual teoría de la historia del cine ha establecido un axioma bastante arbitrario sobre los límites históricos del fenómeno cinematográfico. Se considera generalmente que el cine comienza con el cinematógrafo de los hermanos Lumière (en Francia) o el vitascopio de Edison (en los Estados Unidos), lo que en la práctica significa reconocer la existencia del cine sólo a partir de la incorporación de la fotografía al cine.

Veamos sumariamente las consecuencias teóricas que implican tomar como punto de partida el reconocimiento del hecho cinematográfico fundamentado única y exclusivamente en la imagen fotográfica.

En primer lugar se restringe, en los hechos, el campo del género cinematográfico al universo exclusivo del cine fotográfico. Todo lo que de alguna manera se encuentra, digamos así, en la periferia del cine fotográfico (dibujos animados, cine de animación (3), teleseries, videodocumentales, etc.) se hallaría fuera del ámbito cinematográfico. Por eso la historiografía clásica ha calificado a algunos géneros propios del cine como "precinematográficos" (toda la producción de Emile Reynaud) o "cine vanguardista" (los dibujos animados de Eggeling, Ruttman, Len Lye, Mc Laren, etc.); para, finalmente, negarle cabida a los géneros producidos a través del video (series, miniseries, videodocumentales, etc.). En una palabra, toda imagen visual en movimiento que no ha sido producida por medio de una cámara cinematográfica no tendría derecho a denominarse imagen cinematográfica.

En segundo lugar, prosiguiendo con dicha lógica, la teoría cinematográfica, si quiere ser consecuente con el

"Se considera generalmente que el cine comienza con el cinematógrafo de los hermanos Lumière (en Francia) o el vitascopio de Edison (en los Estados Unidos), lo que en la práctica significa reconocer la existencia del cine sólo a partir de la incorporación de la fotografía al cine".

anterior axioma, debería considerar como cine, sin ninguna restricción, a todos los productos visuales que se realicen por medio del uso de la cámara cinematográfica: el "teatro filmado", documentos visuales de carácter científico, testimonios de acontecimientos puramente domésticos, etc.

Pero es obvio que el cine es mucho más que un registro pasivo de imágenes fotográficas en movimiento, por ello desde los albores de la reflexión cinematográfica se trató de establecer una clara diferencia entre la imagen en movimiento construida con una intencionalidad expresiva del simple registro cinematográfico, lo que a la postre trajo como consecuencia un concepto de "cine" parcialmente purificado del "maquinismo" ligado al Cinematógrafo. Hoy cuando se habla de cine se entiende generalmente como un modo particular de expresión y, por el contrario, cuando se dice "cinematografía" se refiere comúnmente al conjunto de las actividades productivas e institucionales ligadas directamente con el fenómeno cinematográfico en general.

Si bien a través de este procedimiento se pudo superar, de alguna manera, el error que significaba tener que meter en un mismo saco todas las imágenes

visuales registradas por medio de una cámara cinematográfica, no se logró, sin embargo, una liberación clara y definitiva del "fotografismo" de la imagen cinematográfica.

Imagen y movimiento

Es lugar común calificar al cine como una imagen visual en movimiento, pero también lo definen como fotografía en movimiento o fotografía animada; sin embargo entre la primera proposición (imagen visual en movimiento) y la segunda (fotografía en movimiento o fotografía animada) existe una considerable diferencia que la mayoría de los teóricos han obviado (o no se han percatado). Cuando se habla de "fotografía animada" en realidad se está restringiendo la proposición: "imagen visual en movimiento" a una "imagen fotográfica en movimiento", vale decir, sin darnos cuenta hemos convertido una proposición general (imagen visual en movimiento) en una proposición particular (fotografía en movimiento).

Si definimos a la imagen cinematográfica como "fotografía animada", ¿a qué género pertenecerían, por ejemplo, los filmes de Mc Laren, que fueron dibujados directamente sobre el soporte material?

A partir de la premisa "fotografía animada" se encadenan una serie de corolarios limitativos y en la medida que se avanza, cada eslabón significa también una gradual restricción del universo cinematográfico. Así, a la "fotografía animada" le corresponde una imagen visual fotográfica, de la imagen fotográfica se deriva a la cámara cinematográfica, la cámara cinematográfica se transforma en la "cámara-stylo", los movimientos de cámara se consolidan como elementos fundamentales del "lenguaje cinematográfico"; es decir, la teoría se convierte en una estilística y de ésta a la normativa sólo hay que dar un pequeñísimo paso, pues se sabe que la normativa es, casi siempre, el disfraz teórico de una estilística determinada. Es un modo sectario de atribuir la universalidad formal de un arte a una escuela determinada.

El verdadero quid del asunto está en que, si bien el cine es "imagen visual



en movimiento" existe una imagen específicamente cinematográfica y un movimiento específicamente cinematográfico. Quiere decir que la unidad conceptual de la imagen cinematográfica (entendida como una entidad indiferenciable entre la imagen y el movimiento) es en realidad el producto de dos cualidades diferentes: de ser imagen visual y además movimiento visual.

Estos dos polos de la imagen cinematográfica nos obligan a tomar partido por una de las dos cualidades; es decir, se precisa determinar cuál de las dos cualidades representa el rasgo fundamental de la imagen cinematográfica. Si decimos, por ejemplo, que lo fundamental es la imagen visual, habría que determinar cuál es el rasgo específico de la misma, cómo se diferencia de las

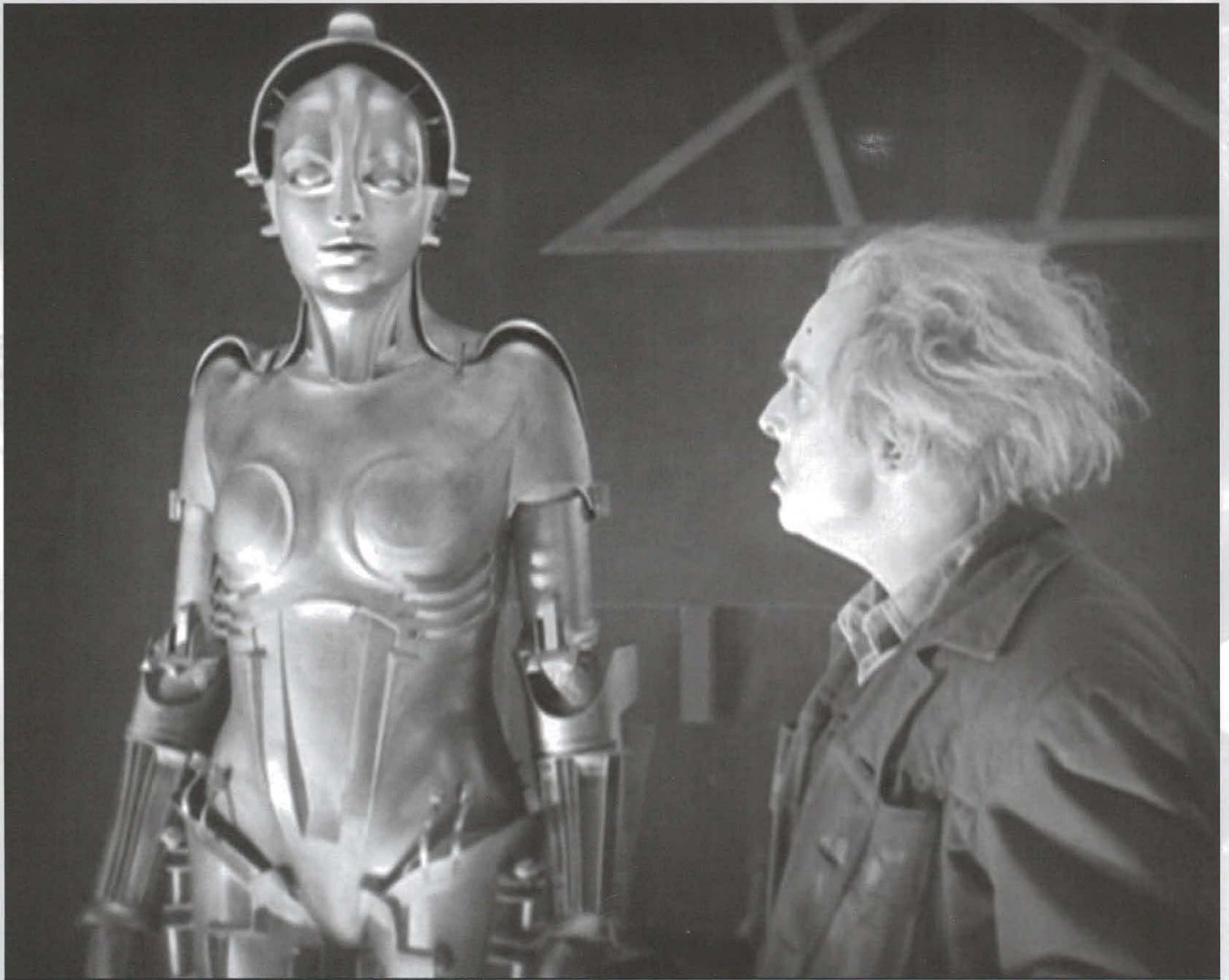
"Explicar los orígenes del cine apelando a no se sabe qué impulso mitológico del hombre, es una manera muy obtusa y oportunista de evadir el verdadero problema de la génesis del cine".

demás imágenes visuales (fotográfica, dibujada, pictórica, etc.). Tarea imposible de concluir, pues siempre estará a flor de labios la única respuesta posible: el movimiento. En cambio

cuando decimos que lo fundamental de la imagen cinematográfica es el movimiento, podemos afirmar que tal movimiento sucede independientemente de nuestra conciencia, producto de una sucesión de imágenes (pictóricas y/o fotográficas).

Aunque parezca una trivialidad detenerse a establecer claramente la distinción entre la imagen visual y el movimiento visual, más que una simple distinción es el paso previo para superar la prejuiciosa idea de que en la base de la génesis del cine debe considerarse como fundamento el invento de la fotografía. Porque si asumimos unilateralmente esta premisa, en verdad estaríamos ponderando excesivamente a la imagen visual en menoscabo del movimiento; cuando sabemos que la

>>>



>>>
 cinematografía se diferencia de la fotografía precisamente porque la primera contiene un movimiento objetivo. Por esta razón el encabezado que domina esta parte de nuestra investigación se llama Génesis del movimiento cinematográfico y no génesis de la imagen cinematográfica.

La representación y lo representado

Otro prejuicio muy arraigado entre los estudiosos del cine y que ha contribuido a ocultar esta doble característica de la imagen cinematográfica, se relaciona con la estereotipada frase "ilusión de movimiento". Se dice generalmente que la imagen cinematográfica es el producto de una sucesión de imágenes estáticas (cinegramas o, impropriamente, fotogramas) que al ser yuxtapuestas nos dan la "ilusión de movimiento". Si tomamos tan sólo la cualidad real de los objetos representados entonces sí se podría decir con cierta propie-

dad que se trata de una "ilusión de movimiento", pero si nos atenemos a la representación en sí, no puede afirmarse que ella es producto de una ilusión. Pongamos un ejemplo: vemos en la pantalla un automóvil que se desplaza sobre una carretera. Lo representado, el automóvil y el paisaje, es en efecto una "ilusión" pues detrás de esa ventana que llamamos ecran no existe realmente ni auto ni paisaje; pero cuando hacemos abstracción de ese auto y el paisaje representado, ¿qué nos queda?: un conjunto de masas luminicas que nos impresiona objetivamente y que nos transmite visualmente un determinado movimiento real. Podríamos decir, para expresarnos gráficamente, que en la pantalla cinematográfica se sucede un conjunto de fotones que se superponen de manera muy natural sobre la forma de un auto que rueda sobre un paisaje. En conclusión, si bien en la esfera de lo representado puede concederse la

existencia de un movimiento visual ilusorio, cuando se trata de la representación en sí sería un grueso error admitir que el movimiento que ésta nos transmite es pura ilusión.

La clara diferenciación entre la representación y lo representado es de vital importancia para tomar conciencia de que la imagen cinematográfica o, mejor dicho, el movimiento de la imagen visual cinematográfica es el producto de una transformación real y material y, por tanto, la muy mentada "ilusión de movimiento" es sólo una ilusión parcial; puesto que detrás de ella existe todo un proceso material y real que la hace posible.

Sólo si tenemos absolutamente claro que la imagen cinematográfica es producto de un cierto proceso de transformación material, podremos acceder a los hechos históricos medulares que han contribuido verdaderamente a la consecución práctica y real de ese mágico producto visual que hoy

conocemos con el nombre de imagen cinematográfica.

El punto de partida de la génesis del movimiento cinematográfico

Al plantearnos como preguntas básicas el qué y cómo se produce esta transformación material en el interior de la imagen cinematográfica, automáticamente estamos replanteando, sobre una base racional, los orígenes del fenómeno cinematográfico. Y para evitar ciertas especulaciones voluntaristas que han copado prácticamente todas las concepciones sobre los orígenes del cine, tenemos que orientar firmemente nuestra interpretación histórica de la génesis del cine sobre la base de los hechos tecnológicos y materiales que han contribuido efectivamente a la realización concreta de la imagen cinematográfica. Por eso no nos queda más remedio que partir de un hecho físico y material irrecusable: la transformación objetiva de imágenes estáticas en imágenes dinámicas. Tal es la directriz principal de la presente historia.

Una vez aclarado que nuestro foco principal de atención es el proceso según el cual un conjunto de imágenes estáticas logran transformarse en una imagen dinámica, habrá que agregar aún algunas cuantas palabras sobre el tipo de movimiento visual que nos interesa; ya que, obviamente, el movimiento cinematográfico en sí está bastante lejos de ser de la misma naturaleza que la de un movimiento ontológicamente natural.

En la naturaleza los objetos y los seres son dinámicos por su mismo modo de ser. Cuando percibimos visualmente un movimiento de la naturaleza, la existencia concreta del ser percibido no se agota por el solo hecho de que lo hayamos visto; puesto que éste es un ser autónomo que naturalmente es y que, sea por el azar o intencionalmente, además lo podemos ver. En cambio, el movimiento cinematográfico es, de una u otra manera, producido por alguien que quiere que nosotros lo veamos y que agota su existencia físico-sensorial cada vez que lo vemos; su finalidad se agota cada vez que un sujeto lo experimenta visualmente.

“Aunque parezca una trivialidad detenerse a establecer claramente la distinción entre la imagen visual y el movimiento visual, más que una simple distinción es el paso previo para superar la prejuiciosa idea de que en la base de la génesis del cine debe considerarse como fundamento el invento de la fotografía”.

Evidentemente esto nos remite a un sujeto que objetualiza una determinada intencionalidad encerrada en esa imagen cinematográfica producida por él y que cumple su objetivo último sólo si existe algún sujeto capaz de mirar y capturar, total o parcialmente, dicha intencionalidad. Por tal razón nosotros no partimos del movimiento visual en general sino de los esfuerzos por volcar objetivamente esa dinámica subjetiva que intenta comunicar hacia otros sujetos desde y para la subjetividad misma a través de una representación visual objetiva.

Nuestro punto de partida natural será entonces las imágenes inmóviles creadas artificialmente; es decir, producidas por un sujeto con el fin de que éstas sean percibidas visualmente por otro sujeto. 🎬

NOTAS

1) **“Uno no se sorprende –afirma Gaudreault– al encontrar en un gran número de historias de cine, una letanía de “primeras veces” que se sucede al ritmo de hechizos destinados a hacer surgir el dios negociado: el lenguaje cinemato-**

gráfico. De este modo –continúa Gaudreault– el programa de cada nueva generación de historiadores del cine ya está trazado: serán los que encuentren una o varias primeras veces, los que harán retroceder en algunos años la fecha de aparición del primer plano, del travelling o de cualquier otro procedimiento técnico y narrativo importante.

Más allá de los simples errores de hechos o de los procedimientos metodológicos que pueden ser sacados en sus escritos, creemos que la principal crítica que debe formularse en el ámbito de los historiadores del cine, es precisamente esta forma de teleología sospechosa y por momentos deslumbrante. Nos parece más legítimo, más provechoso y científico, estudiar al cine de los primeros tiempos en el contexto mismo en el cual ha evolucionado y a partir de los límites propios de su época. En una palabra, partimos de su especificidad propia y no de la especificidad del cine institucionalizado de una época ulterior”. (Gaudreault, 1982, págs. 81-82).

Esta crítica radical, a la concepción teleológica de la historia clásica del cine, constituye una verdadera liberación de los viejos prejuicios que han encajonado la valoración de las formas cinematográficas según los estrechos marcos del cine griffithiano y posgriffithiano.

2) **Edgar Morin nos informa que en el año 1896 fueron patentados en Francia e Inglaterra nada menos que 179 hallazgos de carácter cinematográfico.** (Morin, 1975, pág. 16).

3) **El cine de animación y los dibujos animados son dos géneros cinematográficos que se diferencian cualitativamente.**

(*) Tomado de Terukina, Ichi, *Cinegramas*. Ediciones Briznas, Lima, 1996.

La crítica ante los medios de difusión masiva (*)

Por Marcel Martin.

La crítica tradicional se hace cada vez más inadecuada ante el enorme desarrollo y alcance de los medios de difusión masiva. Por otra parte, manifiesta un cierto tipo de alergia, de rechazo a la televisión, incluso considerada como simple vehículo o medio de difusión de películas (es sintomático que en las revistas francesas de cine no se hable en absoluto de televisión). Por otra parte, la crítica tradicional va quedando marginada a medida que crece la desproporción entre el número de espectadores en los cines y el de telespectadores (1). La "crítica" de las películas que proyecta la televisión aparece más bien como información que como verdadera crítica; sólo conserva su prestigio en el caso —muy limitado en cuanto a público— de las proyecciones propias de cine-club.

Desde hace años, el fenómeno cinematográfico propiamente dicho se ha hecho cada vez más marginal en relación con el hecho televisivo, el desarrollo actual y futuro de la televisión por cable y por satélite ampliará considerablemente el campo de acción de este medio masivo sobre el cual la crítica tradicional no ejerce prácticamente ningún control. Se hace pues evidente que la crítica debería efectuar un reajuste global, un "reciclaje" si quiere comprender y orientar el problema que le plantea el (tele) espectador y no limitar su influencia a una parte cada vez más pequeña del público. Pero no es menos evidente que la cinefilia tradicional opondrá resistencia a esta evolución necesaria, que la obligaría a salir de su especialidad y a tomar en cuenta disciplinas ajenas a la estética (como la psicología y la sociología de los medios de difusión masiva) y a asumir una visión geopolítica del problema de los medios de difusión y los mensajes a nivel mundial.

La transformación del hecho cinematográfico, tal y como es, a partir de los nuevos medios de difusión masiva (a

“Desde hace años, el fenómeno cinematográfico se ha hecho cada vez más marginal en relación con el hecho televisivo, el desarrollo actual y futuro de la televisión por cable y por satélite ampliará considerablemente el campo de acción de este medio masivo sobre el cual la crítica tradicional no ejerce prácticamente ningún control”.

los que hay que añadir el videocasete y el videodisco) no es sólo de orden cuantitativo (la oferta de un número de filmes cada vez mayor) sino, sobre todo, de orden cualitativo, a nivel de la percepción de los filmes. Es aquí donde la crítica tradicional lleva a cabo su principal combate de retaguardia denunciando con razón —aunque sin ningún efecto sobre el público— la mediocridad técnica de la transmisión televisiva de los filmes o de su reproducción en video. Cabe aquí introducir la interesante observación de Walter Benjamin en un texto famoso (2), si adscribimos la TV y el video a la época de la reproducción técnica del cine, ya que esos medios de difusión se limitan a reproducir el filme a través de un proceso que no tiene nada que ver con la actividad creadora. Benjamin observa que por medio de "esas técnicas de reproducción, lo que se destruye

en la obra de arte es su aura [...] Hay pérdida del aquí y el ahora de la obra de arte, desprendimiento de la esfera de la tradición y pérdida de la función ritual y cultural". A esta pérdida de lo que pudiera llamarse la "magia" propia de la obra de arte se añade lo que Brecht definió como pérdida de significación debida, esencialmente, a la transformación de la obra de arte en mercancía. Desde esta óptica, los argumentos que suelen expresarse a favor de la televisión como gran medio de "cultura de masas" se hacen muy frágiles y discutibles. Aquí es preciso citar las intuiciones fundamentales de Marshall McLuhan, cuya fórmula "el medio es el mensaje" puede parecer excesiva y simplista por lo tajante, pero que él mismo explica diciendo:

El verdadero mensaje es el propio medio, es decir, que los efectos de un medio sobre el individuo o sobre la sociedad dependen del cambio de escala que produce cada nueva tecnología en nuestra vida [...] El poder formador de los medios de difusión masiva reside en los propios medios, y de ello se desprenden cuestiones sumamente importantes.

La principal de esas cuestiones es, evidentemente, la del papel decisivo que desempeña la TV como instrumento de poder. Godard ha hablado de "las imágenes del Poder y el poder de las imágenes"; y el poder de las imágenes reside en el hecho de que son imágenes concebidas y difundidas por el Poder. Los contrapoderes sólo disponen de una parte ínfima de los medios de información, y esta parte tiende a reducirse en proporción directa al crecimiento de la capacidad de los medios de difusión para transmitir las informaciones del Poder. Al estudiar la noción de "arte de masas", el sociólogo francés Jean-Michel Palmier ha subrayado que "esas artes de masas transmiten la ideología de la clase

>>>



UNMSM-OLD OF

>>>

dominante, de la pequeña burguesía y burguesía". Y la existencia de esta formidable máquina de manipular conciencias ha llevado a Lucien Goldmann a afirmar que "todo intento de acción cultural que sea exclusivamente cultural chocará necesariamente con la pasividad, el desinterés y la despolitización de una gran parte de los miembros de la sociedad, es decir, con la estructura psíquica creada y desarrollada por el capitalismo". Porque —y aquí llegamos a un punto fundamental— el contenido mismo de los mensajes culturales e informativos difundidos por los medios masivos al servicio de la ideología dominante, termina por ser secundario: de este modo volvemos a la intuición, muy discutida pero siempre válida de McLuhan, cuando afirma que el condicionamiento se ejerce ante todo a nivel psíquico por la fuerza subliminal de las imágenes de TV cuyas características, en su opinión, son frías (mientras que las imágenes del cine son cálidas) y pobres (porque sobrealoran la denotación en detrimento de la connotación y porque la diferencia entre contenido y forma está poco marcada en ellas). Todos los observadores han comprobado esa especie de nivelación de los mensajes que la TV efectúa a nivel de la percepción: el espectáculo televisivo es un flujo de imágenes e informaciones donde todo termina por percibirse al mismo grado de aparente neutralidad ideológica y estética, una especie de grado cero de la forma y el contenido. Y este señalamiento lleva inmediatamente a otro, formulado por Jean-Michel Palmier, a saber, que estas "artes de masa" constituyen.

ante todo un gran factor de integración. A menudo las artes de masas son el único vínculo existente entre un funcionario y un obrero [...] Es un enorme proceso de nivelación ideológica que se efectúa a cada instante. Lo que podemos señalar con respecto al arte clasista es que en las artes de masas no hay posibilidad de elección.

Se puede ir al teatro (o al cine), pero la televisión está ahí, en nuestra propia casa, y este fenómeno puede conducir, evidentemente, a la instauración de un consenso social que es, ni más ni

"Si adscribimos la TV y el video a la época de la reproducción técnica del cine, esos medios de difusión se limitan a reproducir el filme a través de un proceso que no tiene nada que ver con la actividad creadora".

menos, lo que buscan los regímenes burgueses liberales con el fin de asimilar, en provecho propio, toda ideología contraria (concediéndole incluso, si fuera necesario, cierto margen de expresión en el incesante "espectáculo" televisivo que dichos regímenes sostienen) y de neutralizar la lucha de clases.

La mayor parte de la ideología transmitida por los medios de difusión masiva es la de los países desarrollados (Estados Unidos, Europa occidental, Japón muy pronto, sin duda) y tiene como característica la de ser políticamente burguesa y culturalmente blanca. Por consiguiente, comprendemos las inquietudes y protestas de los países del Tercer Mundo ante esta invasión de su esfera ideológico-

cultural mediante "mensajes" cuyo contenido suele estar en contradicción con sus propios objetivos de independencia política y de reafirmación cultural. En última instancia esos mensajes sirven para fortalecer la hegemonía de las burguesías locales al servicio del imperialismo contra los movimientos populares de emancipación. Por lo tanto, es lógico que muchos países del Tercer Mundo reclamen la oportunidad de controlar la elaboración y difusión de los mensajes que les atañen y que consumen.

La creciente multiplicación de los vehículos retransmisores (en particular, los satélites) no hace más que fortalecer el poder de sus propietarios y perpetuar la incapacidad de los "consumidores" para

seleccionar los mensajes. De la misma manera que la posibilidad de recibir a domicilio diez programas diferentes de TV (vía cable o satélite) no implica una oportunidad de selección auténtica, sino sobre todo el problema de escoger entre diez programas semejantes (puesto que todos están controlados por poderes semejantes), así también el perfeccionamiento de nuevas técnicas, como el videocasete y el videodisco, significa que sus productores tendrán la posibilidad, cada vez mayor, de inundar el mercado con sus propios mensajes, ideológica y culturalmente programados. Y como son los industriales estadounidenses del complejo audiovisual los propietarios de la mayoría de las fábricas y medios,

es lógico esperar para el futuro un considerable fortalecimiento de su dominio ideológico y cultural, con todo lo que ello supone de imposición de modelos y el peligro de "desnacionalización" cultural de los países en desarrollo o colocados, simplemente, en situación de inferioridad tecnológica.

Vemos así que la proposición fundamental McLuhan (los propios medios de comunicación masiva condicionan su aspecto social) resulta válida, pues se comprueba que la posesión de los medios de producción y difusión (hardware) determina la difusión de los mensajes (software). Esta homogeneización ideológica y cultural (según los modelos estadounidenses) viene acompañada de una estandarización en el cine a nivel de las producciones o coproducciones "internacionales" cuando, por ejemplo, se hace imposible determinar la nacionalidad —incluso cultural— de una película que no esté en "versión original" (3). El argumento según el cual este tipo de película responde a la "demanda" del público es totalmente falso, puesto que dicha demanda está absolutamente condicionada conscientemente o no, por una oferta que no hace más que "satisfacer" la misma necesidad que provoca. En esta situación, la crítica tradicional se muestra absolutamente inadecuada e incapaz, si no de percibir el fenómeno, al menos de valorarlo en su justa dimensión. ■

NOTAS

1) *En Francia, donde tanto las salas de cine como de televisión ofrecen el mismo número de películas —una quinientas al año—, el número de espectadores en los cines es de unos ciento ochenta millones, mientras que el de telespectadores se calcula en cuatro o cinco millones.*

2) *Walter Benjamin: "La obra de arte en la época de su reproducción técnica" [1936], en Cine Cubano, n. 66-67 [La Habana], 1971.*

3) *Recuérdese que en Francia —y en Europa, en general— las películas extranjeras son "dobladas" para su distribución en los circuitos comerciales. (N. de Ambrosio Fornet)*

(*) *Tomado de Cine, literatura, sociedad. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba, 1982.*



Algo de Hablemos de Cine (*)

Cine peruano

Cine nacional:

Inodoro
Incoloro
Insípido

Por Juan M. Bullita.

Cada día se perfila como más intransitable el camino carrozable de la 19327. La posición "voluntarista" del Estado, durante el régimen de reformismo nacionalista del general Juan Velasco Alvarado, enquistó, de una manera más artificial e impuesta que otra cosa, en el espectáculo cinematográfico, el engendro del corto amparado por la famosa "largada libre", "carrera asegurada", o "sacrificio impuesto" (al sufrido espectador), o sea, el burocrático, sacrosanto y consagrado certificado de exhibición obligatoria. Más de 300 cortos han desfilado por las

pantallas de Lima, engordando las arcas de algunos vivos inversionistas, proyectando utópicas vocaciones de cineastas hacia el vacío y la nada. Porque ahora, sobresaturado el circuito con los cortos generosamente aprobados, en el marco de una crisis nacional realmente grave, y con una elevación de costos astronómica, deviene natural la recesión, la liquidación de empresas, la desocupación de técnicos y trabajadores en la industria cinematográfica. El artificioso castillo se desploma, y lo más indignante, es que algunos burócratas engreídos con su real vida de gatos —por lo de

siete vidas— se bastan para arrastrar al "conjunto del gremio cinematográfico", precariamente parapetado en ese amasijo de intereses contradictorios que representa la Asociación de Cineastas del Perú, a cubileteos y respaldos que, en la práctica, contra la buena voluntad de algunos "pragmatistas" del desarrollo de la industria cinematográfica en el país —Roullión, Morote, Zavala, Lombardi, De Cárdenas, Pozzi, etc.—, simplemente resaltan como grotescos manotazos de ahogado en el paisaje de una más bien fantasmal industria de cine al borde de la quiebra final.

>>>

UNMSM-CEDOC

Sabemos perfectamente que se nos acusará de haber vivido también a la sombra de la 19327, de haber ilusamente participado “positivamente” del famoso I Seminario de la Industria Cinematográfica –que con el auspicio de la OCI, en la época de Vinatea, ampliara la base de un “pacto social”, de un dificultoso entendimiento casi corporativo entre Estado/Capital/Trabajo, a nivel cine–, y de haber “colocado” dos cortos –y uno por colocar–: *Remembranzas*– en la cámara asegurada de la exhibición obligatoria:

“De lo que se trata es de reconstruir el cine nacional, y no de buscar un acomodo a los cambios de orientación de la política estatal respecto al cine”.

un cine responsablemente crítico y urbano –como se pretende y sanciona–, compáresele con una de estas tres películas de ambientación urbana y ambiciones más o menos testimoniales, de países latinoamericanos: *Cuando quiero llorar no lloro* (Venezuela), *La vida me hizo un delincuente* (México) o *Barra pesada* (Brasil), y veremos que cerquita andamos de pretender navegar en las turbulentas –y competitivas– aguas del cinema mundial, con obras que, obliga-



Correo Central, codirigido con Pancho Adriansén, y *Zoológico*. Pero hasta allí no más llegó nuestro granito de arena. Aquí decimos basta. No pensamos dar un paso más en la 19327, al menos mientras continúen los procedimientos de marras: una programación de cortos que debe estar construyendo la fortuna de algún funcionario subalterno, una calificación totalmente arbitraria de cortos dignos o indignos del certificado de “buena salud” cinematográfica (exhibición obligatoria), y una ya asqueante y pertinaz colaboración entre perro (Estado), pericote (trabajadores, críticos y cineastas) y gato (productores, que pretenden tapar el sol con un dedo). Porque tómesese el mayor éxito económico de la famosa 19327 –sin la menor duda *Muerte al amanecer*– y, en el marco de

“Y denunciar que la tutela estatal ejercida hasta el momento sobre el cine nacional –especialmente a través de COPROCI, en sus diversas conformaciones– es, a más de castradora, un asunto que huele hace rato a podrido”.

das por la aplicación de la 19327 –celosamente esterilizante en lo ideológico y cultural–, se acercan peligrosamente a ese cine que precisamente el director de esta revista, calificara con ingenio crítico de: inodoro, incoloro, insípido (1). Tapar el sol con un dedo es querer, sin revisar a fondo las limitaciones y trampas de la Ley 19327, seguir negociando y renegociando con endeble y debilitados organismos burocráticos como COPROCI, la supervivencia del corto, y la financiación de los capitales dispuestos a seguir en la aventura del largo. De lo que se trata es de reconstruir el cine nacional, y no de buscar un acomodo a los cambios de orientación de la política estatal respecto al cine. Contrario a un diálogo que creo empan-

tana, desubica, disimula y deforma la problemática actual del cine peruano, me parece que es hora ya de desenmascarar a la Asociación de Cineastas como un organismo de tapada de los productores, y de algunos creadores y trabajadores cinematográficos con mentalidad o intereses menudos cercanos al criterio empresarial-inversionista. Y denunciar que la tutela estatal ejercida hasta el momento sobre el cine nacional —especialmente a través de COPROCI, en sus diversas conformaciones— es, a más de castradora, un asunto que huele hace rato a podrido. Si no que me expliquen cómo cortos como *Imperio Huari*, *Trujillo colonial*, *El cuy*, y muchísimos otros, gozaron sin la menor dificultad, sin llamadas a comisiones de críticos observadores, de su certificado de buena conducta, y películas como *El fotógrafo del parque* tuvieron que ver las de Caín, hacer rogativas y darse criminales tajos (amputaciones), para obtener ese certificado que las “adecentaba” para su exhibición obligada. O cómo frente al montón de cortos dignos del Montón (2), no hubo aún padrino que valga para los largometrajes nacionales *Expropiación* y *Chiaraje, batalla ritual* que siguen en el limbo (¿y cómo de esto no dicen nada los señores de la Asociación de Cineastas tan preocupadísimos de buscar o mendigar eficaces promociones estatales para el largo nacional?). Ni tampoco para un corto como *Los caballos*, que a pesar de ser inocentón, quedó descalificado, aun luego de la carta de respaldo que a forma de ilustración publicamos aquí mismo a mi solicitud, o del vía crucis que ya vive el corto *La biblioteca nacional*, y que es una raya más al tigre. El tigre voraz y cobarde del burocratismo enseñoreado en juez absoluto del cine nacional.

(1) *Título de un comentario a un festival de cine peruano realizado en noviembre de 1969. Ver pág. 14 de H. de C. N° 50-51.*

(2) *Famoso relleno sanitario de la época, en Lima (Nota de la Editora).*

Una constatación y una respuesta: 1) Año y medio de cine peruano en hechos



Por Federico de Cárdenas.

Un hipotético lector extranjero, residente en Estocolmo o Hong Kong (lugares donde hay suscriptores de *Hablemos de Cine*) que estuviera (seguimos en la hipótesis) interesado en saber algo sobre el cine peruano y dependiera para ello de la edición de la revista, habría visto con curiosidad frustrada durante un año y medio, lapso que hemos tardado sus redactores en dar cierta consistencia a

la siempre precaria economía de esta publicación. Ese lector, pues, carecería de mayores datos sobre lo acaecido en nuestro medio en lo que respecta al cine. Se habría detenido en los informes que sobre el rodaje de algunos largometrajes dábamos en H. de C. 68 y, en lo respecta al corto, sus últimas noticias derivarían del artículo titulado “El limbo del cortometraje”, publicado por Isaac León en el mismo número. El presente texto pretende dar cuenta, a

>>>

>>>

rasgos generales, de lo acaecido en ese lapso, completando así someramente un panorama del que habla Isaac León en estas mismas páginas.

Los hechos a destacar son los siguientes:

1977:

Enero:

Estreno de *Los perros hambrientos* de Luis Figueroa. La película permanece tres semanas en cartelera y recibe luego buena acogida en el interior del país, lo que permite a sus productores ("Pukara Films") recuperar la inversión realizada. La cinta es invitada al Film-fórum del Festival de Berlín (certamen no competitivo).

Marzo:

Estreno de *La nave de los brujos* de Jorge Volkert, largometraje documental que una propaganda engañosa presenta como un viaje por el mundo de la magia y ciertos ritos secretos. El filme no es nada de eso, siendo apenas un pretencioso recorrido por ruinas arqueológicas, que no muestra nada y es acompañado por un texto de esoterismo vacío. La protesta del público e intentos de destrucción de algunas de las salas que lo presentan, obliga a su retiro de cartelera.

Abril:

COPROCI niega el certificado de Exhibición Obligatoria al largometraje *Expropiación* de Mario Robles Godoy, cinta presentada en el Film-fórum de Berlín y en el Festival de San Sebastián. A consecuencia de ello, la película no se estrena.

Mayo:

Estreno de *Muerte al amanecer* de Francisco Lombardi, que permanece un mes en cartelera y obtiene buena acogida de público y crítica. Un año después, con 550,000 espectadores registrados, es el récord de taquilla para una cinta nacional (aproximadamente 15 millones de soles). Esta película concursa en Locarno, donde obtiene el premio del Jurado Ecuuménico y en Cartagena, que le otorga el premio a la Primera Obra. Gana también un Premio en Tashkent (URSS).

Julio:

Seminario sobre cine nacional. A iniciativa de COPROCI (Comisión de

Promoción Cinematográfica, organismo estatal creado por la Ley de Cine), se reúnen durante tres días 64 cineastas peruanos, entre productores, realizadores, técnicos y críticos, para efectuar un trabajo que, dividido en comisiones y plenarios, hace el análisis más completo de la situación del cine en el Perú realizado hasta hoy y un balance de los resultados de la Ley 19327. Temas como Censura y COPROCI, el corto y el largometraje, la realización y la crítica, etc., son discutidos y debatidos con completa libertad. Desgraciadamente, estos acuerdos tienen el valor de recomendaciones y no obligan a nadie.

Diciembre:

1) La "Asamblea de los 64", que ha continuado en la dinámica del Seminario de julio, acuerda constituir la Asociación de Cineastas del Perú, que agrupará a realizadores, productores, técnicos y críticos. Se debate un proyecto de Estatutos, se abre un Registro de inscripciones y se llama a elecciones de Junta Directiva para enero.

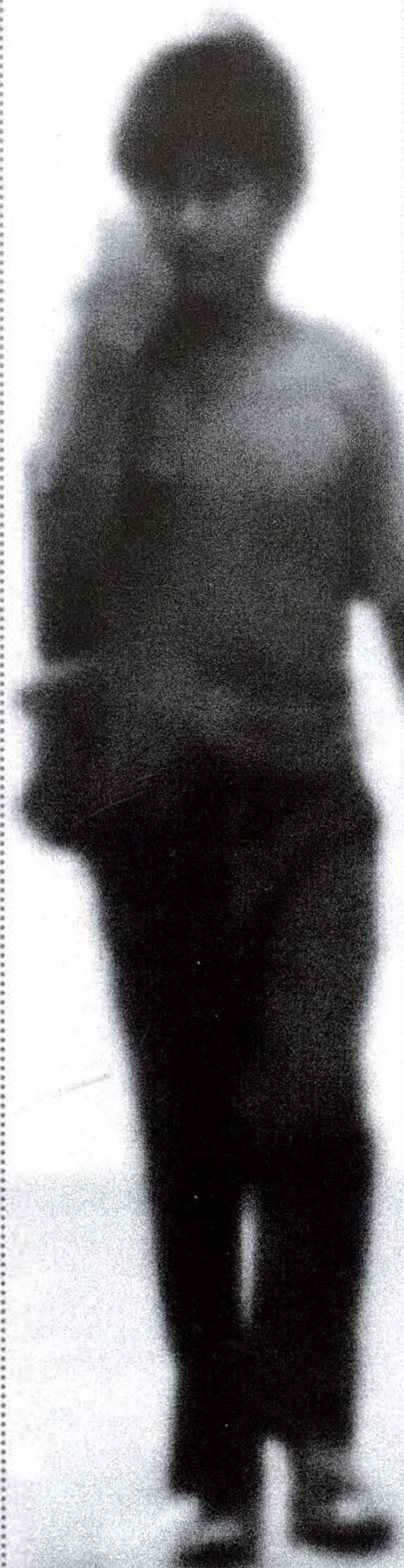
2) Luis Figueroa inicia la realización de *Yawar fiesta*, producción de "Pukara Films" en Cusco, en base a una novela de José María Arguedas.

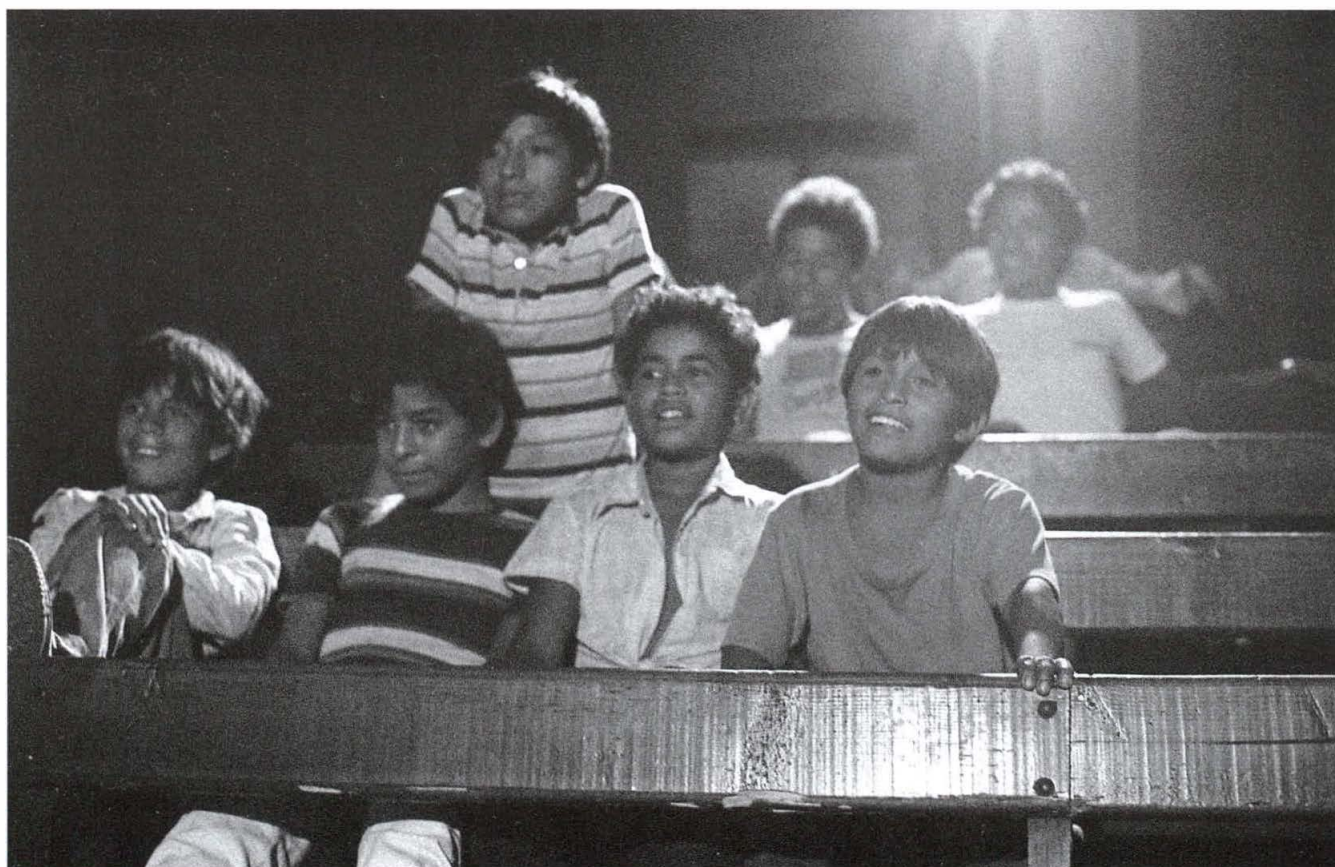
3) Se estrena *Kuntur wachana (Donde nacen los cóndores)* que ha ganado el premio de la Crítica Internacional en Moscú, el premio otorgado por el público en Benalmádena (España) y ha sido invitada al Festival de Pesaro (no competitivo). La cinta, apoyada por la crítica, tiene una buena acogida de público pese a un mal lanzamiento en la semana de fin de año. Sostenida en una sola sala llega al mes de exhibición, recuperando la inversión realizada. Es también la cinta nacional más vendida en el exterior (mercado europeo y Unión Soviética).

1978:

Enero:

1) Elecciones en la Asociación de Cineastas del Perú, que cuenta con más de un centenar de miembros inscritos. Se presenta una lista unitaria que obtiene amplia mayoría. Salen elegidos José Luis Rouillón (Presidente titular) y Pablo Guevara (suplente) y como vocales





Gregorio.

Humberto Polar y José Zavala (productores), Francisco Lombardi y Pedro Morote (realizadores), Gerardo Manero y Mario Bavestrello (técnicos), Desiderio Blanco y Federico de Cárdenas (críticos). En la primera Asamblea General se aprueban los Estatutos y se elige a Alicia Pozzi-Escot vicepresidenta, en reemplazo de Pablo Guevara, que pasa a integrar el Comité de Realizadores.

2) Se promulga el Estatuto de COPROCI, recibido con satisfacción por diferentes sectores del cine nacional, que lo esperaban desde julio, en que se conoció a nivel de proyecto. El Estatuto norma el funcionamiento de la Comisión, fija criterios globales de calificación (que antes no existían o fueron aplicados caprichosamente) y modifica su estructura, estableciendo un Comité Ejecutivo y un Comité de Asesoramiento "cuyos miembros deberán ser especialistas en cinematografía". La Dra. Elsa Ramírez de Zamalloa es nombrada Presidenta de COPROCI.

Febrero:

"Inca Films", la empresa productora de **Muerte al amanecer**, inicia el rodaje de **Cuentos inmorales**, cuatro historias urbanas, ambientadas en Lima, cuyos re-

"Estreno de Muerte al amanecer de Francisco Lombardi, que permanece un mes en cartelera y obtiene buena acogida de público y crítica. Un año después, con 550,000 espectadores registrados, es el récord de taquilla para una cinta nacional".

alizadores son Pili Flores-Guerra, José Carlos Huayhuaca, Francisco Lombardi y Augusto Tamayo San Román.

Marzo:

Crisis del cortometraje. A seis años de la promulgación de la Ley 19327, la situación artificial vivida por el cine peruano, casi totalmente volcado a la producción de cortometrajes, hace crisis. Un estudio realizado por la Asociación de Cineastas revela un enorme exceso de cortos, que de obtener Exhibición Obligatoria ocasionarán un colapso, puesto que el total de salas de exhibición del circuito nacional permanece estable, en tanto los cortos aumentan. Se establece que el tope de cortos en el circuito no debe pasar de 82, de lo contrario no se alcanza a cubrirlo en el año y medio que fija la ley de

cine, con la consiguiente imposibilidad de recuperar el dinero invertido. Esta cifra ya está cubierta saliendo sólo 7 cortos en julio y habiendo unos 50 en producción. La Asociación de Cineastas anuncia que volcará sus esfuerzos hacia la obtención de una Legislación de Fomento al Largometraje, única salida natural al exceso de cortos que no implique desempleo.

Abril:

1) COPROCI, cuya política hacia el corto ha registrado ciertos cambios desde enero, aumenta notablemente su nivel de exigencia pasando "al peine fino" los cortos que le son presentados y poniendo en vigencia el Comité de Asesoramiento.

2) El gobierno dicta una nueva Ley de





>>>

Industrias, en uno de cuyos artículos se lee que "la actividad industrial cinematográfica" estará a cargo del nuevo Ministerio de Industrias y Turismo, Comercio e Integración. Se da un plazo de tres meses para reglamentar esta Ley.

Junio:

La Asociación de Cineastas dirige una Carta Abierta al Ministerio de Industrias, pidiendo "participar en la redacción de la Reglamentación de la Ley de Industrias, en todo lo que atañe a la Cinematografía" y anunciando que "ha elaborado un proyecto para la creación de un Fondo de Financiamiento del Largometraje".

Estos son los hechos de cierta significación en el último año y medio de cine peruano, a los que habría que agregar un dato más: al 31 de mayo del presente año, el total de cortos aprobados para Exhibición Obligatoria en los seis años de vigencia de la 19327 asciende a 254. No se considera en esta cifra los 135 noticieros producidos en igual lapso y que han recibido autorización de COPROCI, porque su régimen de exhibición y recuperación es diferente al del corto.

2) Cine peruano: unidad ante la crisis

1) Cuando, en enero de este año, la Asociación de Cineastas del Perú se dio organización propia y eligió a su Junta Directiva, quienes aceptamos esa responsabilidad lo hicimos plenamente

"La 'Asamblea de los 64', que ha continuado en la dinámica del Seminario de julio, acuerda constituir la Asociación de Cineastas del Perú, que agrupará a realizadores, productores, técnicos y críticos".

conscientes del grave momento que vivía ya el cine nacional (saturación del mercado del corto, crisis económica galopante, posibilidad de derrumbe del embrión de industria trabajosamente elaborado en seis años). Pero lo hicimos también conscientes del apoyo que nos brindaba nuestra propia fuerza: por primera vez, un centenar de cineastas peruanos unía esfuerzos. Los unía en el convencimiento de que era necesario plantear alternativas y soluciones y que ellas debían provenir de los propios cineastas, superando por fin el aislamiento y la inercia que dejaron que el Estado, a través de sus entes burocráticos, decidiera por cuenta propia en materia de cine o, peor aún, se inspirara en la contundencia de algún "iluminado" (caso de la Ley 19327), obra esencialmente de una sola persona: Armando Robles Godoy.

Muchos de los que integramos la ACDP participamos en experiencias gremiales frustradas y terminadas: la Asociación de Trabajadores de la Cultura Cinematográfica, el Sindicato de Trabajadores en la Industria de Cine, etc., entidades sectoriales cuya labor más importante fue la elaboración de ese esfuerzo cargado de contradicciones y presentado a destiempo (cuando la Primera Fase comenzaba a ser enterada por la Segunda) que fue el abortado proyecto de Ley General de Cinematografía de 1975, muerto antes de nacer. Y es del fracaso de estas experiencias de donde

parte nuestro convencimiento de la urgencia imprescindible de que exista una institución unitaria que agrupe a todos aquellos vinculados con la cinematografía de nuestro país, institución que dé pelea por el cine peruano, comenzando por los dispositivos legales que permitan de una vez el surgimiento de una verdadera industria.

¿Quiere decir esto que se está negando la existencia de intereses antagónicos en el gremio cinematográfico y la posibilidad que tienen de organizarse por separado? En modo alguno: los Estatutos de la ACDP lo indican expresamente. Pero cuando hay que comenzar peleando por lograr una industria de cine (y no el embrión que se da hoy) es imprescindible que todos se unan para lograrlo y esto —aunque les pese a unos cuantos (muy pocos) que prefieren la esterilidad de su propio aislamiento— es lo que se ha hecho agrupando a realizadores, productores, técnicos y críticos cinematográficos (es decir, a todo lo que de representativo existe en el cine del país) en la Asociación de Cineastas del Perú, cuyo nacimiento obedece a una lenta maduración de la necesidad de unirse en todos los sectores. Porque hay reivindicaciones que son comunes a todos.

No hay otro centenar de cineastas en el país, ni medio centenar, ni un cuarto de centenar y esto es perfectamente conocido. Hay minúsculo grupo de agencias de publicidad cinematográfica que conforman el llamado "Comité de Cine" de la Sociedad de Industrias (no más de diez personas, controladas por un oportunista) y unos cuantos marginales, que no sienten la necesidad de incorporarse a la ACDP. Y está, en el rol de francotirador ciego, sin más representatividad que el privilegio de disponer de un espacio periodístico semanal, Juan Bullita, dedicado a torpedear cualquier iniciativa de construcción planteada para el cine peruano, sin presentar ninguna propuesta o alternativa, como puede verse en este mismo número de Hablemos de Cine.

Por eso a nadie extraña que Bullita (en declaraciones al suplemento Variedades de La Crónica, el 28/5) pretenda dar representatividad a ese grupúsculo

>>>



>>>

de publicistas, ubicado en su domicilio natural, al lado de los intereses más reaccionarios del país. Allí encuentra "solidez", mientras que en la ACDP ve "precariedad" y "manotazos de ahogado". Las conclusiones se imponen, máxime cuando sus calificativos se están aplicando a una línea política completamente coherente con los objetivos de una Plataforma por la cual el conjunto del gremio votó mayoritariamente al elegir a su Junta Directiva. Prosiguiendo con sus esquematizaciones, Bullita denuncia a la ACDP como "organismo de tapada de los productores", lo que es francamente ridículo: no existen en el cine peruano "grandes productores" (y esto por la simple razón de que el embrión industrial existente se ha movido en torno al cortometraje), participando la mayoría de los productores del estatus de "realizador-productor", dentro del conglomerado de pequeñas y medianas empresas que conforman nuestro cine y que se expresa en variantes tales como técnicos-productores, críticos-realizadores, técnicos-realizadores, etc., variantes que corresponden al incipiente desarrollo del mismo.

II) Cualquier intento serio de crear una industria de cine en el Perú, lleva necesariamente a modificar o reemplazar a la Ley 19327, hecho que cae por su propio peso y que ya se ha contemplado. Pero no se trata de colgar la piel del oso antes de haberlo cazado. Aun si participáramos del razonamiento absurdo de pretender dejar de hacer cine bajo esa Ley (el equivalente a saltar de

"Cualquier intento serio de crear una industria de cine en el Perú, lleva necesariamente a modificar o reemplazar a la Ley 19327, hecho que cae por su propio peso y que ya se ha contemplado".

un auto en marcha), eso no garantizaría su automática derogación. Y plantear que se derogue la Ley sin presentar propuestas para su reemplazo y mejora no es otra cosa que "matar al enfermo para acabar con la enfermedad". Leyendo el texto de Bullita, más de una vez surge la interrogante ¿de qué país está hablando y en base a qué coyuntura? Porque si el diálogo de la ACDP con los organismos estatales vinculados al cine "empantana, desubica, disimula y deforma", este conjunto de adjetivos corresponde precisamente a su solitaria posición, que es la del monólogo esterilizante, la del insulto y la falta de propuestas.

Porque no basta decir que "la tutela estatal ejercida sobre el cine hasta el momento es castradora", es necesario encontrar soluciones para que la situación cambie y no sólo eso, dar batalla para que cambie, a partir de alternativas posibles. Todo lo demás es infantilismo, incapacidad de poner el hombro para lo que se sabe será un trabajo de largo aliento que requiere visión y osadía, no fuegos de artificios.

Peor que tutelas castradoras, mucho peor, son cineastas castrados o que se dejan castrar. Bajo condiciones más difíciles que las nuestras (España franquista, Bolivia, el Brasil del Cinema Novo) cineastas con coraje supieron imponer sus obras a censuras burocráticas mucho más rígidas que COPROCI, a la que Bullita trata de convertir en tigre cuando a lo sumo es ratón. Ni ese organismo "arrastra al gremio cinematográfico" ni "es el juez absoluto del cine nacional"

(sólo una voluntad de mitificación puede afirmar cosa semejante). Pero si el COPROCI debe existir en tanto exista la 19327, mucho más útil al cine peruano resulta asumir su transformación que pedir una disolución fuera de toda posibilidad en la actual coyuntura.

Hay que agregar, para ratificar lo que decimos que ni COPROCI ni la Censura pudieron retener a *Kuntur wachana* o *Muerte al amanecer*, ninguna de las cuales, es evidente, fueron hechas para complacer a tutelas burocráticas. El problema de algunos "monopolizadores de protestas" es corto y claro: se pasan la vida protestando, pero cuando se les pide algo más que la protesta, un esfuerzo concreto de construcción, se revelan completamente inútiles. Es obvio que si la ACDP hubiera existido en la época de la no autorización de *Expropiación* o *Chiaraje* habría hecho algo más que protestar: hubiera interpuesto acciones concretas para liberar a esas películas. El conjunto del gremio de cine peruano ha comprendido ya que no basta la protesta aislada, que es necesario pasar a la acción, construir su futuro.

Pero este texto no busca convencer a Bullita de nada, libre a él el pensar que plantear medidas efectivas que permitan la existencia del largo, que eliminen la sobreproducción de cortos y creen una verdadera industria de cine peruano sirven únicamente para beneficiar a los productores y no al conjunto del gremio. La casi totalidad de cineastas peruanos piensa lo contrario y avanza mediante el trabajo que realiza en la Asociación. Esto es lo que hay que destacar, pues nunca antes ocurrió en nuestro cine. La época "del montón de cortos dignos del Montón" parece, por el momento, superada. Y aunque siempre es posible dar un paso atrás, trataremos, conscientes de nuestra fuerza, de que sea para dar dos adelante. Muchas son las tareas que pueden lograrse en la unidad. Lima, 15 de junio de 1978. 🎬

(*) Revista peruana de cine fundada en 1965 por un grupo de críticos y comentaristas cinematográficos bajo la guía de Desiderio Blanco. Su director fue, desde el inicio hasta que dejó de publicarse en el año 1984, Isaac León Frias.

Soberanía nacional y autonomía cultural: ¿cuáles son sus objetivos?

Este es un fragmento del artículo titulado "Corrientes de información electrónica y el creciente ataque a la soberanía nacional" publicado por la revista C-CAL (*) y escrito por el autor a mediados de los años 80 cuando era profesor de la Universidad de California, San Diego, Estados Unidos. La posición crítica de Schiller –fallecido en el 2000– al papel que jugaban, y juegan, los EE.UU. en el mercado internacional y transnacional de las comunicaciones, en especial con referencia a la América Latina fue muy importante y ha legado información e investigación que en la actualidad todavía demuestran su vigencia.

Por Herbert I. Schiller (**).

Los hechos recientes demuestran que para algunos grupos o individuos muy influyentes, la soberanía nacional y los acuerdos internacionales de Estados soberanos con respecto a cuestiones económicas y culturales importantes constituyen obstáculos que hay que vencer, reliquias de una era pasada. Las transnacionales y sus representantes, funcionarios públicos o ejecutivos empresariales han dicho, en reiteradas ocasiones, que las estructuras democráticas

que funcionan, por ejemplo, sobre la base de un voto por cada país, sistema que aplica la mayoría de los organismos internacionales creados después de la Segunda Guerra Mundial, es inaceptable y debe modificarse.

Los ataques oficiales de los Estados Unidos contra la UNESCO, la Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT), la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD), la Organización Mundial de la Salud (OMS) y la Corte Internacional son sintomáticos. Se critica a estas organizaciones porque sus reglamentos de procedimiento, y a veces sus resoluciones, interfieren en el funcionamiento y los objetivos de los enormes grupos privados que detentan el poder económico, político y cultural.

La oposición incluso contra organizaciones internacionales de estructura parcialmente democrática, formulada abiertamente en altas esferas oficiales y empresariales de Washington y Nueva York, se extiende también a cuestiones de orden interno. Muchas estructuras nacionales se consideran no menos objetables. La PTT de Europa occidental y Japón y las Telecoms del Reino Unido y Australia se consideran igualmente obstáculos para las actividades de las transnacionales.



Teniendo en consideración todo lo anterior es que se puede entender que la comercialización de la información, los sistemas privados de satélites, la ISDN y el fomento de la desregulación son los medios y los procesos de que se valen para burlar las salvaguardas nacionales –tal como existen actualmente– que todavía se oponen al avance de las transnacionales.

Los dirigentes de los Estados Unidos invocan ahora la desacreditada doctrina de la extraterritorialidad, que el colonialismo y la explotación europeos utilizaron en tiempo atrás, para atentar contra la soberanía de Europa y otros territorios. A las subsidiarias de ultramar de las empresas transnacionales de los Estados Unidos les han prohibido comerciar con naciones que el gobierno de los Estados Unidos califica de enemigos, independientemente de que el país donde estén situadas tenga una opinión semejante del socio comercial en cuestión.

La doctrina de la extraterritorialidad afirma básicamente que la ley del Estado más poderoso sustituye la ley de las unidades políticas subordinadas. En consecuencia, los intentos que realizan los países para ejercer la jurisdicción sobre la circulación interna de la información, por ejemplo, se pueden considerar, según la interpretación de los Estados Unidos, como violaciones de la Constitución de los Estados Unidos, en particular, de la Enmienda Primera con relación a la libre expresión.

Esta es la interpretación que se ha aplicado a lo expresado por la comunidad internacional, de manera casi unánime, para controlar el flujo o, por lo menos, estar informados con antelación de las transmisiones vía satélite. Este es el llamado “consentimiento previo” en las comunicaciones internacionales.

En realidad, con frecuencia no es necesario formular solicitudes explícitas de extraterritorialidad. Se puede confiar en las “fuerzas mercantiles” para obtener los mismos fines. Además, la ideología de mercado afirma que los individuos harán mejores selecciones que sus representantes gubernamentales. En consecuencia, siempre que sea posible se debe prescindir de la responsabilidad gubernamental.



“Para algunos grupos o individuos muy influyentes, la soberanía nacional y los acuerdos internacionales de Estados soberanos con respecto a cuestiones económicas y culturales importantes constituyen obstáculos que hay que vencer”.

Ahora parece que los objetivos principales del capitalismo occidental son la elevación de las “fuerzas del mercado” al estatus sacrosanto y la denigración de la acción social por el gobierno representativo en nombre de la ciudadanía: “Hay que sacudirse al gobierno de encima”, es la forma en que lo expresa Ronald Reagan, jefe de un temible aparato gubernamental de coerción.

La mejor forma de comprender el poderoso movimiento de desregulación que ha recorrido ya todo el panorama industrial y gubernamental de los Estados Unidos y que ahora avanza con igual empeño por Europa occidental, y con especial rigor en el Reino Unido es como una reorganización estructural de la economía mundial bajo la dirección de las transnacionales apoyadas por las nuevas tecnologías en la esfera de la información.

Al comentar sobre la inminente renuncia en agosto de 1984 de Walter B. Wriston, funcionario ejecutivo principal de Citicorp, la institución financiera más poderosa del mundo, un analista de Wall Street hizo la siguiente valoración global de lo hecho por Wriston:

“Toda la inclinación hacia la desregulación es en gran medida el resultado de su disposición a adoptar una postura agresiva ante los reguladores y hacia el Congreso y llevar la desregulación hasta los límites a escala mundial... Donde quiera que opera la Citicorp, su cultura corporativa va más allá de los límites de la regulación, sea Nueva York, Hong Kong o Londres”.



“El Director de la DARPA afirma lo siguiente: ‘La nación que domine esta esfera de procesamiento de la información poseerá las llaves del dominio mundial en el siglo XXI’. Otro miembro del Pentágono amplía lo que es ‘la dirección mundial’: ‘Participamos en una carrera por el control de los recursos del mundo, tanto los recursos naturales como los informativos’”.

>>>

Es posible que este criterio culpe demasiado la actividad de un solo banco, pese a que los activos a nivel mundial de la Citicorp a fines de 1983 alcanzaron la cifra de \$ 134, 7 mil millones, operó en 94 países además de los Estados Unidos, y la mitad de sus ingresos provinieron del exterior. Sin embargo, sugiere las fuentes y los recursos que están detrás de la presión que hace que la desregulación sea la política preferida por muchos gobiernos de Occidente.

En realidad, la desregulación es un apalabra en clave para restarle importancia a la rendición de cuentas pública nacional y lograr una reestructuración en la economía de acuerdo con los intereses de los más grandes acumuladores de capital en las industrias y servicios de formación más reciente. Al utilizar la retórica de los “derechos individuales”, los monstruos más jóvenes del poder privado se aseguran el privilegio de retozar por el mundo, así como en el plano nacional, libres de

la responsabilidad de rendir cuentas. Una vez que la desregulación entra en práctica, los pilares que protegen el bienestar del pueblo son derrumbados o reducidos uno tras otro a la impotencia. Al menos a corto plazo, no queda nada que obstaculice el capital arrollador. **Las comunicaciones y las consecuencias culturales del sistema transnacional de corporaciones libres de regulaciones** El mecanismo del crecimiento des-

“El orden de las transnacionales forma parte integral en estos momentos de la mayor parte del mundo capitalista desarrollado, participando en las redes sociales y económicas de las economías individuales y ampliándolas continuamente”.

enfrenado del sistema transnacional libre de regulaciones es relativamente simple. Las consecuencias en la esfera cultural son devastadoras, por no hablar de los efectos económicos y políticos no menos desastrosos. La cuestión fundamental es que mientras la organización de la corporación transnacional se fortalece, en gran medida con la ayuda de redes de información privadas libres de regulaciones ésta usurpa y corrompe la expresión cultural y la diversidad de información en todo el mundo.

Las PTT y Telecom disminuyen o desaparecen. Las redes de transmisión y las instalaciones comerciales se amplían. La objeción fundamental a las redes de transmisión, públicas o privadas, reguladas, ha sido que han excluido o limitado seriamente la comercialización. Estas limitaciones han desaparecido en la actualidad. Los principales usuarios del sistema libre de regulaciones son los negocios grandes y las empresas internacionales. Se han convertido en los patrocinadores, los financieros de los medios de difusión y los principales usuarios de las redes de transmisión de datos.

En los casos que el sistema nacional (público) continúa funcionando, tiene que trabajar de la misma forma que las estructuras comerciales privadas. Tal

>>>

>>>

es el desarrollo que puede observarse en aquellos estados europeos que en una época se jactaban de ostentar una autoridad dominante en el campo de las transmisiones y telecomunicaciones públicas.

En Gran Bretaña, por ejemplo, el gobierno presiona a la BBC para que le permita a sus estaciones de radio aceptar anuncios. Hace circular la idea de que la misma BBC se divida en funciones se paradas ("para comerte mejor, querida"). El impuesto de licencia, viejo baluarte del servicio público, aparece como una intolerable imposición sobre la libertad individual.

A medida que proliferan los sistemas de satélite privados, las grandes empresas internacionales podrán desviarse del sistema internacional INTELSAT y transmitir sus datos y mensajes totalmente aislados de la inspección nacional. Cuando empiece a operar la ISDN, aún mayor potencia gravitará hacia los controladores del sistema numerizado internacional cuyo diseño fortalecerá la ya poderosa posición de las empresas transnacionales todavía más.

En un segundo plano, aunque no puede considerarse un secreto, un consorcio norteamericano de las mayores empresas fabricantes de microcomputadoras en unión del Pentágono y la CIA emprende una carrera desenfrenada para crear una supercomputadora. Una actividad similar se lleva a cabo en el Japón y la misma Europa se prepara para "competir".

En cualquier dirección que avancen las investigaciones y el desarrollo, los iniciadores y beneficiarios probables tienen un interés común. El Director de la Oficina de Técnicas de Procesamiento de la Información del Pentágono del Organismo de Proyectos de Investigación Avanzada para la Defensa (DARPA) afirma lo siguiente: "La nación que domine esta esfera de procesamiento de la información poseerá las llaves del dominio mundial en el siglo XXI".

Otro miembro del Pentágono, el doctor Ruth Davis, amplía lo que es "la dirección mundial": "...la carrera en que realmente participamos no es por

"Los intentos que realizan los países para ejercer la jurisdicción sobre la circulación interna de la información, por ejemplo, se pueden considerar, según los Estados Unidos, como violaciones de su Constitución, en particular, de la Enmienda Primera con relación a la libre expresión".

las supercomputadoras, no es por la seguridad nacional, es entre países... Participamos en una carrera por el control de los recursos del mundo, tanto los recursos naturales como los informativos".

¿Qué hacer, si es que algo puede hacerse?

En estos momentos, extendiéndose sobre el territorio de la corporación transnacional del Atlántico Norte, y en otros lugares, lo que se acomete, es una amplia extensión del control y el dominio cultural, sin mencionar el poder económico y político. Estamos enfrascados en el esfuerzo de estructurar un nuevo sistema mundial de autoridad sobre la base del control de la información, de una envergadura inimaginable hasta ahora.

Lo que ha ejercido una influencia importante, apoyado en los flujos de los medios de difusión conocidos —las noticias, los programas de TV, los filmes, los libros, las revistas— se amplía para que incluya todo el flujo de la información, en particular las corrientes de datos empresariales.

Por esta razón, los esfuerzos habituales que se dirigieron para garantizar alguna protección cultural nacional a través de subsidios para las industrias nacionales de medios de difusión y mecanismos similares son inútiles

ahora. El orden de las corporaciones transnacionales, cada vez más, un sistema que genera, procesa y transmite la información, es capaz de pasar por alto actualmente la autoridad nacional, donde ya no la ha abarcado.

Además, el orden de las transnacionales forma parte integral en estos momentos de la mayor parte del mundo capitalista desarrollado, participando en las redes sociales y económicas de las economías individuales y ampliándolas continuamente. Adicionalmente, la campaña fructífera para resquebrajar a las entidades de transmisión y telecomunicaciones un acceso casi total a los sistemas de información nacional. Se han transformado, o están en vías de transformarse, en la fuerza dominante de cada marco nacional, saturando el espacio cultural de la nación.

Dadas estas condiciones, que se han hecho aún más penetrantes debido a la rápida difusión de las nuevas tecnologías de información, la cuestión de la autonomía nacional, si no de la supervivencia, se convierten en cuestiones de importancia trascendental. ¿Existe la posibilidad de combatir el sistema de las transnacionales y las redes de comunicación que las apuntalan y las hacen viables?

Dos lineamientos parecen evidentes. Sobre todo lo demás, los objetos de uso personal y las prácticas de una sociedad de mercado deben cuestionarse en toda forma immanable. El consumismo como modo de vida, sin importar cuán inteligentemente se haya promovido por el aparato de la transnacional, debe desafiarse en todos los foros disponibles: escuelas, iglesias, medios de difusión no comerciales donde existan, teatros y actividades de la comunidad. Si ha de detenerse la marejada del consumismo no podrá hacerse menos.

A nivel mundial, el único recurso que posee el fortificado Estado nacional, es el de fomentar e intensificar las operaciones de las organizaciones internacionales y agrupaciones que representan a los 140 o más países que son víctimas del orden corporativo transnacional. No es por casualidad que los elementos más radicales de ese orden participan actualmente en un esfuerzo violento



para debilitar la maquinaria democrática internacional si o fuese posible eliminarla, especialmente el principio un voto por cada nación.

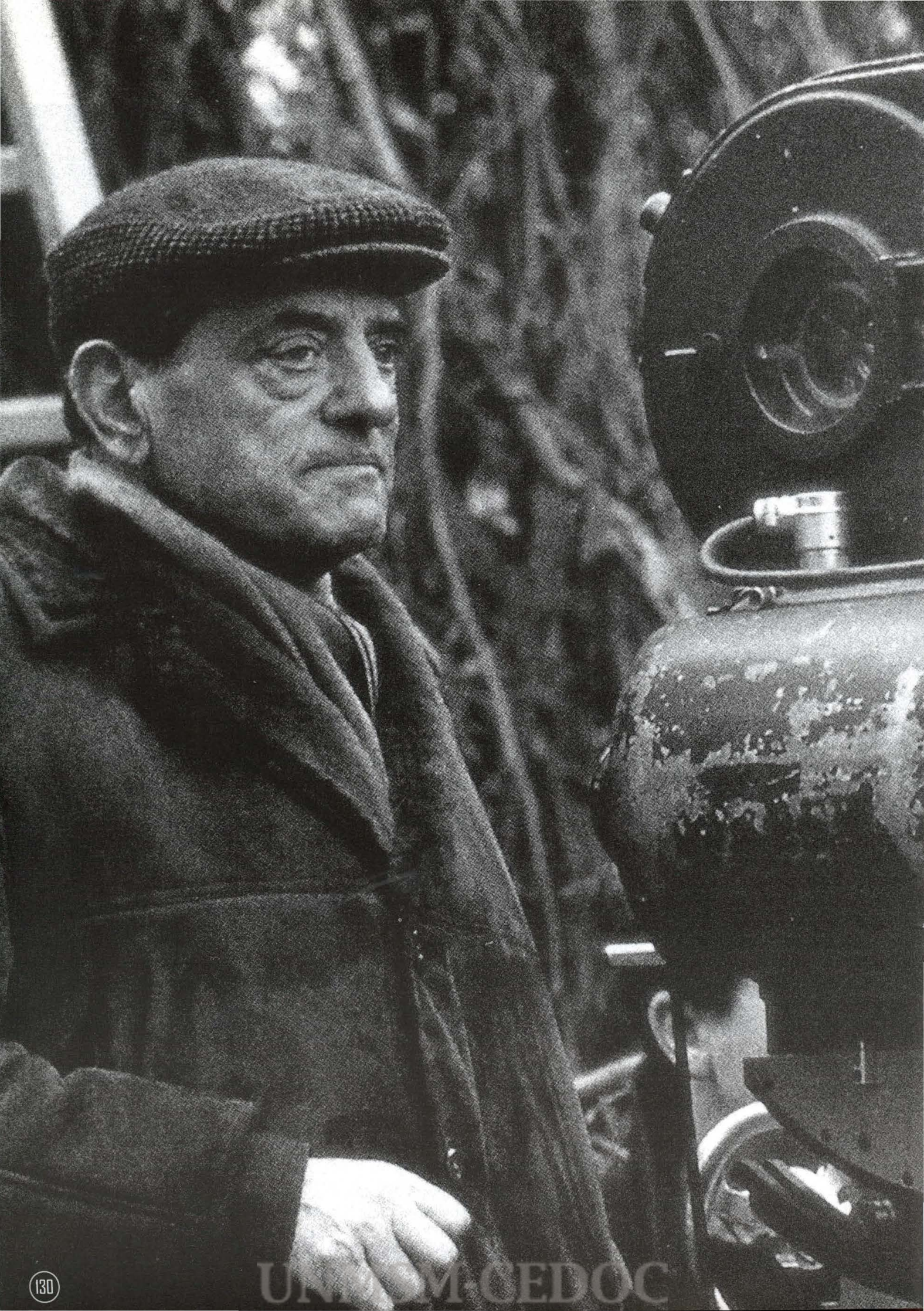
Por esta razón, la defensa de la soberanía nacional y la cultura nacional exige hoy la más fuerte reafirmación del internacionalismo práctico y verdadero, encarnado en el sistema de las Naciones Unidas. Sólo de esta

forma puede ampliarse y preservarse la gran ofensiva contra la autonomía y la independencia nacional. 🎬

(*) **C-CAL**, revista del nuevo cine latinoamericano. Año 1, N° 1, diciembre de 1985. Universidad de los Andes, Departamento de Cine. Mérida, Venezuela.

(**) Herbert Irving Schiller (1919-

2000) fue un sociólogo estadounidense de postura crítica hacia los medios de comunicación masiva, especialmente en lo referente a la posesión privada de los espacios públicos y a la dominación corporativa de los EE.UU. en la vida cultural de las demás naciones, principalmente en la de los países en desarrollo.



UNION CEDOC

Buñuel frente a su mito (*)

(Una entrevista de Manuel Michel)

Nuestro Cine, N.º. 40, 1965

Una leyenda y una mitología completa se han formado en torno a Buñuel desde 1930. Algunos críticos jóvenes, sobre todo, han recogido anécdotas, bromas y hechos del creador surrealista y las han tomado en serio, las han exagerado y en ciertos casos las han francamente "recreado". Así, incorporadas a su biografía, han originado el "mito Buñuel", que lo presenta como un ser fantástico, diabólico y casi un Gilles de Rais redivivo.

El mundo personal de los creadores y poetas se refleja y se manifiesta en sus obras. Esto no quiere decir, sin embargo, que sus personajes o las acciones de éstos son un trasunto y una imagen de su creador. Buñuel, en sus películas, nos ha dado imágenes violentas de las relaciones humanas. Pero muchas de ellas han sido sólo formas de su humor negro y de su ironía. Identificar su obra —por la que circula siempre un humor corrosivo— a su vida personal es ingenuo e infantil. En un folleto francés que pretende analizar la vida y obra de Buñuel por varios críticos jóvenes europeos (Marcel Oms, Raymond Borge, J. L. Gourg, Francisco Aranda), se incluyen afirmaciones de una extravagancia tal que, a pesar de las buenas intenciones de los autores y de su afición entusiasta por la obra del autor de *La edad de oro*, contribuyen negativamente a la exaltación de un mito lleno de truculencias. De no tratarse de partidarios del realizador, más bien podrían considerarse como provocaciones.

Yo no me considero un "defensor de oficio" de Luis Buñuel, pero, aparte de la amistad cultivada por un trato frecuente, una preocupación por la verdad me condujo a discutir con él algunos puntos fundamentales sobre los que insiste el susodicho folleto. Por ejemplo, la su-

"El mundo personal de los creadores y poetas se refleja y se manifiesta en sus obras. Esto no quiere decir, sin embargo, que sus personajes o las acciones de éstos son un trasunto y una imagen de su creador".

puesta afición de Buñuel por el sacrilegio y la blasfemia, la violencia y todos los demás atributos que se le endilgan y que se dice cultiva con sistema y amor en su vida privada.

M.M. —Acabo de leer un folleto firmado por F. Aranda, Marcel Oms, Raymond, J. L. Gourg, etc. Aunque a veces me pareció muy divertido, me dio la impresión de que ese señor Buñuel de que ellos hablan es otro distinto al que conozco. Creo que está lleno de inexactitudes. Aunque se pretende inspirado por actitudes surrealistas, su humor es solemne y su violencia muy infantil. ¿Conoce usted el folleto?

L. B. —Lo conozco. Creo que todos los que escriben allí lo han hecho de buena fe y guiados por un espíritu amistoso. Pero en lo que se refiere a ciertos hechos que me atribuyen —por ejemplo, sacrilegios y profanaciones en mi vida privada— son falsos por completo. Son infundios y mentiras, y considero que ese folleto es una auténtica provocación involuntaria.

M. M. —Quizá su obra misma estimule la formación de una especie de leyenda negra y haya contribuido a crear el "mito Buñuel".

L. B. —Es posible; pero las relaciones entre mi vida privada y mi obra fílmica se sitúan al nivel de los principios. Con frecuencia hemos hablado de esto, sobre todo con relación a mi actividad surrealista. Si el movimiento surrealista fue revolucionario, fue porque se apoyaba en una ideología que convino exactamente al momento histórico en que se produjo. En mi actitud privada no he renunciado nunca a los principios de rebeldía, de inconformismo y de apoyo a todo lo que es un principio liberador.

M. M. — Muchos lo identifican a usted con el surrealismo que tanto hizo por reivindicar la memoria del Marqués de Sade. Por eso sus exégetas no resisten la tentación de dar un sentido físico a su actitud ideológica.

L. B. —Insisto en que toda mi "actividad" se sitúa en un plano cerebral. Mis bromas, mis "boutades" y mis chistes e ironías no deben tomarse en serio, obviamente, y menos interpretarse como "actividad física". Muchas veces hablamos de matar a ciertos hombres perniciosos, auténticas sabandijas; pero realizar ese acto, si llega la ocasión, nos sería quizá imposible. Nuestra devoción al Marqués de Sade, entre los surrealistas, fue siempre intelectual, por supuesto. Nos entusiasmaba su espíritu libertador, su rebeldía contumaz ante toda represión. Esta, por otra parte, no quedó para él en una mera fórmula de principios, pues la mayor parte de su vida la pasó en prisión: bajo la monarquía, bajo la república y bajo el imperio. Él, que excitaba al crimen y a los actos más atroces, fue incapaz de mandar a nadie al patíbulo cuando tuvo la oportunidad, bajo la República; se le consideró débil y traidor, y la Revolución lo encarceló. Aun cuando su obra toda es un grito que exige la libertad, sus costumbres no fueron nunca más allá de lo que eran las de sus iguales de origen social. Toda su vida y su obra fue una provocación

>>>

>>>

al orden establecido. Nosotros, los surrealistas, nunca fuimos sádicos, entiéndase bien, sino "sadianos". Para nosotros representaba el espíritu más libre y más inconforme de su época y de muchos decenios posteriores.

M. M. – En el folleto de que hemos hablado – y en muchas otras publicaciones– se le atribuyen a usted hechos sacrílegos, incluso demoníacos. Contados como anécdotas, provocan a risa, pero no lo imagino como oficiante de ritos diabólicos.

L. B. –Es mentira. Con el grupo surrealista organizábamos algunos actos escandalosos para provocar y sacudir a las mentes conformes con el estado de cosas. En esa época el escándalo era un arma útil. *La edad de oro* la filmé con el ánimo de escandalizar, como un manifiesto apoyado por todo el grupo. Ahora, cualquiera de esas cosas sería grotesca, ridícula porque no se apoya en nada. Imaginemos a un señor que saliera en estos momentos a la calle,

Es mentira. Con el grupo surrealista organizábamos algunos actos escandalosos para provocar y sacudir a las mentes conformes con el estado de cosas. En esa época el escándalo era un arma útil".

solo, agitando una banderita al grito de "viva la III Internacional". Lo juzgaríamos loco. Sólo falta que digan que yo celebro "misas negras" en mi casa para deleite de los amigos. Ello sería un síntoma infalible de imbecilidad. Atribuirme cosas semejantes equivale a presentarme como un deficiente mental.

M. M. – Pero ¿ya no cree entonces en el escándalo ideológico, en una

especie de terrorismo intelectual?

L. B. –Ya lo digo antes: fue útil en el pasado. ¿Recuerda lo que le conté de Bretón cuando me decía: "Amigo mío, en nuestros días ya no es posible escandalizar a nadie"? Y tiene razón. ¿Cómo escandalizar después de las matanzas nazis y de las bombas atómicas sobre Japón? Creo que ahora el uso del escándalo es negativo. *La edad de oro*, que fue en su época un film de lucha y violación de conciencias tranquilas; escandaloso entonces, hoy es una obra apacible que aplaudió el público en el Lincoln Center, de Nueva York. Y en Londres, donde se presentó durante doce días seguidos, nadie protestó; sólo una anciana señora que escribió una carta diciendo que el film era "shocking".

M. M. – A juzgar por sus obras, sin embargo, usted no ha renunciado a sus principios.

L. B. –A mis principios, no. Pero estimo que hay que cambiar de armas, aunque esencialmente los objetivos sean los





mismos, pues la represión moral sigue igual; sólo se ha disfrazado. Lo que yo pretendo con mis películas es inquietar, violar las reglas del conformismo, que quiere hacer creer a la gente que vive en el mejor de los mundos posibles. Eso no quiere decir que en mi vida privada sea yo la encarnación de una ideología subversiva, que me engolosine con acciones sacrílegas o rompa cristales de los bancos o dé coscorrónes a las monjitas.

M. M. – Usted, señor Buñuel, apolo-gista de la violencia, enemigo de toda delación, ¿qué haría en el caso de sorprender “in fraganti” a un violador sádico que ataca a una niña?

L. B. –Es una pregunta inocente, y le responderé con toda ingenuidad: como soy un caballero español, saldría en defensa de la violada, incluso si los mismos autores del folleto me bajarán de su pedestal: que se fastidien.

M. M. – Aunque le parezca una entrevista del género “color preferido”


y “qué canciones le recuerdan su infancia”, le quisiera preguntar cuál sería su reacción si se encontrara en un salón con Gilles de Rais.

L. B. –Desde luego, y en primer lugar, me daría un miedo atroz. Lo que es interesante en Gilles de Rais, para mí, es el conflicto entre sus tendencias (¿instintivas?) y su conciencia. Sin su arrepentimiento al final de su vida, el mariscal perdería toda su grandeza trágica. Quedaría al nivel de la estúpida, inmunda Erzebeth Bathory Truman, que no dispuso de la bomba “H” para aniquilar a sus simpáticas criaditas.

M. M. – Ya que alude usted a su condición de “casto y católico caballero español”, y para terminar, ¿cómo defendería usted el secreto de su vida privada, aunque sea en detrimento de su leyenda? Es decir, ¿qué diría usted a los autores del folleto en el cual se le presenta a usted como a un sacrílego profesional?

L. B. – De los que suscriben el folleto

no conozco personalmente más que a Francisco Aranda, un muchacho excelente, aunque en ocasiones sea algo impremeditado en sus juicios. Seguramente es él quien ha contado a los otros colaboradores anécdotas y bromas de nuestra juventud, nacidas en el grupo formado por García Lorca, Dalí, Pepín Bello, Alberti y yo mismo. Para “escandalizar”, Oms, por ejemplo, ha convertido algunas en “hechos reales”. Le rogaría a Oms que en adelante, si quiere horrorizar a algunas monjitas de las que asisten a su Cine-club, que emplee anécdotas sobre su vida privada y me deje a mí seguir la mía, absolutamente vulgar y sin relieve.

M. M. –Me decepciona usted, Buñuel. Creí que por lo menos iba a retarlos a duelo, apoyado en la seguridad de aniquilarlos que le confiere su exper-to manejo de las armas. 

() Tomada de Cine español en la encrucijada, de César Santos Fontenla. Editorial Ciencia Nueva. Madrid, 1966.*



Sobre el tiempo y el espacio en el cine

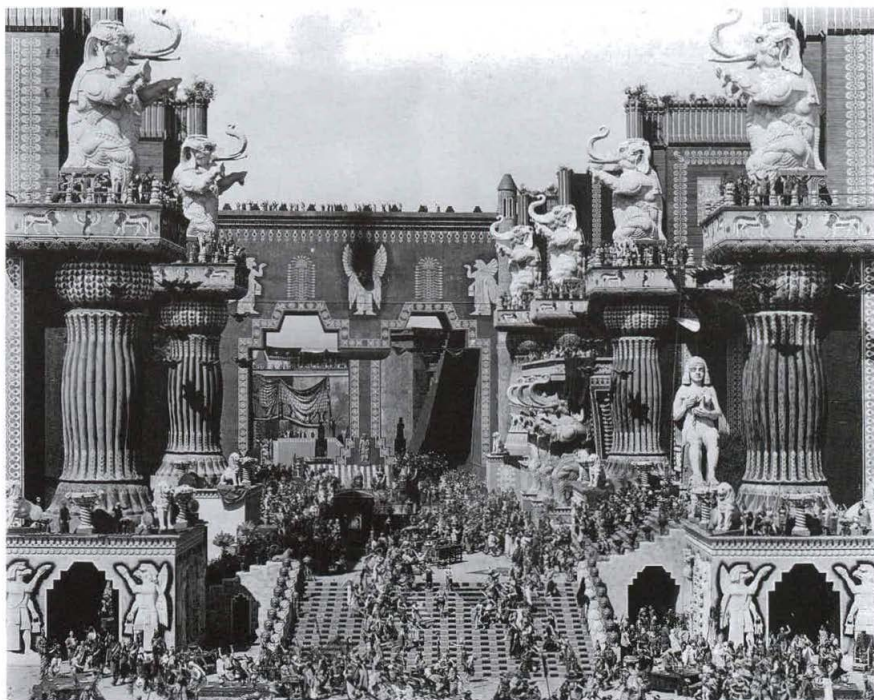
Mario Pozzi-Escot Parodi.

Uno de los logros del cine, no el primero ni mucho menos el único, ni el último por supuesto, sino quizás uno de los más importantes, dirigido a crear un lenguaje expresivo que profundice sus posibilidades tanto artísticas como técnicas e ideológicas, es el que se manifiesta en el manejo del espacio y del tiempo.

D.W. Griffith, cineasta estadounidense, fue el primero en iniciar esta búsqueda al inventar en 1916 el montaje paralelo y el primer plano, técnicas indispensables en la construcción y sentido de las acciones y el ritmo de lo contado, transformando para siempre el cine contemporáneo con sus extraordinarios films *Intolerancia* y *El nacimiento de una nación* (en *Intolerancia* vemos cuatro acciones que transcurren en cuatro lugares distintos y en cuatro épocas diferentes).

Las posibilidades del cine de género, base de la industria como obviamente del cine independiente de bajo o de gran presupuesto, no existirían o cambiarían radicalmente frente a la existencia de esta propuesta hecha realidad. Tratamiento que debe ser creado con precisión y talento durante la realización del film, orientado a crear un lenguaje expresivo que va más allá del efecto espectacular del gran cine comercial que privilegia una de sus funciones básicas en desmedro de otras, al solo "entretener" por sobre las otras, léase informar, formar, educar, igual de importantes.

Tiempo y espacio evidenciado en el discurrir de la línea y la trama dramática sostenida en el desarrollo claro y preciso de la acción central, las acciones paralelas complementarias y la justa aplicación técnica durante la edición de lo que se conoce como "transiciones", efecto técnico convencional en constante evolución en esta era digitalizada, usado



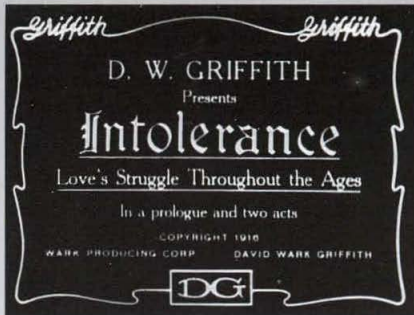
a manera de puntuación permitiendo como lenguaje el desenvolvimiento natural de la secuencia al complementar la escena; presentándonos diversas opciones, efecto que goza cuando más creativamente es aplicado de una virtud muy deseada en el arte, el de la invisibilidad, muy semejante al silencio cuando es considerado como sustento básico de la banda sonora. Si bien esta aplicación puede ser prevista y dilucidada en el guión técnico, es realmente durante la edición, de hecho en la etapa de posproducción, donde cobra su justo valor como herramienta, suponiendo, claro está que durante el rodaje se completan las acciones, es decir las tomas y planos necesarios que resuelvan las secuencias adecuadamente, amén de las tomas de protección, es decir, simplemente que no falten planos, como sabemos también en este campo la regla de oro se hace cierta "... es mejor que sobre a que falte algo...".

Las acciones presentadas articulan cortes o cambios de ritmo, número y velocidad, sean éstas en ficciones realizadas siguiendo pautas del género

industrial, "plot point" argumentalmente incluido y necesario, realidades tratadas documentalmente, realizaciones experimentales o en creaciones llamadas de autor, evidencian como efecto técnico-artístico sutilmente lo cotidiano y en esa realidad presentada, (reelaborada y representada) el transcurrir del espacio temporal de la historia. El público asume sin asombro alguno la propuesta, artificio que embelesa, atrapa, llamado "elipsis" que asegura el buen contar y discurrir de la historia. Heredado de la literatura (digresiones de por medio) pero también del ensueño y la imaginación del artista, aunque el teatro y el espectáculo pusieron lo suyo al comienzo y durante el siglo pasado, al tratar de trascender tiempo y espacio durante los cambios de escena a escena con efectos de fondos, cortinajes, audio e iluminación adecuada. Sin llegar, como es harto conocido, a trascender la bendita caja negra teatral y sus monolíticas tres paredes.

En el cine, con el montaje adecuado, el salto en el tiempo o época, espacio o lugar, instante y duración son nuestros,

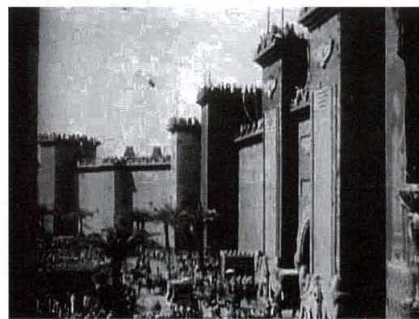




durante escasos 90 minutos o más, las posibilidades al infinito en el manejo de la historia y su transcurrir se establecen como una convención y representan "la verdad", al mutar por causa y efecto del consenso entre propuesta y público en verosímil, entendiendo la verosimilitud a través del filtro, cristal o lente entre épocas y tendencias dominantes del género cinematográfico expuesto, más

aún si es género convencional, hijo de la industria del entretenimiento consagrado en el tiempo, por la costumbre y el buen contar, de ahí la credibilidad de la realización y su, digamos, sobrevivencia: lo que explica también el por qué la mayoría de las producciones no trascienden el tiempo real planteado al ser usado como efecto y no como parte del lenguaje planteado, cuestiones de la realización, lo que simplifica la produc-

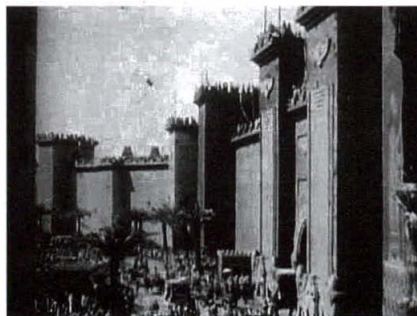
ción y, claro, los costos. Se niegan así mismas al no superar la moda o lo que es más grave están sustentadas en originales propuestas para su época que pierden sentido al trastocarse en obsoletos artilugios epocales que dieron origen al sentido del film en su momento, perdiendo vigencia con el transcurrir del tiempo, misterio del arte, dicho sea de paso, misterio que no deja de asombrar, pues, lo que dicho



público da por descontado al aceptar el efecto sin inmutarse, al ensimismarse en la historia tratando de codificarla al mismo tiempo, no es sino la captación subliminal de alguno de sus múltiples sentidos, de ahí también, y esto hay que tenerlo en cuenta, la multiplicidad de opiniones y "películas vistas" por los espectadores sobre la misma película, sin saber ni conocer el efecto técnico artístico usado, gajes de la polisemia

del llamado lenguaje audiovisual y, claro, del arte en general. Paradoja que nos permite libremente gozar o no de una obra cinematográfica, puesto que como sabemos interviene de forma contundente el gusto del público, tan venido a menos en esta era comunicacional consumística, público interpretado y tratado por la industria como un abstracto y seducible "público objetivo" a quien llegar sí o sí, existiendo

también, claro está, la libre creación de pocos cineastas que trabajan sin pensar o considerar público alguno a riesgo propio, que es el otro extremo de esta serpiente que se muerde la cola. John Epstein, dijo entre otras cosas, hace años... "ignoramos todo lo que ignoramos del cine..." de ahí su misterio, lo que asegura una larga vida al cine tanto como industria o como arte o ambas cosas. 🎬



público da por descontado al aceptar el efecto sin inmutarse, al ensimismarse en la historia tratando de codificarla al mismo tiempo, no es sino la captación subliminal de alguno de sus múltiples sentidos, de ahí también, y esto hay que tenerlo en cuenta, la multiplicidad de opiniones y "películas vistas" por los espectadores sobre la misma película, sin saber ni conocer el efecto técnico artístico usado, gajes de la polisemia

del llamado lenguaje audiovisual y, claro, del arte en general. Paradoja que nos permite libremente gozar o no de una obra cinematográfica, puesto que como sabemos interviene de forma contundente el gusto del público, tan venido a menos en esta era comunicacional consumística, público interpretado y tratado por la industria como un abstracto y seducible "público objetivo" a quien llegar sí o sí, existiendo

también, claro está, la libre creación de pocos cineastas que trabajan sin pensar o considerar público alguno a riesgo propio, que es el otro extremo de esta serpiente que se muerde la cola. John Epstein, dijo entre otras cosas, hace años... "ignoramos todo lo que ignoramos del cine..." de ahí su misterio, lo que asegura una larga vida al cine tanto como industria o como arte o ambas cosas. 🎬

Poema de amor

*Todo quizás se define
en la conspiración
de la poesía*

*y
de la infección.*

*Estoy al comienzo de la vida
pero no sé si la salud resiste.*

*El mundo profetiza guerra global
y destruye el misterio de la existencia.*

*Proyectándose en los brazos vitales
revolucionando el placer
esencia...*

GLAUBER ROCHA

En junio de 1981





Ahora nuevos Talleres

- . Taller de Realización de Videoclip
Costo: S/.150.00
- . Taller de Realización de Cortometraje
Costo: S/.150.00
- . Taller de Lenguaje Audiovisual
Costo: S/.150.00
- . Taller de Guión Televisivo
Costo: S/.150.00
- . Taller de Guión Cinematográfico
Costo: S/.150.00
- . Taller de Adobe Premiere CS4
Costo: S/.200.00
- . Taller de Adobe Premiere CS4 con Encore
Costo: S/.250.00
- . Taller de Adobe After Effects CS4
Costo: S/.250.00



Informes e Inscripciones:

Centro Cultural de San Marcos / Av. Nicolas de Pierola 1222
Parque Universitario, Centro Histórico de Lima

Telf. 619-7000 anexo 5211

<http://www.ccsm-unmsm.edu.pe/cinetv>

cinetv.ccsm@unmsm.edu.pe

Desde La Casona



Desde La Casona

Desde La C

