

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS. Fundada en 1551**

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE COMUNICACIÓN SOCIAL

# **Cine, sociedad y cultura en el Perú de los noventa**

**TESIS** Para optar el Título Profesional de: **LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

**MARÍA DEL CARMEN FERNÁNDEZ TRUJILLO**

**ASESOR** Lic. FERNANDO PARODI GASTAÑETA

**LIMA – PERÚ 2003**



..	1
<b>AGRADECIMIENTO .</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUCCIÓN .</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO I . .</b>	<b>11</b>
<b>1. EL PROBLEMA .</b>	<b>11</b>
1.1. Delimitación del Tema .	11
1.2. Formulación del problema . .	12
1.3. Objetivos de la Investigación .	13
1.4. Justificación o Propósito de Estudio .	14
1.5. Limitaciones de la Investigación . .	15
1.6. Significado del Estudio .	15
<b>2. FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS . .</b>	<b>15</b>
2.1. Hipótesis General . .	16
2.2. Hipótesis Específica . .	16
2.3. Variables .	16
2.4. Indicadores .	16
<b>3. MARCO TEÓRICO . .</b>	<b>16</b>
3.1. Antecedentes del Problema . .	17
3.2. Formulaciones Puramente Teóricas . .	22
<b>4. METODOLOGÍA . .</b>	<b>38</b>
4.1. Diseño de Estudio .	38
4.2. Muestra .	39
4.3. Instrumentos y Materiales .	39
<b>CAPÍTULO II .</b>	<b>41</b>
<b>1. EL CORTOMETRAJE .</b>	<b>41</b>
1.1. Definición .	41
1.2. Aspectos vinculantes entre el largometraje y el cortometraje . .	42

1.3. El cortometraje a nivel mundial . .	42
1.4. El cortometraje peruano .	44
<b>CAPÍTULO III . .</b>	<b>61</b>
<b>1. JÓVENES Y LA REALIDAD PERUANA DE LOS NOVENTA . .</b>	<b>61</b>
1.1. Principales características de la realidad internacional durante la década de los noventa .	61
1.2. Panorama de la realidad peruana durante la década de los noventa .	64
1.3. Realidad juvenil peruana durante la década de los noventa .	67
<b>CAPÍTULO IV . .</b>	<b>85</b>
<b>1. APLICACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS .</b>	<b>85</b>
1.1. La entrevista: Análisis de la Entrevista .	85
1.2. Análisis de Contenido .	121
<b>CONCLUSIONES . .</b>	<b>251</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .</b>	<b>253</b>
Bibliografía en otro idioma .	255
<b>ANEXOS .</b>	<b>257</b>

---

*A mis padres, a mis hermanos, al profesor Parodi... ¡y a todos aquellos que recogen la toalla una y mil veces para seguir adelante!*



## AGRADECIMIENTO

La presente Tesis no hubiera sido posible sin la asesoría invaluable del profesor Lic. Fernando Parodi Gastañeta, gracias a él y a sus grandes dosis de motivación posibilitaron la ejecución oportuna de la misma.

He de confesar que los largos meses y horas de trabajo emprendidos en la biblioteca personal del profesor Parodi alimentaron mi interés por la investigación en el cine.

Agradezco también a mis padres, pues su tolerancia y su confianza me animaron a proseguir con mi estudio cada vez que se presentaban algunos impases.

Finalmente, y abusando de algunas líneas, deseo agradecer a todas aquellos amigos que colaboraron desinteresadamente en la elaboración del mi trabajo, sin sus oportunos juicios no me hubiera podido percatar de muchos errores.



# INTRODUCCIÓN

Las ideas iniciales que motivaron la presente investigación partieron a mediados del año 1998, a propósito del Tercer Encuentro Latinoamericano de Cine, organizado por el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En dicho certamen se proyectaron una serie de cortometrajes peruanos realizados por jóvenes directores, algunos de los cuales participaban activamente en el encuentro.

Lo que más me impactó de estos cortometrajes fue la calidad técnica del acabado que presentaban, es decir, elementos como el lenguaje y la puesta escena contaban, a mi parecer, con un pleno dominio y criterio profesional por parte del director.

Hasta ese momento ignoraba el surgimiento de una nueva generación de jóvenes directores -muchos de ellos recién graduados de una universidad- que pudieran producir películas de corta duración, con un elevado nivel profesional y aparentemente con innovadoras propuestas temáticas.

Precisamente, lo más destacable de estos cortometrajes son sus propuestas temáticas. Me percaté que las historias giraban en torno de las situaciones o problemas individuales y subjetivos por los que puede atravesar el común de los ciudadanos en una urbe como Lima, pero que en la realidad cotidiana no aparecían o eran deliberadamente desatendidos. Este acercamiento temático se diferenciaba totalmente de aquellas historias costumbristas de anteriores cortometrajes que resaltaban la cultura peruana y el esfuerzo colectivo.

Al finalizar el encuentro, estas ideas permanecieron en mi mente por muchos meses,

intentaba establecer una relación entre este contenido temático representado por estos jóvenes directores y la realidad nacional que desde la década de los ochenta venía sufriendo importantes convulsiones. Concluí que ambos aspectos se encontraban desvinculados y me interesé por descubrir y comprender las razones que motivaron a estos jóvenes a plantear una temática individualista y descontextualizada que los alejaba, aparentemente, de las peculiaridades de la realidad peruana de los noventa.

Poco tiempo después decidí formalmente investigar sobre este problema. Me centré, primero, en determinar una regularidad temática en varios cortometrajes realizados por jóvenes directores durante los noventa. El visionado de esas películas ratificaba mis primeras conclusiones, luego debía buscar una guía teórica que me ayudara a analizar aun más el contenido temático de tres cortos que previamente había seleccionado y considerado como representativos; la sociología y la antropología aplicadas a la cinematografía sirvieron no sólo para el análisis de la temática en los cortometrajes, sino también para ubicar el contexto social, económico, político y cultural en el que los directores se desarrollaron y se inspiraron para crear sus historias.

La década seleccionada es considerada como un momento de grandes transformaciones, en el país se aceleraba un proceso de globalización, que como se sabe implica una mayor integración -y dependencia- de los diferentes países del mundo en términos económicos, financieros, sociales, políticos y culturales. Esto supone que cualquier hecho o cualquier cambio en el mundo afectan de manera simultánea y cada vez más inmediata al resto del mundo.

La caída del muro de Berlín, la crisis de los socialismos realmente existentes en algunas naciones y los enormes abismos e injusticias económico-sociales que se habían mantenido y agravado en los últimos años, tanto entre países ricos y pobres como entre diversos sectores sociales dentro de cada país, fueron los hechos importantes que marcaron los principales cambios a nivel mundial.

No obstante, encontramos una dimensión directamente relevante para el presente trabajo de investigación: aquello que en el mundo actual suele llamarse con frecuencia "crisis de ideologías". Este factor constituyó una causa importante para el exacerbamiento de un individualismo y, de alguna manera, para una mayor crisis de valores.

Colapsaron los grandes sistemas doctrinarios y se multiplicó una infinidad de valores y actitudes centradas en cada uno de los individuos o pequeños grupos como una consecuencia inevitable.

En el Perú, durante el gobierno de Alberto Fujimori, las transformaciones se manifestaron en lo económico, mediante el tránsito del capitalismo estatal al capitalismo privado con una escasa -o casi nula- participación gubernamental, y en lo político, a través del paso de un gobierno democrático a uno autocrático (1992 - 2001). Estos dos aspectos hicieron que el Perú tuviera, entre 1993 y 1997, altas tasas de crecimiento económico y una reducción considerable de la inflación que generó muchas expectativas.

Así como a nivel mundial decayeron lentamente las ideologías, en nuestro país se generó una crisis del sistema de partidos, propiciado en parte por el gobierno fujimorista. El terrorismo se había agudizado y ante la emergencia de un nuevo ordenamiento económico y político, el gobierno de Fujimori y su "pragmatismo" eliminaron todos los

obstáculos que le impidieran proseguir con su reforma.

El gobierno de entonces solucionó una serie de los problemas más urgentes del país como el restablecimiento de las relaciones financieras internacionales luego de la captura de Abimael Guzmán en 1992. Con un país que se mostraba pacificado, el crecimiento fue impulsado esencialmente por la inversión privada y la aceleración de la privatización de las empresas públicas.

Los industriales peruanos se equiparon y comenzaron a utilizar parte de su capacidad instalada que había permanecido ociosa durante años. De este modo, la gestión de Fujimori implantó una nueva ideología neoliberal, basada en el pragmatismo, la competitividad, la competencia y el libre mercado.

Muchos peruanos debimos volvernos “competitivos” para acceder a las nuevas empresas, que empezaron a manejarse con las tecnologías de punta, que por ese entonces comenzaban a despegar en nuestro país como resultado del sistema neoliberal.

En este contexto de “soluciones pragmáticas” que no fueron del todo efectivas, se multiplicaron las actitudes, valores y conductas individualistas, lo cual implicaba que la población, ante los grandes problemas sociales que atravesaba, diera prioridad a sus preocupaciones y angustias existenciales, individuales e inmediatas, como una forma de sobrevivencia social y mental, postergando las preocupaciones de tipo social y colectivo.

De este modo, los jóvenes y el común de los ciudadanos adultos manifestaron una actitud pragmática e individualista ante el aumento de la recesión y la competencia laboral, los partidos y sus ideologías fueron marginados porque constituían una inestable promesa de solución para sus graves problemas socioeconómicos. Era necesario, entonces, ser más competitivo ante los profundos cambios que traía el nuevo sistema. Las protestas que antes era una actividad de todos los días en los ochenta fueron remplazadas por una “aparente apatía” que hacía que muchos ciudadanos se dedicaran más a sus labores particulares, mientras que otros, que no encontraban una oportunidad en la nueva sociedad, buscaban en el aislamiento individualista o de pequeños grupos una forma precaria de subsistir y de ser reconocidos en un submundo. Por ejemplo, los jóvenes que conforman las pandillas delictivas o las “barras bravas”.

Sin embargo a partir de 1998 la economía peruana entró en crisis y empezó a mostrar de manera aguda las debilidades propias del modelo neoliberal. Se llegó al límite de una extrema dependencia de capitales extranjeros, no había empleos adecuados ni se generaron nuevos; los ingresos eran bajos, se quebraron las empresas, se cernía la incertidumbre por el futuro y la pobreza se volvió aun más crónica. La crisis había vuelto, pese a la modernización de algunos sectores.

Parafraseando a Pablo Sandoval, en un artículo sobre la juventud universitaria <sup>1</sup>, en ocasiones los cambios sociales no pueden ser aprehendidos en grandes esquemas explicativos, por eso se torna borrosa la comprensión de los hechos de nuestra vida cotidiana. Además, muchas veces, por la celeridad de los acontecimientos, por la forma fragmentada en que interiorizamos nuestros conflictos, aspiraciones, desigualdades, discriminaciones, así como los valores de la sociedad contemporánea, sólo nos damos

<sup>1</sup> SANDOVAL, Pablo, Juventud universitaria. Memoria, desigualdad y buenas intenciones, Cuestión de Estado, 2001, pág. 100

cuenta de estos sucesos recurriendo a intuiciones estéticas. Por ejemplo, el cine.

Los jóvenes demostraban su entendimiento de la realidad peruana durante los noventa a través de la reducción de la vida misma, a su nivel más individual: llena de conflictos, violencia, incertidumbres y la búsqueda de placeres para olvidar los malos momentos, en lugar de los discursos épicos de protesta y de reivindicación de décadas anteriores que perdieron consistencia y densidad hasta dos años antes de que se terminara el decenio.

Los jóvenes de los diversos estratos sociales fueron quienes vivieron más intensamente esta década de cambios e inestabilidades debido a la ubicación contextual de su proceso de socialización. Ello motivó que se les denominara (erróneamente) como la Generación X.

En relación con este tema trabajaremos también dos conceptos fundamentales para nuestra investigación: juventud y clase media. Ambos constituyen de por sí elementos transitorios e inestables: La juventud como tránsito a la adultez y abandono de la niñez, con su carga de añoranza y esperanza, la clase media como punto de encuentro, entre los niveles socioeconómicos alto y bajo, con un conjunto de aspiraciones y anhelos que le permitan ascender de nivel, ante una movilidad real que la aproxime con el estrato inferior.

En efecto, para la comprensión de este período, la sociología y la antropología son las ciencias que no sólo permitirán analizar las temáticas contenidas en tres cortometrajes realizados por jóvenes directores, también establecerán una relación entre la visión del contexto de la realidad peruana por la que atravesaron los cortometrajistas y los elementos interpretativos y representativos presentes en sus historias.

Todas estas ideas han sido desarrolladas a lo largo de este estudio y consta de 4 capítulos. En el primer capítulo planteamos el problema de investigación, la hipótesis central, el marco teórico y la metodología de trabajo

En el segundo capítulo titulado “El cortometraje”, presentamos la definición y las cualidades generales de este formato cinematográfico. Planteamos, además, el desarrollo histórico del cortometraje a nivel mundial, en especial, la historia del cortometraje peruano; las temáticas presentes desde el origen del corto peruano de ficción y sus diferencias con el contenido temático de las películas de los años noventa.

El tercer capítulo, “Jóvenes y la realidad peruana de los noventa”, describimos los cambios políticos, sociales, económicos y culturales a nivel mundial y a nivel de la realidad peruana. Asimismo, en este capítulo, desde una perspectiva también sociológica y antropológica, se detallan los aspectos más resaltantes y la problemática de la realidad juvenil peruana durante los noventa.

En el cuarto capítulo, titulado “Aplicación de los instrumentos” damos cuenta de los instrumentos utilizados para la presente investigación entre los cuales se encuentran la **entrevista** a los tres directores y el **análisis de contenido** de sus cortometrajes a partir de dos enfoques específicos. Primero, bajo la perspectiva del lenguaje y la representación cinematográfica, y, segundo, a través de la mirada sociológica y antropológica de las mismas películas para determinar la relación entre el contenido

temático y la visión particular del mundo por parte del autor.

De este modo, en esta investigación intento explicar las razones que motivaron a los jóvenes cortometrajistas a optar por una temática individual y descontextualizada en sus películas, y al mismo tiempo, averiguar las causas de ese aparente distanciamiento de los contenidos temáticos que reflejaran las peculiaridades de la realidad nacional durante la década de los noventa.

### **Fuentes documentales**

La revisión y el análisis bibliográfico de los temas de cinematografía fueron realizados en la biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima, en la biblioteca la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Pontificia de Salamanca y especialmente en la biblioteca personal del profesor universitario Fernando Parodi Gastañeta, asesor de la presente investigación.

El material bibliográfico vinculado a los temas de carácter sociológico y antropológico fue proporcionado en calidad de préstamo por el sociólogo y conocedor en temas de antropología, doctor Pedro Gibaja Vargas-Prada.

Las fuentes hemerográficas, especializadas en cinematografía peruana, fueron consultadas tanto en la sede del Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE), dirigido en ese entonces por Emilio Moscoso; como en el Centro de documentación del Cine Arte de San Marcos (Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos) bajo la dirección de René Weber.

Asimismo, las revistas especializadas en temas políticos y sociales fueron consultadas en el Centro de Documentación del Instituto de Estudios Peruanos

Como se verá en el tercer capítulo, las entrevistas realizadas a los jóvenes directores constituyen una fuente esencial, que responde directamente al problema planteado para este estudio.

Es importante señalar que fue necesario realizar una entrevista al historiador y crítico cinematográfico Ricardo Bedoya para conocer las temáticas planteadas durante la evolución histórica del cortometraje peruano. Asimismo, el doctor Gibaja accedió gentilmente a una entrevista en la que pudimos abordar algunos temas vinculados a la realidad nacional y mundial en la década de los noventa.



# CAPÍTULO I

## 1. EL PROBLEMA

### 1.1. Delimitación del Tema

---

#### 1.1.1. Área Problemática

La comunicación audiovisual: cinematografía

#### 1.1.2. El Problema

Se analizará el contenido temático constante en el cortometraje peruano producido por los realizadores jóvenes a mediados de la década de los noventa: la ficción individualista y desarraigada como eje de preocupación o manifestación decisiva. De este modo, se intentará dar respuesta a la siguiente interrogante:

**¿Por qué los jóvenes cortometrajistas de los noventa abordan en sus películas una temática individualista y descontextualizada y no reflejan los problemas socioeconómicos, socioculturales y políticos vigentes de la realidad nacional?**

**Enunciado:** Una constante en el cortometraje peruano realizado por jóvenes realizadores a mediados de la década de los noventa: la ficción individual y sin referencias de contexto como eje temático constante que se desliga deliberadamente de aquellos aspectos referidos a nuestra realidad nacional.

### 1.1.3. El tema

Jóvenes Cortometrajistas Peruanos, relación o distanciamiento cinematográfico de las peculiaridades de la realidad nacional.

## 1.2. Formulación del problema

---

A lo largo de la historia, el hombre ha tenido un enorme interés por aquella realidad que le circunda, el hecho de apreciar algunas manifestaciones de su existencia en un contexto particular se convertía en una constante. El nacimiento del cinematógrafo venía a hacer posible un viejo pero aún persistente deseo: “apresar esa realidad”<sup>2</sup>.

Existe una idea muy conocida que apunta a que un país sin imágenes es un país sin rostro. Giancarlo Carbone<sup>3</sup> sostiene que en el caso del Perú, a pesar de no tener una industria cinematográfica duradera y constituida, desde que arribó este revolucionario invento se comenzó a mirar hacia adentro del propio país, filmando y difundiendo imágenes locales desde finales del siglo XIX. Todo el material fílmico, hasta ahora elaborado puede darnos, más que un rostro, la posibilidad de hacer del cine “un documento histórico capaz de revelar nuevas zonas de sentido”.

Durante el siglo XX se ha confirmado que en las imágenes cinematográficas y audiovisuales en general se encuentra una parte importante de la historia, costumbres, memoria, características, acontecimientos en general, ideologías e identidades de la sociedad peruana. Surge entonces una dualidad: cine y (nuestra) realidad nacional.

Sin embargo, existe una posición distinta, pues si consideramos que el cine peruano ha estado vinculado a la representación de una temática social (en muchos casos comprometida), también ha sabido atender a un contenido temático subjetivo, es decir, y como asegura Javier Protzel<sup>4</sup>, se ha producido “un desenganche masivo del imaginario social” que durante la década de los noventa cobró mayor significación.

Mientras la producción de algunos largometrajes durante los noventa adoptaba la línea de una ficción cuya temática reflejaba, en cierto modo, las peculiaridades de la realidad peruana, en los cortometrajes de los cineastas jóvenes, en cambio, encontramos una tendencia más subjetiva, individualista, cargada de convencionalismos sociales comunes al mundo, es decir, una forma aparentemente universal de abordar los contenidos.

<sup>2</sup> HUERTAS, Luis, Estética del discurso audiovisual, 1986

<sup>3</sup> CARBONE, Giancarlo, En busca del cine peruano, Revista Contratexto n° 9, 1995 pág. 81

<sup>4</sup> PROTZEL, Javier, Grandeza y decadencia del espectáculo cinematográfico, Revista Contratexto n° 9, 1995, pág. 112

---

En otras palabras, si antes las generaciones de realizadores encaminaban sus temas a la realidad nacional circundante (que obviamente ha trascendido en ellos con el paso de los años), esta nueva generación de jóvenes realizadores, que ingresan a la cinematografía a través del corto, nos presentan contenidos temáticos caracterizados por una visión individualista del mundo, que refleja actitudes, vivencias, emociones y valores que pretenden ser cosmopolitas, universales o propios de una sociedad globalizada en vez de mostrar las particularidades de la realidad nacional o local. Ello, por lo tanto, nos llevaría a una nueva interpretación del cine peruano, en lo que a temática se refiere, y a vislumbrar un nuevo pensamiento, a partir del análisis sistemático de categorías estéticas, lingüísticas, éticas y culturales de los cortometrajes y de un análisis necesario del contenido.

Sin temor a equivocarnos, esta nueva temática que se presenta en el cine peruano, específicamente en el cortometraje, puede estar determinada por las actitudes pragmáticas adoptadas por los jóvenes durante las transformaciones en el contexto nacional e internacional ocurridas en la década de los noventa. Así, debido a circunstancias que se desarrollarán en el capítulo 3 de la tesis, las décadas anteriores a los noventa están contextualizadas por una intensa ideologización y compromiso social, mientras que la década del noventa por un pensamiento pragmático e individualista.

### **1.3. Objetivos de la Investigación**

---

#### **1.3.1. Generales**

a) Establecer las causas que llevaron a los jóvenes cortometrajistas a abordar una temática individualista, universal o cosmopolita y no reflejar, por el contrario, las peculiaridades socioeconómicas, socioculturales y políticas de la realidad nacional de los noventa.

b) Determinar y explicar la realidad juvenil peruana dentro del contexto político, socioeconómico y sociocultural nacional de los noventa y su posible repercusión en las temáticas de los cortometrajes realizados por jóvenes cineastas comprendidos en nuestro estudio.

#### **1.3.2. Específicos**

a) Reconocer las propuestas temáticas de los cortometrajes realizados por jóvenes cineastas a mediados de la década de los noventa.

b) Describir y analizar las características principales del contexto nacional en el que se desarrolló la generación de jóvenes de la década de los noventa.

c) Describir las actitudes y comportamientos adoptados por los jóvenes durante la década de los noventa.

d) Describir y explicar el proceso histórico del cortometraje a nivel internacional y nacional, así como el marco legal peruano en el que se desenvuelve.

e) Describir y analizar el contenido temático de los cortometrajes, mediante el

análisis de contenido de las películas realizadas por los jóvenes cineastas comprendidos en nuestro estudio

f) Analizar las razones que pudieron motivar a los cortometrajistas a abordar una temática específica.

g) Determinar los géneros y estilos de los cortometrajes producidos por los jóvenes realizadores peruanos

h) Comparar el contenido temático de los cortometrajes de los jóvenes realizadores con los producidos por décadas anteriores.

#### **1.4. Justificación o Propósito de Estudio**

---

Según la indagación bibliográfica realizada para la presente investigación, el cortometraje peruano, a lo largo de nuestra historia cinematográfica, ha sido explicado desde un punto de vista histórico, es decir, desde los aspectos vinculados a su origen, su desarrollo, sus características, sus principales directores y el marco político-legal en el que se desarrolló en el transcurso de los años. En las revistas especializadas de cine o en los suplementos culturales de los diarios, ocasionalmente podemos encontrar pequeñas críticas y comentarios sobre los cortometrajes producidos en nuestro país, antes que un análisis detallado de los mismos, como sí ocurre con los largometrajes.

La explicación referida al contenido temático del cortometraje peruano, a partir de un análisis sociológico y antropológico del cine, ha sido materia de una breve reflexión para la crítica, mientras que un análisis metodológico de los elementos narrativos, lingüísticos y estéticos de la forma y críticos del contenido, no han sido materia de estudio por parte de los investigadores.

La presente investigación busca abordar precisamente, en el marco de un estudio sobre sociedad y cultura, un análisis sistemático de aquellos elementos cinematográficos que nos permitan establecer la temática predominante en los cortometrajes realizados por jóvenes cineastas.

Consideramos que el cortometraje al ser un formato importante para la iniciación, práctica y experimentación de los cineastas jóvenes, debe ser tratado con mayor detenimiento en sus formas estilísticas y en la interpretación del mundo que reflejan.

Por ello, tras una breve descripción de la realidad experimentada por las generaciones anteriores de cortometrajistas, que sin duda motivó la construcción de sus historias y de sus temáticas, podremos considerar que en la década de los noventa, caracterizada por una gama impresionante de transformaciones en todos los planos, la generación de jóvenes tampoco escapa a los criterios de influencia de su entorno.

Nuestro propósito será determinar de qué manera aquello que se cuenta en los cortometrajes de los noventa, corresponde a una expresión cultural proveniente del entorno, aparentemente pragmático e individualista. El análisis está dirigido a la temática planteada por tres jóvenes directores que incursionaron en el ambiente cinematográfico a través del cortometraje durante la década de los noventa.

Por último, estableceremos los géneros y los estilos de los cortometrajes, cuyas

---

formas de manifestación constituyeron los modos para la presentación de una temática.

## 1.5. Limitaciones de la Investigación

---

Los principales alcances y limitaciones de la investigación propuesta son los siguientes:

a) El estudio se centra en el análisis inicial de los cortometrajes bajo un punto de vista social y cultural con el objetivo de analizar y entender las temáticas abordadas por los jóvenes en los cortos de los noventa. Es decir, no se examinarán otros aspectos importantes del lenguaje cinematográfico.

b) Tomaremos sólo en cuenta cortometrajes cuyos autores son realizadores jóvenes de la década del noventa. Esta delimitación al ámbito de la investigación es decisiva debido a que queremos analizar la relación entre una temática determinada y las vivencias, valores y elementos emotivos propios de una generación.

c) El trabajo de investigación propuesto es un estudio de casos, es decir, no pretendemos hacer un balance global del cortometraje peruano en los noventa, sino que centraremos nuestros análisis en tres cortometrajes específicos. Estos, sin embargo, han sido elegidos, a nuestro criterio, como casos relativamente representativos de la temática del cortometraje peruano en la década del noventa.

## 1.6. Significado del Estudio

---

El aspecto significativo de la presente investigación centra su interés, no sólo en el análisis social y cultural de los cortometrajes que nos permita entender las temáticas y la visión personal de algunos jóvenes cineastas durante la década de los noventa, sino que también pretende hacer un oportuno e imprescindible análisis sistemático de los elementos cinematográficos, con el fin de ayudar a establecer también la temática y los estilos cinematográficos mediante una descomposición, recomposición y categorización (análisis de los componentes lingüísticos, estéticos, éticos, etc.) de las películas y su relación con las peculiaridades del contexto.

Si anteriormente las reflexiones de los críticos vislumbraron que otras generaciones de cineastas peruanos creaban historias con una marcada influencia de su marco contextual y de su realidad colectiva, con una clara repercusión en el estilo y el contenido temático de sus cortometrajes; en la actualidad podemos asegurar, bajo un análisis sociológico y antropológico, que también en las obras cinematográficas de los directores jóvenes de los noventa existió una variación de temáticas y estilos debido a un aparente distanciamiento por representar aspectos colectivos de la realidad peruana, apostando por una creación más individual, universal o cosmopolita.

## 2. FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS

## 2.1. Hipótesis General

---

Los cortometrajes realizados por los jóvenes cineastas peruanos a mediados de los años noventa poseen una temática de situaciones subjetivistas, universales y cosmopolitas, típicas de una sociedad occidental, debido a una actitud pragmática e individualista que, por un momento, desatendió los problemas de la realidad nacional peruana en dicho período.

## 2.2. Hipótesis Específica

---

La temática individualista, desarraigada y universal y occidental de los cortometrajes realizados por los jóvenes cineastas de lo noventa es una respuesta pragmática frente al contexto difícil de la realidad nacional.

## 2.3. Variables

---

Entre las variables por considerar para la presente investigación tenemos:

1ra El contenido temático de los cortometrajes realizados por jóvenes cineastas a mediados de la década de los noventa.

Esta variable tiene dos categorías posibles: a) una temática subjetivista, universal y cosmopolita desarraigada de la realidad nacional; b) una temática centrada en los aspectos socioeconómicos, culturales y políticos de la realidad nacional.

2da La actitud de los jóvenes peruanos durante los noventa.

Esta variable tiene dos valores o categorías: a) una actitud pragmática e individualista que refleja indiferencia frente a la problemática socioeconómica, cultural y política de la realidad nacional; b) una actitud de preocupación social o de responsabilidad social frente a la problemática socioeconómica, cultural y política de la realidad nacional

## 2.4. Indicadores

---

*De la 1era variable:* Escenas de los cortometrajes que reflejen una temática individualista, propios de una sociedad globalizada o una temática que contemple las peculiaridades de la realidad colectiva nacional.

*De la 2da variable:* Actitudes subjetivistas y pragmáticas de los jóvenes peruanos de los noventa

## 3. MARCO TEÓRICO

---

## 3.1. Antecedentes del Problema

---

### 3.1.1. Reflexiones e Investigaciones:

En la justificación y propósito de la investigación mencionamos que el contenido temático del cortometraje peruano, había sido materia de una breve reflexión por la crítica especializada en lo que a una explicación social y cultural se refiere.

Una de las reflexiones más cercanas al presente estudio la hace Giancarlo Carbone<sup>5</sup>, el académico señala como necesidad un acercamiento investigativo del cine peruano a la sociología, debido a que este arte es una producción cultural que está inmersa en la realidad social, forma parte de ella ya sea como una organización económica productiva o sencillamente porque las personas que hacen cine son también individuos ligados a la realidad de su tiempo, a la sociedad donde producen.

Algunos críticos peruanos de cine analizaron, en el Encuentro por los Cien años del Cine, la realidad que nuestro cine proyecta. Guillermo Nugent es uno de ellos. Él plantea que en nuestra sociedad las realidades son múltiples, que entre las grandes virtudes del cine nacional están la de haber definido o redefinido el mundo de las familiaridades y la de mostrar nuevas maneras de estar en el mundo.

Oscar Luna Victoria afirma que el cine al ser un arte que necesita de un público masivo para subsistir, es una industria, y al ser una industria la construcción de una realidad, como totalidad de la experiencia humana, o es de un grupo convencional o es de un grupo que se pone de acuerdo sobre qué debe tomar de esa realidad como motivo para construir historias que de alguna manera puedan ser captadas por un público masivo.

Insiste en que el cine nacional debería proponer temas que ingresen a una demanda masiva y encontrar en ellos posibilidad de desarrollo mucho más rentables para sus producciones.

Armando Robles Godoy considera que la creatividad del hombre no debe someterse a la realidad. "Reproducir la realidad, interpretarla, corregirla, son asuntos que no comprendo". Su posición se basa en que el cine como arte está en la capacidad de crear si no realidades, cosas que no existen, pero no descarta del todo que como arte su misión es encontrar la verdad que se oculta detrás de la realidad, en otras palabras descubrir lo cotidiano.

Sin trasladarnos hasta Europa o Norteamérica, lugares en los que se han generado teorías y realizado estudios y ensayos de suma trascendencia acerca de la sociología, la antropología y la psicología del cine, y que más adelante abordaremos *in extenso*, en Sudamérica encontramos una investigación realizada por Alicia Navia de la Universidad de Nacional de Cuyo en Argentina<sup>6</sup>, la autora hace un análisis sociológico del cine

---

<sup>5</sup> **CARBONE**, Giancarlo, 1995, Revista Contratexto n° 9, pág. 84

<sup>6</sup> **NAVIA**, Alicia, Análisis sociológico del cine argentino en el proceso (1976 –1983), 1999, <http://www.otrocampo.com/4/mudo.html>

argentino durante la dictadura militar en el período comprendido entre 1976-1983. Logra distinguir una cinematografía obsecuente que se inscribe en un sistema de representación, cuyo discurso se mimetiza con los *slogans* militares, mientras que, en contraposición, otras innumerables películas tendían hacia tramas poco interesantes y temáticas superficiales, a pesar de la censura.

En Bolivia, Orlando Mercado Camacho <sup>7</sup> descubre las tendencias cinematográficas boliviana en la década de los noventa, las mismas que se resumen en una mirada hacia historias que representaban la cotidianeidad, el azar y la evanescencia.

### 3.1.2. El cine llega al Perú

Un año después del estreno de este prodigioso invento, el 2 de enero de 1897 en el Jardín de Estrasburgo de la Plaza de Armas de Lima se realizó la primera exhibición cinematográfica. En esa ocasión el aparato empleado, procedente de los Estados Unidos fue el Vitascope creado por Thomas Alva Edison. En 1900 llegaría recién el cinematógrafo de los Lumière a nuestro país.

Al igual, que Europa, el nuevo invento también fascinó y cautivó a los peruanos, desde ese momento, “el cine ayudó a ensanchar el horizonte visual local, interiorizó nuevas costumbres, trastocó y rompió antiguas morales societales, presentó noticias sobre flamantes rumbos políticos y, sobretodo, inyectó una modernidad en una sociedad que a pesar de haber entrado a un nuevo siglo parecía aún estancada en los moldes sociales coloniales. Es pues, bajo el signo del cine que hemos ido moldeando nuestra cultura y construyendo nuestro imaginario y nuestro sueños” <sup>8</sup>.

### 3.1.3. Cine y Realidad:

En el siglo XX fue creada una nueva expresión artística, congruente con el desarrollo tecnológico de la época: El cine. El nacimiento del cine fue “una maduración y culminación lógica de tendencias artísticas, intelectuales, espectaculares y tecnológicas desarrolladas en Europa y los Estados Unidos a lo largo de aquella centuria. Pero a la vez que el cine se erigía en una síntesis integradora de aquellos movimientos y técnicas que lo habían precedido, demostraba por otra parte una profunda originalidad, que le hacía trascender las potencialidades expresivas de los medios precedentes y mostraba su singular y diferencial novedad en relación con aquel pasado que había anunciado su epifanía” <sup>9</sup>. Así, el éxito del cine no sólo descansaba en su original expresión artística, sino también en su peculiar representatividad de las manifestaciones sociales.

En el Perú, los inicios del “espectáculo cinematográfico se ubican en un plano distinto, más popular de lo que serían otros más pretenciosos como la ópera o los

---

<sup>7</sup> MERCADO CAMACHO, Orlando, Los imaginarios colectivos en el cine boliviano, II Congreso Nacional de Sociología, 1998, [http://web.comunidadesweb.com/cineboliviano/critica/c\\_1.html](http://web.comunidadesweb.com/cineboliviano/critica/c_1.html).

<sup>8</sup> CARBONE, Giancarlo, El cine en el Perú, 1897 – 1950, Testimonios, 1991, pág. 24

<sup>9</sup> GUBERN, Román, El cine en la cultura del siglo XX, Contratexto n° 9, 1995, pág. 13

conciertos de música clásica que, en este caso, al margen de su naturaleza artística, servían en ese marco además para las estrategias de distinción de una clase social que quería adoptar los modos de las burguesías europeas”<sup>10</sup>.

“El cine peruano nació, pues, en aquellos años iniciales del siglo como una respuesta a expectativas inmediatas y tangibles de su público. La convicción dominante en los empresarios que se lanzaron a la producción fílmica era que el cine debía ofrecer una imagen fidedigna de la vida en la capital, capturando ritmos inmediatos y poniendo como protagonistas a aquellos personajes que también eran el centro de la actividad social del país...la selección del contenido del encuadre por el operador cinematográfico debía realizarse no sólo teniendo en cuenta criterios técnicos, sino también consideraciones relativas a la calidad del tipo social”<sup>11</sup>. Sin embargo, más adelante, el cine se convertiría en un espectáculo de “naturaleza democrática y tolerante para sectores sociales segregados de los espectáculos “cultos”. El cine, de esta forma, se relacionaba con un período de la historia social en el que el protagonismo de las masas tendía a incrementarse.

Cada sector encauzó sus preferencias teniendo en cuenta como ejes no sólo las características tecnológicas del medio, sino también las virtualidades de la representación fílmica. “En primer lugar, sedujo la posibilidad del cine como medio propicio al registro y representación de los hechos de la realidad; luego, su capacidad para servir como medio de información y, por último, llamó la atención su capacidad de apelación realista”<sup>12</sup>.

Hasta la primera mitad de los años noventa, el cine peruano de ficción se aproximaba, aunque no del todo, a la representación de algunas peculiaridades sociales y culturales de la sociedad peruana, pero a mediados de esta década la producción cinematográfica peruana, exhibida en los multicines se caracterizó por el predominio, más que de “los valores, las ideologías y las temáticas afines a los sectores sociales medios-altos y altos”<sup>13</sup>, a una visión individualista, universal cosmopolita y desarraigada del entorno social.

Esta afirmación debe conducirnos a explorar, primero, algunos conceptos tomados de la sociología y la antropología del cine. Estas disciplinas nos ofrecen un análisis más cercano a la forma de captación de la “realidad” representada en el cine. Las mencionadas disciplinas, al ser parte de las ciencias sociales, nos permiten conocer la manera en que una sociedad se recrea en diversos períodos históricos, modificando sus imaginarios colectivos, y, a la vez, permitiendo la reproducción social.

El cine le sirve a la sociología como una fuente primaria para la investigación (sobre una sociedad), y hace que la sociedad se reconozca en su desenvolvimiento y en sus

<sup>10</sup> **PROTZEL**, Javier, Revista Contratexto n° 9, 1995, pág. 113

<sup>11</sup> **BEDOYA**. Ricardo, La formación del público cinematográfico en el Perú, Revista Contratexto n° 9, 1995, pág. 61

<sup>12</sup> Idem. pág. 65

<sup>13</sup> **GETINO**, Octavio, Entre el azúcar y la imagen. Notas sobre la transición del cine al audiovisual, Revista Contratexto n° 9, 1995, pág.48

fases de producción, circulación y consumo. “La sociología, y en particular la sociología del cine, tiene el desafío de acercarse al fenómeno cinematográfico para que a la vez de contar con una fuente primaria pueda también lograr percibir los imaginarios colectivos que se recrean en diversos períodos históricos”<sup>14</sup> .

De manera complementaria, la antropología del cine nos servirá para comprender que aquello que asienta el imaginario social de un colectivo, su realidad y su desenvolvimiento en un determinado período, son, sin duda alguna, las mentalidades y la cultura de una sociedad.

Dichas disciplinas “engloban así el bagaje intelectual característicos de las diferentes subdivisiones de la sociedad, es decir, no solamente las palabras, las expresiones específicas, las formas de locución, sino también las actitudes, los modos, los rituales, los símbolos. Al lado de este material específico existe otro material teóricamente indiferenciado para el conjunto de la formación social, en realidad diversamente coloreado según los grupos o los actores. Aquí encontramos al cine. Las películas se dirigen indistintamente a todos los medios, pero las configuraciones de signo que proponen son recibidas e interpretadas de manera particular en cada grupo. Las mentalidades inducen modos de percepción; los elementos aceptados por un círculo dado se integran, a su vez, entre los componentes de su mentalidad”<sup>15</sup> .

Por otra parte, bajo el estudio de la psicología del cine, Luis Fernando Huertas señala que existen dos factores que interactúan y hacen que los objetos representados en la pantalla adquieran cierto carácter de realidad. El primero se refiere al factor reproductivo, cantidad de índices de realidad que reproduce la pantalla (movimiento, color, espacio, etc.), y el segundo, al factor psicológico, que se explica con la percepción del objeto por parte del espectador y sus procesos mentales de identificación<sup>16</sup> .

Por lo expuesto en los antecedentes, el cine hace que una sociedad se reconozca y se reestructure de diversas maneras en distintas épocas. Esta indudable cualidad, se determinará por el análisis y la interpretación que un grupo social le asigne. Si una película representa fielmente a la realidad de un grupo, los miembros de ese grupo se identificarán y le otorgará ese o más valores a la obra cinematográfica.

Pero si bien estos considerandos, que sobre realidad se han vertido, cobran mayor relevancia en el cine documental, por ser sinónimo de objetividad, de proximidad a la realidad de un grupo social, el cine de ficción, que es materia de nuestra investigación, “por más mediatizado que esté, por más pantallas y sistemas de representación que lo puedan relativizar, aporta siempre otro punto de vista que puede ayudar a emerger y completar la visión histórica. El cine en general no es solamente un espejo –deformante– de la realidad, sino incluso una expresión ideológica y artística de la sociedad”<sup>17</sup> .

---

<sup>14</sup> **MERCADO CAMACHO**, Orlando, 1998, [http://web.comunidadesweb.com/cineboliviano/critica/c\\_1.html](http://web.comunidadesweb.com/cineboliviano/critica/c_1.html).

<sup>15</sup> **PIERRE**, Sorlín, Sociología del Cine. La apertura para la historia del mañana, 1985, pág.23

<sup>16</sup> **HUERTAS**, Luis, Estética del discurso audiovisual, 1986, pág. 16

<sup>17</sup> **CARBONE**, Giancarlo, En busca del cine peruano, Contratexto, 1995, pág. 83

### 3.1.4. Cine, Arte y Sociedad

El cine, al manifestarse como la representación y difusión de la imagen de una realidad en común, se propone, ineludiblemente, como un espacio para la creación y revelación artística. “El cine es una forma artística de narrar hechos e historias, a través de imágenes en movimiento acompañadas de sonido...El llamado ‘lenguaje cinematográfico’ distingue al cine, dando lugar a su especificidad, pero no altera su naturaleza artística esencial, que lo constituye en un objeto de estudio de la Sociología del Arte”<sup>18</sup>.

Es decir, el arte es también un modo de comprender y de actuar que abarca la totalidad de la experiencia humana. El artista no se limita a crear objetos bellos (de valor estético), sino que está asociado a las más diversas formas de acción, concibiendo técnicas, representaciones e instituciones que expresan el medio social en el cual desarrolla su actividad. “Esta creación artística integral tiene como finalidad reproducir, a través de una relación simbólica, algunos aspectos de la realidad (la naturaleza, la vida social, la vida psíquica); nadie discute actualmente el fundamento ‘real’ de toda representación artística”<sup>19</sup>.

El arte es un medio de manifestación, de expresión y por ende, instaura un proceso comunicativo. Navia postula que el filme, como cualquier texto, se dedica a inscribir en sí mismo la comunicación en la que se encuentra encerrado, revelando de dónde viene y adónde quiere ir. No es sólo objeto en sentido estricto de la comunicación, sino también su terreno; no sólo el medio y la puesta en juego, sino también el horizonte en el que el emisor y receptor se encuentran para sus operaciones.

“La imagen artística, no representa materialmente al objeto que la inspiró, aun cuando se trate de pintura figurativa o de fotografía, existe pues una distinción entre imagen y objeto representado que es preciso tener en cuenta para asignar la significación social del arte. Toda imagen artística es el término de una experiencia de su autor y, al mismo tiempo, el inicio de múltiples reflexiones que surgirán en los espectadores y en el propio autor. En el caso del cine la visión fílmica nos permite captar configuraciones que no son idénticas a los elementos que la conforman y que, simultáneamente, se integran entre sí. Por ello es normal que la película (o parte de ella) provoque diversas interpretaciones entre espectadores del mismo nivel cultural o intelectual”<sup>20</sup>.

Teniendo en cuenta que el arte se refiere a la realidad y la expresa imaginariamente, se puede afirmar que éste nos proporciona sólo “pistas” para aprehender el objeto (una realidad) que inspiró al autor de la imagen observada.

Nuestro propósito de investigación, sin duda, se sustenta en estas aseveraciones. El conocer la realidad peruana de los noventa; el desenvolvimiento de la juventud en esta década, su proceso de intuición y aprehensión de la realidad que les rodeaba y hacía que

<sup>18</sup> NAVIA, Alicia, Análisis sociológico del cine argentino en el proceso (1976 –1983), 1999, <http://www.otrocampo.com/4/mudo.html>

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Ídem.

los jóvenes cortometrajistas opten por expresarse bajo una línea temática individualista.

### 3.2. Formulaciones Puramente Teóricas

---

En esta primera parte de nuestra investigación, se nos impone la necesidad de revisar los diferentes debates o propuestas teóricas ya realizadas a partir de aquello que muchos teóricos de todas partes del mundo se han empeñado en explicar: la realidad y su representación en el cine. Una síntesis de estas teorías nos permitirá identificar las relaciones entre cine, sociedad y cultura, elementos que constituyen materia principal para un posterior análisis de contenido de tres películas de corta duración.

Para este propósito, hemos recurrido a la compilación teórica realizada por Francesco Casetti en su libro *Teorías del Cine*<sup>21</sup>. Debemos subrayar, no obstante, que muchos de los libros citados por Casetti no cuentan con una respectiva traducción al español, ello nos lleva inevitablemente a retomar sus citas bibliográficas, eso sí, considerando los nombres de los autores y los títulos de cada libro en el idioma original al final de cada cita y en el listado de nuestra bibliografía.

#### 3.2.1. Formulaciones Neorrealistas:

La teoría neorrealista le atribuye al cine la reconquista de la realidad. En este debate se retoman algunos temas de fondo como la nueva identidad cultural de un país (Italia) recién salido de la guerra. Dentro de este marco surgen ciertas voces de singular valor por la ejemplaridad de sus posiciones o de sus motivos:

**Cesare Zavattini**, director y teórico del cine parte de la idea de que la guerra y la lucha por la liberación han enseñado a todos, es decir, también a los cineastas a valorar la riqueza de la realidad y a descubrir el valor de lo actual.

***“Un intento eficaz no consiste en inventar una historia que se parezca a la realidad, sino en contar la realidad como si fuera una historia”. (ZAVATTINI, Cesare, Neorealismo ecc, Bompiani, Milán, 1979, pág. 97) “Es decir, ha de ser la vida la que se asome directamente a la pantalla. Como es natural, nacerá un espectáculo que ya no mantiene vínculos con la ficción, una historia alejada del artefacto”. (Ídem.) “Ningún otro medio como el cine presenta esta capacidad original y congénita de fotografiar las cosas que, en nuestra opinión, merecen ser mostradas en su cotidianeidad... Ningún medio expresivo tiene como el cine la posibilidad de ofrecer conocimiento a un número mayor de personas” (Ídem, pág. 98)***

El neorrealismo reconoce en el cine un auténtico seguimiento de la realidad y su misión como explorador del mundo.

Una argumentación contraria a la de Zavattini la realiza **Guido Aristarco**. Este teórico propone en cada una de sus críticas el paso del neorrealismo al realismo.

***“Existen diversos grados de realismo, como existen diversos grados de realidad (la realidad como se percibe), que los directores descubren según su tendencia y***

---

<sup>21</sup> CASETTI, Francesco, *Teorías del Cine*, 1994

**capacidad de profundización”( ARISTARCO , Guido, *É realismo, en Cinema Nuovo 55, 1955*) “...el cine no debe contentarse con registrar los hechos, más aún, no tiene por qué limitarse a observar y a describir; por el contrario, puede abordar la narración cuando ésta sirva para evidenciar el diseño que subyace a los acontecimientos y puede llegar a una completa participación con los hechos cuando ésta sirva para garantizar la plenitud y la capacidad persuasiva...El resultado es un retrato más completo de la realidad, en la que a la presentación de los hechos se suma la comprensión de sus causas y en la que al registro de los acontecimientos se añade la percepción de la lógica que lo sostiene”. ( CASETTI , Francesco, *Teorías del Cine, 1994, pág. 38*)**

Otro teórico del neorrealismo en el cine es **Luigi Chiarini**. Dicho teórico parte de una distinción entre *espectáculo cinematográfico* y *filme*.

Respecto de la necesidad esencial del montaje, Chiarini recuerda que el cine basa su carácter.

**“...en la posibilidad de elaborar artísticamente, sin mediaciones literarias o teatrales previas, un material aún informe desde el punto de vista estético” ( CHIARINI , Luigi, *Spettacollo e film, en Belfagor, 1952 y en Arte e técnica del film, 1962*) “El espectáculo es una zona compleja en la que predomina el esplendor escenográfico y la voluntad de contar, la captación del público y el juego de la ficción (...). Por el contrario, escoger el camino del filme puro significa renunciar a los filtros tradicionales, es decir, a la ficción, a la narración y a la puesta en escena, y establecer una relación directa con la realidad (...). Con todo esto, la relación directa con la realidad no significa ausencia de mediación, puesto que es el director quien debe reelaborar creativamente los datos de partida” ( CASETTI , 1994, pág. 40)**

Lo esencial de esta propuesta teórica se resume en el atributo que tiene una toma o el cine en su totalidad para captar la realidad y explorar el mundo sin mediaciones estéticas por parte del montaje. La cámara deberá.

**“...actuar sobre el hombre” (CHIARINI, 1952),**

y luego el director sabrá cómo representar el momento que le rodea

Por otra parte, el teórico **André Bazin** aborda sus primeros conceptos sobre el realismo basado en un pensamiento inicial de las artes plásticas. Para Bazin tanto la escultura y la pintura tienen la peculiaridad de luchar contra aquel tiempo que va degenerando poco a poco los cuerpos y los objetos.

**“Fijar artificialmente las apariencias carnales del ser quiere decir arrebatarlo al flujo del tiempo, reconducirlo a la vida” ( BAZIN , Andre, *Qu`est ce que le cinema? I, 1958 [1973], pág. 3*) “el deseo completamente psicológico de sustituir el mundo exterior por su doble”...salvar al ser mediante la apariencia” ( BAZIN , 1958 [1973], pág. 5 y 3)**

El cine según Bazin constituía un arte que superaba todas las expectativas dentro de esa objetividad fotográfica que añadía, además, la reproducción del tiempo.

**“Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración y casi la momia del cambio” ( BAZIN , 1958 [1973], pág. 9)**

La semejanza total que ofrecía el cine a través de un proceso automático establecía desde ya un estrecho vínculo entre cine y realidad. Esta relación colocaba al cine de

forma superpuesta a la realidad, convirtiéndola de este modo en una réplica exacta al ser apreciada en la pantalla.

***“...se suma a la creación natural, en vez de sustituirla con otra” ( ídem ) “...lo que cuenta en realidad no son los resultados individuales, es decir, los distintos grados de “verosimilitud” de este o aquel filme, sino el principio mismo: el cine posee una tal proximidad al mundo que puede convertirse en su réplica y en su extensión... el cine se adhiere a la realidad, es más, participa de su existencia. Y lo hace por una necesidad psicológica que ya condujo a la esculturas y a la pintura a salvaguardar la apariencia de los seres contra el paso del tiempo y la amenaza de la muerte” ( CASETTI , 1994, pág. 42 Y 43)***

La teoría del estudioso alemán **Sigfried Kracauer** respecto al realismo en el cine identifica el hecho de que en la pantalla reaparezcan tanto las personas como los objetos antes que una perfecta identidad entre imagen y realidad. Su contribución parte de dos formulaciones: un realismo existencial, vinculado a la posibilidad del cine de participar en la vida del mundo, y un realismo funcional, vinculado a la posibilidad del medio de reproducir los perfiles de las cosas y documentar la existencia.

Kracauer parte del análisis de la fotografía, la considera como la antecesora inmediata del cine, pues ella, además de registrar los aspectos inmediatamente visibles (reproducir la realidad), revela aquellos momentos que a primera vista son imperceptibles.

***“...la fotografía, especialmente la instantánea, tiene prioridad absoluta entre estos elementos, porque fue y sigue siendo el factor decisivo en la determinación de la sustancia del cine, en cuya naturaleza sobrevive” ( KRACAUER , Sigfried, Theory of film, 1960 [1962], pág. 85) “...las obras realizadas dentro de los límites de un medio de expresión concreto son tanto más satisfactorias desde el punto de vista estético cuanto más profundizan en las cualidades específicas del medio” ( KRACAUER , pág. 65)***

Kracauer se dio cuenta que la fotografía cuanto más enarbolaba su cualidad realista evidenciaba una apreciación estética y subjetiva de quien la manejaba.

***“...se debe seguir en todos los casos la tendencia realista, en interés de la estética” ( KRACAUER , pág. 67)***

Un fotógrafo que desee obtener buenos resultados deberá lograr

***“...una mezcla de fidelidad a lo real y de esfuerzo creativo..., en la que este último, por muy fuerte que sea, debe ceder a las exigencias de la primera” ( KRACAUER , pág. 70)***

En el caso del cine, Kracauer hace un análisis similar al de la fotografía a través de aquello que considera su propiedad fundamental: el registro de la realidad, dejando de lado los procesos técnicos concretos como el montaje.

***“...se identifican con las de la fotografía. En otras palabras, el cine es el instrumento ideal para registrar la realidad física, por eso tiende naturalmente hacia ella” ( KRACAUER , pág. 86).***

Como en el caso de la fotografía, una obra cinematográfica será tanto más valiosa estéticamente cuanto más se fundamenta en las principales propiedades del medio, es decir, siga su tendencia realista. Sin embargo, esta afirmación deja entrever un paradoja:

**“...se trate de productos ajenos toda intención creativa como los noticiarios, los documentales y los filmes científicos y didácticos, etc., son afirmaciones válidas desde el punto de vista estético” ( KRACAUER , pág. 98).**

En conclusión, tanto en la fotografía como en el cine

**“...todo depende del justo equilibrio entre la tendencia realista y la tendencia creativa; y el equilibrio se alcanza cuando esta última no pretende imponerse a la primera, sino que acaba por seguirla” ( Ídem ).**

### 3.2.2. Formulaciones Antropológicas

En el desarrollo de una base teórica antropológica del cine, se nos presenta una concepción relacionada con la capacidad que tiene este medio para representar lo imaginario.

**“Lo que aparece en la pantalla no es el mundo, en su evidencia o en su concreción, sino un universo nuevo donde se mezclan objetos comunes y situaciones anómalas, hechos concretos y situaciones impalpables, presencias reconocibles y entidades irreales, comportamientos habituales y lógicas sorprendentes...el cine abre un espacio distinto, habitado por muchas más cosas de las que rodean nuestra vida...no bastará con asomarnos a la ventana y contemplar el paisaje, tendremos que traspasar el espejo” ( CASETTI , 1994 , pág. 55)**

Lo imaginario renace en la posguerra, reconociendo aquello que las teorías realistas no tomaron en cuenta: la presencia de un individuo directamente implicado en el juego; la puesta en escena de universos completamente personales y un espectador que se adhiera a ellos individualmente.

Los estudios que se han realizado acerca de la dimensión subjetiva de lo imaginario operan en dos planos bien definidos, el imaginario como fruto de la *imaginación* y el imaginario como la imagen *dinámica* activada por cada representación en el cine.

Entre aquellos estudiosos del imaginario en el cine tenemos a **Ado Kirou**. Kirou -contrario al pensamiento neorrealista- consideraba que el cine revertía aquella representación de la realidad que encaminaba a los hombres a un mundo cotidiano en el que no existen los sueños ni las maravillas.

**“...por primera vez en la historia de la humanidad, poseemos un medio revelador, mágico y de alucinante poder, que nos ofrece, más que la vida cotidiana, una pértiga con la que saltar por encima de nosotros mismos, romper con el pensamiento de siempre y descubrir la poesía con mayúsculas” ( KIROU , Ado, *Le surréalisme au cinéma*, 1953, pág. 246)**

La mira de lo imaginario en este caso se apoya en el surrealismo, es decir, los sueños salen a relucir para convertirse en momentos colectivos.

Otro teórico, **Lenne**, irrumpe con algunas reflexiones similares durante los años setenta:

**“...el cine, aunque no siempre ocurra así, debería ser en todos los casos fantástico” ( LENNE , G., *Le cinéma “fantastique” et ses mythologies*, 1970, pág. 17). “...las imágenes, incluso las más descriptivas, contienen siempre algo que excede a la mera realidad, puesto que la imaginación interviene en todo**

**momento, ya sea buscando con los datos empíricos una medida y una armonía, como hace el cine clásico, ya sea jugando con la distorsión y la ruptura, como hace el cine moderno” ( CASETTI , 1994, pág. 58).**

Entonces aquella característica fantástica del cine no sólo es distinta a lo real sino que logra suscitar inesperadamente una identificación natural con el espectador.

Lo imaginario contemplado a partir de la *imagen dinámica* activada por cada representación en el cine es articulada por **Edgar Morin** en su libro *Le cinéma ou l’homme imaginaire* (1956). Estudioso y famoso sociólogo presenta un planteamiento que consiste en examinar el cine desde una perspectiva antropológica.

Desde un inicio reconoce al cine como un universo nuevo y libre de las ataduras de la reproducción realista del mundo.

**“...el film se ha lanzado, cada vez más alto, hacia un cielo de sueño, hacia el infinito de las estrellas –de las stars-, bañado de música, poblado de presencias adorables y demoníacas, escapando de la tierra de la que debía ser, según todas las apariencias, servidor y espejo” ( MORIN , Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, 1972, pág. 12)**

A diferencia de Bazin y Kracauer quienes consideraban que la fotografía captaba directamente la realidad, menospreciando la mediación subjetiva del hombre, Morin, por el contrario, subraya una cualidad *sui generis*:

**“...implica al observador, para llamarlo a la participación en el juego, hasta convertirlo en una pieza esencial. El cine ya no será hijo de un impasible dispositivo para registrar el mundo, sino la consecuencia directa de una experiencia comprometedora” ( CASETTI , 1994, pág. 60)**

Para Morin, la fotografía es una fuente de emociones, un objeto de culto, un sustituto, que no proviene de lo reproducido o de la máquina, sino de lo que nosotros mismos queramos implicarnos, de nuestra vista, nuestra sensibilidad y nuestra imaginación.

**“...las propiedades que parecen pertenecer a la fotografía son en realidad las que nuestro espíritu deposita en ellas y que ella nos devuelve” ( MORIN , Edgar, *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, 1956, [1982], pág. 41)**

En pocas palabras, la fotografía se debe a la intervención de nuestra *subjetividad*, todo lo que representa la fotografía (y consecuentemente el cine) adquiere sentido porque hay alguien que se loda.

La madurez del cine, según Edgar Morin, se revela también en las distintas formas en que se implica al espectador.

**“Es precisamente el sentido de la magia unido a una insólita capacidad lingüística lo que le permite al filme capturar mejor aún al espectador, y éste le permite identificarse en mayor medida con lo que se representa en la pantalla. ( CASETTI , 1994, pág. 62)**

Asimismo, tras un análisis exhaustivo de la base constitutiva de la participación afectiva del espectador, Morin logra revelar la naturaleza del medio:

**“...el cine es exactamente una simbiosis, es decir, un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del filme; un sistema que tiende a integrar el flujo del filme en el flujo psíquico del espectador” ( MORIN , 1956, [1982], pág. 111)**

Por otra parte, Morin advierte dos dimensiones de infaltables en el cine: la objetividad de los datos representados (la realidad reproducida) y la subjetividad del observador (la irrealidad del mundo en la pantalla):

**“Subjetividad y objetividad no sólo se superponen, sino que renacen incesantemente una de otra, en un continuo círculo de subjetividad objetivante y de objetividad subjetivante. Lo irreal impregna, atraviesa y transporta a lo real, mientras que este último modela, determina, racionaliza e interioriza al primero” (MORIN , 1956, [1982], pág. 159)**

Todas estas características atribuidas al cine nos conducen al entendimiento de lo imaginario:

**“...el punto de coincidencia de la imagen y la imaginación” (MORIN , 1956, [1982], pág. 89). “...es el terreno en que la concreción de los datos se abre a la integración fantástica, en el que la experiencia de las cosas se vincula a un proyecto o a una expectativa, donde la exactitud de las muestras se confronta con las razones de quien las ha tomado...es la zona por excelencia en que objetividad y subjetividad se dan la mano” (CASSETTI , 1994, pág. 63) “El film representa y al mismo tiempo significa. Eleva lo real, lo irreal, el presente, lo vivido, el recuerdo, el sueño, al mismo nivel mental común” (MORIN , Edgar, El cine o el hombre imaginario, 1972, pág. 234) “Debido a que es un espejo antropológico, el cine refleja necesariamente las realidades prácticas e imaginarias, es decir, también las necesidades, las comunicaciones y los problemas de la individualidad humana de su siglo” (MORIN , 1972, pág. 245)**

### 3.2.3. Formulaciones Sociológicas

La sociología del cine ha sido materia de diversos encuentros teóricos que han permitido entender cómo este arte influye en el comportamiento social o en qué medida refleja las metas y los temores de una sociedad o a qué estructuras productivas hace referencia.

**“...no se puede renunciar a saber qué es lo que lo convierte en una presencia a menudo más significativa que otras. De dónde extrae su densidad, hacia dónde se mueve, qué le asegura la identidad” (CASSETTI , 1994, pág. 127)**

En esta disciplina podemos reconocer cuatro espacios de investigación:

La primera está relacionada a los **aspectos socioeconómicos** del cine. En esta parte se examina sin complejos de inferioridad una realidad que corría el peligro de subordinarse a la dimensión artística.

**Peter Bächlin** comienza analizando dicha situación:

**“En la economía capitalista, un filme, en cuanto producción intelectual, goza de todos los requisitos para ser una obra de arte, pero necesariamente es también una mercancía a causa de las diversas operaciones industriales y comerciales que exige su producción y su consumo” (BÄCHLIN , Peter, Der film als Ware, 1945 [1958], pág. 1)**

Bächlin ya avizoraba que el arte y la mercancía alcanzaban en el cine una estrecha relación que haría que el primer componente dominara por completo al segundo, ello gracias a la cualidad invasora de los factores económicos.

**“Existen en nuestra época producciones intelectuales (obras literarias, pintura,**

**composiciones musicales) en las que la comercialización sólo aparece en el momento de la difusión; en el cine se comercializa el trabajo de creación, desde el momento de la escenografía al de la entrega del producto al exhibidor” ( BÄCHLIN , 1945 [1958], pág. 182) “Mientras los progresos técnicos han sido continuos, los problemas artísticos e intelectuales que plantea la producción del filme han sido relegados a un segundo plano por las consideraciones comerciales” ( Ídem. )**

Bächlin reflexiona más sobre el tema a partir de tres características: El cine como *producto de masas*, que mira al número de productos ofrecidos en función del número de los espectadores y viceversa, en tanto que la distribución de las salas media entre estos puntos. La *organización de la empresa cinematográfica* cuya característica está ligada a las fases del proceso industrial, las tareas y las necesidades financieras. Por último, las *relaciones entre producción, distribución y consumo* que constituyen los elementos que relacionan la salida de un filme a la calle, su alquiler en las salas cinematográficas y su proyección ante el público

La sociología del cine cuenta, además, con otro campo por analizar: el ***cine como institución***. La singularidad de este término se refiere a:

**“...aquellas investigaciones que tiene por objeto la incidencia del cine en la sociedad, donde se examina la capacidad del cine para reflejar actitudes y comportamientos, su peso específico a la hora de determinar orientaciones y valores, su capacidad para crear modas y expectativas, pero también la formación de nuevos cuadros profesionales, la aparición de nuevos estilos y de nuevos lenguajes, el surgir de nuevos criterios de evaluación de los productos estéticos” ( CASETTI , 1994, pág. 134)**

Sólo después de la segunda guerra mundial se intentan nuevos planteamientos teóricos acerca del cine como institución. El concepto aparece con **Friedmann y Morin** en 1952 (FRIEDMANN, G; MORIN, E., *Sociologie du cinéma, Revue Internationale de filmologie*, (3), 10, 1952)

**“En primera instancia nos remite a la estructura industrial del cine, que reúne realidades distintas: producción, consumo, costumbres, creatividad, bienes económicos, relaciones sociales, comportamientos concretos, actitudes mentales; y que hace que sus elementos funcionen en sintonía, según reglas más o menos canónicas. Hablar de cine como institución significa entenderlo más como una organización social que como una simple empresa; y significa verlo como un mecanismo capaz de integrar, de dotar de un sentido de pertenencia, y al mismo tiempo de dictar normas de conducta” ( CASETTI , 1994, pág. 135)**

Friedmann se inclinaba por un interés más general de las “maquinarias sociales” mediante un estudio metodológico, Morin, en cambio, trabajaba en un plano disciplinar, su horizonte es la antropología social:

**“Es típica su exploración de la necesidad del cine, es decir, del impulso que lleva a amplios grupos de la población a dedicar parte de su tiempo al consumo de filmes, entrando en una sala, disfrutando del espectáculo, reconociendo una historia y reconociéndose en él, formándose opiniones y sucumbiendo a normas de comportamiento” ( Ídem. )**

La expresión, “el cine como institución”, reaparece en un estudio de **Ian Jarvie**. Su mirada pretende condicionar los valores estéticos atribuidos a una película bajo la operación de ciertas organizaciones e instituciones que hacen posible su realización.

**“...abarca la producción, la mercadotecnia, el representarse y el reflejarse en el público y en cierta forma, aborda también los valores y los factores sociológicos que ayudan a explicar por qué un filme es bueno o malo. Naturalmente, al final, la maestría técnica, la capacidad imaginativa, el rigor creativo y el dominio del material que demuestre el artista contribuirán a establecer la diferencia entre el mal cine y el buen cine. Pero tales cualidades no son del todo individuales, pues existen ciertas estructuras y organizaciones sociales que contribuyen más que otras a proporcionar al artista la ocasión y el incentivo para superarse” (JARVIE, Ian, *Towards a Sociology of the cinema*, 1970 [1977], pág. 20)**

Para Jarvie el concepto de la sociología del cine no debe de centrarse sólo en las preguntas relacionadas a la eficacia del cine como medio de propaganda o de influjo sobre el público. El cine -en esta materia- tendrá que acercarse a la interacción entre cine-sociedad, a los usos con los que el público logre relacionar la situación cinematográfica en que se encuentra y al

**“...impacto estructural no del contenido del filme entre otros contenidos posibles, sino en cuanto institución entre otras instituciones” (JARVIE, 1970, [1977], pág. 31)**

Las aportaciones acerca de cine como institución continúan más adelante con **Metz** (1977) y **Odin**.(1983). El primero de ellos reconoce la existencia de una maquinaria triple:

**“...la industrial, que trabaja realizando productos de la mayor eficacia posible; la mental, que trabaja para prolongar en el espectador la capacidad de gozar del filme; y la que se expresa en los discursos críticos, históricos o teóricos, y que se dedica a perpetuar las obras” (CASETTI, 1994, pág. 137)**

Odin opera, por el contrario, en el aspecto semiótico, hallado en un mecanismo que regula tanto la forma en que se estructura una película como la forma en que se lee.

**“...la institución es aquel dispositivo social, no distinto a cualquier lengua, que permite interactuar al emisor y al receptor” (ODIN, R. *Pour une sémio-pragmatique du cinéma*, en *Iris*, (I), 1, 1983)**

El tercer campo de estudio de la sociología del cine se denomina **cine y la industria cultural**. **Horkheimer** y **Adorno** fueron los teóricos quienes primero reflexionaron acerca de la industria cultural y su naturaleza compacta.

**“Cine, radio y revistas semanales forman un sistema. Cada sector está armonizado en sí y todos lo están entre ellos” (HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W., *Dialektik der Aufklärung*, 1947, [1966] pág. 130)**

En términos prácticos, la difusión masiva era explicada bajo su imposición de productos uniformes y fenómenos de concentración. Sin embargo, el consumo masivo que se desprende de esta lógica no es considerada como causa por Horkheimer y Adorno, sino más bien es consecuencia de la nueva industria y de los nuevos productos.

**“La constitución del público forma parte del sistema, y no la excusa” (HORKHEIMER; ADORNO, 1947, [1966] pág. 132) *La solidez de la industria cultural se concentrará entonces en la “inercia del aparato técnico y personal” (o***

**en la) “común determinación de los jefes ejecutivos de no producir o admitir nada que no se asemeje a su concepto de consumidor o a sí mismos ” (Ídem.)**

Al final, por motivos económicos se van generando ciertas

**“...distinciones enfáticas como la que divide los filmes en a y b, o las historias en semanales de distinto precio, no responden a la realidad, sino a la necesidad de organizar y clasificar a los consumidores. Siempre hay algo previsto para todos, de modo que nadie pueda escapar” (HORKHEIMER ; ADORNO , 1947, [1966] pág. 133)**

Más adelante, abordan el aspecto de la estricta homogeneización de los productos (filmes) que se esconden tras su aparente diversidad, pero cuyos modelos productivos ya han sido predeterminados:

**“El supuesto contenido es sólo una fachada; lo que se imprime es una sucesión automática de operaciones reguladas” (HORKHEIMER ; ADORNO , 1947, [1966] pág. 132)**

El llamado *esquematismo* al que hacen referencia ambos teóricos se impone como máquina perfeccionada y funcional.

**“La industria cultural se ha desarrollado con el predominio del efecto, de la ejecución tangible, del particular técnico, sobre la obra que antes llevaba en sí una idea que ahora ha sido liquidada con ella” (HORKHEIMER ; ADORNO , 1947, [1966] pág. 135)**

La industria cultural conduce así a la *muerte del arte* que, según Horkheimer y Adorno, está representada en el consumidor cultural moderno, el cual carece de cualquier posibilidad de participar o intervenir y sucumbe a una

**“...atrofia de la imaginación y de la espontaneidad” (debido a un producto que) “prescribe las reacciones” (HORKHEIMER ; ADORNO , 1947, [1966] pág. 136 Y 148)**

Otra forma de muerte del arte se presenta con la transformación de la creatividad en simple dominio técnico o el virtuosismo lingüístico; y con la afirmación de una individualidad completamente degradada (pseudoindividualidad).

**“...matices de tal sutileza que alcanzan casi el refinamiento de medios de una obra de vanguardia (HORKHEIMER ; ADORNO , 1947, [1966] pág. 139)**

Como contraposición al discurso anterior, conoceremos ahora el pensamiento de Frankfurt acerca de la industria cultural, a través del trabajo de **Alberto Abruzzese**. Según este teórico es mejor hacer una análisis “desde dentro” con respecto a la industria cultural pues esta se sitúa frente a la realidad y acepta sus datos; sólo de este modo, se pueden comprender las dinámicas reales que atraviesan el marco del estudio y se puede calcular la correcta perspectiva.

**“Por un lado los momentos negativos de crítica y de rechazo, acaban siempre por ser momentos productivos, porque la denuncia nos ayuda a conocer cuáles son las posibilidades de desarrollo...; y el rechazo sugiere nuevas técnicas de compromiso... Por otro lado el camino nunca es lineal o unívoco; hay fases de recuperación de antiguos valores y fases de desarrollo de nuevas relaciones sociales, unas más estructuradas, otras más inciertas, unas humanistas, otras tecnológicas. No hay que considerar que la industria cultural es algo uniforme o**

**estática; por el contrario se producen continuos vuelcos y desfases. Su historia, aunque orientada a una transformación del individuo en consumidor y de la obra de arte en mercancía, resulta particularmente dinámica, por eso descubrimos que el propio sistema genera anticuerpos capaces de hacer saltar los equilibrios más estables” (CASSETTI , 1994, pág. 142 y 143)**

Abruzzese explica que el trabajo intelectual al convertirse en una prestación de tipo industrial, asalariada, mecánica, anónima y marginal, es decir, se transforma en un “trabajo abstracto”, no significa la pérdida de una dimensión más “auténtica, rica y humana”.

**“El trabajo abstracto representa el terreno más avanzado de organización política del trabajo, es decir, de toma de conciencia de la propia alteridad respecto al capital, pero de centralidad dentro del proceso productivo como tal... En la medida en que los procesos de industrialización empujan al trabajo intelectual a operar en condiciones anónimas, colectivas, mecanizadas y asalariadas, éste se acerca a al posibilidad concreta de organizar su identidad en términos políticos (dentro de la producción). (ABRUZZESE, A , 1977, pág. 11)**

Sostiene que el cine, al recuperar el imaginario colectivo, es decir, mitos racionales y relatos de la tradición, al tiempo que amplía temas procedentes de la crónica de la actualidad, permite utilizar fórmulas experimentadas para dotarlas de nuevos sentidos, de valores insospechados a pesar de su apariencia esquemática.

**“...la industria, bajo la apariencia de ofrecer la huida de la realidad, nos lleva quizás a reflexionar sobre el mundo en que vivimos” (ABRUZZESE , 1979, pág. 177 y ss) “...el consumidor participa directamente. Los textos de los media tienden a volver sobre sí mismos, porque junto a sus símbolos y a sus relatos nos muestran también los medios con que se producen, recorriendo amplias zonas del imaginario y desentrañando los mecanismos que permiten la imaginación. Esto lleva al propio espectador a desarrollar una conciencia de su propio papel y a unir el proceder del texto a su propio proceder” ( Ídem .)**

Finalmente, Abruzzese nos coloca frente a una *estetización* de la mercancía, y no ante una mercantilización de la estética, como sí lo pensaban Horkheimer – Adorno.

**“La capacidad de la industria cultural para explotar su capital y ensanchar su radio de acción la conduce más a convertir los bienes de consumo en arte que a lo contrario” ( CASSETTI , 1994, pág. 144)**

Existe una *tecnologización del cuerpo* y no una pérdida de capacidades personales:

**“...la implicación del lector o del el espectador en un auténtico “consumo productivo” lo lleva a asumir ritmos y potencias propio de la máquina más que a sujetarse a ésta” ( Ídem .)**

La última línea de investigación de la sociología del cine es conocida bajo el título *cine y la representación de lo social* . Al respecto encontramos los estudios realizados por Kracauer, Ferro y Sorlin.

Mediante un análisis del cine alemán, Kracauer en su estudio pudo advertir las profundas tendencias psicológicas que predominaron en Alemania entre los años 1918 a 1933.

**“...el cine refleja de forma más directa que otros medios artísticos la mentalidad de una nación, y ello por dos motivos. Primero, un filme no es nunca el producto**

**de un solo individuo...Segundo, el cine se dirige a la muchedumbre anónima y la atrae, de allí que sea lícito suponer que los filmes populares, o para ser más precisos los motivos cinematográficos populares, satisfagan deseos existentes de las masas” ( KRACAUER , Sigfried, From Caligari to Hitler, 1947[1954], pág. 11 – 12)**

Kracauer resalta aquella característica del cine que posibilita la exteriorización de toda una carga psicológica escondida y silenciada en el hombre.

**“...el cine refleja no tanto los “credos” explícitos como las tendencias psicológicas, es decir, aquellos estratos profundos de la mentalidad colectiva que subyacen a la conciencia” ( KRACAUER , Sigfried, 1947[1954], pág. 13)**

Según su estudio lo que cuenta no es tanto la popularidad mensurable en términos estadísticos de los filmes como la popularidad de sus motivos pictóricos y narrativos.

**“La insistente repetición de estos motivos revela que son proyecciones externas de exigencias interiores” ( CASETTI , 1994, pág. 145) “Por tanto, tenemos a un lado los aspectos subliminales, al otro los aspectos reiterados: el cine es un testimonio social porque capta lo inobservado y lo recurrente. Su horizonte es el inconsciente de una cultura” ( Ídem. )**

La tercera observación de Kracauer se refiere a la mentalidad particular de una nación, la misma que no implica en absoluto determinar un carácter nacional fijo, ya que las tendencias y los estados de ánimo se forman en la historia. No obstante...

**“la evolución histórica no depende sólo de razones políticas, económicas y sociales, también los componentes culturales, incluso los más escondidos, tienen un papel relevante” ( CASETTI , 1994, pág. 146) “Tras la historia palpable de los cambios económicos, de las exigencias sociales, de las maquinaciones políticas, corre una historia secreta vinculada a las tendencias del pueblo alemán. La divulgación de estas tendencias a través del examen del cine puede servir para comprender el acceso al poder de Hitler” ( KRACAUER , Sigfried, 1947[1954], pág. 20)**

Kracauer centra su trabajo en aquellas cualidades del cine para ser testigo del desenvolvimiento de una sociedad y fuente para la historia del mañana.

**“...el cine refleja la sociedad que le circunda; refleja los motivos mejor que otros textos a causa de su carácter de obra de un grupo destinada al consumo de masas; saca a la luz los aspectos subterráneos y escondidos, hasta acabar ilustrando de algún modo el inconsciente; resalta su evolución historia, descubriendo las dinámicas subyacentes” ( CASETTI , 1994, pág. 146)**

Por su parte, **Marc Ferro** dedica sus estudios a la relación existente entre el cine y la historia. Para Ferro existen cuatro formas específicas de testimoniar la realidad social en el cine. La primera a través de los **contenidos** (las situaciones que vemos en pantalla nos sugieren lo que una sociedad piensa de sí misma, de su pasado, de los otros, etc.); el segundo modo es a través del **estilo** (en el montaje, en el guión, la actuación, etc., nos expresan situaciones comparativas o contradictorias), el tercer modo en que una película se vincula a la sociedad es la **actuación sobre ella** (testimonio de algunas dinámicas que recorren una sociedad), el cuarto y último modo de que el cine refleja su entorno está conectado al **tipo de lectura que se haga de él** (interpretación individual del filme, destacando unos aspectos sobre otros, aceptando unas propuestas y no otras).

CASETTI, 1994, pág. 148 y 149)

**“Más que como copia de la realidad, la imagen le parece un revelador... el cine no tiene tanto como la literatura el control de los instrumentos de que se vale; registra detalles en apariencia minúsculos, indiferentes, cuya presencia basta, a veces, para revelar una vacilación y para descubrir tras la interpretación evidente otros sistemas de lectura. El filme sería entonces una especie de “contra-análisis” de la sociedad” ( SORLIN , Pierre, Sociología del cine, La apertura para la historia del mañana, 1985, pág. 43)**

Pierre Sorlin también teoriza sobre esta misma línea. Si hasta aquí muchas de las teorías antes mencionadas concluyen que el cine ofrece un retrato de la sociedad, Sorlin se propone identificar qué tipo de retrato es ése, y para comprender ante qué tipo de retrato se encuentra, recurre al concepto de la *construcción filmica*.

**“mediante el cual el cine de una época capta un fragmento del mundo exterior, lo reorganiza, le dota de una coherencia y produce, a partir del continuo que es el universo sensible, un objeto finito, concluso, discontinuo y transmisible” ( SORLIN , Pierre, Sociologie du cinéma, 1977, [1979], pág. 284)**

Entendemos entonces que una película no es un duplicado de la realidad, por el contrario, es una representación de algunos fragmentos seleccionados que el director escoge del entorno, los carga de sentido, los hace funcionales dentro de una historia (durante la elaboración del guión bajo la propia noción del cine) y los reúne en una nueva unidad.

**“Lo que encontramos en el cine es una proyección, una presentación construida, lo contrario de una imagen ingenua. El filme pone en escena al mundo y, al hacerlo, es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología. Si se desarrollara de manera completamente arbitraria, no tendríamos otra solución que contemplarlo y dejarnos arrastrar o rebelarnos; como la ideología es un campo relativamente limitado, el cine de una época se pliega a un modo de construcción” ( SORLIN , Pierre, 1985, pág. 252)**

Sorlin ahonda en el terreno de lo *visible*, es decir, en aquella propiedad deducible que contiene una película.

**“Lo visible de una época es lo que los fabricantes de imágenes tratan de captar para transmitirlo y lo que los espectadores aceptan sin estupor” o bien “es lo fotografiable y representable en la pantalla en una época dada” ( SORLIN , Pierre, 1977, [1979], pág. 68 y 69) “...no es sólo un modo de hacer, sino un modo de ver, y por tanto de aprender y de conocer el mundo; en definitiva, una mentalidad y una ideología” ( CASETTI , 1994, pág. 150) “La ideología, en este sentido, es una especie de horizonte; es el conjunto de las combinaciones, de las asociaciones, numerosas pero numéricamente finitas, que estamos capacitados para realizar con los útiles que son los nuestros, en el seno de nuestra formación social y teniendo en cuenta los frenos que impone el sistema de producción- La ideología sólo toma forma a través de los objetos concretos...” ( SORLIN , Pierre, 1985, pág. 251)**

Un pensamiento muy similar a las conclusiones de Sorlin lo hallamos en el trabajo de Edward Dmytryk. Mediante una crítica contundente, Dmytryk sostiene que en el arte no hay nada más insípido que la realidad fiel hasta la exageración.

***“Lo cierto es que ninguna buena película nos muestra la realidad como la conocemos comúnmente. Sólo muestra cómo la percibe un cineasta particular, la verdad como la destilaría un narrador intransigente con el don de modificar el ‘vivo retrato’. Así, en tanto que las palabras se modifican para hacer posible una descripción más precisa de una cosa específica, los planos se modifican a fin de facilitar la presentación de una realidad más indeterminada, más universal. Aun cuando estas modificaciones parecen trabajar en direcciones opuestas, sirven al mismo propósito: fomentar el interés y la participación del espectador (o lector). Y al mismo tiempo, es en gran medida del uso creativa de los modificadores de los planos que un realizador manifiesta un estilo técnico personal” ( DMYTRYK Edward, *El cine. Concepto y práctica*, 1995, pág. 106).***

### 3.2.4. Formulaciones Psicológicas

La psicología es una de las primeras disciplinas que encontró en el cine un elemento de análisis a partir del primero y principal de los conceptos elaborados por la filmología: la *situación cinematográfica*.

***“...que se refiere al conjunto formado por la pantalla, la sala y el espectador, y en el que se desarrollan procesos como el reconocimiento y el desciframiento de lo que se está viendo, el abandono al disfrute de la historia, la identificación, la identificación con los personajes de la peripecia, la fantasía, la reelaboración personal, etc.” ( CASETTI , 1994, pág.113)***

En el área de la **percepción** la *Revue Internationale de Filmologie* (Revista Internacional de Filmología) publicó numerosos ensayos dedicados a la forma en que se percibe una película proyectada en pantalla, en ellos se investiga el carácter de “realidad” que el espectador atribuye a los objetos de la pantalla.

**Darío Romano**, en una obra dedicada a los objetos de la “experiencia cinematográfica” retoma y continúa tales estudios. Analiza el estímulo luminoso procedente de la pantalla mediante la “frecuencia crítica de la fusión”, es decir la...

***“...frecuencia del estímulo, para el que la intermitencia física no está fenoménicamente presente, ni siquiera como variación de intensidad de la fuente luminosa” ( ROMANO , Darío, *L`esperienza cinematografica*, 1965, pág. 10)***

Se trataba de demostrar que aquella cadencia de veinticuatro fotogramas por segundo aseguraba el cese del “parpadeo”.

La parte final de su estudio aborda el problema del “carácter de la realidad” que posee las imágenes cinematográficas; las mismas que consideraba copias de mundo, pero copias fieles que parecen reconstruir muchos de sus aspectos.

Entonces, se distingue en primer lugar que...

***“...si es cierto que los objetos que aparecen en la pantalla, por estar dotados de volumen y movimiento, tienen un carácter intuitivo de realidad, no lo es menos que el espectador es consciente de su naturaleza ilusoria, es decir, observa ese mundo como si fuera real, pero sabe que no debe creérselo del todo”. ( CASETTI , 1994, pág. 116)***

En segundo lugar...

***“...si es cierto que en el nivel perceptivo las imágenes poseen muchas de las***

***características fenoménicas del mundo real, no lo es menos que se valen de rasgos artificiales y ficticios, es decir, que se mezclan estímulos idénticos a los que ofrece la realidad con otros que proceden sólo del universo del filme”. ( Ídem )***

En resumen, cuando estamos frente a una pantalla tenemos la impresión de vivir acontecimientos reales, sin olvidar al mismo tiempo que esa realidad no pertenece del todo a nuestro mundo real.

***“...no sólo existe una contradicción entre lo que se percibe y lo que se conoce que es la realidad, sino también dentro de los propios datos perceptivos”. (ROMANO, 1965, pág. 163)***

Además del planteamiento filmológico de la percepción existe un estudio “ecológico” entre la realidad y el cine que tiene sus inicios en las contribuciones de **J.J. Gibson**. Las bases que le sirven de apoyo son: la **percepción**, que le permitirá encontrar en su estudio algunas estructuras fijas en ese flujo de estímulos en continuo cambio que es la realidad; la **información necesaria** para llevar a cabo una correcta percepción está presente en el mundo, basta que el individuo la recoja a través de sus sentidos, sin atenerse a conocimientos previos, modelos mentales o esquemas de interpretación; y a la hora de **recoger** esa información son muy importantes los movimientos de las personas en el mundo, pues la percepción descansa en la posibilidad de que el individuo conecte los cambios presentes en su campo óptico con los movimientos voluntarios de su cuerpo.

***“Su idea es que la cámara, el proyector, el filme y la pantalla, forman un dispositivo capaz de generar la misma situación perceptiva que el espectador viviría si se encontrara ante acontecimientos reales. En efecto, la escena de la pantalla, delimitada por el marco y enfrentada al espectador en su butaca, corresponde al campo óptico que tendría un observador humano situado en un ambiente natural, por ejemplo, detrás de una ventana”. ( CASETTI , 1994, pág. 123)***

La cámara y sus movimientos son elementos que según Gibson permiten orientarnos dentro del mundo que aparece en la pantalla.

***“Las modalidades de movimiento de la cámara, que son análogas a las del sistema cabeza-cuerpo del individuo, son una guía de primer orden para la composición de una película” ( GIBSON , J.J., Motion Pictures and Visual Awareness” en The Ecological Approach to Visual Perception, 1979, pág. 298)***

Para Gibson el cine proporciona al espectador la sensación de vivir perceptivamente una situación real por completo. Su estudio gira en que sólo pensando en un espectador idéntico a un observador natural, y trabajando sobre la forma en que éste percibe se garantiza la perfecta inteligibilidad de una película.

A finales de los años 70 **Julien Hochberg** y **Virginia Brooks** retoman este campo de investigación realizada anteriormente por Gibson, pero esta vez a partir de la psicología cognitiva.

***“A diferencia de Gibson, la idea de fondo aquí es que la percepción se configura con una actividad basada en la reconstrucción y la hipótesis: el observador no se limita registrar informaciones presentes en el flujo de la realidad, aislando las no variables y explotando el propio movimiento, sino que “procesa” los datos que***

**recibe sobre la base de esquemas mentales que le permiten interpretar lo que tiene ante sí y formular las expectativas sobre lo que vendrá después” ( CASETTI , 1994, pág. 123 y 124)**

Hochberg y Brooks encuentran que una película tiende a presentarse como un elemento sucedáneo de la realidad; por ejemplo, un campo óptico como la pantalla

**“...que en sus características esenciales es similar al que se habría producido en una escena o acontecimiento real” HOCHBERG Julien, BROOKS , Virginia; *The Perception of Motion Pictures*, 1978, pág. 261)**

A partir de cómo selecciona la cámara los fragmentos de la realidad y los recompone en un universo nuevo, distinto al original, la película ya no sería un “facsimil” de la realidad sino una obra cinematográfica que

**“...existe sólo en la imaginación del director y en la percepción de los observadores” (HOCHBERG , BROOKS ; 1978, pág. 272)**

### 3.2.5. Formulación Epistemológica

En el proceso de la fundamentación de la filmología en cuanto a sus finalidades y métodos y a su nivel científico, desea defender su derecho a la existencia, en los campos de la investigación y de la doctrina académicas. La filmología se ve frente a un sinnúmero de adversarios y defensores cuyas posiciones surgen de la práctica misma del cine. **Erick Feldmann** en su ensayo acerca de la teoría de los medios masivos de comunicación nos presenta una explicación epistemológica (como disciplina filosófica que estudia el funcionamiento y la organización material del conocimiento humano) de la cinematografía, tratada desde el principio como arte de la imagen.

Feldmann nos explica que contra toda teoría referida a la creación y aplicación de las artes de la imagen se vuelve la *misología* (aversión a la ciencia), que en las filas de economistas y artistas reclama la autonomía de la práctica y rechaza toda elaboración científica de la creación productiva y las configuraciones culturales. El optimismo cultural de esos hombres cultores de la práctica confía únicamente en los inventos, ocurrencias e intuiciones de los conocedores y expertos, su experiencia posibilita la disposición práctica y la improvisación, su empresa dispone de directores, artistas y técnicas, entre ellos hombres muy calificados, cuya destreza mantiene en marcha el aparato, pero también de diletantes y ajenos cuyos experimentos alternan entre fracasos y éxitos.

**“A esta posición de un practicismo diletante y antimetodológico, que en la teoría conduce a un irracionalismo, debe oponerse toda la sistemática de la epistemología con el fin de demostrar que todas las funciones y formaciones culturales son accesibles a una investigación genética y morfológica y que el conocimiento científico tiene que aplicarse a todo trabajo del espíritu y a toda organización social. Por añadidura, se podrá negar a los misólogos el derecho de juzgar el valor de la ciencia cuya esencia no comprenden y que no suelen ser capaces de colaborar con ella” ( FELDMANN , Erick, *Teoría de los medios masivos de comunicación*, 1977, pág. 19)**

Feldmann remarca la necesidad de una instrucción general de la juventud para el aprovechamiento de las artes de la imagen en función de la formación cultural y de modos de vivir pues ello traerá como consecuencia el desarrollo de una pedagogía y

didáctica específicamente dedicadas al cine y la televisión.

De otro lado, aunque ya dilucidamos a profundidad la rama de la sociología del cine, Feldman añade al respecto que la sociología como ciencia ofrece una explicación específica para la investigación de las artes de la imagen. Así, si tanto la información como el entretenimiento son los dos efectos esenciales de las artes de la imagen las convierten en instrumentos de comunicación masiva, la importancia sociológica ha de buscarse en las posibilidades que ofrecen para ejercer una influencia sobre la población en todos los aspectos de la cultura, la política y la economía. Además, el solo hecho de que la confección y utilización del filme hayan creado una organización económica ampliamente ramificada, cuya gravitación financiera rebasa el campo de la economía cultural, tiene que inducir a la sociología empírica a examinar la estructura social de ese complejo económico.

Feldmann indica que las disciplinas especiales dentro de las ciencias que estudian al individuo, tienen la misión de investigar cómo el hombre reacciona ante el medio técnico del arte de la imagen en su configuración y aplicación, de qué manera viven el mundo iconológico como ser individual y colectivo, y cómo modifica los entes sociales que le rodean. Dentro de ello, el cine y la televisión cumplen la función de transmitir el acontecer natural y artístico, personal y social, en el escenario del mundo circundante, entonces, ellos no son sino medios técnicos para fines humanos en la concepción más amplia, instrumentos para el uso cultural del hombre en la producción de una experiencia artificial, artística.

Sin embargo, el enfoque de esta investigación especial versa sobre la aplicación de los medios parece excluir la consideración de éstos como tales, para dirigir el conocimiento científico sobre el hombre mismo que mira y escucha.

***“Los estudios mismos de esta índole constituirían la investigación de los efectos en filmología... Debería separarse de todo su alcance de la ciencia de las artes de la imagen propiamente dicha. Aún falta la fundamentación crítica de esta ciencia ( FELDMANN , 1977, pág. 31)***

Para Feldmann la filmología no ha examinado las artes de la imagen como vehículos para fines humanos y culturales con el fin de comprobar su alcance científico.

***“Quien emprenda esta tarea crítica tendrá que buscar primero una definición esencial del arte de la imagen con el fin de fijar el objeto propiamente dicho de la filmología. En última estancia esta labor incumbe sin duda a una disciplina filosófica que deberá partir de la estética general y de la filosofía de la civilización, para tomar como objeto aquel ente complejo” ( Ídem ).***

El concepto de arte de la imagen se asocia a la producción de imágenes artísticas con medios técnicos que presentan al sujeto humano una reproducción viva de acontecimientos de toda índole. Así, una película brinda al espectador la vivencia de la presencia local de lo que acontece en el mundo de las imágenes, porque a esa vivencia suele asociarse una sensación de realidad auténtica. Las artes de la imagen transmiten la experiencia artificial de un mundo en movimiento que es percibido como realidad.

***“En una subdivisión de la ciencia del cine, la filmología sistemática deberá constituir el fundamento descriptivo de su sistemática teoría. Las obras cinematográficas constituyen el material de la investigación y requieren una***

**descripción detallada de sus características en cuanto a contenido y forma, origen y efecto. Tal descripción debe basarse en un sistema completo de categorías estéticas, éticas y culturales, con el fin de determinar todos los aspectos que caracterizan el filme como obra de arte de la técnica y de la economía. La determinación a su vez presupone un análisis bastante exacto del contenido y una apreciación calificada cuyos criterios deben ser fijados por la filmología misma” ( FELDMANN , 1977, pág. 34) “Una clasificación científica resulta de la comparación de toda clase de obras fílmicas y de la determinación de su naturaleza y finalidad. De esta forma, la clasificación de las películas dentro de un sistema general llega a ser tarea práctica de la filmología que no puede cumplirse sin la teoría correspondiente” ( Ídem ) “La división de todas las películas existentes requiere el empleo de principios de clasificación que deben aplicarse consecuentemente dentro de la definición general. De esta manera, los diferentes filmes no sólo pueden subsumirse bajo diferentes categorías y grupos según características exteriores de origen, título, índole técnica, condiciones de venta o producto económico, según convenga a la técnica de archivo, sino que, conforme a su temática, configuración artística y finalidad deben reunirse en grandes grupos caracterizados por normas éticas y estéticas” ( Ídem )**

Si bien en nuestra investigación trabajaremos en el análisis temático de los cortometrajes a partir ciertas consideraciones de la sociología y la antropología del cine, éste carecerá de valor si no parte del análisis mismo de los elementos artísticos, estilísticos, lingüísticos y narrativos de los filmes, componentes substanciales del cine.

**“Para el reconocimiento de las condiciones psicológicas de la producción y el consumo cinematográficos no carece de importancia examinar la constelación del espíritu de la época, con sus tendencias filosóficas, de crítica cultural y etológicas, y seguir los cambios característicos de las fases históricas con el fin de remontar a esas influencias los cambios correspondientes de la temática y de los estilos cinematográficos”. ( FELDMANN , 1977, pág. 37)**

## 4. METODOLOGÍA

### 4.1. Diseño de Estudio

---

Para desarrollar nuestra investigación no experimental estableceremos las siguientes estrategias

**Primero:** Entrevistaremos a tres jóvenes cortometrajistas con el fin de saber la realidad que los rodea y los inclina a adoptar un contenido temático cosmopolita, universal e individualista en sus películas.

**Segundo.-** Indagaremos sobre los momentos más peculiares de la realidad nacional peruana de los noventa, especialmente la realidad de los jóvenes peruanos a mediados de dicha década, a partir de la bibliografía sobre el tema y entrevistas a expertos.

**Tercero:** Realizaremos una análisis de los componentes cinematográficos (lenguaje)

---

y de la representación de los tres cortometrajes producidos por los jóvenes cineastas propuestos para la investigación, que nos ayude a determinar, de primera cuenta, las temáticas presentes en el corto de los noventa.

**Cuarto:** Finalmente, haremos un análisis desde la perspectiva sociológica y antropológica de los tres cortometrajes para determinar con exactitud qué elementos pueden caracterizar a un contenido temático que refleje lo individual, lo cosmopolita, lo universal o, caso contrario, las peculiaridades de la realidad nacional peruana.

## 4.2. Muestra

---

La muestra está conformada por tres cortometrajistas jóvenes y sus respectivos cortos. Estos tres directores son una muestra representativa de Lima Metropolitana y pertenecen al sector socioeconómico medio alto y alto.

Los directores y los cortometrajes que representan la muestra son los siguientes:

Álvaro Velarde: **“Roces”**

Valeria Ruiz: **“El ascensor”**

Baltazar Caravedo: **“Papapa”**

Para la elección de esta muestra se tomaron los siguientes criterios:

a) Dos de los tres cortometrajes han sido galardonados por el Consejo Nacional de Cinematografía y otras asociaciones (“Roces” y “El ascensor” en 1998), tanto a la obra como a su autor, además de haber recibido comentarios favorables por parte de la crítica especializada.

b) Los tres cortometrajes son representativos de la década de los noventa en lo que a contenido temático se refiere y nos ayudan a dar respuesta a nuestro problema de investigación.

## 4.3. Instrumentos y Materiales

---

Los instrumentos que hemos utilizado para dar respuesta a nuestra hipótesis son:

- La **entrevista** a los propios realizadores de los cortometrajes, a críticos cinematográficos, sociólogos y antropólogos.
- El **análisis de contenido** de los cortometrajes: análisis cinematográfico de los tres cortometrajes y el análisis de sociológico y antropológico de los mismos, que nos ha permitido determinar las características particulares de su contenido temático

Los materiales utilizados han sido:

- Los materiales que utilizaremos serán:
- Cintas de audio y video
- Una cámara de video y grabadora de mano.

- Una computadora
- Un módulo de video (Televisor y VHS)

# CAPÍTULO II

## 1. EL CORTOMETRAJE

### 1.1. Definición

---

Según la nueva ley de cinematografía peruana No 26370 el cortometraje es aquella obra cinematográfica cuya proyección de duración es de menos de veinte (20) minutos. Pat Cooper y Ken Dancyger autores del libro *El guión de cortometraje* señalan que la narración del cortometraje puede estar basada en el género dramático como en el documental o en el experimental. Y puede ser una película con actores en vivo o un film de dibujos animados.

Por su parte, Ricardo Bedoya, encuentra la similitud del cortometraje de ficción en el cine al cuento en la literatura y lo considera como un modo de realización o formato cinematográfico en el cual se cuenta una pequeña historia o se presenta una situación o un documental. El corto es una forma de narración breve, sintética y esquemática. Los objetivos por los que se hace un corto pueden ser muy diversos, entre ellos, para obtener beneficios monetarios, para presentarse como cineasta, para prepararse para un largometraje etc.

El establecimiento de una determinada duración se debe a que en las películas de más de veinte minutos la aproximación a los personajes o a la trama es diferente. En el caso del cortometraje de ficción su peculiaridad radica en su aproximación al personaje, así como en poseer una trama simplificada.

## 1.2. Aspectos vinculantes entre el largometraje y el cortometraje

---

Según Cooper y Dancyger el largometraje tiene una precisa serie de cualidades que van más allá de su duración física. En él se sostienen determinadas expectativas sobre los personajes, su trama es más compleja y suele desarrollar un argumento secundario, así como una particular estructura, tiene numerosos personajes secundarios y a menudo las historias versan sobre un tipo de género, como las de gánsters o las del cine de terror.

Tanto el largo como el corto poseen características que no son variables en la mayoría de casos, ambos formatos confían en la acción visual para la exposición y caracterización, y en la ilusión de realidad inherente al carácter del cine. Sin embargo, el cortometraje se expresa de manera más simplificada y potencialmente más libre.

“La simplicidad radica en el número de personajes y en el nivel de la trama. El cortometraje suele utilizar pocos personajes, casi nunca más de tres o cuatro, y la propia trama está poderosamente simplificada en relación con el nivel de elaboración que alcanza en un largometraje. Esto no significa que el personaje principal del cortometraje tenga que ser simple, sino que ha de emplearse una cierta economía de estilo al crear ese personaje. El protagonista puede ser complejo, pero necesariamente se nos ha de revelar en la acción, o la reacción, en el desarrollo del argumento. En el cortometraje no hay tiempo para el tipo de pausas, tan a menudo utilizadas en el largometraje, para la construcción y el desarrollo del protagonista.

La libertad del corto en relación con el largometraje descansa en la posibilidad de utilizar metáforas y otros mecanismos literarios para contar la historia. Este un lujo que no está a disposición de las películas comerciales de largometraje, orientadas normalmente hacia el realismo”<sup>22</sup>.

## 1.3. El cortometraje a nivel mundial

---

En los comienzos del cine como arte todas las películas eran cortometrajes. Cooper y Dancyger aseguran que hasta 1913 todas las películas tenían una duración de quince minutos o menos. El formato largo empezó a ser recién la norma en Estados Unidos cuando David W. Griffith, influido por las películas épicas italianas, produjo *Judith de Betulia*.

“Aunque el largometraje llegó a ser la forma predominante, los cortometrajes cómicos, desde Mack Sennet a los Bowery Boys, se siguieron produciendo hasta el éxito de la televisión en los años cincuenta. Las películas seriadas también eran, esencialmente, cortometrajes. Estaban caracterizadas por un incidente o suceso

---

<sup>22</sup> COOPER, Pat y DANCYGER, Ken, El guión de cortometraje, 1998 pág. 13

desencadenante que producía la reacción de un personaje ante ese hecho mientras otros se resistían a su respuesta. Las películas presentaban protagonistas y antagonistas melodramáticos”<sup>23</sup>.

Películas como *The Battle at Elderbrush*, de Griffith, y *The Tramp*, de Charlie Chaplin son claro ejemplo de un cortometraje con un personaje normal y corriente atrapado en sucesos extraordinarios, en los que logra superar a sus oponentes de manera emocionante e increíble.

Posterior a los años veinte, aparece en el cine una repuesta alternativa a los convencionalismos narrativos del cortometraje que esta década modelaba, esta novedad se presentó bajo el nombre de *Un perro andaluz* que fuera dirigida y producida por Luis Buñuel y Salvador Dalí. Ningún cortometraje había obtenido tal éxito en cuanto a impresionar y confundir a los espectadores. Se trataba de un experimento influido por ideas que se desarrollaban tanto en las artes visuales (surrealismo) como en las particularidades de la teología católica española, que evidenciaba imágenes individualmente impactantes y muy poco relacionadas con el significado global de la narración.

Cooper y Dancyger sostienen que otra línea de la evolución del cortometraje gira alrededor del trabajo documental de John Grierson y sus colegas Basil Wright y Edgar Ansty en el *Empire Marketing Board* en Inglaterra y del trabajo de Pare Lorentz y Willard Van Dyke en los Estados Unidos.

“Las películas de estos cineastas trataban de crear opinión: alentaban la intervención del gobierno en la economía de los Estados Unidos, o apoyaban la utilidad de la política del gobierno en el Reino Unido. Ninguna de estas películas giraba alrededor de un hecho en particular, ni utilizaba protagonistas o antagonistas. Dramáticos asuntos de la vida real cercanos a su particular conciencia política motivaron a estos cineastas, y sus películas a menudo eran consideradas como propaganda”<sup>24</sup>.

Con el pasar de los años, el cortometraje encontró una nueva naturaleza en los cortos de animación del trabajo comercial de Walt Disney. Estos dibujos animados de cinco u ocho minutos se proyectaban antes de las películas de estreno, tenían un protagonista (podía ser un ratón, un conejo o un lobo) con un carácter definido y una intención concreta. Según Cooper y Dancyger, la historia se desarrollaba cuando los esfuerzos del protagonista por alcanzar su objetivo eran desbaratados por una situación o por el antagonista. El argumento de estos filmes constituía la lucha por conseguir la meta. Existía mucha acción y conflicto además de los dramáticos esfuerzos del protagonista que generaban, antes que lástima, la risa de los espectadores.

“Estos cortometrajes tuvieron mucho éxito, y su modelo de trama narrativa y de desarrollo del personaje establecería el tono y el ritmo de formas de cortometraje aún más cortas, como el spot publicitario. Ya sea en tres minutos o en treinta segundos, los spots publicitarios cuentan una historia basada en el modelo establecido en los

<sup>23</sup> Ídem, pág. 10

<sup>24</sup> Ídem, pág. 11

cortometrajes de dibujos animados. Estos utilizaban formas narrativas clásicas —el cuento, la fábula, el viaje- para referenciar y, a veces, estructurar la narración. Su modelo volvería a emerger en la narrativa de los spots publicitarios”<sup>25</sup>.

Más adelante, durante los años sesenta los cineastas europeos habían comenzado a utilizar el corto como medio de entrada para la industria del largometraje. En Polonia, Roman Polanski dirigió *Dos hombres y un armario* (1958). En Inglaterra, Lindsay Anderson realizó *O Dreamland!* (1954), y Richard Lester *The Running, Jumping an Standing Still Film* (1959). En Francia, Jean-Luc Godard dirigió *Todos los chicos se llaman Patrick* (1957), y Francois Truffaut *Los golfillos* (1958). Por su parte, Alan Resnais produjo su extraordinaria *Noche y niebla* (1955) sobre Auschwitz, y en 1963 Federico Fellini produjo *Toby Dammit* y Norman McLaren su cortometraje antibelicista, *Neighbors* (1952). Con excepción de este último cineasta, todos los demás continuaron exitosamente sus carreras hasta llegar al largometraje.

Para los estudiantes de las escuelas de cine de los Estados Unidos el cortometraje fue también considerado como una transición al formato largo. Desde los años sesenta las escuelas titularon a sus alumnos más notables que empezaron su trabajo con un cortometraje. Estos mismos cineastas pasaron luego al largometraje, siendo este formato el que les depararía una serie de triunfos. Entre los más famosos graduados de las escuelas de cine de Estados Unidos están: Oliver Stone, Martin Scorsese, Susan Seidelman, Martin Brest, Francis Ford Coppola y George Lucas. El cortometraje de George Lucas *THX 1138* (1966) y el de Scorsese *It's Not Just You, Murray!* (1964) están entre las mejores películas hechas por estudiantes. Pero su trabajo en el cortometraje no fue más que una práctica para llegar al largometraje.

La realización de cortometrajes en el Perú por parte de los cineastas jóvenes pretende también ser un adiestramiento, una experiencia y un aprendizaje en el cine. Es el comienzo, que de ser bueno y además rentable a través de un concurso de cortos, podría terminar en un buen fin: el largometraje.

Pero a pesar del esfuerzo y el trabajo que los jóvenes cineastas dedican a la producción de nuevos cortometrajes no existen oportunidades de mostrar en la pantalla de las salas comerciales estos trabajos y sólo se reducen a su exhibición en filmotecas, encuentros de cine, concursos, universidades, entre otros.

## 1.4. El cortometraje peruano

---

### 1.4.1. Antecedentes históricos del cortometraje peruano de ficción

#### El inicio

Ricardo Bedoya, en su recuento crítico de la historia del cine peruano que realiza en su libro *“100 años de cine en el Perú. Una historia crítica”*, afirma que un anónimo operador filmó hacia 1899 las primeras vistas del Perú.

---

<sup>25</sup> Ídem

“En abril de ese año, en el Teatro Politeama de Lima, se presentó un espectáculo denominado Estereokinematógrafo, que combinaba la presentación de un Kinetoscopio, aparato de visión individual, invención de Edison, y un Cinematógrafo. En esa sesión se proyectaron veinte vistas, entre las que se encuentran tres denominadas *La catedral de Lima, Camino a La Oroya y Chanchamayo*. Fueron tal vez las primeras imágenes de la geografía peruana proyectadas por un aparato cinematográfico”.<sup>26</sup>

Sólo a partir de 1904 se pudieron ver nuevas vistas tomadas en el Perú, luego que el empresario Juan José Pont, tras una gira por diferentes países sudamericanos, se animara a registrar distintos lugares de Lima con su famoso Biógrafo Automático. Entre las vistas registradas se encuentran *La salida de misa de la Iglesia de San Pedro*, la Plaza de Armas, la Plaza de Acho, el Jirón de la Unión y el Paseo Colón.

Aunque no se pensaba, por ese entonces, sobre los metrajes de las películas, podemos calcular que las vistas hechas en el Perú tenían una longitud menor al de las películas extranjeras cuyo atractivo era tener una longitud promedio de 800 metros (entre 20 a 30 minutos aproximados), superior a los metrajes cercanos a los 400 metros (entre 10 y 15 minutos aproximados) que habían sido la norma en un período inicial.

Es importante destacar que las primeras imágenes que se registraron del paisaje peruano adoptan la denominación de vistas, dejando en evidencia que las mismas no contenían argumento específico (ficción) y estaban destinadas al registro, a modo de documental, de algunos escenarios y actividades que se producían en la capital y en algunas provincias. La duración de estas películas no superaba los diez minutos.

De las iniciales vistas registradas en el Perú se pasó a la producción de documentales tras fundarse las empresas exhibidoras en el país. Precisamente estas empresas incluyeron como complemento a sus funciones de filmes extranjeros imágenes tomadas en el país de sucesos de la actualidad, cuyo atractivo versaba en lo inmediato.

“Pero también se inclinaron a mostrar tenues escenas de la vida cotidiana, de los paseos, las fiestas y los carnavales. Dos vertientes del documental, la informativa-periodística y la meramente ilustrativa, a la manera de una crónica de sucesos habituales, se impusieron desde aquellos años iniciales”.<sup>27</sup>

Queda claro que los primeros cortometrajes peruanos se originaron bajo el género documental. Este género retrataba las diferentes escenas de las realidades cotidianas de la sociedad peruana, y precisamente estos motivos, permitían al espectador reconocerse tal y como era realmente.

“A falta de cine argumental hecho en esos años fue el documental el que trazó la imagen cinematográfica de la sociedad limeña. Esas cintas están hoy probablemente destruidas”.<sup>28</sup>

Durante el período mudo del cine nacional encontramos a la primera realización

<sup>26</sup> BEDOYA, Ricardo, 100 años de cine en el Perú, Una historia crítica, 1995, pág. 29

<sup>27</sup> Ídem, pág. 34

<sup>28</sup> Ídem, pág. 37

argumental, es decir, la primera película de ficción. Al respecto, Ricardo Bedoya afirma que por convención el cine de ficción es aquel que usa actores con el fin de representar los incidentes de un relato concebido *ex profeso* para el cine o adaptado de otras fuentes o medios de expresión.

*Negocio al agua* mostró tales características, siendo concebida además para su exhibición pública comercial. Se trataba de una película que exigía por primera vez una producción. Era una comedia dividida en cinco partes, producida por la Empresa del Cinema Teatro y filmada por el operador Jorge Goityzolo en diversos lugares del barrio limeño de Barranco.

El autor del argumento fue el periodista y escritor satírico Federico Blume y Corbacho, el estreno se realizó el 14 de abril de 1913 y la duración aproximada de la cinta fue de 10 minutos.

La Compañía Internacional Cinematográfica, por su parte, mostró su producción *Del manicomio al matrimonio* como respuesta a sus competidores. Esta tragicomedia comprendía seis partes y tuvo una duración calculada en unos 11 minutos. Fue escrita por María Isabel Sánchez Concha y exhibida al público el 22 de julio de 1913. Estaba inspirada en las historias galantes que era asunto habitual de las cintas francesas de Eclair, Gaumont o Pathé.

“Ambas películas acogieron las maneras fílmicas al uso en Europa. Por un lado, la galanura y el equívoco sentimental o la ambientación de lujo, es decir, el lucimiento del gesto y el mobiliario. Por otro, el burlesco, dominio privilegiado de figuras humanas impulsadas a correr y destruir, en la apoteósica justificación de la dinámica del movimiento cinematográfico”.<sup>29</sup>

Según Bedoya a nadie se le ocurrió entonces el camino de lo “autóctono”, de volver el rostro hacia lo criollo y lo indígena, actitudes que habían dado algunos frutos en países vecinos como Brasil o Argentina, justificando la apelación de “cine nacional” y buscando el efecto de reconocimiento del público con su historia, fantasías, tradiciones.

Durante el período mudo del cine hasta la incorporación del sonido, las películas peruanas de corta duración continuaron presentando historias de ficción, sin dejar de lado el género documental.

### **El noticiario**

Bedoya señala que en julio de 1944 nace la primera norma legal dictada para promover la producción cinematográfica en el Perú a través de un decreto firmado por el presidente Manuel Prado. El mismo pretendía fomentar la realización de un noticiario nacional, de periodicidad semanal y de documentales que debían exhibirse en forma obligatoria en todas las salas del país. De acuerdo a este sistema los pagos abonados por los exhibidores eran distribuidos por la caja fiscal entre las empresas a las que se les encomendaba la realización de las cintas.

Así el Estado, mediante precios determinados que guardaban relación con el metraje del filme escogido por el mismo régimen, remuneraba a los productores. Desde luego los

---

<sup>29</sup> Ídem. pág. 39

temas y asuntos de los cortometrajes y noticiarios eran señalados por el Ministerio de Gobierno y Policía de acuerdo a los intereses del ejecutivo que se encargaban de controlar y aplicar el sistema de promoción.

“Desde los días del período del cine mudo, en los que la labor estuvo centrada en la confección de documentales, nunca se había realizado con tanta regularidad este tipo de cintas como en los años cincuenta”<sup>30</sup>.

La gran cantidad de documentales producidos en esta época -la mayoría de ellos cortometrajes- no sólo tuvo un fin de aprovechar la infraestructura de equipos ligeros obtenidos durante el régimen del Noticiero Nacional, sino que los realizadores, sin proponérselo, vieron en el **documental** el medio a través del cual el cine captara con regularidad imágenes del interior del país, pues la **ficción** ofrecía ambientes y atmósferas de la capital.

Sin embargo, afirma Bedoya, la prioridad de los realizadores no partía de la idea de reivindicar la imagen de un país desconocido y sus olvidadas poblaciones, tampoco la de mostrar la realidad paupérrima por señalarlo de alguna forma.

Las productoras apostaron por explotar imágenes costumbristas y folklóricas del país del oro, “la exaltación del país ubérrimo en matices y colores, culturas y objetos de arte en vestigios del pasado y grandeza histórica”<sup>31</sup> a públicos de todo el mundo.

A mediados de los 50 hace su aparición el cine club del Cuzco o Escuela del Cuzco ellos, a diferencia de sus colegas limeños, sí cumplieron con difundir la cultura cinematográfica mediante los cines clubes o cines forum.

Además del largometraje, sus integrantes se dedicaron a mantener una actividad cinematográfica en el interior del país, a través de la realización de cortos documentales que reflejaran la densidad y la presencia campesina, sus gestos sociales, el cromatismo de su paisaje y sus vestidos.

### Los sesenta

Ricardo Bedoya afirma que durante la década de los 60 la producción de cortometrajes se redujo y, en casi todos los casos, el impulso para su realización provino de iniciativas institucionales. Hace mención además a la denominada “ley de estímulo”, decretada a inicios de este decenio que tenía como fin la eliminación del pago del tributo a la exhibición de largometrajes producidos en el Perú por empresas nacionales.

Hasta ese momento el Estado se había limitado a propiciar la hechura de noticiarios y cortos documentales, a menudo usados como “sostén publicitario de los gobiernos proclives a establecer con los productores toda suerte de intercambio de favores, a condición de mejorar la ‘imagen’ del Poder, tantas veces mellada como consecuencia de deficientes gestiones públicas”<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Ídem, pág. 136

<sup>31</sup> Ídem, pág. 137

<sup>32</sup> Ídem, pág. 156

Sin embargo, esta ley no brindaba alternativas de financiación, ni establecía créditos promocionales y mucho menos otorgaba facultades para que empresarios jóvenes pudieran iniciarse en la actividad cinematográfica. La ley olvidaba definir con nitidez a sus beneficiarios. La mención a la nacionalidad de las empresas productoras no iba acompañada de precisiones acerca de las proporciones de los componentes peruanos requerido para gozar de sus incentivos. En conclusión, la ley generó la desaprobación total.

Los setenta: La ley de Fomento e Industria del Cine 19327

Luego de largas y pacientes gestiones de personas vinculadas a la producción y realización cinematográfica, el gobierno militar del general Juan Velasco Alvarado, promulgó en marzo de 1972 el decreto ley N 19327 más conocida como la Ley del Fomento de la Industria Cinematográfica. Cinco años antes, durante el primer gobierno constitucional de Fernando Belaúnde Terry, se había formado la Sociedad Peruana de Cinematografía, cuya prioridad fue la de gestionar la promulgación de una ley de promoción para el cine. Sus gestores fueron: Armando Robles Godoy, Manuel Chambi, Isaac León Frías, Jorge Volkert, Miguel Reynel y Luis Figueroa.

Dicha ley enfrentó rápidamente los problemas apremiantes de la actividad fílmica en el Perú. Su objetivo fue el estimular la producción de películas de corta y larga duración y consolidar el acceso de las cintas nacionales en las salas que por ese entonces (y como ahora) tenían la programación llena de películas extranjeras.

“El fomento de la producción se diseñó en torno a la aplicación de incentivos tributarios. El Estado renunció al impuesto que gravaba a las entradas cinematográficas a favor de los productores nacionales, Así, si la empresa productora exhibía un cortometraje, que debía acompañar en forma obligatoria la proyección comercial de toda película extranjera, era beneficiada con el equivalente al 25% del impuesto que gravaba el valor de la entrada. Si exhibía un largometraje, el productor recibía el equivalente al íntegro del impuesto”<sup>33</sup>.

La exhibición obligatoria de la producción peruana fue el elemento -si se puede considerar- cautivante de la ley. La evaluación y el control de las mismas fueron encomendados a un organismo denominado Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI). Dicha comisión debía de distinguir las “bondades” de las películas que recibían el visto bueno para acceder a una oportunidad de exhibirse a escala nacional y a la excepción de los tributos por parte del gobierno en favor del productor.

La Asociación de Productores Cinematográficos, presidida entonces por Franklin Urteaga, apoyó la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica, mientras que Jiménez de Lucio, contralmirante del Ministerio de Industrias, mentor de la ley del cine y uno de los funcionarios más aferrados a la ideología del régimen, recomendaba la creación de auténtico cine nacional” que reflejara la auténtica realidad peruana (con el régimen desde luego) y que llevara consigo a todo el Perú el mensaje humanista y solidario de la revolución.

Las empresas productoras no se hicieron esperar. Todas ellas se dedicaron casi

---

<sup>33</sup> Ídem, pág. 187-188

exclusivamente a realizar cortometrajes, era el formato con el que se trabajaba más rápido y a gran escala. Indudablemente, los años setenta se consagraron como “la década del boom de los cortos”.

El mercado se abrió a los cortos –escribe Bedoya-; 300 salas a nivel nacional debían de programar sus funciones, por orden legal, con cintas de una duración no mayor a los 20 minutos. Para muchas empresas el cortometraje se convirtió en una actividad lucrativa. La inversión se veía retribuida gracias a que el régimen militar mantuvo bajo presión el dólar, moneda con la que se adquiría los insumos para la producción cinematográfica.

Esta desmesurada producción<sup>34</sup> hizo que el corto degenerara, puesto que la calidad de imagen y de contenido decayó considerablemente. Los directores a quienes se les encomendaba la realización de un corto, no sólo vieron en él una actividad lucrativa que les permitiera esquivar el desempleo, además, les sirvió como una práctica técnica y narrativa para intentar la prueba con el largometraje.

El espectador, por su parte, reaccionó contra la mala calidad de muchos cortos y contra las cintas inaudibles y viradas al violeta o al amarillo, como consecuencia de la desidia empresarial. Los productores presentaron una serie de justificaciones como la inexperiencia inicial ante el poderoso resurgimiento del cine.

Bedoya hace referencia sobre aquello que constituía la imagen de un cortometraje: improvisación y el amateurismo del equipo de producción que realizaba un corto: “El viaje de un equipo de rodaje mínimo por el interior del país, podía dar origen a múltiples cortos, planeados *in situ*, resultados del mero registro de las ruinas o de múltiples fiestas regionales con las que el camarógrafo tropezaba”<sup>35</sup>.

COPROCI aceptó todo cortometraje que llegaba a sus manos, siempre y cuando enarbolará el pensamiento revolucionario del régimen, pero mostraba exigencia únicamente con las películas cuyo contenido era opositor al régimen militar.

De este modo, el COPROCI definía la línea y las tendencias del contenido temático de los cortometrajes en sus primeros años. El género que prevaleció para la exhibición del corto fue el documental, según Bedoya, estos cortos parecieron inspirados en el primitivismo de las cintas documentales hechas en el Perú veinte años antes.

Años después de entrar en vigencia la Ley de Cine, surgió la primera promoción de Cortometrajistas que dio el espaldarazo a la rutina de la exhibición obligatoria de cortometrajes documentales. Su objetivo principal apuntaba a mejorar la calidad del cortometraje para salir de la rutina.

Jóvenes como Arturo Sinclair (1945), Nelson García (1943), Francisco Lombardi (1949) y Jorge Suárez (1933) fueron los que descollaron durante la primera etapa de la legislación 19327. Todos ellos provenían de la fotografía, la crítica cinematográfica y de

<sup>34</sup> Durante los 20 años de vigencia de esta ley se hicieron aproximadamente 1500 cortos, de los cuales, 1200 y un poco más pasaron por las salas de cine.

<sup>35</sup> Ídem, pág. 190

anteriores producciones.

Si bien estos noveles directores se iniciaron en el género documental, fue Arturo Sinclair, de origen mexicano, quien realizó *Agua salada* (1974), uno de los primeros cortos de ficción realizados en el país luego de la promulgación de la Ley, su cortometraje poseía una temática mística que conjugaba imágenes y música

### Los ochenta

Basados en el recuento histórico y crítico de Ricardo Bedoya, en 1980 bajo el mandado constitucional de Fernando Belaúnde Terry se abolió la censura fílmica en el Perú, que había estado vigente de muchas formas y bajo la tutela de varios gobiernos desde su institución en 1926.

Películas como *El último tango en París* (1972), *Las mil y una noches* (1973), *Rebelde sin causa*, *Los olvidados* de Buñuel, *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, *La patrulla infernal* (1957) de Stanley Kubrick, *El Decamerón* de Pasolini, (1971), entre otras, sufrieron la mano de la censura, aunque terminaran exhibiéndose.

Al abolir la censura el gobierno de Belaúnde instituye un reglamento que convirtió a la Junta de Clasificación de Películas en una Junta Calificadora, con atribuciones restringidas a establecer la clasificación por edades.

El cortometraje en los ochenta, por su parte, se encontraba sumido en una profunda crisis. Junto al exceso de producción y la imposibilidad y frustración de los jóvenes cortometrajistas de acceder en el campo del largometraje se sumó la oposición de algunos exhibidores a seguir aceptando la obligatoriedad de exhibición de cortometrajes. El negocio ya no era rentable.

Para los dueños de las salas, los cortos siempre fueron el relleno que por mandato se debía proyectar; con el régimen democrático trataron por todos los medios de deshacerse de ellos. Los cortos se pasaban de manera irregular y el público terminó por rechazarlos; no obstante, hubo cortometrajistas que llamaron la atención por lo atractivo, novedosa y original de sus creaciones.

Entre los cortometrajistas del género de ficción que resaltaron en esta década tenemos a José Antonio Portugal (Arequipa, 1947). Portugal inició su actividad como cortometrajista en los 70, pero sólo en los ochenta pudieron ser proyectados sus películas, tales como *Crónica de dos mundos* (1979) y *Hombres de viento* (1984). En la primera, Portugal se enfrentó a la difícil tarea de conjugar la ficción y la historia. Los resultados fueron satisfactorios gracias a que supo darle a cada escena variedad y dinamismo.

*El enigma de la pantalla* y *El último show* (1982) del realizador Juan Carlos Huayhuaca fueron dos cortometrajes "insólitos en la cinematografía peruana. Ambos se plantearon como ejercicios cinematográficos y pruebas de destreza en su afiliación a géneros populares: la intriga policial y el musical fueron el objeto de su atención y el modelo para mimesis"<sup>36</sup>.

En la etapa final de los años ochenta, nuevos cortometrajistas realizaron obras de

---

<sup>36</sup> Ídem. pág. 282

interés en géneros como el documental y la ficción.

En ficción destacaron Danny Gavidia, Edgardo Guerra (1956), Aldo Salvini (1962), Juan Carlos Torrico. Todos ellos intentaron la experiencia del corto argumental como forma de resarcir, salvo Torrico en ese entonces, la imposibilidad de realizar un largometraje. No podemos olvidar que Gavidia hizo su aparición espectacular años más tarde con su largo *Reportaje a la muerte*.

Según Bedoya las cintas de estos directores adolecieron (irónicamente) de un defecto común: el ser la reducción de una materia prima vasta y dilatada que debía constreñirse y reducirse hasta adquirir el formato del corto.

En el festival de cortometraje realizado por la Asociación de Cineastas del Perú en 1991 permitió identificar la situación la producción de películas de pequeño formato. Algunos pensaron que era el fin de una etapa de la evolución del cortometraje e inclusive del cine peruano. Existía un desgano total y una carencia de estímulos para continuar con la realización de nuevos cortos, invertir en los cortos era sinónimo de gasto y no de inversión. Estos aspectos negativos influyeron en la insatisfacción dejada por la muestra.

Desde luego, no todo fue negativo, un grupo pequeño de cortometrajes destacó en aquel festival: Rosa María Álvarez Gil con *Luna de almendra*, Edgardo Guerra con *Para vivir mañana: Enrique Verástegui* y Aldo Salvini con *El gran viaje del Capitán Neptuno*, se convirtieron en la nueva promesa de la cual dependería el futuro del cine peruano.

A juicio de Bedoya, *Luna de almendra* representa la ingenuidad, la cursilería del mundo del espectáculo limeño, así como la exhibición de ambiciones y frustraciones que diseñaban un retrato escueto sobre cierto modo o condición de ser mujer y sobrevivir en el Perú.

En *Para vivir mañana* de Edgardo Guerra se hace una semblanza fílmica de poetas peruanos vivos. En este cortometraje se evita la actitud respetuosa hasta la genuflexión frente al poeta. “Guerra trató de tú a Verástegui, importante poeta de la ‘generación de los años 70’, y le hizo mezclarse con los que son los insumos de su poesía: el desorden, la promiscuidad, la ciudad, el deseo, la literatura, las mitologías el recuerdo de una época aún cercana en el tiempo... El pequeño caos formal de la cinta era el correlato exacto de la intrincada cosmovisión contenida en la obra del poeta”<sup>37</sup>.

En *El gran viaje del Capitán Neptuno* de Salvini se representa la travesía de dos dementes que pretenden la recuperación del Monitor Huáscar como pretexto para realizar un ejercicio original y moderno. “El mundo deprimido y poblado de desperdicios por el que transitaban los alucinados era el producto de la imaginación excesiva y expresionista del realizador, ya presente en sus cortos previos”<sup>38</sup>.

A pesar de estas promesas para el futuro del cortometraje de ficción “la Ley de Cine, a fines de los 80, se encontraba exhausta. La vigencia de su régimen de beneficios tributarios había sido prorrogada dos veces, como consecuencia del cumplimiento de sus

<sup>37</sup> Ídem, pág. 291-292

<sup>38</sup> Ídem, pág. 292

plazos de caducidad. Los síntomas de la ineficiencia del texto legal, desbordado por una realidad económica en crisis aguda y por la quiebra del modelo militar que impulsó, eran perceptibles sobre todo en la dificultad creciente para hacer cine”<sup>39</sup>.

### **Visión aproximada de la temática de los cortometrajes de ficción producidos durante la vigencia de la ley 19327**

Hasta el momento no se ha realizado una identificación de las temáticas predominantes en los distintos períodos de la historia de la producción de los cortometrajes peruanos; por ello, creemos pertinente continuar indagando en la historia del cine peruano, dentro del marco de la ley 19327.

Aunque ya se hayan subrayado algunos contenidos temáticos considerados en la historia del cortometraje peruano, en especial los cortos de ficción, fue importante realizar una entrevista al crítico e historiador de la cinematografía peruana, Ricardo Bedoya<sup>40</sup>, para conocer algunas de las líneas temáticas presentes en los cortometrajes durante la ley 19327, y de esta forma, poder contrastarlas con las temáticas de los cortos realizados a mediados de los noventa.

Según Ricardo Bedoya la gran cantidad de cortometrajes generados durante la vigencia de la ley 19327 se caracterizó por presentar temáticas muy distintas entre sí. En los doce primeros años de la ley, los cortometrajes abordaban contenidos temáticos turísticos; la mayoría de ellos eran documentales sobre huacos o arqueología peruana, sobre fiestas populares, sobre iglesias en la sierra o en la costa, documentales sobre alguna actividad productiva, como por ejemplo, Toquepala, Quajone o sobre personajes literarios, etc. Es decir, los cortos no tenían necesariamente una connotación social o política, sino más bien existía cierto interés cultural para poder acceder a la exhibición.

No obstante, durante los inicios mismos de la ley, sí se hicieron algunos cortos comprometidos con algunas peculiaridades de la realidad nacional, pero esos cortos fueron los que se prohibieron o no llegaron nunca a las salas. Por ejemplo, algunas de las películas de Federico García, que resultaron demasiado izquierdistas para lo que el régimen militar del General Velasco Alvarado podía tolerar.

Los cortometrajes después del gobierno militar, es decir, los realizados durante los ochenta hasta 1992, son cortos en su mayoría de ficción, que tampoco tienen necesariamente una connotación social, sino más bien sus contenidos estuvieron vinculados con cierto costumbrismo urbano, en éstos cortos hay ciertas historias ambientadas en bares, en lugares populares y se presentaban más bien como ejercicios de los realizadores con el fin de poder hacer un largometraje que era lo que verdaderamente anhelaban hacer.

Para Bedoya, los cortometrajes siempre procesaron, en muchos casos, elementos de la cultura peruana, pero no siempre una posición social y política comprometida con los problemas de la realidad peruana de la época.

<sup>39</sup> Ídem, pág. 296

<sup>40</sup> Entrevista realizada en la Universidad de Lima a mediados del año 2000

## Los noventa

### **Derogatoria de La ley de Fomento de la Industria del Cine. Decreto Ley N° 19327**

En diciembre de 1992, en el contexto de una reforma liberal de la legislación tributaria peruana, el Poder Ejecutivo deroga los principales artículos promocionales del Decreto Ley Nro. 19327 de Industria Cinematográfica que había regido desde 1972. Los dispositivos suprimidos estaban referidos a la entrega del impuesto municipal de los espectáculos públicos en favor de los productores de películas peruanas y aquellos que establecían la exhibición obligatoria de las cintas pues, según los argumentos para la derogatoria esto suponía una violación del derecho constitucional de la libertad de comercio.

La desaparición de esta legislación se dio en momentos en que México, Chile, Brasil y Argentina implementaban políticas económicas muy similares a las nuestras para producir un cine nacional como forma de presencia a nivel mundial. A esto añadiremos que por entonces la UNESCO declaraba como trascendental la necesidad de encontrar vías que permitan el afianzamiento de las cinematografías nacionales como instrumento de conocimiento mutuo y de intercambio cultural.

En medio de la derogatoria, el Perú decide retirarse del diálogo entre ministros de Educación y Cultura de los países Iberoamericanos quienes firmaron acuerdos de fomento de la actividad cinematográfica.

Desde ese año la producción de películas en el Perú quedó sin el amparo legal que había gozado durante veinte años. Era imprescindible subsanar primero muchos desaciertos generados en la producción cinematográfica durante la vigencia de la ley 19327, aunque en ese momento dicha derogatoria no contemplara que la promoción del cine que los estados promueven en el ámbito mundial, tiene una justificación de orden práctico: buscar condiciones para que el cine nacional pueda acceder al mercado constantemente encandilado por el cine norteamericano.

La suspensión de los incentivos legales ocasionó la inminente paralización de las actividades filmicas. Los cortometrajes a partir de la fecha ya no se proyectaban en las salas y los rodajes previstos se postergaron indefinidamente, justo en el momento en que los cortometrajistas (de los ochenta) se inclinaban hacia el terreno de la ficción y se podían apreciar diferentes estilos y tratamientos fílmicos y la constitución de nuevas formas de comunicación con el espectador.

“La decisión del Poder Ejecutivo trajo consigo reacciones diversas y hasta encontradas del propio gremio de cineastas, que no tardó en dividirse. 1993 fue un año crítico de disensiones al interior del gremio y desconcierto de los cineastas, que vieron de pronto que la actividad filmica que habían desarrollado con dificultades pero con continuidad, dejaba de ser factible desde el punto de vista económico, cerniéndose entonces las amenazas del paro y del cierre de las empresas”<sup>41</sup>.

Federico García, director de los filmes *Túpac Amaru* y *El amauta*, sostuvo que no

<sup>41</sup> Ídem, pág. 446

existía una sola película que haya recibido un solo sol de gobierno, del Estado, salvo las de encargo. “Lo que sí nos dio la ley 19327 fue derecho de pantalla. Esto es lo que nos ha quitado este decreto, al no poder tener acceso a las salas el cine peruano muere”<sup>42</sup>.

Juan Carlos Torrico, director de *Asia, el culo del mundo* aseguró por aquel entonces que las razones que expuso el gobierno para justificar su recusación a la cancelación de la Ley revelaba su total desconocimiento de lo que es hacer cine. “Se cree que es hacer sólo películas. No conocen lo que representa como elemento cultural, de defensa de la nación”.

El temor para estos cineastas se concentraba en la falta de un mecanismo por el cual se llegaría al espectador peruano, pues ahora ese uno por ciento del cine peruano estaría bajo el amparo de la dominación total del 99 por ciento representado por las películas extranjeras.

Por su parte, tres cortometrajistas que produjeron películas durante el ejercicio de la ley 19327 también se manifestaron ante su anulación.

Rosa María Álvarez Gil sostuvo que justos habían pagado por pecadores porque si bien algunos cortos habían sido rechazados por el público por ser aburridos otros si resultaron interesantes para el espectador.

“Lo que ha ocurrido es fatal para mí, pues tenía todo el impulso para hacer tres o cuatro cortos y prepararme para el largometraje... Esta circunstancia nos afecta a los que empezábamos a hacer cortos mucho mas que aquellos que pudieron hacerlos antes, aprendiendo del oficio e incluso ganando dinero con ellos, y que hubieran debido pasar antes al largo”<sup>43</sup>.

Para Aldo Salvini la derogación de la ley no lo afectó porque ya tenía cinco cortometrajes realizados en los años de vigencia de la ley, los cuales le permitirían llegar al largometraje con más facilidad que alguien que apenas empezaba y al que le resultaría más complicado encontrar un productor.

Augusto Cabada señaló por entonces que su generación (los ochenta) había crecido en una situación de privilegio que no advirtieron.

“No pertenecemos al grupo de cineastas que tuvo que luchar para que existiera la Ley de Cine; la heredamos como algo natural, lo que en verdad era excepcional, sobre todo si comparamos la legislación cinematográfica peruana con la de otros países de América Latina. Tal vez por eso hemos reaccionado tardíamente. El gremio cinematográfico sabía de la fragilidad de ese dispositivo legal pero sólo empezó a tomar una actitud distinta y a buscar que cambiara la situación que perduró tantos años cuando la ley estaba camino de su derogación. Creo que culpa la tenemos todos por no haber tenido conciencia de la situación en la que estábamos”<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Diario La República, Lima, 1de enero de 1993

<sup>43</sup> Entrevista a realizadores, Corto peruano: ¿el fin del juego?, La gran ilusión, 1993 pág.94

<sup>44</sup> Ídem, pág. 95

Poco tiempo después las instituciones representativas de los cineastas elevaron sus propuestas para una nueva legislación promocional ante el aquel entonces Congreso Constituyente Democrático (CCD).

A mediados de 1994 la nueva ley quedó lista para su aprobación por el pleno, esta ley contemplaba un fondo financiero para la producción de películas, un sobreprecio a la entrada de los cines con el fin de retribuir a los productores de los cortos, y un sistema de exhibición de películas acordada entre productores y exhibidores.

El proyecto fue aprobado por el pleno del Congreso, pero de inmediato las reacciones se hicieron escuchar. “Exhibidores, distribuidores y periodistas liberales desarrollaron una campaña contra la ley aprobada por el Congreso. El presidente Alberto Fujimori decidió entonces no promulgar la ley, ejerció su derecho a observar el proyecto y anunció la redacción de un proyecto sustitutorio del Poder Ejecutivo para su discusión en el Congreso”<sup>45</sup>.

### **La nueva Ley de Cinematografía Peruana 26370 y el CONACINE**

En octubre de 1994 se aprobó por ambos poderes del Estado peruano (ejecutivo y legislativo) la Ley de Cinematografía Peruana Nro. 26370. El reglamento de esa ley fue aprobado en mayo de 1995, quedando así expedita para su aplicación.

La originalidad de esta ley, que hasta hoy tiene vigencia, descansa en el reconocimiento del cine como un “hecho cultural y de comunicación”. “En mérito a eso, el Estado se fija como objetivo fomentar la producción de películas nacionales, procurando sobre todo la promoción de nuevos realizadores”<sup>46</sup>.

Para efectos de la aplicación de la legislación cinematográfica, la misma ley crea un organismo, el CONACINE (Consejo Nacional de Cinematografía Peruana), ente rector dependiente del Ministerio de Educación.

Como explica Bedoya, el fomento estatal consistía en un sistema de concursos que premia en forma anual a seis proyectos de largometraje que se consideren merecedores de este estímulo. Además, se premia a 48 cortometrajes filmados y editados. La calificación en ambos casos la realiza un jurado de especialistas designado por el CONACINE.

Los premios consisten en montos no reembolsables que se destinan a la producción de las cintas: 16 Unidades Impositivas Tributarias UIT para los cortos, mientras que los premios a los proyectos ascienden 270 UIT, para el primer puesto, 195 para el segundo lugar y 155 para el tercero.

A mediados de los años noventa, una nueva generación de cortometrajistas se sintió motivada por la nueva ley y decidió participar en esta competencia<sup>47</sup>, cuya novedosa dinámica les exigía mayor calidad y creatividad en la profesión.

Una serie de cortometrajes fueron presentados en los cuatro concursos convocados por el CONACINE (29 cortos en noviembre de 1996; 20 cortos en febrero de 1997, 27 en

<sup>45</sup> BEDOYA, 1995, pág. 447

<sup>46</sup> Ídem, pág. 447

agosto de ese mismo año, y 36 en septiembre de 1998). La ficción y la calidad cinematográfica predominaron en casi la totalidad de los cortometrajes que participaron en dichos certámenes.

Los cortometrajes de los nuevos realizadores, muchos de ellos jóvenes, e inclusive directores ya consagrados en este formato, se preocuparon por una adecuada utilización del lenguaje cinematográfico y una distinguible representación escénica. Sus obras cinematográficas grafican un cuidado especial en la dirección de actores y en la construcción de personajes.

No obstante, a pesar de que la ley ordena premiar anualmente seis largos y 48 cortos el presupuesto que el Estado deriva al CONACINE no logra cubrir el íntegro del presupuesto de producción, ocasionando de esta forma que este organismo sólo pueda premiar tres largos por año y menos de 20 para el caso de los cortos.

Lo cierto es que existe, desde que se iniciaron los concursos, la queja por parte de los productores y realizadores por dicha demora, lo que podría ocasionar desilusión y alejamiento de éstos de futuros concursos.

Según René Weber, ex integrante del comité ejecutivo del CONACINE, desde que se puso en vigencia la ley 26370 a inicios de 1996 no ha funcionado. Ello debido al incumplimiento del pago, por parte del gobierno, del presupuesto fijado por la ley.

“En 1996, el CONACINE se vio obligado a operar con S/ 500,000, al año siguiente se le otorgó la suma de S/ 1'000,000, lo mismo sucedió en el 98 aunque a finales de año el gobierno se animó y puso un millón adicional sobre la mesa, completándose así la suma de 2'000,000. En el 99 el CONACINE ha tenido que operar con S/ 1'000,000... En realidad desde 1996... solamente se han organizado cuatro concursos de cortometraje y tres de largometraje. Ni el año pasado, ni este año se ha convocado a concurso alguno. La Ley 26370 no funciona”<sup>48</sup>.

La principal diferencia de esta legislación con la anterior se fundamenta en que “la ley vigente aborda el problema desde el cine desde el punto de vista del financiamiento, a diferencia de la anterior, que lo hacía promoviendo la exhibición de los largos acabados o resarcido del producto de los cortos con recursos económicos generados durante su exhibición. Lo que se quiere ahora es sustituir con el aporte del Estado los fondos que se fueron alejando del cine desde finales de los años ochenta”<sup>49</sup>. Esos fondos a los que hace referencia Ricardo Bedoya fueron aquellos provenientes de las coproducciones ya sea con empresas o gobiernos europeos.

Si bien los cineastas peruanos acogieron la nueva ley con positiva unanimidad, las

<sup>47</sup> A mediados de los noventa el sistema social y económico exigía competencia profesional en diversos rubros laborales, este panorama condicionó al gobierno de turno a que también se establecieran algunas pautas para una competencia a nivel cultural. El desarrollo de la cinematografía nacional tuvo que incentivarse mediante una serie de concursos al año. Sólo las mejores obras cinematográficas accederían a un incentivo económico.

<sup>48</sup> WEBER, René, Artículo difundido en el año 2000

<sup>49</sup> BEDOYA, 1995, pág. 448

divisiones del gremio empezaron a cerrarse en 1995 y el trabajo en conjunto se impuso, el optimismo ocultaba un cierto temor y las interrogantes acerca de la duración de la ley.

### **Acciones del CONACINE**

Coincidentemente y con cierto aire simbólico, el 28 de diciembre de 1995 se conmemoró el centenario de la primera función de cine realizada por los hermanos Lumière, y en esa misma fecha que el gobierno expidió las resoluciones designando a sus tres representantes ante el Consejo Nacional de Cinematografía - CONACINE<sup>50</sup>, un miembro del Ministerio de Educación, el segundo del Instituto Nacional de Cultura, y el tercero del Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual, (Indecopi). De este modo, sumados a los siete representantes cinematográficos elegidos por votación de los gremios (un director, un productor, un docente, un técnico, un autor, un distribuidor y un exhibidor) se completó el número de miembros que integran dicho organismo.

Entre las funciones asignadas por la ley, mediante las cuales, los miembros del CONACINE se comprometieron a trabajar desde el inicio tenemos:

- Fomentar la producción nacional, impulsando su perfeccionamiento.
- Promover la difusión de nuestro cine, en especial la interacción con la cinematografía latinoamericana.
- Preservar nuestro patrimonio audiovisual, mediante la restauración, conservación y archivo fílmico.
- Promover la enseñanza del lenguaje cinematográfico.
- Realizar los concursos cinematográficos anuales y otros certámenes semejantes.
- Organizar y mantener los registros cinematográficos.

Un año después de vigencia de la ley 26370, José Perla Anaya, presidente del Comité Ejecutivo del CONACINE, aseguró, que tras la instalación del CONACINE la tarea ha sido y es más intensa para cumplir estos requisitos. Sin embargo hay que remarcar que si bien la ley no señala explícitamente al CONACINE la preeminencia de un objeto legal sobre otro, el actual Consejo Directivo entiende que la función básica debe ser la de incentivar la producción cinematográfica a la par de su continuo perfeccionamiento, pues, sin ella no habrá nada que difundir, conservar, restaurar, archivar o registrar.

### **La realidad presupuestal**

**Año 1996:** Durante siete meses el CONACINE trabaja sin un solo centavo. A medio año el presidente Alberto Fujimori concurre al Congreso de los Cineastas Andinos del Cusco y anuncia un primer desembolso de 500,000 mil nuevos soles, que se hace efectivo en agosto. Con ello se realiza el primer concurso desfinanciado de cortos y de largos.

**Año 1997:** Se había perdido alrededor algo de cuatro millones de soles y se asigna al CONACINE un millón de nuevos soles. Más el 80 por ciento se destina a los premios de otros concursos desfinanciados, dos de cortos y uno de largo.

<sup>50</sup> Los tres primeros años, Memoria 1996 – 1998, CONACINE, Lima, 1998

**Año 1998:** Se ha perdido cerca de 4.5 millones y medio y se vuelve a asignar un millón a finales de ese año

**Año 1999:** Operan con el millón, pero se pierde cerca de 4.5 millones. No hay información de cuánto se asignaría. No se realizó concurso ni de largometraje ni de cortometraje.

Como se aprecia en ningún año ha habido recursos suficientes para realizar el número de concursos ordenados por ley, tampoco lo asignado ha alcanzado para pagar a tiempo y en su totalidad a los pocos premios proclamados de los pocos concursos realizados.

Para muchos, este sistema de incentivos a la producción colapsará irremediablemente. Desde la segunda mitad hasta poco después de la década de los noventa, mientras el CONACINE ha tratado de cumplir al máximo los detalles de las normas, el gobierno de Fujimori le prohibía comprometer recursos presupuestales que no hayan sido previamente aprobados. En suma, el CONACINE, trabajó entre la espada y la pared.

Es importante resaltar, nuevamente, que los concursos realizados por el CONACINE consideran la premiación de seis largometrajes presentados en forma de proyectos por realizar, en tanto que los 48 cortometrajes premiados son presentados como proyectos finales, es decir, en película para su exhibición.

Esto sin duda constituye una limitación para los cortometrajistas pues muchos de ellos no cuentan con los recursos necesarios para la entrega de un nuevo material después del primero. A esto se añade el retraso por parte del CONACINE en efectuar el pago de los premios a las productoras que con mucho esfuerzo hacen realidad los proyectos de muchos jóvenes cineastas.

Para iniciar la producción de un corto no es nada fácil, ya que no existen ayudas regionales y sólo los cortos finalizados pueden concurrir al premio del CONACINE. Hay opinión unánime de que el formato es un importante espacio de iniciación, práctica y experimentación. Los cineastas más jóvenes son los principales realizadores de cortos y de ellos depende, por lo menos inicialmente, el autofinanciamiento.

El Encuentro Latinoamericano de Cine, que es realizado cada año por el Centro Cultural de la Universidad Católica (CEPUC), exhibe los cortos premiados por el CONACINE, constituyéndose, por el momento, en el centro de divulgación para los cortos peruanos. Hay muestras esporádicas de cortometrajes en algunos centros culturales de Lima: Fimoteca de Lima, El Cinematógrafo, Centro Cultural Ricardo Palma y Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica (CEPUC). No existe un festival internacional de cortometrajes en Perú y, a pesar de todos los esfuerzos, el cortometraje peruano aún no ha llegado a la T.V.

Pero a pesar de todas estas limitaciones, la aplicación de la nueva legislación a mediados de los años noventa permitió que un buen número de jóvenes cineastas saliera a la luz con nuevas propuestas cinematográficas de buena calidad. Como diría Bedoya "un cine de solitarios empeñosos que pese a las grandes dificultades de producción se esmeran por sacar adelante sus proyectos"<sup>51</sup>.

La perspectiva del corto peruano es vista hoy con optimismo. La opinión general es que la producción tiende a estabilizarse y a mejorar su calidad con un continuo apoyo a un formato fílmico o digital. Si bien en 1992 la derogada ley aturdió a los realizadores de la época, una ola de nuevos directores asoma desde mediados de los noventa, augurando, o al menos eso se espera, el advenimiento de otros tiempos para el beneficio de una posible industria nacional en un futuro.

---

<sup>51</sup> **Noticias**, N° 121, Mayo 2000, pág. 4.



## CAPÍTULO III

### 1. JÓVENES Y LA REALIDAD PERUANA DE LOS NOVENTA

Una de las hipótesis centrales que se intenta demostrar en el presente trabajo es que el cortometraje peruano realizado por cineastas jóvenes en la década de los noventa enfatiza temáticas individualistas, universales y cosmopolitas que no pretenden representar las complejas peculiaridades sociales, económicas y políticas de un país como el nuestro. En efecto, la orientación de los jóvenes realizadores es en gran parte el reflejo de las preocupaciones y de la identidad propia de la generación de los noventa que a su vez fueron consecuencia de los cambios ocurridos en el mundo y en el Perú durante esta época.

En este capítulo intentaremos, primero, presentar las transformaciones más significativas ocurridas en la década del 90 tanto a nivel mundial como en el caso específico de la sociedad peruana. Esto nos facilitará comprender adecuadamente las tendencias de nuestros jóvenes cortometrajistas en el período mencionado.

#### 1.1. Principales características de la realidad internacional durante la

---

## década de los noventa

---

Desde finales de la década de los ochenta ocurrieron una serie de transformaciones fundamentales en el mundo que pasaremos a detallar brevemente. Para el desarrollo del presente apartado nos hemos basado en una entrevista realizada al sociólogo, Dr. Pedro Gibaja Vargas-Prada<sup>52</sup>.

Pedro Gibaja, sostiene, en primer lugar, que el mundo en la década de los noventa ingresa a una era post-industrial marcada por la sociedad del conocimiento y de la información. La investigación científica y tecnológica se convierte en el motor de cambio y en la base del poder económico y político, y los bienes más importantes en los intangibles. Sin embargo, la era del conocimiento no llega por igual a todos los países del mundo ni a todos los sectores sociales dentro de los mismos. Así, por ejemplo, América Latina, y el Perú en particular, se encuentran claramente rezagados frente a los avances científicos y tecnológicos de los países desarrollados, afectando esta situación las precarias condiciones de vida de la mayoría de la población al no poder superarlos.

En segundo término, se rompen las fronteras nacionales a través del denominado proceso de globalización. Los tradicionales Estados – Nación, que fueron cruciales para el desarrollo del mundo contemporáneo desde por lo menos el siglo XVIII, pierden significación en el mundo cada vez globalizado. La globalización implicaba un proceso de mayor integración (o sujeción de un modelo único) de los diferentes países del mundo en términos económico, financieros, sociales, políticos y culturales. Esto suponía que cualquier hecho o cualquier cambio en el mundo afectaría de manera simultánea al resto del mundo.

“Es importante destacar que la globalización no afecta de la misma forma a las diferentes sociedades del mundo. Para los países subdesarrollados como el Perú, por ejemplo, significa ahondar las brechas que nos separan de los países pudientes, y también agrava los abismos internos entre los diversos sectores socioeconómicos”.

Otro factor importante, ocasionado en el mundo durante la década de los noventa fue la crisis y la caída de los así llamados “socialismos realmente existentes”. Se trata de un proceso que incluyó varios acontecimientos o hitos importantes entre los cuales cabe destacar las reformas graduales (“Perestroika” y Glasnost”) y la disolución de la Unión Soviética a fines de 1991, el derrumbe de los regímenes políticos en Europa Oriental en los últimos meses de 1989, los cambios económicos liberalizadores en China Popular desde la muerte de Mao Tse Tung en 1976, los cambios económicos y políticos en medio centenar de Repúblicas Comunistas asiáticas y africanas, etc. Probablemente, la caída del muro de Berlín es el símbolo más significativo de la crisis y colapso de un modelo de construcción de socialismo, pero no necesariamente de los ideales socialistas como tales.

El colapso de los “socialismos reales”, es otro hecho producido a nivel internacional la década pasada, dicha situación permitió el avance del liberalismo económico y político en el mundo. Por ello el conocido politólogo conservador estadounidense Francis Fukuyama se atrevió a pronosticar que con la universalización del liberalismo se habría

---

<sup>52</sup> Entrevista realizada a mediados de enero del 2001

---

llegado al “Fin de la Historia”.

Sin duda, varios hechos parecían confirmar la hipótesis del mencionado politólogo. Basta con mencionar algunos ejemplos, entre ellos, la liberalización económica que continúa avanzando en todo el mundo a pesar de la crítica de sus detractores; la democracia como sistema liberal y como sistema político que se extiende también a países en los cuales no se desarrollaba.

“Empero, existen aspectos discutibles en el planteamiento de Fukuyama. Uno de ellos se refiere a los enormes abismos e injusticias económico-sociales que se han mantenido y agravado en los últimos años tanto entre países ricos y pobres como entre diversos sectores sociales dentro de cada país”.

Otro elemento controvertible durante esta época ha sido destacado por el célebre politólogo norteamericano de Harvard, Samuel P. Huntington, quien demuestra que con el fin de la denominada “Guerra Fría”, los grandes enfrentamientos con bases ideológicas (por ejemplo, capitalismo frente al comunismo, derecha frente a izquierda) han cedido lugar a conflictos arraigados en diferencias de tipo cultural. Eso es lo que el autor llama “Choque de civilizaciones”. Los conflictos y diferencias étnicas, religiosas, nacionales abarrotaron el mundo en la década del noventa sin indicios que demostraran la tesis de Huntington, aunque pocos años después dicha tesis se convirtiera en un suceso real y lamentable para la población mundial.

Dentro de esta problemática, existen, entre otras, una dimensión directamente relevante para el presente trabajo de investigación. Lo que en el mundo actual suele llamarse con frecuencia “crisis de ideologías” que conlleva un individualismo exacerbado y, de alguna manera, una crisis de valores. “Ante el colapso de los grandes sistemas doctrinarios la multiplicación de una infinidad de valores y actitudes centradas en cada uno de los individuos o pequeños grupos parecen ser una consecuencia inevitable. Esta situación ha sido analizada por los filósofos de la post-modernidad como J. F. Lyotard, Marshall Berman, entre otros”.

La enorme multiplicación de actitudes, valores y conductas individuales -explica Gibaja- en un contexto de un cuestionamiento y crisis de los grandes modelos sociales producidos durante la década de los noventa, implicaba una actitud pragmática por parte de la población ante los grandes problemas sociales, además de la superposición de las preocupaciones y angustias existenciales del individuo sobre las preocupaciones de tipo colectivo, como forma de sobrevivencia social y mental.

Intenso individualismo, valores fragmentados, pragmatismo, emociones fuertes, son algunos rasgos característicos de mucha gente en la década del noventa. Pero también, paradójicamente, la ausencia de modelos societales sólidos originó una preocupación en los individuos por problemas existenciales que tiene una dimensión desligada del contexto socioeconómico y político. En otras palabras, el amor, el odio, el temor, la alegría, la angustia, la impotencia, etc., que los individuos sienten los lleva también a preocuparse por el carácter universal de sus problemas, que trascienden los rasgos peculiares o específicos de las sociedades o comunidades en las que viven.

Este fue el contexto vivencial que marca los momentos centrales de la década de los noventa. Y si bien afectó (y sigue afectando) a todas las generaciones que vivieron esta

época, los jóvenes fueron quienes la vivieron más intensamente debido a la ubicación contextual de su proceso de socialización. Ello motivó que se les denominara (erróneamente) la Generación X.

## 1.2. Panorama de la realidad peruana durante la década de los noventa

---

A continuación presentaremos un compendio del contexto general de la sociedad peruana durante la década de los noventa, que por su propio carácter genérico, ha influido directa e indirectamente en la conformación de los sujetos juveniles de finales del siglo veinte.

Para este propósito, nos basaremos, primero, en el análisis realizado por el economista Efraín Gonzales Olarte acerca de la evolución política y económica del gobierno de Alberto Fujimori, al mismo tiempo, incluiremos algunas descripciones económicas del período de Fujimori realizadas por la periodista británica Sally Bowen y el análisis que hace Pablo Sandoval sobre cómo los jóvenes reprodujeron esta década.

### 1.2.1. La década del noventa: El fujimorismo

Según Efraín Gonzales el “oncenio fujimorista” tuvo como principal característica el recibir de su antecesor un país sumido en una profunda crisis económica, política y ética. El primer rasgo del gobierno de Fujimori se debió a que hizo la transición del modelo de desarrollo intervencionista al modelo neoliberal, es decir, fue “el gobierno que movió el Péndulo Peruano, veinte años después del último movimiento”<sup>53</sup>.

Este cambio tuvo dos pasos fundamentales: en lo económico, se pasó del capitalismo estatal al capitalismo privado y en lo político pasamos de la democracia a la autocracia (1992 - 2000). Estos dos aspectos hicieron que el Perú tuviera, entre 1993 y 1997, altas tasas de crecimiento económico y una reducción considerable de la inflación que generó muchas expectativas.

Sin duda, entrados los noventa, la crisis del sistema de partidos, la agudización del terrorismo, la emergencia de un nuevo ordenamiento económico y político, hizo que Fujimori se propusiera a eliminar los obstáculos que le impidieran proseguir con su reforma. No le quedaba otra alternativa que generar un autogolpe de Estado. Y fue así, un 5 de abril de 1992 impuso su autoritarismo, mediante el cierre indefinido del Parlamento de la República, la desactivación del Tribunal de Garantías Constitucionales y el Poder Judicial entre otras disposiciones, que fueron aceptadas por gran parte de la población como un mal necesario o un mal menor, pues se esperaban mejores frutos sociales y económicos.

Fujimori se adelantó con su pragmatismo a solucionar una serie de problemas más urgentes del país como el restablecimiento de las relaciones financieras internacionales y, a partir de 1993 en adelante, tras la captura de Abimael Guzmán, a la consecuente

---

<sup>53</sup> GONZALES OLARTE, Efraín, ¿El fin del régimen económico y político del fujimorismo?, Cuestión de Estado, 2001, pág. 128

pacificación del país. Según Sally Bowen, el crecimiento del Perú fue impulsado esencialmente por la inversión privada. “En general, la inversión saltó de un equivalente al 16% del PBI en 1990 (una gran proporción de la cual fue inversión pública) a 24% en 1995. La mayor parte del incremento fue privada y mucha de ésta fue extranjera. Al igual que los compromisos contractuales de inversión, la aceleración de la privatización trajo consigo importantes beneficios colaterales a las industrias conexas. Los industriales peruanos se equiparon y comenzaron a utilizar parte de su capacidad instalada que había permanecido ociosa durante años”<sup>54</sup>. De este modo, Fujimori implantó una nueva ideología neoliberal, basada en el pragmatismo, la competitividad, la competencia y el libre mercado.

Muchos peruanos debimos volvernos competitivos para acceder a las nuevas empresas que empezaron a manejarse mediante las tecnologías de punta, las cuales, en ese entonces, comenzaban a repuntarse en nuestro país como consecuencia del sistema neoliberal.

En este contexto, los jóvenes y los no tan jóvenes empezaron a cargarse de una actitud pragmática e individualista pues llegaba la hora de sobrevivir ante la falta de trabajo. Era necesario ser más competitivo ante los profundos cambios que traía el nuevo sistema. Las protestas que antes eran una actividad de todos los días fueron remplazadas por una “aparente apatía” que hacía que muchos ciudadanos se dedicaran más a sus labores particulares, mientras que otros, que no encontraron una oportunidad en la nueva sociedad, optaron por una subsistencia informal e ilegal dentro de ciertos grupos excluidos por la sociedad (pandillas juveniles, barras bravas, grupos de estafadores o delincuentes, etc.)

A partir de 1998, la economía peruana entró en crisis y empezó a mostrar de manera aguda las debilidades propias del modelo neoliberal: “extrema dependencia de capitales extranjeros, falta de empleo adecuado, bajos ingresos, quiebras de empresas, rompimiento de la cadena de pagos, incertidumbre en el futuro y pobreza crónica. La crisis había vuelto, pese a la modernización de algunos sectores, la influencia de inversión extranjera, la liberalización de los mercados y el gasto social”<sup>55</sup>.

Ante esta situación, la gente se percató que el modelo implantado por Fujimori no podía ofrecer lo que había prometido en 1995 cuando se alzó por segunda vez consecutiva con la victoria presidencial: estabilidad con empleo. Gonzales señala, además, que la gente se dio cuenta de que no había modo de cambiar el modelo fujimorista sin cambiar de gobierno, o por lo menos, sin cambiar el régimen económico-político, como medio para redefinir los puntos distributivos y de empleo del nuevo contrato social, consagrado por la Constitución de 1993, instaurada por este mismo gobierno.

Según Julio Cotler el régimen de Fujimori anteponía la gobernabilidad a la democracia, es decir, el gobierno había generado un esquema en el cual lo que importaba era gobernar antes que democratizar. Para lograr esto, Fujimori utilizó una

<sup>54</sup> BOWEN, Sally, El Expediente Fujimori, Perú y su Presidente 1990 – 2000, 2000, pág. 191

<sup>55</sup> GONZALES, 2001, pág. 129

política macroeconómica que, generaba crecimiento, pero mantenía las desigualdades económicas, el desempleo y la pobreza, en tanto que la política social servía para compensar o aliviar temporalmente estos problemas.

“Así el gobierno jugaba con los extremos, a los ricos y a los empresarios los favorecía cuando había crecimiento y a los pobres y desempleados les organizaba un sistema social (educación, alimentación, salud e infraestructura básica) y aliviaba sus bajos ingresos con bienes y servicio, sobre la base de los impuestos que cobraba sobre todo a las clases medias y a los pobres”<sup>56</sup>.

El Estado, asegura Gonzales, se había organizado para permitir gobernar este modelo concentrador en lo económico y redistribuidor en lo social con criterios discrecionales. Para que este régimen haya podido funcionar fue necesaria una “innovación institucional”: fusionar el Estado y el Gobierno en una sola entidad, de tal manera que los intereses del gobierno se conviertan en intereses estatales y la administración de las políticas económica y social no requieran ni de la fiscalización ni menos de la participación política de los grupos y movimientos distintos al gobierno, “lo que caracteriza a un régimen autoritario que no quiere competencia política”<sup>57</sup>.

### 1.2.2. ¿Y los jóvenes?

Todo este panorama no sólo hizo que esta generación de jóvenes adoptara una actitud pragmática e individualista para desenvolverse en este contexto, sino que también lo interiorizara y le diera una interpretación distinta a otros tiempos.

Pablo Sandoval, en un artículo sobre la juventud universitaria, asegura que en ocasiones los cambios sociales no pueden ser aprehendidos en grandes esquemas explicativos ya que, por lo general, se torna borrosa la comprensión de los hechos de nuestra vida cotidiana. Además, muchas veces, por la celeridad de los acontecimientos, por la forma fragmentada en que interiorizamos nuestros conflictos, aspiraciones, desigualdades, discriminaciones, así como los valores de la sociedad contemporánea, damos cuenta de estos sucesos recurriendo a intuiciones estéticas.

“En efecto, es en el terreno de la plástica, por ejemplo, donde podemos reconstruir con frecuencia los restos y fragmentos de nuestra cotidianeidad. Toquemos un caso: las representaciones sociales, que hasta hace algunos años se organizaban alrededor de una lectura de los conflictos en términos de clase, se han deslizado con facilidad al terreno de lo subjetivo e individual. Las dimensiones cardinales de nuestra vida cotidiana han desplazado a los esquemas totalizadores del pasado, y los individuos de hoy podemos ver reflejado, en los discursos estéticos, el trizado mundo por el que transitamos”<sup>58</sup>.

Esta era la forma en que los jóvenes demostraban su entendimiento de la realidad

---

<sup>56</sup> Ídem, pág. 130

<sup>57</sup> Ídem

<sup>58</sup> SANDOVAL, Pablo, Juventud universitaria. Memoria, desigualdad y buenas intenciones, Cuestión de Estado, 2001, pág. 100

---

peruana en los noventa, los discursos épicos de protesta y reivindicación de décadas anteriores pierden consistencia y densidad y son reemplazados por la revalorización de la vida misma, la individualidad; llena de conflictos, violencia, incertidumbres, búsqueda de placeres para olvidar los malos momentos, y esperanza.

### 1.3. Realidad juvenil peruana durante la década de los noventa

---

En el presente apartado desarrollaremos el tema vinculado a la realidad juvenil de los años noventa en el Perú, es decir, describiremos las actitudes, comportamientos y desenvolvimiento que caracterizaron a la juventud peruana en el contexto de la realidad peruana de los noventa.

Asimismo, este recuento nos ayudará a delimitar dos conceptos transitorios e inestables presentes en nuestra investigación: **juventud y clase media**. La juventud como tránsito a la adultez y abandono de la niñez, con su carga de añoranza y esperanza (moratoria social), la clase media como punto de encuentro entre los niveles socioeconómicos alto y bajo, con un conjunto de aspiraciones y anhelos que le permitan ascender de nivel y una movilidad real que la aproximen con el estrato inferior.

Para ello, hemos recurrido al análisis y conclusiones del sociólogo Sandro Ventura, publicadas en su libro *Contrajuventud. Ensayos sobre Juventud y Participación Política* (2001); al mismo tiempo, enunciaremos los conceptos vertidos por Aldo Panfichi y Marcel Valcárcel, autores del libro *Juventud: Sociedad y Cultura* (1999); y, por último, nos apoyaremos en los diferentes ensayos y artículos que sobre el tema de juventudes han desarrollado algunos jóvenes en Latinoamérica y que hemos extraído de la Internet.

#### 1.3.1. ¿Qué es la Juventud?

El Diccionario de la Real Academia Española define el término juventud como la edad que media entre la niñez y el comienzo de la edad adulta; la Demografía considera como juventud a aquellas personas entre 15 y los 24 años, aquí la noción de juventud se basa, generalmente en definiciones sico-biológicas (la pubertad) y en el paso de la dependencia a la autonomía social de un grupo de la población que se encuentra en una especie de moratoria social.

Según el CEPAL y la ONU la juventud se entiende como una etapa de tránsito entre la niñez y la adultez, donde la socialización secundaria, a través de la educación y la capacitación, se constituye como la función social dirigida a este segmento de la población.

En contraste, para los que se niegan a encasillar a la juventud en un marco etéreo preciso, ésta constituye más que un período de la vida un estado de ánimo. "Pero más allá de la exactitud de aquella frase, cargada de optimismo para quienes se alejan de los veinte años, hay un reconocimiento amplio de la preponderancia, mas no-exclusividad, del vigor físico y anímico de ciertas etapas del curso de la vida, como la infancia y la juventud.

Los límites de la juventud son una construcción social. Cada época marca dónde se

inicia y dónde concluye esta categoría. Como Pierre Bourdieu nos recuerda: en la división lógica entre jóvenes y viejos está la cuestión del poder, del orden, donde cada cual debe ocupar su lugar por un tiempo, esperando su turno para decidir las cosas, sobre todo las más relevantes en la vida de la colectividad.

La juventud será el lapso que media entre la madurez física y la madurez social. Esta última entendida como la etapa del trabajo, de la constitución de un nuevo hogar y, con ello, de la independencia del tutelaje de los padres, de la venida de los hijos”<sup>59</sup>.

Según Sandro Venturo, la juventud es una categoría social y cultural, pero no debería ser una categoría política:

Es social porque en el Perú la demografía nos indica una presencia mayoritaria de niños y jóvenes, pero con una escasa presencia en los hechos sociales, además, es el sector de la población con los más altos niveles de riesgo. Es el grupo con los más altos índices de desempleo y subempleo. Es la población más afectada con el colapso del sistema educativo. Basta con observar las cifras respecto a enfermedades de transmisión sexual (VIH) y a la adicción de drogas para comprobar que en el terreno de la salud el panorama es desolador. Sin duda, la exclusión social no se hace esperar para este grupo.

La juventud es cultural, porque durante la denominada etapa de moratoria entre la niñez y la adultez, los jóvenes aprehenden un conjunto de valores, ideas y normas producidos en la sociedad y, al mismo tiempo, se preparan para la asunción de las futuras responsabilidades económicas y cívicas comunes a todo ciudadano. De este modo, la cultura de masas y la educación formal construyen un proceso por el cual “los jóvenes aprenden a ser jóvenes en su relación con los ‘adultos’ y los medios de comunicación y luego dictan lo que ellos desean consumir en el orden simbólico para seguir representando la flor de la vida (...). La juventud es, entonces, una realidad social y cultural que se impone como obvia e inmediata. No obstante, si algo la define, es su naturaleza social transitoria, efímera, inestable. Se trata de un momento especial en la vida que se define por una atractiva y amenazante invitación a formar parte de una dinámica social en permanente cambio y, en países como el nuestro, con instituciones inestables y economías recesivas”<sup>60</sup>.

La juventud para Venturo no debería de ser una categoría politológica porque en el sistema político peruano la juventud sólo puede ganar una presencia relevante si esta presencia parece subordinada. Se trata de un modo de participación que condena a la juventud a jugar para siempre en segunda división, lejos de las instancias donde se toman las decisiones y se definen las influencias relevantes en el sistema político.

En pocas palabras podemos definir a la juventud como la etapa de transición y de definición de las actitudes de un sector de la población: los jóvenes; ellos buscan prepararse para integrarse en su comunidad, pero a medida que lo logren deberán

---

<sup>59</sup> PANFICHI, Aldo, VALCÁRCEL, Marcel; Juventud: Sociedad y Cultura, 1999, prólogo s/p., Sobre jóvenes, características generales

<sup>60</sup> VENTURO, Sandro, Contrajuventud, Ensayos sobre Juventud y Participación Política, 2001, pág. 12 – 13

sortear una serie de obstáculos internos (personalidad) y externos (el sistema social) para curtirse de errores y correcciones, es decir, de la experiencia necesaria para una participación con el mínimo de riesgos en la etapa de la adultez.

### 1.3.2. Características de la realidad juvenil peruana de los noventa

#### Moratoria Social

La moratoria, según Panfichi y Valcárcel, es una forma de decir a los jóvenes que existe un tiempo donde hay ciertas licencias y mayores márgenes de prueba y equivocación, una suerte de mayor permisividad o vacaciones sociales, donde se espera que el joven se equivoque, pero que obtenga poco a poco los medios y capacidades para el mañana. Al final se trata de construir caminos individuales que gratifiquen las expectativas de los mayores, y las propias de los jóvenes.

Sin embargo, existen moratorias y moratorias, unas que duran más gracias a los mejores ingresos familiares y otras que apenas se manifiestan por carecer de ese factor. “Para los sectores populares resulta muy difícil ser joven. La pobreza limita cualquier moratoria cuando la lucha por subsistir es prioridad. La zozobra de una vida cotidiana llena de carencias y limitaciones debilita fuertemente la capacidad de estructurar rutinas y acciones orientadas a prepararse para el mañana. Las sucesivas crisis económicas de la presente década, de manera temprana y en forma intermitente, vienen empujando al mercado laboral a los jóvenes de clase media, fraccionándoles este tiempo de aprendizaje y espera.”<sup>61</sup>

De este modo, los debates en los últimos años han puesto más de un reparo a la definición de juventud, pues, “dado que muchos niños latinoamericanos menores de quince años se ven obligados a asumir responsabilidades familiares la idea de moratoria entra en cuestión. Lo mismo sucede con aquellos jóvenes mayores de treinta años que no encuentran sino en los hogares de sus padres una estabilidad que la sociedad no les puede brindar. De esta forma la idea de tránsito se diluye ante personas, a quienes se les niega esa idea de juventud o ante personas que llevan la moratoria hasta límites cómplices con la recesión y la exclusión social vigentes en sociedades como la nuestra.”<sup>62</sup>

#### Juventudes

Por lo expuesto anteriormente es válido afirmar, entonces, que la juventud es una categoría social ciertamente heterogénea en su interior pues no existe la juventud sino distintas juventudes.

Como señalan Panfichi y Valcárcel, en las sociedades no tradicionales, donde la diferenciación de clase es sumamente marcada, los jóvenes se tiñen de colores diversos, de aspiraciones, conductas y posibilidades múltiples. La mayoría carece de los recursos económicos para vivir un período relativamente prolongado en calma y disfrutándolo. La uniformidad es una quimera. El que una fotografía los muestre a todos, o casi todos,

<sup>61</sup> PANFICHI, Aldo, VALCÁRCEL, Marcel, 1999, prólogo s/p.

<sup>62</sup> VENTURO, 2001, pág. 23

usando coleta, arte y tatuaje, no debe llevarnos al engaño. Necesitamos más fotografías y más vistas de escenarios sociales que ilustren esta diversidad, que en el caso nuestro es, además, pluricultural y multilingüe.

### **¿Exclusión social o Integración?**

Si lo juvenil es entendido como una etapa de moratoria, es imprescindible discutir el antagónico binomio integración y exclusión social. Si consideramos que la educación, el empleo, la participación política y la cultura de masas son los canales de integración por excelencia. “En nuestro país los tres primeros se encuentran cerrados y filtrados para la mayoría de jóvenes a juzgar por los dos últimos censos nacionales”<sup>63</sup>. Esta situación, sin duda, arrastra a los jóvenes a ciertas “patologías sociales” e individuales, experiencias de incertidumbre y angustia que se expresan en fenómenos grupales como las pandillas y las barras bravas de fútbol o en procesos de anomia social como la delincuencia y la adicción a las drogas. “Inclusive gran parte del comportamiento político de los jóvenes ha tratado de ser explicado tomando en cuenta variables socioeconómicas como el subempleo y la inestabilidad laboral”<sup>64</sup>.

Pero si las cosas se presentan de esta manera ¿cómo lograremos integrarnos a la sociedad? Según Berger y Luckman, en su libro *La construcción social de la realidad*, existe una dimensión entendida como internalización/objetivación de valores y símbolos, y como el desarrollo moral del individuo, la socialización es un proceso donde el mundo interior de los individuos y la realidad social se definen mutuamente. Lo que permite la realización autónoma del individuo, obviamente en cooperación con otros individuos, se fundamenta en la construcción del *otro generalizado*. Es decir, los jóvenes durante su proceso de aprendizaje cuentan con la capacidad de universalizar normas, formas conductuales y simbólicas que incorporan inductivamente. Resumiendo, el joven incorpora valores cívicos, que ayudan a superar las frustraciones generadas por el cierre de las otras formas de integración social.

### **Los pares juveniles.**

Según Panfichi y Valcárcel, una de las características de la juventud de los noventa se concentra en el fenómeno de la configuración en la relación con los pares, es decir, el modelo prevaleciente para los jóvenes reside en la conducta de sus contemporáneos fuera del hogar. Dicha relación –apuntan- se origina en el debilitamiento de los mecanismos tradicionales posfigurativos de vinculación intergeneracional, debido al impacto de las profundas transformaciones socioeconómicas, culturales y tecnológicas, que generan novedosas situaciones, bajo las cuales las recomendaciones de los mayores pierden eficacia frente a los jóvenes.

El hecho de que estos jóvenes no puedan gozar de una estabilidad laboral que asegure su desenvolvimiento profesional y su futuro económico o, también, el hecho de que el pensamiento respecto de su sexualidad esté liberado de tabúes y prejuicios, son algunas circunstancias que enfrenta la juventud de hoy, muy distintas a las que

---

<sup>63</sup> CARRION, Julio, *La Juventud Popular en el Perú*, 1991

<sup>64</sup> ROSPIGLIOSI, Fernando, *Juventud Obrera y Partidos de Izquierda*, 1988)

confrontaron sus padres y sus abuelos. Desde este desencuentro nace una creciente refutación juvenil a la autoridad de los adultos en diversos campos de la vida diaria.

Así, “frente a las nuevas realidades, los jóvenes recurren a la orientación mutua, a la búsqueda de experiencias compartidas con grupos de la misma edad y a la construcción de variadas formas de comunidades de naturaleza emocional. Aquí, en estos espacios y no con sus padres o en la escuela, un amplio sector de la juventud encuentra las directrices para la acción, los renovados referentes identificatorios, la información relevante para el trabajo y la diversión, y el apoyo anímico que necesitan para sortear momentos difíciles. La comunicación que establecen es, sobre todo, oral, gestual y simbólica, constituyendo una nueva gramática basada en códigos restringidos conocidos sólo por los pares”<sup>65</sup>.

Pero si bien existen diversos grupos juveniles y dentro de ellos una forma de asociación, ello se ha traducido en acciones de mayor visibilidad social antes que una manifestación de carácter organizativo. Es decir, las juventudes constituyen afirmaciones vitales, fragmentarias y dispersas que dan cuenta de un nuevo sentido en torno al cual agruparse como son por ejemplo las barras bravas, el baile, la música, los estudios, las motivaciones religiosas, etc. Los jóvenes son capaces de movilizarse por determinados tópicos, lo diferencial es la heterogeneidad de los mismos y no necesariamente el que éstos apunten a proyectos globalizantes de acción.

“En los últimos lustros, en el Perú, el proceso de configuración se ha acelerado de manera notoria. La combinación de varios años de guerra interna, hiperinflación y radical reordenamiento liberal de las bases económicas, políticas y culturales de nuestra sociedad, ha contribuido poderosamente a erosionar los mecanismos conocidos de reproducción social entre ellos, como la autoridad indiscutible de los mayores, el monopolio paterno del rol proveedor, la garantía absoluta de la educación como vía de movilidad social y la seguridad del trabajo asalariado. Han sido años en que el joven, como afirma Romeo Grompone<sup>66</sup>, se ubica en el centro de una espiral de fuerzas contrarias. De un lado, es fuerza de trabajo vital para apoyar la reproducción material y, de otro, enfrenta el bloqueo estructural a sus posibilidades de progreso.

Esta juventud ha sido, pues, socializada en contextos de alto riesgo e inestabilidad personal y familiar. El enfrentamiento a situaciones de peligro en calles y espacios público, resulta una constante que exige el manejo de recursos personales sofisticados y mucha madurez para salir airosos de éstas”<sup>67</sup>.

### **Los medios de comunicación y sus referentes**

Un elemento que ayudó a los jóvenes a conservar aspiraciones y expectativas durante la década de los noventa, sin duda, fue el establecimiento de nuevos héroes. En estos nuevos referentes se concentran los valores deseados socialmente, más aún en

<sup>65</sup> PANFICHI, Aldo, VALCÁRCEL, Marcel, 1999, prólogo s/p

<sup>66</sup> GROMPONE, Romeo; El velero en el viento: Política y sociedad en Lima, 1991

<sup>67</sup> PANFICHI, Aldo, VALCÁRCEL, Marcel, 1999, prólogo s/p

este contexto donde los medios de comunicación establecen unos procesos de socialización tan significativos como los que producen la escuela y la familia.

Venturo nos presenta dos tipos de referentes: Los primeros son los modelos éticos en la medida que proponen un modo de vida. Ellos pueden ser políticos (El Ché, Castro, Gandhi, Haya de la Torre) o intelectuales (Mariátegui, Sartre, Heraud) y forman parte de un grupo cuyos discursos no fueron desatendidos por la gran mayoría de los jóvenes en último decenio.

Los otros héroes son efímeros, inmediatos, pragmáticos y contemporáneos. Corresponde a la denominada cultura de masas. Estos pueden ser deportistas, cantantes de rock y pop, actores, presentadores de TV, etc. Dependen de la moda y la moda va al ritmo de la industria y la multiplicación del capital; no creen que el mundo podría ser diferente, por el contrario, viven la realidad presente y la disfrutan hasta captar la atención de los medios.

Los héroes –explica Venturo- son modelos y los modelos pueden invitar a distintas cosas. Existen aquellos que inquietan la curiosidad y la rebeldía, mientras que otros estimulan al acomodamiento y la domesticación. Por ello, encontramos una distinción entre los héroes del primer tipo, que proponen un modelo de vida épico, y los segundos, que proponen tomar la vida como una *performance*.

“Los héroes son inevitables en tanto existen de manera consustancial al desarrollo de los individuos y de la sociedad. La tradición no es sino la continuidad de modelos aceptados, y luego negados. Hasta el nihilismo encuentra en la literatura a sus antihéroes celebrando la desesperanza y la decadencia de occidente. En realidad, visto bien, el problema no reside en la existencia de tal o cual especie de héroe sino en los tipos de sentimientos humanos que éstos convocan. Los modelos pueden invitar a la sumisión o, por el contrario, a la inquietud...

El problema no está en los héroes modelos sino en nuestra necesidad de sentirnos seguros. Siempre estamos necesitando que nos indiquen por dónde se encuentra la imposible felicidad; cuando ofrecemos la posibilidad de que las personas tengan iniciativa, sucede que nos responden pidiendo seguridad, órdenes, caminos perfectamente delimitados con estaciones, cartelitos y familiares esperando a la salida del aeropuerto de la ciudad desconocida donde, obviamente, no hay familiares ni carteles escritos en nuestro idioma. No hay referentes alternativos hoy (**es decir, los duraderos, aquellos en quienes se puedan confiar y construir un estereotipo de vida**): los chicos y las chicas admiran a los efímeros porque no hay más ni más”<sup>68</sup>.

### **El amor y la aparente displicencia**

Durante la década de los noventa los jóvenes fueron considerados como una generación displicente, temerosos de entablar compromisos afectivos y asumir responsabilidades domésticas, así como ser apáticos ante los asuntos públicos y los temas sociales. La denominación para estas actitudes juveniles no se hizo esperar y tomaron nombre propio: *Generación X*.

---

<sup>68</sup> VENTURO, 2001, pág. 40 – 41, (La negrilla es mía)

Aparentemente, esta constante quedaba establecida, no obstante, los medios de comunicación seguían presentando historias amorosas, épicas, e inclusive, algunas otras más “liberales”, pero en las que siempre al final prevalecían los valores como el amor, la libertad, la honradez, justicia. Los jóvenes consumían y anhelaban emular esas historias, “pero les dijeron (y los convencieron de) que ninguna de esas dos cosas son posibles. Los divorcios de sus padres así como la demagogia y la corrupción pública son tan cotidianas que para convencerse no es necesaria la filosofía postmoderna”<sup>69</sup>.

El siglo veinte, indudablemente, fue el siglo de los grandes discursos de cambio y ruptura, y de su decadencia. Los jóvenes de los noventa (y los de hoy) han crecido escuchando que nada de lo pasado valió la pena: ni el amor, ni la rebelión, y están convencidos de ello.

Según Venturo, no se rechaza al amor y la rebelión por desengaño o mera desilusión sino por terror al imposible. Pero en el fondo se desean desesperadamente. Se desean sin esperar, sin esperanza. Se desean y no se hace nada para realizarlos. Indudablemente, la consecuencia de esta incertidumbre puede conducir a los jóvenes a adoptar conductas dogmáticas (creencia en una esperanza divina o en un improvisado héroe) e intolerantes (desesperanza ante la falta de afecto).

Sin poder evitarlo, la inseguridad de los jóvenes aumenta al no poder apostar por los valores que anhelan y porque existe una escasez de formas de pensamiento crítico ante la vida y las paradojas del ser humano contemporáneo. Los referentes de los noventa fueron incapaces de llenar este vacío.

Y puesto que saben –añade Venturo- que no tiene sentido enamorarse ni transformar la realidad, los jóvenes se ahorran la vuelta a la esquina y aprenden muy bien lo que la estética de la cultura de masas propone: la inmediatez y la impulsividad para la vida, la sobrevaloración y la complacencia con todo lo juvenil, la libertad entendida como i-limitación (no como compromiso ni responsabilidad) y el silencio ante la reflexión crítica (que no es lo mismo que el desprecio a la retórica academicista). Y ya que no es posible enamorarse viviendo la fugaz y satisfactoria fantasía de la inmortalidad entonces se dedican al desamor. Pelotean, Se distraen. No se entregan. No se permiten ser vulnerables. Y, en el fondo todavía están deseando ser o atraer príncipes azules.

La juventud de los noventa, recalquemos, es heredera de la desilusión de sus padres y abuelos, profundamente desengañados de los sueños y las doctrinas de la modernidad desplegados durante las décadas anteriores. Los jóvenes de hoy desisten del amor porque les parece inalcanzable. Renuncian a la trascendencia porque consideran que se trata de un sinsentido.

### **De los movimientos juveniles a las movidas juveniles**

Cada generación juvenil, desde principios de siglo, ha sido rotulada de acuerdo a una serie de actitudes y conductas adoptadas que marcaron épocas. Algunas positivas, otras más negativas, incluso dependiendo de las miradas que la sociedad, las autoridades o las instituciones.

<sup>69</sup> Ídem, pág. 43

En el Perú, desde los primeros años del siglo XX los jóvenes se caracterizaron por su participación activa en la universidad mediante los **movimientos juveniles**, cuya actitud revelaba un compromiso social y político con el país. Estos grupos se enfrentaron a un sinnúmero de represiones por sus constantes protestas que no sólo buscaban renovar la actividad académica sino también su vinculación con la escena política nacional como partícipes indiscutibles de los cambios, de la historia.

Estos movimientos juveniles en el Perú estuvieron ligados en un inicio a partidos políticos como el APRA, el Comunismo y la Izquierda, y, a pesar de las represiones y desarticulaciones en determinados momentos de la historia, supieron reconstituirse en pro de los derechos y necesidades estudiantiles.

A finales de los cincuenta, por ejemplo, una nueva generación de líderes e intelectuales aparecía en el escenario interno de las universidades y, en principio, sin vinculación alguna con la política nacional. El surgimiento de la misma coincidió con la formación de nuevas organizaciones políticas como Acción Popular, Democracia Cristiana o diversos grupos de izquierda marxista. Se trataba de una renovación académica que los llevaría a conseguir la aprobación de una nueva ley, la ley 13417, y con ellos el fortalecimiento de la Federación de Estudiantes, fundada en la década del 20.

En la década de los setenta, sin embargo, el movimiento universitario ve reducida su capacidad de influencia en la vida académica y es protagonista de las transformaciones de la sociedad a través de una serie de revueltas sociales. Los gremios en el interior de las universidades son copados por grupos de izquierda.

En los ochenta la violencia política termina por desprestigiar la actividad gremial de los estudiantes y la quietud universitaria no tarda en asentarse. "Sendero Luminoso realizó en las universidades nacionales la misma estrategia de amedrentamiento y la misma práctica sectaria y dogmática que aplicara contra las organizaciones populares del campo y la ciudad, y la reacción del estudiantado fue el repliegue"<sup>70</sup>.

En los noventa, tras ingresar las comisiones interventoras del gobierno de Alberto Fujimori, los espacios político-culturales se disuelven en su mayoría, convirtiendo a las universidades en una isla y dejando en orfandad a las nuevas promociones de estudiantes que no encuentran canales para participar en la vida política de la sociedad. "Los centros federados y las federaciones universitarias, entonces, cambian el eje de su activismo y lo orientan a la recreación, al deporte y a los servicios (fotocopias, talleres de danzas etc.). Por otro lado, aparecen las asociaciones de estudiantes con fines estrictamente académicos que organizan seminarios y coloquios con apoyo de la universidad y sin ninguna vinculación con las ONG ni con los centros de investigación más reconocidos"<sup>71</sup>.

De este modo, cuando los movimientos universitarios influyeron en la escena política nacional, lo hicieron desde la protesta en las calles o desde la provocación gestada en las aulas universitarias, como refuerzo a la presión que ejercieron las fuerzas antioligárquicas

---

<sup>70</sup> Ídem, pág. 98

<sup>71</sup> Ídem. pág. 99

en el Perú hasta mediados de la década de los sesenta, pero también demandaron por el establecimiento de los derechos estudiantiles y de una renovación académica.

A diferencia de los movimientos juveniles, durante la década de los ochenta surgieron las denominadas **movidas juveniles**. Estas movidas se caracterizan por no tener algún protagonismo político en el país y mucho menos alguna forma de intervención en el sistema político, pero si dejan ver por primera vez a grupos y actividades propiamente juveniles.

“Las organizaciones juveniles de barrios populares desarrollaban actividades de servicio a la comunidad y básicamente desde el terreno cultural: bibliotecas populares, grupos de danza y música, talleres de lectura, grupos de animación cristiana, etc. Eran grupos que de alguna forma se constituían gracias al apoyo y el seguimiento de promotores parroquiales y profesionales de ONG y por ello su discurso giraba en torno a la solidaridad, la justicia y el valor de la diversidad cultural...Se trataba de grupos de pares que funcionaban como instancias de socialización cívica, no política; y que brindaban un soporte emocional relativamente estable en un período de crisis económica y de creciente violencia política”<sup>72</sup>.

A mediados de esta década aparece otro fenómeno juvenil llamado la *movida subte*. Como Venturo describe, se trataba de extraños jóvenes que despotricaban contra el sistema en conciertos de rock organizados contra cualquier connotación comercial y gritando canciones contaminadas de insultos y lisuras contra la mediocridad de las costumbres y la vida social. Pero detrás de esa violencia verbal existía un movimiento que intentaba renovar la música y las artes plásticas desde una postura libertaria y que producía revistas, fanzines y cassettes desde un círculo informal e intenso.

Aunque era una juventud radicalizada desde el ejercicio artístico fuera de ideas políticas, la movida subte no constituyó nada orgánico, no obstante, es importante resaltar el protagonismo de bandas musicales como Leucemia, Narcosis, Voz Propia, entre otras.

Los noventa se inician con el gobierno de Fujimori y con todo lo que implicaba el rechazo al sistema político constituido por los discursos de los partidos políticos, las ofertas político-culturales del populismo son consideradas anacrónicas. Este rechazo se basó en la desconfianza ante la amenaza de la manipulación y la demagogia, por eso los frentes independientes concentraron las simpatías decisivas de los ciudadanos.

Dentro de este panorama, los jóvenes adquieren el protagonismo a través de las denominadas pandillas juveniles y las barras bravas. Estos fenómenos fueron tratados desde un punto de vista estrictamente social, sin ningún contenido político.

Estas agrupaciones de jóvenes -señala Venturo- encuentran un espacio de reconocimiento, donde se sienten acogidos simbólicamente en un espíritu compartido -el amor a la camiseta- o se sienten dueños de un territorio -el barrio- que les brinda un sentimiento de pertenencia que la sociedad no puede ofrecerles. “Estos tipos de agrupaciones ofrecen a los jóvenes espacios para adquirir una identidad y sentirse

<sup>72</sup> CÁNEPA, María Angélica, RUIZ, Rosa, Los jóvenes del cono norte, 1986; CÁNEPA, Los jóvenes de barrios populares, Revista Páginas Nº 102, 1990; Esquinas, Rincones y Pasadizos, bosquejos sobre juventud peruana, 1993

protegidos ante la incertidumbre cada vez más grave de la vida social”<sup>73</sup> .

Además de estos grupos, cuando ya era normal que a los jóvenes de los noventa se les tildara de displicentes con lo público político, salieron a relucir algunas manifestaciones culturales que daban cuenta de una porción de la juventud interesada por dar testimonio de la “crisis” que se desarrollaban en el ámbito de la música no comercial, los concursos de cómic, el teatro independiente y las producciones audiovisuales alternativas y que venían produciendo discursos críticos sobre la sociedad y el sistema político. Era “una postura crítica absoluta y que renuncia a lo público a pesar de su demanda por mayor sinceridad y transparencia en los asuntos públicos”<sup>74</sup> .

Estas movidas giraban alrededor de sí mismas y no pretendían la universalidad, sólo intentaban ofrecer nuevos sentidos sociales a los circuitos artísticos.

Casi al finalizar la década, específicamente en el año 1997, ocurrió un hecho inesperado que derrumbó la pasividad y apatía de los jóvenes universitarios peruanos: las notables marchas estudiantiles en defensa de la democracia, el estado de derecho y los derechos humanos en contra del gobierno Fujimorista que había quebrantado todos estos derechos. Estos universitarios (especialmente alumnos de las universidades particulares como la de Lima, San Martín, Ricardo Palma, Católica, entre otras) salieron a las calles, venciendo al fantasma del terrorismo y al prejuicio de que en el Perú reinaba la indiferencia absoluta.

Como resume Venturo, las movidas no fueron sino manifestaciones sociales y culturales que giraron en torno de sí mismas. Fueron (y lo son hasta el momento) experiencias urbanas propias de los barrios populares con cierta antecedente de organización social y de los circuitos artísticos y culturales mesocráticos, donde los jóvenes se encontraron entre pares, viviendo su moratoria, lejos del sistema político, a pesar de las incursiones senderistas y lejos de cualquier pretensión cultural contrahegemónica.

### **De espaldas a lo crítico**

Sin duda, la generación de los noventa ha sido catalogada también como la generación adversa a la crítica. Venturo nos explica que la ausencia de discursos políticos basados en una voluntad contrahegemónica ha empujado hacia la clandestinidad al pensamiento crítico. Existe, además, un rechazo de los discursos totalizantes y teleológicos, y con ellos a toda postura que pretenda explicar la realidad a partir de una verdad universal e indiscutible. En los noventa, sobretodo, el pensamiento crítico es asociado a la demagogia y al dogmatismo muchas veces, lo cual anula toda posibilidad de hacer atractiva cualquier forma de crítica al capitalismo, al nacionalismo, militarismo u otra forma de destrucción y alienación humanas.

Añade, también que el problema se encuentra en que la desconfianza hacia la noción crítica, en general, y hacia la palabra, en particular, restringe las posibilidades de recuperar el discurso verbal como modo de conocimiento y limita además la capacidad de

---

<sup>73</sup> CÁNEPA, (1990); PANFICHI, Fútbol, Identidad, violencia y racionalidad. Temas en sociología, 1994

<sup>74</sup> VENTURO, Sandro, Movidas en vez de movimientos, Flecha en el Azul, 1995

expresión y comprensión conceptual

Si bien es cierto que los jóvenes inventan significados (jergas) y referencias respecto de una realidad diferente a la ofrecida por sus mayores con el fin de reforzar sus identidades, evitar la homogeneización y el anonimato inherente a toda urbe, es evidente también que detrás de la jerga y la jerigonza contemporáneas se oculta un desagrado a la noción crítica.

“Es necesario insistir en que este desprecio a los ‘rollos’, si bien expresa esta desconfianza radical hacia la retórica política, ha llevado hasta cierto empobrecimiento de la palabra como soporte y vía de la reflexión acerca de la propia experiencia existencial... la política se reduce a valoraciones morales, la vida diaria parece reducirse a la expresión de interjecciones en menoscabo de los argumentos. Esto es notable entre los universitarios y los nuevos profesionales: el único lenguaje que aprenden con relativa destreza es la jerga de la profesión respectiva. No sucede lo mismo con los temas de interés público”<sup>75</sup>.

A mediados de la década de los noventa -indica Venturo- se pensaba que la aparente displicencia hacia la política estaba condicionada al rechazo total de las formas y razones de cualquier institución política y a las prácticas políticas vigentes, pero al mismo tiempo se creyó que en las movidas culturales juveniles existían instancias de participación donde se expresaban discursos que cuestionaban moralmente el orden social.

Caso contrario, estas “movidas no lograron desarrollar discursos críticos respecto al país y a sí mismas, cosa que parecían prometer silenciosa e intensamente hacia mediados de la década anterior cuando en la escena política oficial las oposiciones no podían vencer a su bien ganada reputación de partidos tradicionales”<sup>76</sup>.

Ni los grupos de rock, ni los artistas plásticos y audiovisuales constituyeron un concepto, una propuesta concreta, un contenido político consistente o un ejercicio ético. Si la virtud de estas movidas era la producción de discursos expresivos acerca de la sociedad y sus problemas, para muchos, estos grupos permanecieron en el simple gesto, el eslogan o la pose, develando su ingenuidad y una gran ignorancia por la falta de profundización en sus críticas.

A esto podemos añadir el desinterés de los medios de comunicación por los jóvenes, pues a pesar de ser sumamente criticados por diversos grupos de la sociedad durante la década de los noventa, nunca fueron considerados en la agenda de medios y, por lo tanto, no analizaron ni presentaron las causas de la acriticidad del sector juvenil. De haber mostrado su interés por las problemáticas específicas de este público tal vez hubieran surgido líderes que se animaran a preparar nuevos discursos en los cuales manifestaran justificadas razones.

“Lo que se puede decir hoy de las movidas es que su consistencia política, cualquiera que esta fuera, resulta más un deseo que una realidad. El perfil del cliché de la

<sup>75</sup> VENTURO, 2001, pág. 127. Sobre la aversión a la noción crítica

<sup>76</sup> VENTURO, 1995

generación X, es decir el de una juventud estimulada por las drogas y el exceso, donde el placer estético se absolutiza desplazando todo tipo de preocupaciones “sociales” y donde la ética del individualismo marca el horizonte de sus aspiraciones personales, tal vez esté más cercano a los jóvenes de clases medias que participan en las movidas de lo que uno podría esperar. Tomando en cuenta algunas excepciones, se trata de chicos y chicas de clases medias poco conscientes del país cholo y bullente en el que viven”<sup>77</sup>.

De otro lado, si durante las manifestaciones públicas en defensa de la democracia entre 1997 y 1998 por parte de los estudiantes, se evidenció un interés elevado e inusual por los temas políticos, una investigación de la ONG Calandria reveló que los jóvenes pasaban muchas horas frente a los informativos de la televisión o de las emisoras de radio pero también consumían prioritariamente programas deportivos o de espectáculos. Ellos consumían informativos, pero recepcionaban mejor los programas de entretenimiento. En conclusión, desinformación sobre los aspectos públicos y políticos y una escasa apreciación crítica.

En el caso de los universitarios, ellos sí manejaban mayor información que el promedio de la población, según Venturo, el acceso a la Internet aceleró el acceso a datos de cualquier grupo de interés, provocándose un desborde de información sobre cualquier tema. El acceso a los temas políticos era abundante pero no existían (no existen hasta ahora) criterios ideológicos a partir de los cuales organizar toda esa información.

Los años noventa abarcaron una serie de discursos anti-ideológicos que fueron aplaudidos por los adultos mientras los jóvenes los asumían sin mayores reparos. En ese contexto se formaron las opiniones políticas de los jóvenes que, ante la decepción de sus padres, huyeron de todo compromiso político y otorgaron juicios negativos a toda práctica política. Pero, existió (existe) una excepción a la tendencia pues salieron a la luz una serie de jóvenes regidores.

Con poco más de treinta años de edad, para ellos no era el rechazo al mundo politizado la interpretación que hacían de toda acción política, por el contrario, estos jóvenes vieron en la política una posibilidad de cambio, una permanente práctica de negociación y un ejercicio racional para la administración de las correlaciones entre diversos intereses en pugna. Debido a su experiencia de gestión pública en distritos difíciles como Breña, Comas, Villa El Salvador o Santa Rosa fueron absorbidos por la idea política de lo posible, del poder hacer las cosas y, en consecuencia, restaron tiempo al pensamiento utópico y políticamente “incorrecto”.

### **Cultura Política**

Sobre Cultura Política, Sandro Venturo, señala que los jóvenes al ser una población distinta a la población total no comparten la cultura política populista en la cual se formaron sus padres y abuelos, peor aún con los cambios políticos abruptos de la década anterior. Ellos expresan con mayor claridad su cultura política, pues no ha sido lo mismo madurar con la ilusión del desarrollo nacional que despertar a una década marcada por la crisis económica y la violencia política. Es importante resaltar que debido a esta situación

---

<sup>77</sup> VENTURO., 2001, pág. 131-132

crítica del escenario nacional, los jóvenes se vieron obligados a hacer cambios existenciales en sus vidas cuyas condiciones enfrentaron para hacerse hombres y mujeres plenos.

Entre los principales aspectos que originaron importantes cambios existenciales en los jóvenes de los noventa podemos mencionar: las expectativas mesocráticas, los derechos individuales, la demonización de la política, la desconfianza ciudadana, los modelos de ciudadanía y la ética al individualismo.

Con respecto a las **expectativas mesocráticas**, Venturo afirma que la sociedad peruana urbana se mesocratiza en el campo de los valores y las aspiraciones de los ciudadanos y no a escala material ni estructural, es decir, no se trata de un problema de distribución de la riqueza ni de los niveles de ingreso; se trata de la autopercepción de los limeños.

Desde los llamados sectores bajos hasta los altos, la autopercepción de la clase media se extiende, mientras que pocos se consideran pobres o ricos.

“Podemos vivir en un solar en Barrios Altos o en un callejón de Lince y considerarnos clase media si relevamos nuestro consumo cultural (moda, gustos musicales o formas de recreación). Del mismo modo, los pobladores de Las Casuarinas se autocalifican como clase media alta... Acaso porque a tres décadas de Velasco la palabra ‘rico’ tiene todavía connotación de prepotente, abusivo e injusto”. O acaso se deba a que en el imaginario de estos limeños el término ricos refiere al modo de vida aristocrático, hoy reducido al estereotipo del blanco de la alta sociedad”<sup>78</sup>.

Además, existe una conciencia cada vez más amplia sobre los derechos individuales, especialmente en los grupos medios. La cultura política basada en los derechos individuales contrastaría, entonces, con la cultura política de populismo basada en los derechos sociales colectivos.

Dentro de esta mesocratización, existe también una tolerancia frente a las opciones sexuales, profesionales, recreativas, etc., de los demás, que se aleja de las mismas si éstas comprometen a otros. Como señala Venturo, se trata de formas de responsabilidad individual que pasan por una disciplina y una eficiencia técnica (frente al politicismo de los setenta) que aspira a vivir de una modernidad material y no sólo simbólica. Existe el riesgo y la inversión de capital y en capacitación especializada, principalmente en el ámbito productivo.

El segundo aspecto tiene relación con el abandono de los discursos populistas por parte de los jóvenes durante los noventa, debido a la concepción de **ente demonizado** que atribuyeron a la política y de los políticos. Esto consiste en valoraciones estrictamente morales como “correcto” o “incorrecto”, “limpio” o “ladrón”, “honesto” o “mentiroso”, definen dicotomías donde el bien y el mal delimitan las fronteras del ejercicio del poder. No aparecen en sus opiniones significados que refieran siquiera indirectamente a valores tales como “democrático”, “popular” o “nacional”. Durante los noventa los jóvenes ya no ofrecían un lugar a una actividad político cultural tal y como se

<sup>78</sup> **KOGAN**, Liuba, Masculinidad/Femineidad: estereotipos de género en el sector socio-económico alto de Lima, Tesis de Licenciatura, 1992

expresaban en los comienzos de nuestro siglo.

Durante esa década asistimos también a una ausencia de debates ideológicos en la escena política nacional y la consecuente aversión a las nociones críticas, con la precariedad del sistema político peruano y con el desprestigio de los personajes que actualizan la vida del país y de sus localidades.

No sólo para los jóvenes sino también para la gran mayoría de peruanos la política era percibida como un universo del negocio y de la corrupción por parte de sus gestores. Sin embargo, muchos también encontraron en la política un modo de aprovechamiento personal o de acomodación que los hizo (hace) cómplices dentro de una supuesta ingenuidad.

Otro factor que condicionó los cambios existenciales en los jóvenes durante los noventa tiene que ver con la fatal **desconfianza social**, cuya presencia fortaleció enormemente el estigma contra toda práctica política.

Lo público no se concibe como bien común sino como espacio que cobija bienes y servicios sin dueño que pueden ser reclamados en beneficio propio, explica Venturo, y asegurar también que las formas de organización por la sobrevivencia generan en muchos casos pautas en las que predomina, “la ley de la selva”, el aprovechamiento y los intereses personales.

Los jóvenes fueron (y son) sensibles a estas tensiones interpersonales donde el otro, por definición, no es sujeto de convivencia social. “Vivir a la defensiva es una consigna tácita que supone que los peruanos somos gente que se aprovechan los unos de los otros”<sup>79</sup>.

Por otra parte, la violencia política reveló la fragilidad de la sociedad peruana y, especialmente, la precariedad de los lazos afectivos de los que está constituida, según las reflexiones del sociólogo y psicoanalista Jorge Parodi. Esta debilidad social hace que se sobredimensionen algunas patologías colectivas al punto que toda amenaza se convierte en una profecía autocumplida.

“Si a ello le agregamos la debilidad de las instituciones y la incapacidad histórica del Estado para poner orden a través de una regulación hegemónica de la sociedad, lo que tenemos es un cuadro de desconfianza social basado en las costumbres y en un sistema de relaciones donde nadie parece escapar”<sup>80</sup>.

Con respecto al concepto de **ciudadanía**, muchas veces es utilizado como sinónimo de población de un país o como un estatus definido por la mayoría de edad, pero pocas veces está relacionado a los derechos y deberes de quienes conforman una sociedad política; la ciudadanía se entiende como un proceso meramente electoral en el que los gobernantes tienen que ser elegidos por los gobernados.

Por ello, Venturo nos explica la noción de ciudadanía a partir de la concepción de autoridad que comparten los jóvenes. Esta concepción de autoridad esta reflejada en el

---

<sup>79</sup> VENTURO, 2001, pág. 152

<sup>80</sup> PARODI, Julio, Los pobres, la ciudad y la política, 1993

---

tipo de líder político que aspiran tener. Primero, no se desea un modelo de líder para los jóvenes, pues aquel es percibido como cínico, mediocre, interesado, improvisado, entre otros adjetivos, y segundo, que la política es considerada una actividad privativa de los políticos, no de los ciudadanos.

El modelo de líder político deseable, entonces, se ha transformado, para la gran mayoría de la población, y en especial para los jóvenes, del líder-populista discursivo al funcionario independiente-gerente. A juicio de Venturo el primero sostenía su liderazgo en un partido político que se basaba, a su vez, en un discurso ideológico modernizador donde el Estado era el timón del desarrollo; la urbanización y la industrialización sus medios (y consecuencias); el nacionalismo su discurso integrador pluriclasista; la atención de las demandas de integración social de las masas emergentes, su principal antena para sintonizar con la plebe urbana en formación; y el liderazgo de un personaje carismático, el medio para hacer de toda esta promesa de futuro una realidad inapelable y, en algunos casos, hasta religiosa.

El segundo y actual modelo aparece como respuesta al fracaso del anterior evita cualquier símbolo o estilo discursivo que lo pueda identificar con el "político tradicional" y sus aires de redención, abandona toda jerga y modo de interpretar la realidad desde fundamentos considerados ideológicos; asume a priori las reglas de la integración al orden económico capitalista y globalizado (con todo lo que supone como forma de concebir el desarrollo a partir de un modelo impuesto); realiza una forma de liderazgo político basado en criterios profesionales y técnicos (gobernar como gerente antes que como representantes de intereses sociales).

Al establecer las diferencias entre los dos modelos de líderes se puede instituir también un modelo de ciudadano acorde a los modelos de autoridad descritos. Para el caso de la década de los noventa Fujimori (1990 - 2001) personalizó al tipo funcionario-independiente-gerente y el modelo de ciudadano que predominó en este contexto es el **consumidor**, Las características de este ciudadano descansan en su desconfianza en los discursos políticos; para él la legitimidad del Estado está en función de su capacidad de funcionar eficazmente como proveedor de bienes y servicios; es consciente de la exclusión social y de la precariedad económica que busca superar, por eso su cultura política se fundamenta en su condición de sujeto de derechos.

El otro modelo de ciudadano, anterior al modelo del consumidor, correspondería al ciudadano **dependiente** quien por lo general tiene una participación activa en la elección de sus autoridades; elige votar por un líder carismático que solucione todos los problemas del país en su conjunto, ello hace que la relación entre el Estado y el ciudadano dependiente está marcada por actividades de asistencia social y las organizaciones sociales.

Sin duda, en los noventa asistimos al rompimiento del modelo del ciudadano dependiente por parte del modelo consumidor, siendo este último el que se afincó en la cultura política de los peruanos, después de las decepciones políticas precedentes. Muchos jóvenes se manifestaron como individuos sujetos de derecho, aspiraron a tener un gobierno que brinde eficiente y eficazmente servicios de toda índole en favor de la población, así como la generación de empleo en el tiempo más corto posible. Era lógico

adoptar una actitud pragmática en tiempos de desconfianza en las autoridades, pues era (y es) necesario sobrevivir y competir en una sociedad caracterizada por una economía neoliberal que nos brindaba oportunidades por igual.

Finalmente, es indudable que la imagen de los jóvenes durante la década de los noventa recibió un temido adjetivo: **individualista**. Una sociedad como la nuestra cuya percepción de la vida estuvo marcada por lo colectivo se vio algo renuente a aceptar una generación que se pensara únicamente como individuo.

Es fácil establecer diferencias entre las generaciones anteriores a las del noventa, decir hasta el cansancio que a estos jóvenes les faltan ideales, un compromiso con la sociedad o que muestran un claro desinterés por la política o afirmar que sus vidas se llenan con valores falsos, que viven el aquí y el ahora, y que viven su preocupación individual por el bienestar personal o el culto a la belleza, es esgrimir reflexiones sin explicar las causas de estas actitudes y conductas.

Según Claudio Silva, la generación de los noventa ha sido principalmente –desde la mirada social- una juventud consumista, “nihilista”, delictiva y/o con desajuste social. También es quizás la única que no cuenta con una definición o imagen clara. “Desde mi propia perspectiva, creo que esta juventud de los *noventa*, es *quizás la primera generación propiamente juvenil*. Y por ello, ha sido la más extensamente cuestionada y criticada, como lo es la juventud”<sup>81</sup>.

Gonzalo Portocarrero profundiza en el tema y nos explica que la imagen de los jóvenes como seres individualistas absorbidos por el hedonismo no es un asunto compartido únicamente por la prensa, la industria cultural y la literatura<sup>82</sup>. Se trata de un individualismo entendido como egoísmo e indiferencia ante los problemas sociales, curiosamente, los jóvenes también se perciben de este modo, pero a partir de dos razones:

En primer lugar, el “individualismo” como respuesta a la incertidumbre social y al agotamiento de los recursos colectivos para “salir adelante”. Para Venturo esta premisa surge en la constatación de que vivimos en una época donde se están replanteando las relaciones de género, la validez de las instituciones, el sentido de la acelerada evolución tecnológica, la legitimidad de lo público político, entre otras cosas. En los noventa la incertidumbre económica se agudizó más que en los últimos treinta años y el modelo económico y político no pudieron mitigarla. Por ello, los jóvenes aprehendieron la inmediatez de cada día con la preocupación constante de darse cuenta de lo que está bajo su control. Como ya lo hemos señalado, las instituciones políticas y sus planes a largo plazo pierden legibilidad en una sociedad que se maneja en la competencia descomunal y, como consecuencia, los jóvenes se hacen responsables sólo de aquello que depende de las relaciones interpersonales y de sí mismos pues nadie está pensando por ellos.

<sup>81</sup> **SILVA**, Claudio, Ni héroes ni malvados, sólo jóvenes, Claves para iluminar la conversación sobre juventudes de los noventa, 1999, [http://www.cidpa.org/Ult\\_Dec11.htm](http://www.cidpa.org/Ult_Dec11.htm)

<sup>82</sup> **PORTOCARRERO**, Gonzalo, Modernidad, postmodernidad: el debate sobre el carácter de nuestra época, en Encrucijadas del saber, los estudios de género en las Ciencias Sociales, 1996

Para el segundo significado nos explica que el individualismo está referido a la actitud indiferente de los jóvenes hacia lo público-político y la poca valoración a las organizaciones o a los movimientos contestatarios pues, dentro de su lógica, no constituyen los medios para integrarse y vivir procesos de movilidad social positiva. De este modo, la idea de comunidad está limitada en una realidad donde cada cual, para salir adelante, debe invertir en sus recursos individuales: estudiar y trabajar. Durante los noventa y en los últimos años las comunidades imaginarias más vitales entre los jóvenes parecen ser aquellas que brindan vivencias de reconocimiento personal y de soporte social tales como las barras de fútbol y las llamadas “pandillas”. Son estos espacios de interacción que ofrecen aquello que la familia nuclear y la sociedad en su conjunto no pueden atender: vencer el anonimato y la exclusión social. Contrariamente a esta imagen, estas instancias de integración simbólica son, al mismo tiempo, espacios de interacciones anómicas.

No obstante, nos es válido considerar este individualismo marcado en los jóvenes como sinónimo de egoísmo, pues lo juvenil también es colectivo.

“Si bien hoy es cierto, que las referencias a los gustos, a las necesidades, intereses y preferencias personales, son una especie de triunfo del individuo por sobre los grandes proyectos colectivos, homogeneizantes y hasta totalitarios, característicos de una buena parte de la historia de nuestro siglo; no es menos cierto, que la sola respuesta individual, atomizada, subjetivada, no es suficiente, al momento de enfrentar situaciones, de requerir interlocuciones e intercambios en los que se pone en juego intereses y necesidades colectivas, grupales, comunitarias.

Así un joven, hombre o mujer, sin conexiones, separado de los otros y otras, está aislado de la vida social. Está solo o sola y por tanto no tendrá mecanismos para insertarse en la corriente juvenil que lo bordea. No posee las herramientas culturales, simbólicas, gestuales, hermenéuticas para interpretar con éxito las invitaciones y las amenazas que aguardan al sujeto juvenil. Por ello, y quizás ésta sea una de las paradojas juveniles de este tiempo, es que si bien el mensaje sistémico ha resultado ampliamente exitoso en aspectos que tienen relación con la individualidad, no ha podido con la necesidad de sujetos sociales que poseen los y las jóvenes, algo que ha pasado a segundo plano para la mayoría de los y las adultas. Juntarse, convivir con otros, conocerse, buscar pareja, tener amistades, relacionarse, incluso la necesidad de compañía sexual, se tejen contra -o al menos en disputa- de este mensaje manipulador de los intereses exclusivamente individuales. Los y las jóvenes, atravesados en sus necesidades de compañía, de compartir, han abandonado -al menos en parte- este mensaje atomizador”<sup>83</sup>.

De esta forma, los grupos de pares se mantienen como forma de socialización co-representativa entre los jóvenes. Es en estos grupos en que aprenden a discutir sobre sus problemas o los retos que a diarios deben de sortear (como el desempleo, por ejemplo), además de compartir su consumo cultural y sus afectos.

En conclusión, este individualismo en los jóvenes se expresa en su actitud defensiva

<sup>83</sup> SILVA, (1999), [http://www.cidpa.org/Ult\\_Dec11.htm](http://www.cidpa.org/Ult_Dec11.htm)

frente a su animadversión y desconfianza a toda práctica política y en su yo responsable frente a su suerte y a sus metas para el futuro, metas concretas que debe cumplir en el menor plazo posible.

“Esta situación sugiere una tendencia hacia la construcción de una ética del individualismo a través de la cual una persona es capaz de distinguir dos ámbitos distintos y complementarios: la ética y la política”<sup>84</sup> .

Para Venturo, la *ética* debe ser entendida dentro del ámbito de la libertad y la responsabilidad del individuo, allí donde toma decisiones acerca de su vida en relación con la sociedad; la *política*, por su parte, se entiende como los criterios que el individuo debe poseer para una convivencia armónica en su comunidad. En la política se comprende que el diálogo es el terreno de la negación, y no el enfrentamiento; se considera que el deber es la contraparte necesaria del derecho.

No obstante -añade-, este modelo se encuentra muy alejado de nuestra realidad, pues la ética del individualismo supone un ciudadano bien informado, con niveles de instrucción superior y con ingresos relativamente estables y suficientes, aspectos que le son carentes a la mayoría de peruanos. Entre los jóvenes que se acercan a esto se encuentran aquellos profesionales y comunicadores de sectores medios.

---

<sup>84</sup> SAVATER, Fernando, *Ética para Amador*, 1995

# CAPÍTULO IV

## 1. APLICACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS

En el presente capítulo dedicaremos nuestro interés a la aplicación de los instrumentos, ello nos permitirá medir las variables planteadas en el inicio de la investigación.

Para nuestro estudio hemos considerado dos tipos de instrumentos: la entrevista y el análisis de contenido.

### 1.1. La entrevista: Análisis de la Entrevista

---

Hemos entrevistado a los tres cortometrajistas comprendidos en nuestra muestra con el fin de conocer, de primera fuente, las razones que tuvieron para abordar una temática determinada en sus cortometrajes.

Las entrevistas se realizaron en noviembre de 1999 en el hogar de cada director.

**Objetivo:**

Detallar las razones individuales de los directores para abordar una temática específica en su cortometraje.

### 1.1.1. Temas

Los temas generales que conforman la entrevista son los siguientes:

- a) El director y el cine:
- b) Tendencias Temáticas (Razones para abordar una determinada temática)
- c) Cortometraje en estudio (Temática del cortometraje por analizar en la investigación)

### 1.1.2. Sub-temas

Estos temas están repartidos a su vez en algunos sub-temas para facilitar el análisis de las entrevistas.

**a) El director y el cine:** Abordamos las opiniones de los cortometrajistas respecto del marco legal de la cinematografía peruana durante la década de los noventa. Indagamos de qué manera el cine ha satisfecho algunas de las visiones existenciales de los tres directores. Observamos si el panorama del cine peruano y su relación con las decisiones políticas del gobierno les permiten pensar en futuros proyectos y en mejores condiciones para la profesión cinematográfica.

Lo importante aquí es rescatar el pensamiento crítico del joven director y algunas propuestas particulares que contribuyan al desarrollo de la profesión en el país.

- a.1. Estudios/Interés por el cine
- a.2. El cine para el director
- a.3. Ley 26370/Opinión
- a.4. Opciones
- a.5. Panorama del cine peruano/Gobierno/Percepción

**b) Tendencias Temáticas:** En este apartado conoceremos las temáticas que prefieren abordar los directores en sus cortos y los géneros con los que enfocan mejor sus historias. Averiguamos las causas sociales o personales que llevaron a los directores a optar por una temática de interés individual, universal o cosmopolita en sus cortometrajes. Los llevamos a establecer ciertas comparaciones respecto de la calidad cinematográfica de sus cortometrajes y aquellos cortometrajes realizados por jóvenes directores en décadas anteriores. Finalmente, develamos las opiniones y actitudes de los tres directores respecto de la realidad nacional que les tocó vivir y si sus peculiaridades constituyeron una fuente ideas para futuras historias.

En este apartado determinamos las principales causas que llevaron a tres cortometrajistas peruanos a abordar un contenido temático de índole individual y sin referencias al contexto social, económico y político en sus películas, y las razones del aparente distanciamiento de aquellos temas relacionados con las peculiaridades colectivas de la realidad nacional.

- b.1. Cortometrajes de los noventa/Relación con la actitud de los jóvenes de los noventa/Percepción

b.2. Tendencias predilectas de los jóvenes cortometrajistas/ Temática presente en sus cortos/ Percepción

b.3. Género/Estilo

b.4. Temas relacionados a los problemas peculiaridades de una realidad nacional/Percepción

b.5. Comparación de los cortometrajes realizados con anterior ley y los realizados con la ley vigente.

### **c) Cortometraje en estudio**

c.1. Tema Central

c.2. Puntos clave de las películas

En esta parte de la entrevista conoceremos las ideas principales y reales que conforman la temática central de cada cortometraje comprendido en nuestra muestra.

## **1.1.3. Entrevista a tres jóvenes cortometrajistas peruanos**

### **Entrevista a Álvaro Velarde**

**Director:** Álvaro Velarde

**Edad:** 33 años <sup>85</sup>

**Estudios de Cine:** New School for Social Research/New York - Estados Unidos

**Cortometrajes:** 98 Thompson”, “C. Lloyd”, “Roces”

**Largometrajes:** “El destino no tiene favoritos” (No exhibido hasta el momento)

### **A. El director y el cine**

#### ***¿Cómo nace tu interés por el cine? ¿Cómo llegas a él?***

Yo estudié Economía acá en Lima, terminé la carrera y trabajé un año en una empresa administrativa muy importante y en ese año, hace cuatro exactamente decidí estudiar fuera. Esa fue mi vida. Siempre me gustaba el cine como espectador y durante ese tiempo comencé a considerar la posibilidad de ser realizador y cuando me convencí que lo mío no era para nada la Economía me fui a estudiar cine afuera. Siempre estuvo la inquietud artística por el Cine, paralelamente a mis estudios de Economía, claro, aunque un poco cancelada y, bueno, la necesidad de narrar historias, anécdotas, que me gustan mucho; para mí el Cine englobaba todo eso y me llenaba mucho. No me equivoqué y por eso hago cine que es lo que quise hacer siempre. Cuando salí del colegio quería estudiar Arquitectura y en un momento me gustaba la Pintura, como que siempre me gustaba el arte y creo que el cine incorporaba un montón de cosas que en el fondo siempre me gustó. Con relación al cine, pasó que cuando era chico, viviendo en el Perú, uno no ve la posibilidad de ser realizador y ve las películas como que vienen de afuera, entonces llega un momento en que dices: “¿por qué no?” si es lo que realmente me gusta, me gusta más que la pintura, entonces, hay que hacer lo que a uno le gusta, ¿no?.

<sup>85</sup> Las edades de los directores comprendidas en el esqueleto de las entrevistas se sitúan en el año 1999

***¿Qué es el cine para Álvaro Velarde?***

El cine es una forma de expresión, una idealización, una abstracción, una forma de ver el mundo o de querer que el mundo fuese así, no sé es una forma de canalizar un montón de cosas. En el mundo tenemos la realidad y en el Cine la irrealidad y esta es una forma de crearte una realidad aparte de la tuya y que funcione, por supuesto.

***Si en un país como Estados Unidos tenías la posibilidad de seguir desarrollándote en el ambiente cinematográfico sin problemas ¿Por qué regresas al Perú en donde aún existen falencias para hacer cine?***

Porque había salido lo del CONACINE, me dijeron que las condiciones eran buenas para hacer cine en el Perú, tenía una idea para un guión que funcionaba mejor en el Perú que allá en New York y quería experimentar pues yo no había vivido metido en el Cine del Perú, estaba metido en la Economía. En realidad, no sabía nada de lo que era el ambiente aquí, quería ver como era hacer cine en el Perú, Cuando llegué me di cuenta que no había nada que hacer en cine, entonces, comencé a tratar de ubicarme en la televisión, en publicidad, pero me resultó difícil, además, me di cuenta que no era lo que quería y decidí ponerme a escribir un guión y tratar de realizarlo después, pero en todo momento tuve la idea de regresar allá (a Estados Unidos) y todavía la tengo; si acá no funciona me voy allá, no voy a esperar toda mi vida a que salga una oportunidad. Las condiciones son mucho más fáciles para el Cine Independiente, con esto no quiero decir que el cine es fácil de hacerse en otros lugares como en Estados Unidos, el cine en ningún lado es fácil, pero digamos allá existe un mercado que va asiduamente al Cine, en el Perú no. Definitivamente hay más posibilidades en otro país, no sé, hay más dinero, más facilidades.

***¿Cuál es tu opinión respecto de la Ley de Cine 26370?***

Me parece que la ley aún se mantiene como una expectativa. El CONACINE, por ejemplo, se ha planteado premiar seis largos y cuarenta cortos al año, pero en la realidad no se ha dado eso, justamente porque el gobierno está dando ese dinero; entonces, pienso que hay un problema ahí, al crear la ley, pues el presupuesto que el gobierno ha destinado para la producción cinematográfica ha sido mucho menos que lo que se escribe en la ley. Los concursos de largo y cortometraje al comienzo se premiaron, creo que dos o en un año y después solamente una vez al año y este año ya no ha habido más concursos, además, los premios tampoco se han dado conforme está estipulado, el CONACINE sigue debiendo. Entonces, hay un problema en realidad: el dinero que está llegando al CONACINE no es el que supuestamente debería estar llegando y de alguna forma el CONACINE lo que hace es rellenar a los que debe, es decir, tapa parches. La ley tiene las mejores intenciones, es buena, te imaginas si se pudiera hacer seis largos al año, sería maravilloso, pero la realidad es otra, el gobierno no está dispuesto a dar dinero para el cine.

***¿Cuál sería tu alternativa?***

Mi alternativa partiría de la evaluación de cuánto realmente el gobierno da o puede dar y con esa base ver cuántos largos y cortos se puede premiar y que resultados se obtendrían. Habría que adaptar esa ley a la realidad, cuánto dinero está dispuesto a dar. Tal vez premiar dos largos o un largo inclusive, pero premiarlo bien, porque a veces

cuando te dan un “puchito” de dinero es muy problemático conseguir el resto y tenemos el caso de algunas personas que han ganado y no pueden hacer su película porque el dinero que se les dio es insuficiente y necesitaban tres o cuatro veces más. Sería más factible premiar un solo proyecto o dos y darles una cantidad de dinero mayor.

***Dentro de tu perspectiva, ¿crees que al gobierno no considera al cine como un aspecto cultural más?***

Yo creo que sí, hay algo de eso pero también habría que hacerle entender y explicar a la gente la importancia del cine, creo que nadie realmente se da cuenta de su importancia, poca gente se da cuenta de lo fuerte que puede ser lo audiovisual. Soy consciente de que hay problemas en el Perú muchísimos más urgentes como el hambre y la pobreza que, obviamente, hacen que el cine aparezca como algo totalmente secundario, sin embargo, nosotros no nos damos cuenta qué tanto nos influye el cine. El cine viene a ser, por sí mismo, una manifestación de todas las culturas, por ejemplo, parte de nuestra alienación hacia la cultura de los Estados Unidos es por la cantidad de consumo de cine que tenemos, es una forma muy sutil de influir, no es algo tan directo. Qué pasaría si desaparecen las dos películas peruanas que dan al año, no pasa nada de repente, pero tan sólo esas dos películas peruanas, si se hacen, te están reflejando una realidad del Perú, es decir, reflejan lo que está pasando ahora en tu país, como si se retroalimentaran, te dan una imagen. No sé si lo podría explicar mejor pero yo pienso que el cine tiene mucha importancia y más de lo que la gente cree.

**B. Tendencias temáticas**

***¿Cómo aprecias el cortometraje aquí en el Perú?***

Bueno, existe una cantidad impresionante de gente joven que está haciendo cortometrajes alucinantes y que quieren seguir haciéndolos, hay como un “boom” de cortometrajistas en estos últimos años, creo que a raíz de los concursos realizados por el CONACINE, al que no se le pueden restar méritos, pues gracias a los concursos se ha impulsado una barbaridad de cortometrajes, aunque últimamente este año (1999), los jóvenes realizadores se han visto como medio frenados porque no ha habido concurso, pero he conocido mucha gente que quiere hacer cortos; no sé si antes había tantos cortometrajistas porque yo no estaba metido en el medio, pero creo que esta nueva generación va a traer mucha variedad de estilo, de temáticas. Lo que en otras generaciones ocurría, no sé, el tener un mismo estilo, como que había cosa repetitivas del cortometraje peruano, todo era parecido, ahora hay más cortos policiales, cómicos, dramáticos, hay más creatividad y muchos chicos estudian comunicaciones cosa que antes no se veía.

***¿Qué temáticas más o menos crees que en este momento se estén generando en los cortometrajes de los jóvenes realizadores?***

Creo que hay una primacía por el individuo en los cortos de nosotros que en los antiguos que abordaban temas más de la sociedad, más de lo social. Ahora hay, por ejemplo, “El ascensor” de Valeria Ruiz, la temática que tiene que ver con su sexualidad. Es decir, son temas más personales que otros que eran más sociales. Hay una búsqueda más sincera de lo que tú como persona quieres decir, sin embargo, esa pregunta me sería difícil contestarla más ampliamente porque he visto pocos cortometrajes, pero hasta

ahora esa ha sido mi impresión, sé que hay un montón de cortos que se están haciendo así como un montón de gente joven que lo quiere hacer.

***¿Qué temáticas prefieres abordar en tus cortometrajes?***

A mí me interesa mucho las temáticas universales no me interesa tanto lo local. Acá en el Perú tienes la ventaja que tus historias se presten más para el ambiente simplemente porque son tuyas, es la de un peruano, allá (en Estados Unidos) es otra realidad. El mercado en el Perú es muy pequeño, la gente que concurre al cine es poca y, en consecuencia, no se llega a cubrir lo que cuesta una película, entonces, por cuestiones económicas ya la película no sale, a menos que la vendas en otros países o que sea un éxito increíble, no vas a recuperar lo que te ha costado. Creo que en el Perú tienes esos dos impedimentos que no hacen del cine muy atractivo para hacerlo acá. La razón principal de repente es la temática, es decir, culturalmente tú perteneces a un país y lo que tienes que decir se adapta más a ese país al que tú perteneces y al querer hacer algo a fuera como que desubica, No es que no puedas hacer algo universal en otro lugar, pero considero que lo que he escrito funciona mejor acá y eso que podría funcionar mejor allá pero haciendo unos cambios, sin embargo, a la larga sería un poco híbrido porque estaría haciéndolo funcionar. Además considero que tu primer largo debe ser en el sitio donde estás más cómodo, el lenguaje también es importante, no sé, estar en tu ambiente, no. En otro país sigues siendo un extranjero, no sé cuantos años uno necesita para adaptarse bien a otra realidad pero mi regreso fue básicamente eso porque las condiciones se presentaban bien en el Perú, había esta nueva ley y la idea de ver cómo era acá el ambiente que yo no conocía me animaba un montón.

***¿A qué te proyectas al abordar este tipo de temas?, ¿Cuál es el género en el que te sientes más cómodo?***

A mí me interesa la comedia, analizar a través de la comedia La comedia es un género que la gente lo tiene muy menospreciada porque se piensa que la comedia consiste en lo ligero: la gente correteándose o tirándose tortas y la tontería. No estamos hablando de la comedia tipo risas y salsa, me interesa la comedia en la medida que es una forma de ver el mundo por el absurdo. Buñuel en sus películas tiene mucho de comedia, pero es la crítica haciendo comedia. Entonces creo que la comedia es una forma de aceptar que la realidad no se puede mejorar, no te queda más que burlarte un poco, ser irónico. En esa línea me interesa un montón desarrollar mi temática porque creo que incorporas el factor entretenimiento que es imprescindible para que la gente vaya a ver cine, porque yo no puedo concebir el cine sin un público al menos que me regalaran la plata, siempre tienes que incorporar la parte comercial de la película. La comedia te hace a veces ser más ligero, pero puedes ser tan crítico como con una cosa más seria. También si te gusta ser sutil y no hacer hincapié en las cosas, la comedia te permite hacer eso. Cuando a veces vas al cine y ves comedia te diviertes y a la salida te pones a pensar oye pero en verdad había todo esto detrás. Ese es mi propósito. Hay un montón de factores que te podría hablar respecto de la comedia que me gusta mucho, lo insólito, por ejemplo, puede ser muy cómico, cuando tú crees que un personaje va decir esto y dice lo otro o se está preocupado de algo menor en lugar de aquello que es mayor, hay un montón de situaciones que hacen que funcione el humor. En el guión que he escrito para el largometraje ("El destino no tiene favoritos") hay una mujer que está chupando y

---

está encerrada en su casa, no hace nada y está aburrida y termina actuando en una telenovela y esa situación da pie a un montón de comedias, pero su situación, su vida es bien patética, trágica, pero yo la hago toda una comedia, es como lo enfocas, cómo lo manipulas.

***Entonces ¿das un mensaje?***

Sí, aunque creo que no es un mensaje sino más bien una reflexión, lo que quiero es que el público salga y vaya pensando en algo cuando haya visto la película, que no solamente vaya a entretenerse. Claro yo se la doy en un envoltorio que aparentemente es de escapismo pero no lo es tanto. Hay que romper ese miedo o rechazo que el público tiene a ver una película que es pesada, hay que pensar entonces que mucha gente no va al cine porque no quiere sentarse a pensar, sin embargo, tú puedes dar lo mismo, hacerlos pensar sin que se den cuenta.

***¿Dentro de la comedia te interesaría abordar temas sociales?***

Creo que "Roces" es un tema social porque es gente de Lima. Son seis personajes distintos y una crítica, ahora creo que me interesa mucho más lo individual que lo social, pero al final tienes muchos personajes como en Rocés y terminas siendo social porque lo que haces es retratar muchas individualidades que constituyen la sociedad. Un ejemplo de lo que hago está también ilustrado en mi primer largometraje ("El destino no tiene favoritos"). Son ocho personajes, la dueña de la casa, las dos empleadas, existe un enfrentamiento y lo que he hecho es que los tres personajes terminen actuando en la novela tanto la señora como las dos empleadas, pero en la novela no funcionan las reglas de la casa porque las empleadas están sobre ella en la novela; entonces lo que hago es utilizar la comedia para tratar de este asunto social porque las empleadas usan la ficción para revelarse contra la señora que las oprime en la casa, en la ficción se toman la libertad de darle una cachetada. Esto es cómico y al mismo tiempo te está diciendo que hay una injusticia, que hay un orden que se da en la casa y otro que se da en la telenovela y finalmente llega a tener una crítica social, pero envueltos en estos enredos de comedia. Hablar de una visión de cómo uno interpreta la sociedad es un lenguaje un poco más sociológico de interpretación.

***¿Qué opinión tienes acerca de los problemas peculiares de nuestra realidad nacional, tanto a nivel sociopolítico, socioeconómico o cultural?***

Para empezar darte una opinión de la Realidad Nacional no creo poder abordarla totalmente, pero sí de la realidad limeña porque es donde vivo, además, soy una persona que para muy metida, no salgo mucho, no socializo mucho, mi realidad está más enfrascada en mí mismo, por eso me interesa la cuestión universal porque me interesa buscar más las ideas detrás de las cosas o que es lo hay más de universal en las cosas, pero abordar lo local o lo que está pasando en el Perú, no. A veces no sé que es lo que esta pasando en el ambiente político o social de mi país, porque no salgo, nunca veo televisión, entonces, para mí la realidad, mi realidad es lo que veo en la calle mientras transito, donde voy... porque te diré, soy muy observador, todo me entra por los ojos no por las noticias porque estoy en una irrealidad en realidad, y lo que veo a veces es una realidad un poco más real que la me darían filtradas en las noticias que me estarían manipulando Mi alimento va más por el lado estético del cine, me interesa desarrollar el

cine como lenguaje, un cómo narras, desarrollar un estilo. Respecto de la realidad, ésta va más relacionada con el tema y estos se me vienen más por anécdotas y cosas que veo y que me parecen "pajas" para plasmarlas en el cine. Sin embargo, no he tratado de hacer una realidad sobre varios personajes de Lima, mi preocupación, mi nutrimento (sic) viene de la parte cinematográfica y me nutro de ver películas de otros cineastas que me interesan o sea no me nutro tanto de la realidad, de la que se deriva la temática, ésta tiene muchas cosas sacadas de la realidad y muchas cosas sacadas de mi cabeza y cosas que tergiverso de mi cabeza con base a lo que he visto de la realidad, pero que no necesariamente tengo que estar metido en ella para verla. Voy un día y veo, por ejemplo, en un karaoke con unos amigos, bastó que salí un día ya se me ocurrió, éramos amigos pero a la hora de cantar nos salieron tantos egoísmos y tantas cosas que dije esto es "pajísimo", porque se quitaban el micro, se apagaban el micro, al otro lo boicoteaban y todas las mezquindades humanas salieron a relucir en unas horas, entonces, dije esto es perfecto para un corto. En conclusión, lo que me interesa es ese comportamiento, la parte psicológica humana y la parte que es universal como la envidia, el egoísmo, etc.

***En innumerables cortos de los setenta, que en muchos casos no contaban con buena calidad y esfuerzo de producción, las temáticas hacían referencia a los aspectos costumbristas, culturales o sociales de la realidad nacional. La sociedad peruana de ese tiempo tenía una mentalidad más colectiva y populista ¿Crees que el individualismo y el pragmatismo de la gente en el contexto actual del Perú hayan repercutido en las temáticas de los jóvenes cortometrajistas?***

Hace 15 años, de repente éramos un país que en los ochenta estaba más cerrado, ahora con la globalización sucede todo lo contrario. Yo, por ejemplo, ya tengo 33 años estoy entre la generación anterior y la de ahorita. Recuerdo que en los ochenta, en la época del terrorismo, la ciudad era cerrada, durante el gobierno militar no teníamos contacto con los países de afuera porque todo se prohibía, hasta la importación. En los noventa con toda esta apertura y más la globalización hacen que estas cosas tomen otra visión, la gente incorpora mucho más cosas de afuera. En los setenta, sobretodo hasta los ochenta, había un montón de interés de la gente hacia lo político, ahora se ha perdido porque hay una apatía de la generación joven, ya no creen en las promesas de los políticos. La misma globalización los ha vuelto individualistas. Regresando a los cortos, también había el factor que era muy fácil, tenías tu corto asegurado. Yo me iba a Ayacucho y grababa el carnaval y narraba, eso era más barato y el corto se exhibía. En cambio, los cortos de ahora están siendo un poco más creativos en el sentido que los están haciendo para un concurso, entonces, ya no puedes hacer un corto digamos con cuatro huacos y ponerle un narrador porque simplemente no ganas el concurso y no recuperas la inversión, hacer un corto es muy caro. Antes lo que se pasaba era cualquier cosa, habría que evaluar cuántos de esos cortos retrataban la realidad nacional, solamente por fines de tener un corto hecho y exhibirlo, y cuántos realmente tenían esa preocupación de retratar en lo que hacían esa realidad, habría que hacer un estudio.

***¿Sientes alguna motivación o compromiso para abordar temas sobre las peculiaridades de la realidad nacional?***

Lo siento en la medida que me lo hagan entender o recordar, pero yo tengo un compromiso primero conmigo, además, es un proceso larguísimo. Montones de veces me

han hecho esas preguntas de por qué no reflejas más la realidad, es allí cuando siento la presión de los que lo hacen y después pienso y digo, -hay gente que hace el cine y otra que no hace el cine. Tampoco es salir de un momento a otro y reflejar la realidad por presión. Soy un crítico de aquello que yo vea y reflejaré de lo que vea y siempre termino haciendo casas universales porque son cosas que se dan en otros lados.

***¿Alguna vez te animarías a realizar una película histórica, biográfica, testimonial?***

No, no me atrae nada la biografía, me gusta mucho la actualidad me atrae las cosas de época también, pero lo otro no. Nosotros tenemos ese problema de que pensamos que porque hacemos la biografía del Perú o porque retomamos nuestros valores tenemos esa necesidad urgente de una realidad nacional, como que sentimos que tenemos que crear las cosas porque nos sentimos muy inseguros con respecto a nuestro país. Yo no pienso que hacer la biografía de los presidentes o héroes signifique nuestra búsqueda de identidad y no sé si por ahí va, yo creo que es proceso larguísimo y muy complejo, de estratos distintos, yo no tengo nada que ver con un "pata" de la selva, si existe un vínculo que me une a él es porque vivimos en un mismo territorio, entonces, son identidades que van a demorar mucho en crearse y uno tiene que tener primero la responsabilidad con uno mismo, yo lo siento así y en el momento en que te fuerzas en hacer algo ya no te sale bien, forzarte a hacer algo ya no es sincero. Lo que quiero es ser un buen cineasta, lo que quiero es tener un buen lenguaje cinematográfico y eso es mi prioridad. A veces me pregunto cuántas de esas películas que se hicieron en los setenta con temáticas sociales son clásicos del cine, ¿alguna se vio fuera del Perú? Ahora tú puedes ver una película de Visconti y te quedas maravillada, en el caso de Fellini también. Lo que quiero tratar de ser es un buen cineasta. No creo que uno deba ponerse como meta que en ciertas artes deban relacionarse con la realidad.

### **C. "Roces"**

***¿Cómo se le ocurre a Álvaro Velarde "Roces"?, ¿tuviste alguna experiencia similar en un paradero?***

Sí, en realidad, si has visto Roces, lo que he visto es un contenido temático acerca de los prejuicios y ese tema siempre me ha fascinado, creo que es uno de mis constantes: cómo la gente interpreta de acuerdo a lo que cree que es y no es en realidad. Como a mí me interesa mucho la comedia la mezcla es perfecta y la idea en realidad se me ocurrió en Nueva York porque en ese lugar la gente es muy tensa y desconfía mucho del vecino debido a la multiculturalidad, es decir, hay demasiada gente de distinta clase, entonces, como que la gente no sabe como son las reglas, cosa que no sucede en Lima. Aquí tu sociedad es menos complicada en cambio allá nadie confía en nadie es una neurosis todo el tiempo, entonces yo esperaba el metro y veía siempre estas bancas y cómo se sentaba la gente y me daba risa porque se sentaban siempre uno al lado extremo y el segundo al otro extremo y el tercero venía y se sentaba en el medio y el cuarto era el que comenzaba a cranear cómo se podía sentar sin que se roce con alguien, entonces evaluaba tantas cosas en su cabeza antes de sentarse que me daba risa, tal vez si me siento con una chica va a pensar que me la quiero "levantar", no escojo al negro a pesar de que no soy un racista, si escojo estar al costado del pata va a pensar

que soy un gay. Entonces, era un ambiente de risa y dije esto es perfecto para un corto. Desde siempre lo iba a hacer acá por eso lo cambié un poco a la realidad peruana y puse personajes más peruanos, pero también utilicé mi mentalidad de economista, me hago la idea y digo cuántos prejuicios quiero meter, cuántos personajes quiero meter. Fue un corto muy divertido porque es un corto medio como esquemático y medio matemático. Agarré una banca la dibujé con seis espacios, y pensé, tienen que estar entrando para que funcione esto y qué personajes tienen que haber para que funcione todo esto, qué personajes voy a perfilar.

Al principio había un personaje que lo desaparecí que era la recién bajada pero no iba porque no había cómo se sentara, no funcionaba para que se levantara los demás y entonces la saque, probé otros personajes, pero los cambié. La idea de los prejuicios, que en realidad nace de la idea de ver estos paraderos allá, la adapté acá completamente. Vi personajes de aquí y metí seis prejuicios aquí. En el paradero de allá no ocurre lo mismo que en los de acá, aquí la gente sí se toca y se empuja. Pero lo quería hacer en realidad era llevar vía una anécdota, que es lo que siempre me ha interesado, un tema mayor que son los prejuicios y la sociedad en realidad, por eso, al final del paradero pongo un bus que llega y dice "Lima" porque finalmente eso es Lima. Es agarrar un incidente y usarlo como símbolo de algo mucho mayor, en este caso, es la sociedad limeña. Finalmente es el absurdo de no querer convivir con los otros pero todos vivimos juntos, este es el símbolo del busin, que los mete al final a todos apretados. Entonces, así nació la idea de la realidad, de la idea de ver cómo se sentaban. Claro aquí entra a tallar el universalismo y dices, bueno, esto funciona en cualquier sitio y se dice "esto es la sociedad", no es que sea esperar un bus, sino que es la sociedad y los prejuicios que tenemos unos con otros y sin fundamentos. Después viene el absurdo de esos prejuicios pues no te llevan a nada y al final tienes que convivir con tu sociedad. Si yo lo hacía en un verdadero paradero, digamos una calle, con carros que realmente pasan lo llevaba a un plano muy real y ahí sí no funcionaba porque me decían bueno pero en Lima no hay bancas, en Lima la gente si se toca, se empuja, etc., tenía que mantenerme en un plano más onírico, más "surrealistón" en el que además no se ve ni un sólo carro, salvo el último que llega, y un sólo escenario y además de noche. También al agarrar una idea le incorporas tu estilo y la estética que le quieras dar.

***¿En un futuro piensas seguir haciendo lo mismo, es decir, dedicarte al cine de comedia?***

No sé de repente de lo que venga, por ejemplo tengo una idea de hacer una historia de marcianos que no tiene nada que ver, pero se me ocurrió la idea de una anécdota que salió, claro, sería un guión para venderlo porque obviamente acá no se podría hacer, sería carísimo. Las ideas que se me vienen a la mente son por una anécdota, algo que me pasó, que me parece divertido, le doy vueltas. "El destino no tiene favoritos" es el primer largo que escribo y me he demorado en hacerlo dos años y medio en escribirlo. Digamos que todavía no he agarrado una técnica para escribir y no sé lo que pueda pasar después.

### **Entrevista a Valeria Ruiz**

**Director: Valeria Ruiz**

**Edad:** 25 años

**Estudios de Cine:** Universidad de Lima

**Cortometraje:** El ascensor”

### **A. El director y el cine**

#### ***¿Cómo llegas al cine?***

Yo ingresé para estudiar comunicación en la Universidad de Lima, pensaba estudiar periodismo o publicidad, periodismo por cuestión de compromiso social, pero también por la parte audiovisual que me gustaba porque escribir en sí no me llamaba tanto realmente. Al final me decidí por lo audiovisual porque me di cuenta que el periodismo tenía que ver con el escribir o el hacer fotos o denunciar no para ser audiovisual necesariamente, entonces, empecé a hacer los cursos para publicidad y llegué a engancharme con los medios audiovisuales y decidí estudiar las dos cosas: los cursos de publicidad porque eran los cursos con los que había comenzado y llevar también los cursos de medios audiovisuales, pero al final me involucré con el último.

En casi todos los cursos de realización trataba de dirigir de dos que eran por curso por lo menos un corto que haya escrito. He dirigido tres cortos unos en ficciones y otros en comedias o situaciones según el curso, En cine sólo he realizado un corto. Llevé el curso como alumna libre entonces no podía tener tanta libertad para dirigir sólo participaba, miraba y aprendía porque estaba dentro de los grupos pero no para dirigir.

#### ***¿Qué es el cine para Valeria Ruiz?***

El cine es una forma de expresar una realidad, una cultura, como cualquier proceso creativo. Puedes reflejar los conflictos, un estilo de vida. El cine para mi encierra todo eso, todo cuanto podemos experimentar podemos reflejarlo en la pantalla.

#### ***¿Cómo ves el panorama de la cinematografía nacional actual?, ¿Qué opinas de la ley 26370?***

Difícilísimo, sobretodo porque esta ley parece que la van a sacar, corre peligro y realmente no se cumple. La ley que existe no ha realizado una convocatoria para los concursos de este año, hay mucha gente que este año ha realizado cortos y se ha quedado en el aire. La propia ley que existe no tiene mucha lógica porque tienes que hacer o gastar un montón de plata, finalmente te premian, pero no hay donde mostrarlos, es decir, no hay una coherencia en esa ley para tratar de hacer una industria. Lombardi no sé cómo se ha movido para hacer del cine que hace un negocio una industria, cosa que no me parece mal. Me parece que si tú haces algo y el público está contento, la plata que se gane aunque sea puede servirte para hacer otras cosas que te interesen, Lombardi sí ha logrado hacer una cosa que se autogenera, o sea, no un paternalismo que se necesita al comienzo para hacer oficio. La ley que existe no está bien estructurada como para que el cine siga creciendo, pero por lo menos tiene algo de bueno: no tenemos donde exhibir pero al menos dan 14 mil dólares, si ganas, pero hay una posibilidad. La ley no tiene sentido porque el cine se supone que es para verse, para mostrarse entonces que te den 14 mil dólares para hacer un corto y que se guarde y que lo vean tus amigos o un grupito no tiene sentido porque se supone que esto debe de hacer crecer a un cineasta que hace un corto y ve la reacción de un público que se ríe o

que no se ríe, es otra parte del proceso, ahí te das cuenta si funciona o no.

***¿Es la evaluación?***

Y a parte de eso es parte del cine. El cine no es solamente que nos den a ver una película sino que tú vayas y la veas y que hagas que la gente disfrute. Existen dos partes: el proceso de hacerlo y la otra parte. que es importantísima, que es disfrutarla de lo contrario no se cierra el ciclo.

***¿Qué crees que deba hacer el CONACINE para mejorar esto?***

Tendrían que pensar en otra ley, romperse la cabeza en pensar en otra ley. A parte, tampoco es tanto el CONACINE, sino de quién venga ahora en el 2000, que ese gobierno esté dispuesto a dar plata para por lo menos hacer del cine una pequeña industria que se oriente a largo plazo, que realmente tenga una visión de crear de esto algo a futuro.

***¿Crees que al gobierno ha dejado de lado a la cinematografía nacional?***

Lo que pasa es que al régimen no le interesa el cine, tiene otras prioridades como la pobreza, el hambre. El problema es que este es un país subdesarrollado que, en verdad, hacer cine en donde no es una industria es más una forma de expresión. El gobierno dirá qué cosa voy a estar gastando no sé cuántos millones de dólares en películas.

**B. Tendencias Temáticas**

***Sobre el cortometraje ¿qué opinión te merece la temática actual que están abordando los jóvenes cineastas como tú?***

Yo creo que es más individual la temática, de alguna manera se tocan temas sociales, pero más son historias de personales, creo que de las inquietudes de cada persona que escribe el guión, es decir, no siento un compromiso que se sienta común entre los cortos que he visto. En los ochenta o a comienzos del noventa que justo era la época del terrorismo era una cosa en la que vivíamos todos asustados, ya ha pasado un montón de tiempo de eso y yo creo que uno trata de meterse en lo suyo y disfrutar de la vida sin preocuparse del mundo.

***¿Crees que tenga algo que ver esto de la "generación individualista"?, ¿Qué temática te interesa abordar?***

Considero que es una cuestión individualista y lo que creo es que como que los temas son cosas que les mueven a cada uno. Lo que pasa es que si esto hubiese sido hace siete años yo hubiese hecho algo de cómo yo veía el terrorismo, vivía el temor porque era algo que yo tenía cerca, de poder salir a la calle poder morirte, de repente un compromiso social de cambio, o, tal vez, solamente hablar de los temores que uno siente. A mí me interesa más por ese lado, es decir, puedes tocar temas sociales que me parecen interesantísimos, en este aspecto el cine pues es muy valioso, pero también las cuestiones interiores, las contradicciones, los problemas existenciales. Cuando voy al cine me importa también eso. Películas que cuestionen al ser humano como individuo y también que cuestionen los aspectos sociales, porque también puedes ser un racista y tú puedes entrar en la mente de ese racista y conocerlo y tocar a través de ese individuo un problema social, ¿no?.

***Has hablado de la parte emocional del individuo respecto de la mujer al***

***referirte a tu cortometraje ¿crees inclinarte a un tipo de cine psicológico?***

No sé me parece un poco ambicioso lo psicológico, pero lo único que sí sé es que en "El ascensor" me incliné por el lado de ella, es una historia de ella, él es un elemento que provoca, no conocemos nada de él, él no se quiebra ella sí, pero ser psicológico en ese momento podría ser para retratar la represión de esta persona en este caso. Sí, yo creo que sí porque estaba pensando en otras historias similares a esta en las que rescato la personalidad, las emociones y las frustraciones.

***¿Te sientes más cómoda al rescatar temas femeninos?***

Lo que pasa es que, por ejemplo, Almodóvar es homosexual y tiene una sensibilidad para las mujeres impresionante. Lo que creo es que yo no me daba cuenta que era femenina en mi película, pero todos entienden que este guión es de hecho escrito por una mujer porque es la historia de esta chica y él no tiene nada de presencia, la tiene pero no me meto en nada de él. Sí, pues de hecho la próxima cosa que escriba va a tener mi punto de vista porque yo soy una mujer, porque es como yo veo las cosas y como yo veo a un hombre. Lo que sí de hecho preguntaba era, en una parte de la película, él la va a consolar, y preguntaba a un amigo oye tú qué harías en este caso, no sabía qué decir, de hecho recojo, pero igual ese personaje es como yo veo a los hombres, casi siempre es mi mirada.

***"El ascensor" ganó el premio Kukulí otorgado por la Comisión Episcopal porque, según esta entidad, la temática rescata los valores humanos de la persona. ¿Aspiras en un futuro a un cine reflexivo, a rescatar lo humano?***

Te digo, para mí el ascensor me parece una historia simple, intrascendente, no tiene ningún objetivo en sí, pero sí me parece que me acercó a ese personaje en ese momento, ahora de repente ellos (La Comisión Episcopal) los han visto ese lado, por el lado de la virginidad, que quiere liberarse y que finalmente no lo hace, vuelve a la realidad y tiene la duda de tomar el riesgo o arriesgarse y cambiar de alguna manera su vida cuadrículada, de repente por ahí lo vieron por ahí, por el conflicto personal, pero a mí en el cine que veo, me gusta ver cine que te cambie de alguna manera o que te dé una visión de la vida interesante. Yo aprendo de los dramas personales ya sea a nivel social o personal que veo en el cine, el problema es que el cine que hago parte de una idea de cuestión personal, por lo menos el cine que yo veo es eso, es decir, que de alguna manera me enriquezca ya sea para analizar algo social o para crecer yo como persona.

***Partiendo de estos referentes, en un futuro ¿quisieras rescatar valores humanos que lleven a la reflexión en el público?***

Claro que sí, me parece que es un plus el poder cambiar las cosas a través de tus historias qué mejor que eso, ahora el problema es que para que funcione y para que parezca honesto hay que trabajarla mucho porque sino te queda como la moraleja, como aquel cine de fórmula que quiere cambiar a los espectadores pero al final se siente un panfleto, una cosa lejana, sí, esto hay que reivindicar y que tú no lo sientas. Llegar a una película que finalmente es una historia que te involucres con un personaje y terminas y dices sí pues que dura que es la vida o que mala es esta gente que mata, que despreciables son los racistas o hay que cambiar de esta manera.

***¿Qué opina Valeria Ruiz de la realidad nacional tanto en lo político, económico, social o cultural?***

Yo no veo noticieros, voy mucho al cine, y trato de no verlo porque me escarapela el cuerpo, prefiero no escuchar. Sé que Fujimori es un dictador, yo no quiero votar por él y me da nervios saber que posiblemente va a reelegirse, es una manera de defensa, no quiero estar allí viendo ese proceso. Escucho que hablan pero trato de desconectarme. En cuestión económica estoy tratando de luchar por tener una estabilidad económica y hacer cine a nivel individual. Y en cuestión global, sí pues veo que las medidas del neoliberalismo perjudican a mucha gente pobre, pero yo a lo que voy es que cada uno tiene que autogestionarse, de hacer como en Villa el Salvador, una isleta en donde como en el cine, te vean y te difundan, que puedas crear, al comienzo te pueden proteger pero finalmente para poder subsistir tienes que autogenerarte lo mismo es en la economía, es decir, que se junten y hagan ese tipo de cosas haciendo lo que quieres, comiendo aunque no siempre lo que quieres pero buscar la estabilidad.

***En un futuro ¿te animarías a rescatar algunas peculiaridades de nuestra realidad nacional en la temática de algunos cortos o en un largo?***

Sí, me parece bacán esos elementos. Me gustaría hacerlos. Claro que sí. Es que lo que pasa es que yo asesoro guiones de alumnos en la Católica y en la de Lima entonces te traen una historia y aparte de una historia personal te traen historias colectivas o coyunturales que las enriquecen.

***¿Sientes alguna motivación o compromiso para abordar temas sobre la realidad?***

Claro, de hecho quiero hacerlo y le voy a meter un montón de cosas de cómo yo percibo el mundo dentro del Perú. La cuestión de conciencia nacional siempre me ha motivado, por eso siempre quise estudiar periodismo, ahora, en las historias que tengo no hay mucho de eso pero tengo una no más y la que viene es mas de un personaje, pero sí, por ejemplo, me gustaría hacer documentales. A mí me interesa lo audiovisual para vivir, para ver ese trabajo en la televisión, en el cine, en el teatro; me encantaría hacer documentales y de repente hacerlos a través del cine sería una experiencia maravillosa. Sí, podría ser, sí, me interesa ese tema.

***¿Cuál es tu opinión respecto de los cortometrajes producidos en la anterior ley de cine?***

La calidad era mala. Esos temas de identidad nacional que se veían en los cortos eran una forma de hacer negocio. Poner un huaco o un tumi y luego una música de fondo era cosa de un facilista.

***¿Crees que los realizadores de cortos actuales tienen su mira en temas universales?***

Tú ves "El ascensor" y puede ser ecuatoriano, colombiano o de cualquier nacionalidad, ves Pantaleón, aunque sea de Loreto, es una historia de amor, es igual, universal rescata las cosas humanas de cualquier personaje. Yo creo que es más una cuestión globalizada. Lo que pasa es que otra cosa es rescatar la sensibilidad personal. Una película como "Coraje" que sabes que toca el tema del terrorismo se convierte en

universal. En películas venezolanas en el último encuentro de cine estaban denunciando, a través de la comedia, a una gente de clase media que estaban tan mal que se reúnen para asaltar un banco, esa película está tratando sobre la realidad de ese país pero se convierte en universal porque te hace reír, te hace llorar, te da pena y dices sí, pero así es Venezuela o puede ser Perú o Chile o Estados Unidos. Cualquiera ser humano en el mundo está tan mal de plata y puede ser capaz de hacer cualquier cosa y en todos los países los capitalistas y los que tienen plata son intransigentes en cualquier realidad. A mí me parece que mi corto sí es universal. Por más que utilices referentes peruanos algunas cosas se pueden rescatar en otros lugares.

### ***¿Estás en la búsqueda de un estilo?***

Yo creo que voy más por lo temático, por ejemplo, Lombardi tiene unos temas acerca de personas conflictuadas, ese es su constante, él no escribe pero escoge sin darse cuenta a este tipo de personaje, lo hace en “Pantaleón y la visitadoras”, en “Sin compasión”, en “Bajo la piel”, estos personajes están solos. En cuestión visual no sé porque recién he hecho un corto, para mí la cuestión visual viene después de escribir o sea una vez que ya lo tenga escrito yo veo que es lo que quiere decir o por donde me quiero centrar y de ahí veo como lo cubro, es decir, que esté en función lo visual de la historia. Después se saca el jugo con lo visual para enriquecer la historia.

### **C. “El ascensor”**

#### ***¿Cómo nace “El ascensor”?***

En el curso de cine de los últimos ciclos se tenía que escribir una historia de amor en una locación, entonces, se me ocurrió la idea de que una historia de amor en el que no necesariamente se diga te amo o que finalmente se murieran por amor, simplemente podía ser una anécdota algo que implicara el amor y la interrelación entre dos personas y se me ocurrió, partiendo de la idea de una locación, qué pasaría si dos personas se quedan encerradas en un ascensor. Este corto lo hice cuando yo terminé y lo tomé de un argumento que hice en el último ciclo en la universidad, pero lo trabajé más, el guión era de cinco hojas pero cuando salió la oportunidad de este proyecto, de este taller experimental, dije lo voy a trabajar bien. Lo avancé, cada uno avanzaba el guión que tenía, era un taller libre, un experimento para un proyecto con gente que salía después del curso que formaba parte del currículo, entonces, había un asesor, tú escribías y te asesoraban semanalmente.

#### ***¿Cómo se presenta al concurso organizado por el CONACINE?***

Gano el guión y se supone que se tenía que realizar al finalizar el taller de verano, pero surgieron los problemas de dinero porque hacer este corto implicaba construir un ascensor ya que no se podía filmar en un ascensor normal por cuestión de cámaras y de luces. Era un montón de plata y lo que decidí hacer es buscar auspicios, como este era un taller de ex alumnos la gente no tenía porque poner su plata, pero yo había escrito el guión y ya había ganado, tenía película y equipos y ni modo que pierda esta oportunidad, así que decidí buscar auspicios pero con el nombre de la universidad. Empecé a hacer cartas porque si yo iba a pedir plata por mi cuenta no me daban ni un sol, nunca había hecho nada. Presentar la película en el CONACINE estaba dentro del proyecto de la universidad, ya habían habido trabajos buenos y ya se habían mandado al CONACINE, si

este trabajo salía bien se manda al concurso a nivel de la universidad, El ascensor es un corto de la universidad, como formaba parte del taller libre, los equipos y la película eran de ellos y los auspicios que yo conseguí fueron con el nombre de la universidad, María Teresa que era la decana me firmaba las cartas. El productor general del corto fue la universidad,

***Lo que he podido apreciar en tu corto es ese tema de la virginidad y la parte del encierro, de frustración. ¿En qué te inspiraste para escribir esta historia? Háblanos un poco de la temática que aboradas.***

Tal vez el tema está en relación con la conducta de los jóvenes de ahora: “bacilones” o prejuicios. La virginidad es un pretexto para el tema del personaje. Para mí, más que la historia de una reprimida me parece la historia de una mujer que siempre trata de estar bajo control, pero tiene tantas culpas y tantas cosas. Y eso de que ve al abuelo, a la abuela, ¿no? Pobrecita. Ahora, en cuestión de virginidad la gente que quiera tener relaciones al mes, al año cuando se sienta cómoda, o después de casada, es su problema. Es más, como que el rollo de lo reprimida y temerosa no es el preponderante, tiene que ver más con el miedo a arriesgarse. Y de eso tengo yo mucho. Lo de reprimida no sé, pero en la época donde yo estaba viviendo en el colegio de monjas donde me he criado, esas represiones y temores estaban presentes. Lo de la virginidad es un pretexto para eso, de hecho, alguna amiga me contó en algún momento que veía a su abuela, a su papá, a su mamá... ¡justo en mi colegio!, era la represión, y empecé a escribir de aquello que me habían contado, de allí empecé a construir. Tiene de ella, pero tiene también mucho de mí. Al final de toda la historia finalmente ella explota, ese tipo la estaba provocando. Como que lo tenía claro, y eso ya se fue viendo mientras escribía la historia. Ella entra con una pinta, tú la vez a ella totalmente como *yuppie*, él hasta *clisé*, relajado. Allí adentro, casi no se desnudan, pero de alguna manera sacan las cosas que tienen, lo de la represión y eso, pero de allí vuelve el ascensor a funcionar y vuelve todo, te vuelven todos los temores De alguna manera salen a la realidad y vuelve a ser todo normal.

### **Entrevista a Baltazar Caravedo**

**Director:** Baltazar Caravedo

**Estudios:** Universidad de Lima

**Edad:** 24 años

**Cortometraje:** La maldición de Ochoa”, “Papapa”.

#### **A. El director y el cine**

##### ***¿Cómo llegas al cine?***

Bueno, estudié en la Universidad de Lima, desde que estaba en cuarto o quinto ciclo ya había decidido que iba a hacer cine, antes iba a periodismo, pero hice el primer corto y me fue bien, me entusiasmé un montón, me gustaba escribir historias y decidí ir a cine, además, me gustaba ir al cine mucho y, bueno, la universidad daba la oportunidad de hacer bastantes cortos, generalmente, por ciclo hacer dos cortos. Hice varios cortos de ensayo, de ejercicio, como cuatro o cinco en cine y en video, pero eso lo hace toda la gente que está en comunicaciones, sólo a partir del Taller Experimental nace “La maldición de Ochoa”, y luego escribí otra historia, “Papapa”.

---

***¿Qué es el cine para ti?***

Me gusta contar una buena historia, mi idea no es hacer un cine experimental, a partir de allí es que nace mi interés por el cine, el querer contar historias, el cine te da esta naturalidad, o sea, si es que sabes hacer buen cine en el que parece que es real todo lo que está pasando, mucho más que la literatura y que otro arte.

***¿Y respecto de la actual ley del cine?***

A mí parece que es una vil mentira. En primer lugar, no se está cumpliendo la ley, una ley que no se cumple para qué existe. Este año no han convocado a concurso, no lo van a hacer tampoco. Se supone que se convocan cuatro concursos al año de cortos y dos de largos, el año pasado sólo uno de cortos y uno de largos. En realidad, todo esto está dominado un poco por el hígado de Fujimori y del ministro de economía, es decir, si tienen plata el CONACINE va a tener plata, por eso creo que no es una ley es un intento de ley, o se cumple o se crea otra nueva que se cumpla a cabalidad. Particularmente, en cortometraje es bien riesgoso porque un corto cuesta un montón de plata, el cine es bien caro, y si tú haces un cortometraje con la esperanza de ganar en el concurso del CONACINE, imagínate que te gastes diez mil dólares en un corto y crees que puedes recuperar trece mil y no ganas, ya sea porque tu corto era malo o porque los otros eran buenísimos o simplemente te lo censuraron, la historia no era compatible para los jurados, entonces, qué haces has perdido diez mil dólares estas ahí con tu corto en la mano. Claro que hay otros mercados tienes que moverte tienes que irte a Europa, mandar tus cortos a otros lados para recuperar el dinero. En general, esa ley no funciona. Muchos países de Latinoamérica protegen su cine porque el cine refleja un montón de cosas que no te refleja otras artes y se puede enviar a miles de sitios a donde no puede llegar otros espectáculos como el teatral, además, una película va a mostrar no solamente testimonios de una realidad nacional, si yo hago una historia de misterio en donde no estoy mostrando la pobreza del Perú, por ejemplo, pero sí estoy mostrando escenarios y de acá a veinte años uno va a decir ¡"pucha"! ¡"manya"! ¡cómo era Miraflores! Eso ya es un testimonio histórico y de acá a cien años será más histórica. En los noventa Lima era así, Miraflores era así, son cosas que de otra manera no se pueden ver

***¿Qué opinión te merece la cinematografía peruana?***

Yo creo que hay muy poco como para opinar. Hay películas tan buenas como "La vida es una sola" o como "Bajo la piel" y hay películas tan malas como "Pantaleón y las visitadoras" o "Anda corre y vuela". No sé, creo que no hay una constante en el cine peruano y creo que son más nombres que cine en general del Perú. De hecho que en los años ochenta hubo una constante que era terrorismo, se tocaban muchas películas sobre el terrorismo, pero creo que ahora hay tantas carencias (a nivel económico) que no se puede y siempre pasa que las historias quedan truncadas, que no logran ser lo que pudieran haber sido y eso es por falta de oficio, por falta de producción por falta de plata. No hay una industria acá. Siempre he creído que un cineasta puede tener talento o no, pero un cineasta sin oficio siempre va a ser mucho menor, mientras que un cineasta con talento y sin oficio es probable que no haga una buena película como un cineasta con poco talento pero con mucho oficio. El oficio en el cine es muy importante mientras más

películas hagas más vas a saber como resolver los problemas, más vas a saber como dominar la técnica. En la literatura un escritor puede pasar todos los días escribiendo y haciendo ejercicios de estilo y se va dando cuenta que técnica es mejor para contar tal historia.

### **B. Tendencias Temáticas**

#### ***Para hacer tus historias ¿partes siempre de tu experiencia personal?***

Cuando estás describiendo a un personaje, por ejemplo, quieres hacer un personaje loco, se te ocurre al loco que viste en la calle o partes de esa imagen que tienes de un loco y, finalmente, es tu experiencia personal, parte de tu cotidianeidad, a mí me pasa y me pasó en los cortos que he hecho, siempre parto de algo que es particular o lo que ha pasado en la vida cotidiana

#### ***Además de abordar una temática sexual ¿harías otro tipo de temas?***

No voy a seguir escribiendo toda la vida ese tipo de tema. Yo siempre cuando trato de escribir historias, que las tengo ahí, no se las muestro a nadie, trato de ejercitarme en escribir. Muchas veces toco el tema sexual como iniciador de algo, no te digo que el tema sexual sea el centro o sea un tema recurrente en lo que hago, pero no necesariamente está en todo, no va serlo siempre. Voy a hacer, por ejemplo, que un chico por querer conquistar a una chica hace mil cosas y le pasan ciertas cosas mientras que el tema sexual se va aparte. Me interesan otros temas como el tema de la mediocridad en general, es decir, un tema que es bien peruano, siempre haces algo para que esa oportunidad que te han dado no logre concretarse, me interesa mucho estas personas que tienen todo para ganar y no gana porque a veces no puedo hacer más cosas de las que hago y no las hago tal vez por temor. Los proyectos que tengo son de ese tipo y también hay algo sobre la obsesión, personajes obsesivos.

#### ***¿Háblanos un poco de tu ópera prima, “La maldición de Ochoa”?***

En realidad el guión de “La maldición de Ochoa” no se parece en nada al primer guión que yo hice, lo que pasa es que en la universidad una de las exigencias era que el corto no sea pesimista y mi guión era totalmente pesimista, entonces, a partir de ese guión y de esa idea se cambió toda la estructura. Por eso no lo escribí yo, sino entre todos los que conformábamos el grupo. La idea que queríamos hacer desde un inicio era no decir quien era ese personaje que a Ochoa se le presenta, la idea en sí, era que este personaje sea el mismo Ochoa, por eso al final cuando él se está ahorcando se ahorca él mismo, entonces esa era la idea en abstracto. Pero la idea era dejar pistas para que el espectador vaya descubriendo y no decirle quien era ese personaje en general.

#### ***De repente tu tendencia es más por el lado de representar el comportamiento individual***

Claro. Definitivamente sí, “Papapa” lo es.

#### ***¿Crees que el cine tiene que reflejar necesariamente alguna de las peculiaridades de la realidad nacional?***

No, para nada, la gente siempre dice oye pero tu corto no tiene nada que ver con la realidad, pero ¿qué es la realidad nacional? Yo vivo en una realidad que es mi realidad y

---

una persona que vive en el cono sur o donde viva, en otra realidad. Yo podría mostrar su realidad podría adentrarme y podría interesarme por la parte social de esa realidad, uno llega a tocar la realidad de una u otra manera. En el cortometraje de "Papapa" te estoy poniendo personajes totalmente limeños y el "pata" es un imbécil es un idiota en realidad, pero es un chico que puede existir en cualquier lado. Entonces no sé si eso es o no realidad nacional, pero de cierta manera uno llega a contar historias que están sucediendo aquí y ahora, y, no sé, en cuanto a lo social no es que no me interese a mí particularmente, de hecho tengo un proyecto que tiene que ver con algo mucho más social, o sea, sí me interesa, pero es más fácil para uno plantear las cosas que tiene más cerca. Es más fácil contar las historias que están a tu alrededor que ir a investigar y de hecho es importante investigar si te llama la atención pero si quieres contar lo que está en tu entorno es mucho más fácil.

***¿Con qué estilo o género te sientes más cómodo para realizar cortometrajes?***

A mí me encanta el humor negro, es algo que me gusta cuando veo cine, cuando escribo ciertas historias me gusta el humor negro. En cierta manera "Papapa" es humor negro, pero bien negro. El humor negro te permite mostrar la realidad cruda pero de manera patética, no trágica, que dé risa, por ejemplo, en "Papapa" podría ser trágica la persona que no se levanta y que nadie la atiende es patético en realidad, pero lo estoy mostrando de tal manera que la persona no dice pero que patético aunque lo dice y se está riendo.

***¿Qué opinas de los cortometrajes realizados por jóvenes como tú?***

Me parece, por ejemplo, que Álvaro va a tener más público que todos, me da esa impresión, como que su cine es más. Además, maneja muy bien la comedia, me parece que llega bien. Valeria también tiene buena llegada al público y yo creía que también pero cuando pasé "Papapa" yo no pensé que era tan fuerte la historia. Hubo una muestra en la Alianza Francesa de Miraflores fueron como 300 personas, los jóvenes no la ven tan fuerte, pero la gente mayor de cuarenta y cincuenta años me dicen, "¡oye, es bien fuerte tu corto!". Tengo una tía que no me quiere ver, no pensé que iba parecer tan fuerte, pero no toda la gente lo toma de la manera que uno lo espera. Está bien. No me gustaría que todo el mundo opinara lo mismo. En cuanto a los jóvenes yo sí creo que cuentan mejor las historias que los antiguos jóvenes, los que ya no son jóvenes. Los jóvenes de ahora han empezado con mejor pie, cuentan mucho mejor las historias, siempre me ha parecido que el cine peruano ha tenido un déficit de guionistas ahora la cosa es diferente están saliendo mejores historias. Lo que sucede es que no hay oficio, entonces, estos guiones se echan a perder a veces porque no hay oficio. Creo que la gente que está en mi generación sí tiene oportunidades para hacer cine, van a ser pocos, pero me parece que sí hay talento.

***Y respecto a la temática que desarrollan en los cortos ¿crees que tienen mucho que ver la conducta de los jóvenes de ahora?***

Me imagino que sí. Claro, una de las críticas que me han hecho en "Papapa" es que nuestro la situación no como una crítica sino como una perversión, entonces, no sé si será una crítica acertada o no pero en fin es una crítica. Sí, de hecho sí tiene que ver a mí me pasa, mi mamá es socióloga y mi papá también, desde chico odié todo lo social y los

cursos de sociología de los medios no me interesaban nada. La generación que me enseñaba era la generación de mis papás y sentía como un cantito muy repetido, o sea, entre estos grandes intelectuales que iban a salvar a los pobres en líneas generales, no me creía ningún cuento que me pudiera dar un profesor o mis papás, pero poco a poco me ido interesando en esos temas aunque desde otra perspectiva, no desde una perspectiva salvadora, sino desde una perspectiva de observador, no de solucionar los problemas, sino de criticarlos observarlos o estar inmerso en ellas. Creo que eso era lo que más me fastidiaba de estos cursos y de la generación de los sesenta y sesenta que era esta idea de salvar por eso creo que he tenido un montón de rechazo frente a los temas sociales.

***¿Qué opinión tienes de los cortometrajes realizados en los años setenta?  
¿Crees que hay mejoras en la calidad o en la temática de los mismos?***

Mejorado en la temática no sé porque cada tema es mejor y peor para uno, pero sí han mejorado en calidad, ahora se está prestando más atención a la calidad de los productos, que tengan buena factura técnica, que la luz esté bien, que el sonido esté bien, el sonido de los cortos de los setenta era casi inaudible, eran tan malos que no se entendían. Los anteriores directores de los cortos debían de recibir la aprobación por parte del Estado para que tuvieran el dos por ciento de la taquilla, entonces, si de hecho sabías que era un gobierno militar que estaba apoyando todo lo que era peruano, tú le pones el candelabro de Paracas y hablas muy bien de él o pones un asentamiento humano y que gracias a la colaboración de todos ha salido adelante de hecho te iban a sellar el corto y te lo iban a exhibir Ahora, de hecho era una época y de hecho la gente estaba inmersa en la política, estaba metida en todo lo que tiene que ver con lo social y de hecho sí influye la época, nuestra generación no le interesa la política ni se habla de ella.

### ***C. "Papapa"***

#### ***¿Cómo nace "Papapa"?***

A mí me interesa el tema sexual, yo quería contar una relación de las que pululan todo el día por lo menos en mi realidad estos encuentros y flirteos amorosos de a dos patadas y todo lo que uno puede tratar de hacer o lo que uno hace para lograr tener una cosa que dura tres o cuatro minutos dependiendo de la "arrechura" del hombre o de la mujer. Me interesaba mucho esta relación tan perversa que surge a partir del deseo sexual claro, no lo pensé más, así que pensé la idea primero, ¿qué pasaría si en una de estas típicas relaciones normales en donde un pata se encuentra con una chica y los dos quieren tener sexo?, pero hay un obstáculo, un viejo mirando y la chica se cohibe. En realidad la historia se la escribí para un amigo, este amigo que estaba en la universidad me pidió que le escribiera un guión y lo estaba escribiendo, no sé que pasó, y al final me quedé con la historia

#### ***¿Qué rol cumplía Papapa?***

Papapa significaba varias cosas, era una metáfora de lo que era un espectador de cine, sin que se diga, pero para mí era importante jugar con la idea del voyeurismo y saber qué había en esa mirada y qué no había en esa mirada, no me interesaba decir si papapa veía o no y de hecho eso es un juego que hago con el espectador. Estoy seguro

que todos aquellos que lo ven están diciendo: ¿está viendo? o ¿no está viendo? Pero en realidad era un poco reflejar al espectador cinematográfico, también era un poco adentrarme a la perversión, no solamente el chico Ignacio era una persona perversa de por sí, está haciendo lo que hace porque se satisface y, además, hay casi una relación de querer mostrar ser hombre ante alguien y la chica, que supuestamente no es perversa, termina en este juego perverso, termina disfrutándolo “sin querer queriendo”. Pero no sé pues, existe gente que me dice cosas en cuanto a la simbolización de papapa, por ejemplo, una amiga sentía que papapa era la generación de los papapas y de los chicos, esa diferencia sobre la lógica entre esta prohibición de no hacer algo, una prohibición te hace hacer más cosas, a mí no me parece pero yo no he tratado de dar un mensaje ni nada.

***¿Me parece que la chica no siente placer al tener sexo con Ignacio, sino por ver a “papapa” que de alguna manera le eleva el ego?***

Esa es la idea final, es decir, la chica no está teniendo sexo ni siquiera con Ignacio, está teniendo sexo con el abuelo.

#### 1.1.4. Análisis de las entrevistas

**Temas:**

##### 1. EL DIRECTOR Y EL CINE

**Puntos específicos:**

##### 1.1. Estudios / Interés por el cine

**Citas de las entrevistas:**

**Álvaro:** “Yo estudié Economía acá en Lima, terminé la carrera y trabajé un año en una empresa administrativa muy importante y en ese año, hace cuatro exactamente decidí estudiar fuera... Siempre me gustaba el cine como espectador y durante ese tiempo comencé a considerar la posibilidad de ser realizador y cuando me convencí que lo mío no era para nada la Economía me fui a estudiar cine afuera. Siempre estuvo la inquietud artística por el Cine... la necesidad de narrar historias, anécdotas, que me gustan mucho; para mí el Cine englobaba todo eso y me llenaba mucho. No me equivoqué y por eso hago cine que es lo que quise hacer siempre”.

**Valeria:** “Yo ingresé para estudiar comunicación en la Universidad de Lima, pensaba estudiar periodismo o publicidad... Al final me decidí por lo audiovisual porque me di cuenta que el periodismo tenía que ver con el escribir o el hacer fotos o denunciar no para ser audiovisual necesariamente, entonces, empecé a hacer los cursos para publicidad y llegué a engancharme con los medios audiovisuales... al final me involucré con el último”

**Baltazar:** “Bueno, estudié en la Universidad de Lima, desde que estaba en cuarto o quinto ciclo ya había decidido que iba a hacer cine, antes iba a periodismo, pero hice el primer corto y me fue bien, me entusiasmé un montón, me gustaba escribir historias y decidí ir a cine”.

**Análisis:**

En estas primeras declaraciones, los tres cortometrajistas muestran desde el inicio un gran interés por el cine. Su apuesta por el cine iba más allá de una vocación profesional, en él encontraron una forma de representar vivencias mientras inventaban historias ficción.

Álvaro y Baltazar ya tenían, desde antes de estudiar cine, la necesidad de crear y narrar historias, de hecho, un arte como la cinematografía les permitió expresar esas primeras inquietudes creativas. Valeria hace su incursión en el cine a partir de una curiosidad por los medios audiovisuales en general, y a pesar de que siguió los cursos de publicidad, poco a poco terminó involucrándose con la profesión cinematográfica.

### **1.2 El cine para el director**

#### **Citas de las entrevistas:**

**Álvaro:** “El cine es una forma de expresión, una idealización, una abstracción, una forma de ver el mundo o de querer que el mundo fuese así, no sé es una forma de canalizar un montón de cosas. En el mundo tenemos la realidad y en el Cine la irrealidad y esta es una forma de crearte una realidad aparte de la tuya y que funcione, por su puesto.

**Valeria :** “El cine es una forma de expresar una realidad, reflejar una cultura, como cualquier proceso creativo. Puedes reflejar los conflictos, un estilo de vida. El cine para mí encierra todo eso, todo cuanto podemos experimentar podemos reflejarlo en la pantalla”.

**Baltazar :** “Me gusta contar una buena historia, mi idea no es hacer un cine experimental, a partir de allí es que nace mi interés por el cine, el querer contar historias, el cine te da esta naturalidad, o sea, si es que sabes hacer buen cine en el que parece que es real todo lo que está pasando, mucho más que la literatura y que otro arte.

#### **Análisis:**

Para el presente estudio fue importante determinar la apreciación personal de los tres directores con relación al significado del cine. Las tres visiones relacionan al cine con el término “realidad” o “real”, pero también se refirieron al modo personal de ver la realidad que les rodea.

Álvaro, por ejemplo, considera al cine como una abstracción, una forma de ver el mundo o de querer ver cómo este puede ser, mientras que Valeria señala que el cine, como en todo proceso creativo, es una forma de reflejar una cultura.

Ambas percepciones están ligadas estrechamente a una valoración interpretativa y subjetiva de cada director. Ello, nos permite remitirnos a la teoría sociológica del cine de Pierre Sorlin en la que afirma que el cine no es nunca un duplicado de la realidad, sino una representación de algunos fragmentos seleccionados a los que carga de sentido y los hace funcionales dentro de una historia y los reúne en una nueva unidad.<sup>86</sup>

Sin duda, el cine es un arte que permite la naturalidad al representar personajes y acciones comunes a la realidad.

---

<sup>86</sup> Ver Casetti, 1994, Pág. 150. “...no es sólo un modo de hacer, sino un modo de ver y por tanto un modo de aprender y de conocer el mundo; en definitiva, una ideología”

---

Baltazar resalta otra particularidad del cine, según su apreciación el cine hace creíble también lo inexistente.

Destaquemos, además, que el cine refleja un mundo inconsciente, porque permite canalizar emociones generadas en una sociedad, evidenciar sus conflictos y los estilos de vida.

El cine no es sólo una interpretación de la mentalidad particular de los grupos de una nación que, según Kracauer, involucra procesos históricos, y por ende, razones políticas, sociales y económicas, sino también componentes culturales, incluso los más escondidos, los mismos que podemos reconocer en las actitudes, los comportamientos e idealizaciones de las personas.

### **1.3. Ley 26370/Opinión**

#### **Citas de las entrevistas:**

**Álvaro** : “Me parece que la ley aún se mantiene como una expectativa... El CONACINE, por ejemplo, se ha planteado premiar seis largos y cuarenta cortos al año, pero en la realidad no se ha dado eso, justamente porque el gobierno está dando ese dinero; entonces, pienso que hay un problema ahí, al crear la ley, pues el presupuesto que el gobierno ha destinado para la producción cinematográfica ha sido mucho menos que lo que se escribe en la ley... La ley tiene las mejores intenciones, es buena, te imaginas si se pudiera hacer seis largos al año, sería maravilloso, pero la realidad es otra, el gobierno no está dispuesto a dar dinero para el cine”.

**Valeria**: “...esta ley parece que la van a sacar, corre peligro y realmente no se cumple. La ley que existe no ha realizado una convocatoria para los concurso de este año... La propia ley que existe no tiene mucha lógica porque tienes que hacer o gastar un montón de plata, finalmente te premian, pero no hay donde mostrarlos, es decir, no hay una coherencia en esa ley para tratar de hacer una industria. Lombardi no sé cómo se ha movido para hacer del cine que hace un negocio, una industria”.

**Baltazar**: “A mí parece que es una vil mentira. En primer lugar, no se está cumpliendo la ley, una ley que no se cumple para qué existe. Este año no han convocado a concurso, no lo van a hacer tampoco... En general, esa ley no funciona. Muchos países de Latinoamérica protegen su cine porque el cine refleja un montón de cosas que no te refleja otras artes y se puede enviar a miles de sitios a donde no puede llegar otros espectáculos como el teatral, además, una película va a mostrar no solamente testimonios de una realidad nacional, si yo hago una historia de misterio en donde no estoy mostrando la pobreza del Perú, por ejemplo, pero sí estoy mostrando escenarios...”

#### **Análisis:**

Definitivamente, los jóvenes entrevistados muestran su total insatisfacción con la ley 26327, la misma que nos les proporciona oportunidades para continuar pensando en hacer cine en el Perú.

La producción de un cortometraje demanda mucho dinero, y al participar y resultar ganador en los concursos organizados por el CONACINE, los directores debían entregar (por lo menos lo era hasta el fin de la década anterior) una copia de su corto en 35mm, el mismo que iba directamente a los archivos porque no se garantizaba su proyección en

las salas comerciales.

Los directores consideran a la ley incoherente porque la dotación económica que el gobierno destina a la premiación de los cortos y los proyectos de largometraje ganadores que participaron en el concurso convocado por el CONACINE sufre el retraso de la cancelación, generando, de esta forma, el descontento y la apatía profesional de los directores.

El CONACINE, según la Ley, debería de convocar a cuatro concursos de cortometrajes y dos concursos de largometrajes, pero ante el escaso presupuesto destinado se ven imposibilitados de ejecutarlos.

Al finalizar la década de los noventa, es importante tener en cuenta el ánimo de los nuevos cineastas: Álvaro considera a la ley una expectativa, Valeria como algo que carece de lógica y Baltazar como una mentira que debe de terminar.

Si bien tenían mucho interés por hacer de este arte toda una profesión, la desilusión se apoderó de sus mentes ante la falta de apoyo y de políticas que los incentiven a continuar con la profesión.

Sin embargo, al margen de cualquier opinión contraria, consideramos que la ley actual de cinematografía carece de ciertos elementos que impulsen la producción de cortometrajes a nivel nacional. Existen muchos jóvenes directores del interior del país que cuentan con algunos cortos en su haber y no tienen los espacios ni los medios económicos suficientes para promocionar sus obras. El ámbito de difusión de los cortos entonces queda reducido a una élite de espectadores a nivel nacional.

Si la realización y la producción de cortos significa un gasto considerable, su presentación en el soporte convencional de película resulta uno de los factores que impiden la difusión y la competencia de innumerables cortos nacionales.

El cine durante la vigencia de la ley 26327 a mediados de los noventa sólo ha beneficiado a las producciones originadas en la capital, por ello, no podemos hablar de un cine nacional cuando somos testigos de que no existen una competencia con igualdad de condiciones

No pretendemos que los futuros cortometrajes abarquen un contenido temático que presente una visión totalizadora de los problemas sociales del país; la nación peruana, además de contar con un realidad social crítica en común, cuenta con diferentes realidades sociales, y así como en Lima un grupo de directores representan en sus películas historias subjetivas y universales, a menudo coherentes con las vicisitudes de un sector social, en otras provincias que tienen menos oportunidades económicas para la cinematografía, los realizadores también están haciendo su cine, un cine que tiene su propio público y que también necesita del apoyo legal y económico del Estado.

### **1.4 Alternativa**

#### **Citas de las entrevistas:**

**Álvaro :** "Mi alternativa partiría de la evaluación de cuánto realmente el gobierno da o puede dar y con esa base ver cuántos largos y cortos se puede premiar y que resultados se obtendrían. Habría que adaptar esa ley a la realidad, cuánto dinero está

---

dispuesto a dar. Tal vez premiar dos largos o un largo inclusive, pero premiarlo bien”.

**Valeria:** “Tendrían que pensar en otra ley, romperse la cabeza en pensar en otra ley. A parte, tampoco es tanto el CONACINE, sino de quién venga ahora en el 2000, que ese gobierno esté dispuesto a dar plata para por lo menos hacer del cine una pequeña industria que se oriente a largo plazo, que realmente tenga una visión de crear de esto algo a futuro”.

**Baltazar:** “...o se cumple o se crea otra nueva que se cumpla a cabalidad...en cortometraje es bien riesgoso porque un corto cuesta un montón de plata, el cine es bien caro, y si tú haces un cortometraje con la esperanza de ganar en el concurso del CONACINE, imagínate que te gastes diez mil dólares en un corto y crees que puedes recuperar trece mil y no ganas ...qué haces, has perdido diez mil dólares y estás ahí con tu corto en la mano.

#### **Análisis:**

A pesar de la desilusión mostrada por los jóvenes en el punto anterior, ellos mantienen una actitud crítica que sugiere una pronta evaluación de la ley o el planteamiento de una nueva ley que los apoye en futuros proyectos.

Es posible que el ingenio y la creatividad de estos jóvenes, y también de los realizadores de otras regiones del país, perduren, pero es obvio que se mantienen o han regresado a su fase potencial, en espera de nuevas alternativas que hagan de este arte una necesidad cultural para ellos y para el público espectador.

### **1.5. Gobierno / Panorama del cine en el Perú / Percepción**

#### **Citas de las entrevistas:**

**Álvaro :** “Yo creo que sí, hay algo de eso pero también habría que hacerle entender y explicar a la gente la importancia del cine, creo que nadie realmente se da cuenta de su importancia, poca gente se da cuenta de lo fuerte que puede ser lo audiovisual. Soy consciente de que hay problemas en el Perú muchísimos más urgentes como el hambre y la pobreza que, obviamente, hacen que el cine aparezca como algo totalmente secundario, sin embargo, nosotros no nos damos cuenta qué tanto nos influye el cine. El cine viene a ser, por sí mismo, una manifestación de todas las culturas... Qué pasaría si desaparecen las dos películas peruanas que dan al año, no pasa nada de repente, pero tan sólo esas dos películas peruanas, si se hacen, te están reflejando una realidad del Perú, es decir, reflejan lo que está pasando ahora en tu país, como si se retroalimentaran”.

**Valeria:** “Lo que pasa es que al régimen no le interesa el cine, tiene otras prioridades como la pobreza, el hambre. El problema es que este es un país subdesarrollado que, en verdad, hacer cine en donde no es una industria es más una forma de expresión. El gobierno dirá qué cosa voy a estar gastando no sé cuántos millones de dólares en películas”.

**Baltazar:** “...todo esto está dominado un poco por el hígado de Fujimori y del ministro de economía, es decir, si tienen plata el CONACINE va a tener plata, por eso creo que no es una ley es un intento de ley”.

### **Análisis:**

Es importante resaltar hasta aquí lo señalado por los jóvenes respecto de la importancia que el cine tiene como manifestación de una cultura y como reflejo de la realidad peruana en un momento determinado.

Ellos necesitan de una nueva evaluación de la ley del cine que les permita mostrar escenarios, momentos, actitudes peculiares a una región, pensamientos, problemas coyunturales, entre otras manifestaciones propias de nuestra cultura.

Los tres cortometrajistas son conscientes que el cine no sólo satisface gustos personales o profesionales, sino también un aspecto comunicativo que incluye un ir y venir entre una realidad colectiva (espectadores) y una imagen de la misma, interpretada por un individuo (el director).

Si uno de los objetivos de la cinematografía peruana se centra en la representación de las manifestaciones culturales, el gobierno deberá considerar su apoyo político y presupuestal a las producciones que se generen en las diversas regiones y estratos sociales del país. De este modo, podríamos determinar, de un amplio número de películas, las temáticas afines con las vivencias y comportamientos individuales y colectivos de una región.

Para ellos, el proceso de la comunicación cinematográfica les produce la satisfacción de generar una reflexión en el público y los motiva a crear más historias que recojan la visiones particulares del director (emisor) y la visión e interpretación del espectador (receptor).<sup>87</sup>

Para mejorar las condiciones en las que se encuentra la cinematografía nacional los jóvenes coinciden en que sólo una acción política del gobierno podría ayudar al mejoramiento del marco legal en pro de las futuras producciones.

No se busca un paternalismo, se buscan mejores condiciones. Por ejemplo, la inversión privada o la cooperación internacional para la inversión extranjera, coproducciones, etc.

## **2. TENDENCIAS TEMÁTICAS**

### **2.1 Cortometrajes de los noventa y sus respectivas temáticas / Relación con la actitud de los jóvenes de los noventa / Percepción .**

#### **Citas de las entrevistas:**

**Álvaro :** “Creo que hay una primacía por el individuo en los cortos de nosotros que en los antiguos que abordaban temas más de la sociedad, más de lo social... son temas más personales que otros que eran más sociales. Hay una búsqueda más sincera de lo

---

<sup>87</sup> Al respecto Edgar Morin revela la madurez del cine a través de las formas en que se implica al espectador. Es precisamente el sentido de la magia unido a una insólita capacidad lingüística lo que le permite a una película capturar mejor aún al espectador, y este le permite identificarse en mayor medida con lo que se presenta en la pantalla. El cine está hecho de opiniones y de deseos, es decir, se inscriben nuestros contactos con todo lo que nos rodea, un conjunto de comportamientos, predisposiciones y esquemas mentales enraizados, vivencias individuales o sociales que sirven de filtro a la vez que de cemento de nuestra captación de las cosas. (Ver la bases antropológicas, en el Marco Teórico.

que tú como persona quieres decir, sin embargo, esa pregunta me sería difícil contestarla más ampliamente porque he visto pocos cortometrajes, pero hasta ahora esa ha sido mi impresión”.

**Valeria:** “Yo creo que es más individual la temática, de alguna manera se tocan temas sociales, pero más son historias de personales, creo que de las inquietudes de cada persona que escribe el guión, es decir, no siento un compromiso que se sienta común entre los cortos que he visto... yo creo que uno trata de meterse en lo suyo y disfrutar de la vida sin preocuparse del mundo”.

**Baltazar:** “...yo sí creo que cuentan mejor las historias que los antiguos jóvenes, los que ya no son jóvenes, Los jóvenes de ahora han empezado con mejor pie, cuentan mucho mejor las historias, siempre me ha parecido que el cine peruano ha tenido un déficit de guionistas ahora la cosa es diferente están saliendo mejores historias. Lo que sucede es que no hay oficio, entonces, estos guiones se echan a perder a veces porque no hay oficio. Creo que la gente que está en mi generación sí tiene oportunidades para hacer cine, van a ser pocos, pero me parece que sí hay talento... nuestra generación no le interesa la política ni se habla de ella”.

#### **Análisis:**

La apreciación común de los tres directores respecto de la temática de los cortometrajes nos conduce a tres adjetivos: individual, subjetivo y personal.

La impresión que ellos tienen de los cortometrajes realizados a partir de mediados de los noventa es una apuesta por el individuo, por el tratamiento de su realidad personal, por representarse a sí mismos.

No obstante, esta tendencia temática puede originar opiniones extremas que harían de este cine, hecho por jóvenes, la representación de un mundo excesivamente subjetivo, indiferente y acrítico frente a los problemas colectivos que nos rodean, y, además, desvinculado de cualquier preocupación por el futuro.

Estos calificativos podrían resultar excluyentes si no consideramos que a mediados de los años noventa la actitud de mucha gente, y en particular la de los jóvenes, fue una respuesta individual ante un sistema que exigía competitividad, pragmatismo, eficiencia y efectividad.

Los jóvenes de esta generación desconfiaron de las promesas políticas porque las generaciones anteriores nunca las vieron concretarse. A pesar de la crisis política, social y económica que atravesaba nuestro país a mediados de los noventa, los jóvenes se preocuparon más por sus asuntos personales y la cultura de consumo prevaleció como símbolo de estatus, ante el deseo de adquirir aquellas cosas que les brindaran satisfacciones y los hicieran olvidarse por un momento de sus tensiones y de los problemas de entorno social.

Los jóvenes entonces trataron de sobrevivir a un mundo cada vez más cambiante y convulsionado, necesitaban hacer una búsqueda más sincera de lo que uno como persona quiere decir en el ámbito individual y social <sup>88</sup>. En el terreno del arte, los temas

<sup>88</sup> Ver al respecto en el capítulo de Jóvenes y Realidad Nacional

se vincularon a las nuevas inquietudes y nuevas formas personales de ver el mundo; se manifiestan los sentimientos, las emociones, las nuevas formas ver los valores y los nuevos valores como aspectos constantes en su vida.

Cabe añadir que los profesionales del arte en nuestro país continúan siendo representados mayoritariamente por un grupo social de estrato medio alto y alto, este factor a menudo influye en la visión temática de una obra.

La representación artística de este grupo social sobre un tema o un hecho social suele distanciarse de las experiencias y los problemas colectivos del sector más amplio de la sociedad. Ponen énfasis en aquellas temáticas individuales y/o subjetivas porque ellas son materia de sus preocupaciones y predominan en su realidad.

En el caso de las películas de nuestros entrevistados, las temáticas versan sobre las presiones y represiones, los afectos, las paradojas, los prejuicios, lo sexual, lo perverso y otros aspectos personales universales. Sin duda, estos temas predominaron en el interior de su realidad social y cultural

## **2.2 Temática predilecta de los jóvenes cortometrajistas / Temática presente en sus cortos / Percepción.**

### **Citas de las entrevistas:**

**Álvaro :** “A mí me interesa mucho las temáticas universales no me interesan tanto lo local... Acá en el Perú tienes la ventaja que tus historias se presten más para el ambiente simplemente porque son tuyas, es la de un peruano, allá (en Estados Unidos) es otra realidad. El mercado en el Perú es muy pequeño, la gente que concurre al cine es poca y, en consecuencia, no se llega a cubrir lo que cuesta una película, entonces, por cuestiones económicas ya la película no sale, a menos que la vendas en otros países o que sea un éxito increíble, no vas a recuperar lo que te ha costado. Creo que en el Perú tienes esos dos impedimentos que no hacen del cine muy atractivo para hacerlo acá. La razón principal de repente es la temática, es decir, culturalmente tú perteneces a un país y lo que tienes que decir se adapta más a ese país al que tú perteneces y al querer hacer algo a fuera como que desubica...”

**Valeria:** “A mí me interesa más por ese lado, es decir, puedes tocar temas sociales que me parecen interesantísimos, en este aspecto el cine pues es muy valioso, pero también las cuestiones interiores, las contradicciones, los problemas existenciales. Cuando voy al cine me importa también eso. Películas que cuestionen al ser humano como individuo y también que cuestionen los aspectos sociales... estaba pensando en otras historias similares a esta en las que rescato la personalidad, las emociones y las frustraciones... considero que es una cuestión individualista y lo que creo es que como que los temas son cosas que les mueven a cada uno. Lo que pasa es que si esto hubiese sido hace siete años yo hubiese hecho algo de cómo yo veía el terrorismo, vivía el temor porque era algo que yo tenía cerca”.

**Baltazar:** “...siempre parto de algo que es particular o lo que ha pasado en la vida cotidiana... Muchas veces toco el tema sexual como iniciador de algo, no te digo que el tema sexual sea el centro o sea un tema recurrente en lo que hago, pero no necesariamente está en todo, no va serlo siempre... Me interesan otros temas como el

---

tema de la mediocridad en general... me interesa mucho estas personas que tienen todo para ganar y no ganan porque a veces no pueden hacer más cosas de las que hacen y no las hacen tal vez por temor. Los proyectos que tengo son de ese tipo y también hay algo sobre la obsesión, personajes obsesivos”.

#### **Análisis:**

En el caso de Álvaro Velarde, la temática que prefiere tratar en sus películas es aquella en la que predominan aspectos, a los que él denomina “universales”, pero que en el fondo presenta una visión cosmopolita, antes que una temática local. Entendiendo por local como aquello referido a las peculiaridades y demás aspectos sociales, económicos y culturales de una región o un país determinado.

Sin embargo, reflexiona sobre aquella temática local que se produce en el contexto social del director, dicha temática no suele funcionar o captar la atención del espectador de otras latitudes.

Destaquemos, por otra parte, que los tres cortometrajistas muestran un claro interés por aquellas historias cuyo contenido temático exprese sentimientos y experiencias individuales que al mismo tiempo posee características sociales comunes a un número de espectadores.

Las temáticas preferidas por nuestros jóvenes entrevistados están relacionadas con las frustraciones, las emociones, la individualidad, la mediocridad, lo sexual, las presiones sociales, las relaciones eventuales de pareja, las actitudes y los comportamientos pragmáticos, y los prejuicios que también predominaron en la mentalidad de la sociedad peruana de los años noventa. Parafraseando a Valeria, los temas aparecen como resultado de las cosas que les mueven a cada uno.

En anteriores visiones cinematográficas, los directores partían de una mirada hacia las peculiaridades de la realidad peruana como un colectivo, los actuales directores representan primero las afectaciones personales comunes a la sociedad, la misma que se desliga o no son consecuencias directas de los serios problemas coyunturales.

### **2.3 Género / Estilo.**

#### **Citas de las entrevistas:**

**Álvaro** : “A mí me interesa la comedia, analizar a través de la comedia La comedia es un género que la gente lo tiene muy menospreciada... me interesa la comedia en la medida que es una forma de ver el mundo por el absurdo... creo que la comedia es una forma de aceptar que la realidad no se puede mejorar, no te queda más que burlarte un poco, ser irónico. En esa línea me interesa un montón desarrollar mi temática porque creo que incorporas el factor entretenimiento que es imprescindible para que la gente vaya a ver cine, porque yo no puedo concebir el cine sin un público al menos que me regalaran la plata... La comedia te hace a veces ser más ligero, pero puedes ser tan crítico como con una cosa más seria. También si te gusta ser sutil y no hacer hincapié en las cosas, la comedia te permite hacer eso. Cuando a veces vas al cine y ves comedia te diviertes y a la salida te pones a pensar oye pero en verdad había todo esto detrás. Ese es mi propósito... lo que quiero es que el público salga y vaya pensando en algo cuando haya

visto la película, que no solamente vaya a entretenerse. Claro yo se la doy en un envoltorio que aparentemente es de escapismo pero no lo es tanto. Hay que romper ese miedo o rechazo que el público tiene a ver una película que es pesada, hay que pensar entonces que mucha gente no va al cine porque no quiere sentarse a pensar, sin embargo, tú puedes dar lo mismo, hacerlos pensar sin que se den cuenta... creo que no es un mensaje sino más bien una reflexión... /Lo que quiero es ser un buen cineasta, lo quiero es tener un buen lenguaje cinematográfico y eso es mi prioridad... Mi alimento va más por el lado estético del cine, me interesa desarrollar el cine como lenguaje, un cómo narras, desarrollar un estilo.

**Valeria:** "...pero a mí en el cine que veo, me gusta ver cine que te cambie de alguna manera o que te dé una visión de la vida interesante. Yo aprendo de los dramas personales ya sea a nivel social o personal que veo en el cine, el problema es que el cine que hago parte de una idea de cuestión personal, por lo menos el cine que yo veo es eso, es decir, que de alguna manera me enriquezca ya sea para analizar algo social o para crecer yo como persona... Yo creo que voy más por lo temático... En cuestión visual no sé porque recién he hecho un corto, para mí la cuestión visual viene después de escribir o sea una vez que ya lo tenga escrito yo veo que es lo que quiere decir o por donde me quiero centrar y de ahí veo como lo cubro, es decir, que esté en función lo visual de la historia. Después se saca el jugo con lo visual para enriquecer la historia”.

**Baltazar:** “A mí me encanta el humor negro, es algo que me gusta cuando veo cine, cuando escribo ciertas historias me gusta el humor negro. En cierta manera “Papapa” es humor negro, pero bien negro. El humor negro te permite mostrar la realidad cruda pero de manera patética, no trágica, que dé risa”.

### **Análisis:**

Los tres directores manifiestan su interés por determinados géneros que los ayude a representar mejor una historia de ficción.

Álvaro gusta de la comedia porque mediante este género sus historias logran motivar en el espectador una reflexión del mundo individual a través de lo absurdo

Valeria, en cambio, prefiere el drama tanto a nivel personal como social, un drama que la lleve, más allá de una reflexión o cuestionamiento, a una respuesta o a un cambio.

Baltazar centra su interés por el humor negro pues le permite presentar, con mucha agudeza y gracia, un mundo patético y perverso.

Estamos, pues, ante tres formas de canalizar una interpretación del mundo. Y esta visión individual de cada uno de los tres cortometrajistas tiene también como objetivo estimular la reflexión en los espectadores (receptores) acerca del mundo en el que se constante e inconcientemente se alimentan de experiencias.

Los tres directores tienen siempre en mente contar bien una historia para el cine, su reto es desarrollar lo mejor posible un lenguaje cinematográfico que les permita desenvolverse creativamente en esta profesión y llegar de una manera clara y entendible al espectador común;

Los cortometrajes de Álvaro, Valeria y Baltazar presentan un elevado criterio estético y un manejo profesional y técnico del lenguaje y de la representación.

Si bien para estos jóvenes directores el cortometraje significa un ensayo que les permita consolidar en el futuro un gran proyecto como el largometraje, sus películas no escatiman esfuerzos por presentar una producción de elevado nivel artístico.

#### **2.4 Temas relacionados a las peculiaridades de la realidad nacional / Percepción**

##### **Citas de las entrevistas:**

**Álvaro** : “Para empezar darte una opinión de la Realidad Nacional no creo poder abordarla totalmente, pero sí de la realidad limeña porque es donde vivo, además, soy una persona que para muy metida, no salgo mucho, no socializo mucho, mi realidad está más enfrascada en mí mismo, por eso me interesa la cuestión universal porque me interesa buscar más las ideas detrás de las cosas o que es lo hay más de universal en las cosas, pero abordar lo local o lo que está pasando en el Perú, no. A veces no sé que es lo que esta pasando en el ambiente político o social de mi país, porque no salgo, nunca veo televisión, entonces, para mí la realidad, mi realidad es lo que veo en la calle mientras transito, donde voy... porque te diré, soy muy observador, todo me entra por los ojos no por las noticias porque estoy en una irrealidad en realidad, y lo que veo a veces es una realidad un poco más real que la que se me daría filtrada en las noticias que me estarían manipulando... Respecto de la realidad esta va más relacionada con el tema y esto se me viene más por anécdotas y cosas que veo y que me parecen "pajas" para plasmarlas en el cine. Sin embargo, no he tratado de hacer una realidad sobre varios personajes de Lima, mi preocupación, mi nutrimento (sic) viene de la parte cinematográfica y me nutro de ver películas de otros cineastas que me interesan, o sea, no me nutro tanto de la realidad, de la que se deriva la temática, ésta tiene muchas cosas sacadas de la realidad y muchas cosas sacadas de mi cabeza y cosas que tergiverso de mi cabeza con base a lo que he visto de la realidad, pero que no necesariamente tengo que estar metido en ella para verla... En conclusión, lo que me interesa es ese comportamiento, la parte psicológica humana y la parte que es universal como la envidia, el egoísmo, etc... Creo que “Roces” es un tema social porque es gente de Lima. Son seis personajes distintos y una crítica, ahora creo que me interesa mucho más lo individual que lo social, pero al final tienes muchos personajes como en Rocés y terminas siendo social porque lo que haces es retratar muchas individualidades que constituyen la sociedad... yo no tengo nada que ver con un “pata” de la selva, si existe un vínculo que me une a él es porque vivimos en un mismo territorio, entonces, son identidades que van a demorar mucho en crearse y uno tiene que tener primero la responsabilidad con uno mismo, yo lo siento así y en el momento en que te fuerzas en hacer algo ya no te sale bien, forzarte a hacer algo ya no es sincero... A veces me pregunto cuántas de esas películas que se hicieron en los setenta con temáticas sociales son clásicos del cine, ¿alguna se vio fuera del Perú?.. tengo un compromiso primero conmigo, además, es un proceso larguísimo. Montones de veces me han hecho esas preguntas de por qué no reflejas más la realidad, es allí cuando siento la presión de los que lo hacen y después pienso y digo, -hay gente que hace el cine y otra que no hace el cine... Soy un crítico de aquello que yo vea y reflejaré de lo que vea y siempre termino haciendo casas universales porque son cosas que se dan en otros lados”.

**Valeria**: “Yo no veo noticiario, voy mucho al cine, y trato de no verlo porque me

escarapela el cuerpo, prefiero no escuchar. Sé que Fujimori es un dictador, yo no quiero votar por él y me da nervios saber que posiblemente va a reelegirse, es una manera de defensa, no quiero estar allí viendo ese proceso. Escucho que hablan pero trato de desconectarme. En cuestión económica estoy tratando de luchar por tener una estabilidad económica y hacer cine a nivel individual. Y en cuestión global, sí pues veo que las medidas del neoliberalismo perjudican a mucha gente pobre, pero yo a lo que voy es que cada uno tiene que autogestionarse, de hacer como en Villa el Salvador, una isleta en donde como en el cine, te vean y te difundan, que puedas crear... que se junten y hagan ese tipo de cosas haciendo lo que quieres, comiendo aunque no siempre lo que quieres pero buscar la estabilidad... Sí, me parece bacán esos elementos. Me gustaría hacerlos. Claro que sí. Es que lo que pasa es que yo asesoro guiones de alumnos en la Católica y en la de Lima entonces te traen una historia y aparte de una historia personal te traen historias colectivas o coyunturales que las enriquece... Claro, de hecho quiero hacerlo y le voy a meter un montón de cosas de cómo yo percibo el mundo dentro del Perú. La cuestión de conciencia nacional siempre me a motivado, por eso siempre quise estudiar periodismo, ahora, en las historias que tengo no hay mucho de eso pero tengo una no más y la que viene es mas de un personaje, pero sí, por ejemplo, me gustaría hacer documentales. A mí me interesa lo audiovisual para vivir para ver ese trabajo en la televisión. En el cine, en el teatro, me encantaría hacer documentales y de repente hacerlos a través del cine sería una experiencia maravillosa. Sí, podría ser sí me interesa ese tema”.

**Baltazar:** “...pero ¿qué es la realidad nacional? Yo vivo en una realidad que es mi realidad y una persona que vive en el cono sur o donde viva, en otra realidad. Yo podría mostrar su realidad podría adentrarme y podría interesarme por la parte social de esa realidad, uno llega a tocar la realidad de una u otra manera. En el cortometraje de “Papapa” te estoy poniendo personajes totalmente limeños y el “pata” es un imbécil es un idiota en realidad, pero es un chico que puede existir en cualquier lado. Entonces no sé si eso es o no realidad nacional, pero de cierta manera uno llega a contar historias que están sucediendo aquí y ahora, y, no sé, en cuanto a lo social no es que no me interese a mí particularmente, de hecho tengo un proyecto que tiene que ver con algo mucho más social, o sea, sí me interesa, pero es más fácil para uno plantear las cosa que tiene más cerca. Es más fácil contar las historias que están a tu alrededor que ir a investigar y de hecho es importante investigar si te llama la atención pero si quieres contar lo que está en tu entorno es mucho más fácil”.

### **Análisis:**

Respecto de la situación de la realidad nacional peruana durante los noventa, Álvaro y Baltazar prefieren reflexionar sobre alguna experiencia vivida de modo particular dentro de una realidad que les sea más cercana.

Valeria, por su parte, prefiere dar una opinión general de la situación política y socioeconómica del país a finales de los noventa. Ella no descarta que en un futuro sus historias posean un contenido temático que incluya aspectos de la coyuntura nacional a partir de una visión colectiva

Los tres jóvenes pertenecen a una clase media alta que en la práctica desatiende la crítica situación política, social, económica y cultural que atraviesa la gran mayoría de

---

peruanos, representados en los estratos medio bajo y bajo. Si bien no existe un rechazo abierto de clase social, los directores no se identifican ni manifiestan un interés (a excepción de Valeria) por aquellos valores culturales de aquellos sectores sociales menos privilegiados económicamente.

Ellos prefieren tratar ciertas temáticas que representen una realidad que les sea más singular y familiar en sus vidas.

Ellos redescubren experiencias comunes y convencionales al coexistir humano, porque consideran más valioso observar las actitudes y comportamientos individuales comunes entre las personas.

Pero, curiosamente, esas experiencias personales de carácter individual suelen ser una materia prima constante para cortometrajes como Rocés, El ascensor y Papapa. Es posible que si algunos directores de procedencia socioeconómica media baja o baja abordaran una temática relacionada a las vivencias individuales o subjetivas de su grupo social, seguramente estarían vinculadas a los graves problemas nacionales comunes a la sociedad peruana.

Las emociones o vicisitudes subjetivas constituirían, de este modo, los efectos inevitables de una problemática nacional.

En ambos casos, los contenidos temáticos de una película girarán en torno a la visión particular y a una respuesta personal del director a partir de un contexto social que le sea más cercano y a fin.

Indudablemente el cine que realizan estos tres directores constituye el reflejo de una actitud acrítica respecto de la seria situación social, política, económica y cultural que atravesó la sociedad peruana a mediados de los años noventa.

## **2.5. Comparación de los cortometrajes realizados con la anterior ley y los realizados con la ley vigente .**

### **Citas de las entrevistas:**

**Álvaro :** “En los setenta, sobretodo hasta los ochenta, había un montón de interés de la gente hacia lo político, ahora se ha perdido porque hay una apatía de la generación joven, ya no creen en las promesas de los políticos. La misma globalización los ha vuelto individualistas. Regresando a los cortos, también había el factor que era muy fácil, tenías tu corto asegurado. Yo me iba a Ayacucho y grababa el carnaval y narraba, eso era más barato y el corto se exhibía. En cambio, los cortos de ahora están siendo un poco más creativos en el sentido que los están haciendo para un concurso, entonces, ya no puedes hacer un corto digamos con cuatro huacos y ponerle un narrador porque simplemente no ganas el concurso y no recuperas la inversión, hacer un corto es muy caro. Antes lo que se pasaba era cualquier cosa. Habría que evaluar cuántos de esos cortos retrataban la realidad nacional, solamente por fines de tener un corto hecho y exhibirlo, y cuántos realmente tenían esa preocupación de retratar en lo que hacían esa realidad, habría que hacer un estudio”.

**Valeria:** “La calidad era mala. Esos temas de identidad nacional que se veían en los cortos eran una forma de hacer negocio. Poner un huaco o un tumi y luego una música de fondo era cosa de un facilitista”.

**Baltazar:** "...han mejorado en calidad, ahora se está prestando más atención a la calidad de los productos, que tengan buena factura técnica, que la luz esté bien, que el sonido esté bien, el sonido de los cortos de los setenta era casi inaudible, eran tan malos que no se entendían. Los anteriores directores de los cortos debían de recibir la aprobación por parte del Estado para que tuvieran el dos por ciento de la taquilla, entonces, si de hecho sabías que era un gobierno militar que estaba apoyando todo lo que era peruano, tú le pones el candelabro de Paracas y hablas muy bien de él o pones un asentamiento humano y que gracias a la colaboración de todos ha salido adelante de hecho te iban a sellar el corto y te lo iban a exhibir Ahora, de hecho era una época y de hecho la gente estaba inmersa en la política, estaba metida en todo lo que tiene que ver con lo social y de hecho sí influye la época..."

#### **Análisis:**

La opinión general que se extrae de los tres comentarios acerca de los cortometrajes realizados durante la vigencia de la ley 19327 promulgada en 1972, es de absoluto descrédito en cuanto a la (aparente) mala calidad que presentaban dichas obras cinematográficas.

Ellos sostienen que los cortos de aquella época estaban regidos por una ley que les brindaba muchas oportunidades para su exhibición, entre ellas, la facilidad de recobrar lo invertido en la producción.

Efectivamente, ellos consideraron que el contexto político y social de los setentas influyó directamente en la profesión cinematográfica. Las facilidades de exhibición y de recuperación económica trajeron una consecuencia negativa para la profesión, muchas de esas películas se hicieron con el mínimo esfuerzo narrativo y estético por parte del director.

Sabemos que a mediados de los noventa el sistema social y económico exigía competencia profesional en los diversos rubros laborales, este contexto condicionó al gobierno de Fujimori a que se establecieran también algunas pautas para una competencia a nivel cultural. El desarrollo de la cinematografía nacional, a través de la ley 26370, tuvo que incentivarse entonces mediante una serie de concursos al año en el que sólo las mejores obras cinematográficas accederían a un incentivo económico.

Las condiciones en las que estos directores se desarrollaron, a partir de la nueva ley promulgada a mediados de los noventa, les exige mayor creatividad en las historias, una mejor calidad en la narración cinematográfica y (aunque sin pedírselos) nuevas formas de hacer cine.

La misma ley les propone competir en calidad, la misma realidad los obliga a ser más competentes en diversas materias del mercado.

### **3. CORTOMETRAJE**

#### **3.1. Tema central**

Citas de las entrevistas:

**Álvaro :** "Sí, en realidad, si has visto Roces, lo que he visto es un contenido temático acerca de los prejuicios y ese tema siempre me ha fascinado, creo que es uno de mis

---

constantes: cómo la gente interpreta de acuerdo a lo que cree que es y no es en realidad. Como a mí me interesa mucho la comedia la mezcla es perfecta y la idea en realidad se me ocurrió en Nueva York porque en ese lugar la gente es muy tensa y desconfía mucho del vecino debido a la multiculturalidad... Desde siempre lo iba a hacer acá por eso lo cambié un poco a la realidad peruana y puse personajes más peruanos... Fue un corto muy divertido porque es un corto medio como esquemático y medio matemático. Agarré una banca, la dibujé con seis espacios, y pensé, tienen que estar entrando para que funcione esto y qué personajes tienen que haber para que funcione todo esto, qué personajes voy a perfilar”.

**Valeria:** “Tal vez el tema está en relación con la conducta de los jóvenes de ahora: “bacilonos” o prejuicios. La virginidad es un pretexto para el tema del personaje. Para mí, más que la historia de una reprimida me parece la historia de una mujer que siempre trata de estar bajo control, pero tiene tantas culpas y tantas cosas”.

**Baltazar:** “A mí me interesa el tema sexual, yo quería contar una relación de las que pululan todo el día por lo menos en mi realidad estos encuentros y flirteos amorosos de a dos patadas y todo lo que uno puede tratar de hacer o lo que uno hace para lograr tener una cosa que dura tres o cuatro minutos dependiendo de la “arrechura” del hombre o de la mujer.

#### **Análisis:**

Álvaro confiesa su afinidad hacia temas relacionados con los prejuicios y considera a los mismo una interpretación de la gente a lo que cree que es y que no es en realidad.

Roces representa ese mundo de prejuicios, un mundo que a través de la comedia se vuelve risible y aleccionador.

Lo rescatable de la temática en Rocés, según lo deduce el autor, es esa situación de desconfianza multicultural que se manifiesta en ciudades como New York. Dicha suspicacia, no obstante, constituye el pretexto para narrar los prejuicios raciales, culturales y sexuales presentes tanto en la sociedad peruana como en otras partes del mundo.

En el caso de El ascensor, Valeria asegura que la virginidad de una chica no constituye el tema central de su historia, su temática gira en realidad alrededor de una joven que intenta estar bajo control todo el tiempo.

Lo destacable en la historia es la inhibición sexual de la joven como consecuencia de las presiones familiares que la llevan a mantenerse permanentemente bajo control.

Estamos, pues, ante los efectos personales que ocasionan los prejuicios de una sociedad.

Baltazar con Papapa trabaja el tema sexual, lo lascivo y las desviaciones sexuales surgen en medio de una relación efímera. El humor negro se presta para matizar y aligerar esta situación que suele resultar muy incómoda para el espectador.

Queda claro, entonces, que la tendencia temática de nuestros directores mantiene una constante: la interpretación y la representación de las vicisitudes y experiencias individuales, que generalmente se presentan de forma común a los miembros de su

entorno social.

### **3.2. Puntos clave de cada película / Explicación**

#### **Citas de las entrevistas:**

**Álvaro :** “La idea de los prejuicios, que en realidad nace de la idea de ver estos paraderos allá, la adapté acá completamente. Vi personajes de aquí y metí seis prejuicios aquí. En el paradero de allá no ocurre lo mismo que en los de acá, aquí la gente sí se toca y se empuja. Pero lo que quería hacer en realidad era llevar vía una anécdota, que es lo que siempre me ha interesado, un tema mayor que son los prejuicios y la sociedad en realidad, por eso, al final del paradero pongo un bus que llega y dice “Lima” porque finalmente eso es Lima. Es agarrar un incidente y usarlo como símbolo de algo mucho mayor, en este caso es la sociedad limeña. Finalmente es el absurdo de no querer convivir con los otros pero todos vivimos juntos, este es el símbolo del busin, que los mete al final a todos apretados... aquí entra a tallar el universalismo y dices, bueno, esto funciona en cualquier sitio y se dice “esto es la sociedad”, no es que sea esperar un bus, sino que es la sociedad y los prejuicios que tenemos unos con otros sin fundamentos. Después viene el absurdo de esos prejuicios pues no te llevan a nada y al final tienes que convivir con tu sociedad... . Si yo lo hacía en un verdadero paradero, digamos una calle, con carros que realmente pasan lo llevaba a un plano muy real y ahí sí no funcionaba porque me decían bueno pero en Lima no hay bancas, en Lima la gente si se toca, se empuja, etc., tenía que mantenerme en un plano más onírico, más “subrealistón” en el que además no se ve ni un sólo carro, salvo el último que llega, y un sólo escenario y además de noche. También al agarrar una idea le incorporas tu estilo y la estética que le quieras dar...”

**Valeria:** “...como que el rollo de lo reprimida y temerosa no es el preponderante, tiene que ver más con el miedo a arriesgarse. Y de eso tengo yo mucho. Lo de reprimida no sé, pero en la época donde yo estaba viviendo en el colegio de monjas donde me he criado, esas represiones y temores estaban presentes. Lo de la virginidad es un pretexto para eso, de hecho, alguna amiga me contó en algún momento que veía a su abuela, a su papá, a su mamá... Tiene de ella, pero tiene también mucho de mí. Al final de toda la historia finalmente ella explota, ese tipo la estaba provocando. Allí adentro... sacan las cosas quietienen, lo de la represión y eso, pero de allí vuelve el ascensor a funcionar y vuelve todo, te vuelven todos los temores. De alguna manera salen a la realidad y vuelve a ser todo normal”.

**Baltazar:** “Papapa significaba varias cosas, era una metáfora de lo que era un espectador de cine, sin que se diga, pero para mí era importante jugar con la idea del voyeurismo y saber qué había en esa mirada y qué no había en esa mirada, no me interesaba decir si papapa veía o no y de hecho eso es un juego que hago con el espectador. Estoy seguro que todos aquellos que lo ven están diciendo: ¿está viendo? o ¿no está viendo? Pero en realidad era un poco reflejar al espectador cinematográfico, también era un poco adentrarme a la perversión, no solamente el chico Ignacio era una persona perversa de por sí, está haciendo lo que hace porque se satisface y, además, hay casi una relación de querer mostrar ser hombre ante alguien y la chica, que supuestamente no es perversa, termina en este juego perverso, termina disfrutándolo “sin

querer queriendo"...existe gente que me dice cosas en cuanto a la simbolización de Papapa... yo no he tratado de dar un mensaje ni nada.

**Análisis:**

En esta parte de la entrevista se pretende establecer los puntos claves de cada uno de los cortometrajes. En el caso de Rocés el contenido temático principal de la historia se relaciona a los prejuicios y a la intolerancia que existe entre los miembros de una sociedad, la misma que al final se ve envuelta por un absurdo, la forzada convivencia para poder sobrevivir.

El ascensor, por su parte, posee una temática vinculada a las represiones sexuales de una jovencita como consecuencia de las prohibiciones familiares. Esas "amenazas" familiares, que rondan constantemente sus pensamientos, la inhiben de manifestar sin miedos su sexualidad.

La temática presente en papapa sin duda atraviesa los límites de lo lascivo para dar cabida a las perversiones y desviaciones sexuales que surgen inesperadamente en una relación eventual de pareja.

## 1.2. Análisis de Contenido

### 1.2.1. Análisis del Lenguaje y la Representación Cinematográfica de los Cortometrajes "Roces", "El ascensor" y "Papapa".

En esta parte de la investigación se analizará los componentes cinematográficos o lenguaje cinematográfico así como las formas de representación de tres cortometrajes: "Roces", "El ascensor" y "Papapa".<sup>89</sup>

**Análisis de "ROCES"**

*Ficha Técnica*

**Dirección y Guión:** Álvaro Velarde

**Intérpretes:** Ismael Barrios, Rebeca Ráez, Ernesto Koster, Mario Velásquez, Aristóteles Picho, Gustavo Cerrón, Roberto Rengifo

**Productora:** Álvaro Velarde Producciones

**Producción General:** Álvaro Velarde

**Director de Fotografía y Cámara:** Micaela Cahuaranga

**Mezcla:** Guillermo Palacios

**Edición:** Armando Sipán

**Banda Sonora:** Perfo Studio

**Música:** Félix Vílchez

**Duración:** 12mm. 09ss.

<sup>89</sup> En el anexo se encuentran la definición de los términos básicos utilizados para este análisis

**Año:** 1998

**Sinopsis:** Seis personajes confluyen en un paradero. Cada personaje va tomando una ubicación en la banca del paradero y, a medida que entran en contacto, van experimentando cierta intolerancia y rechazo por el personaje de al lado. Cuando todos los personajes se alejan uno del otro y se refugian en la vereda del paradero, entra en la escena un orate, este orate se dirige lentamente hacia la banca, aquel lugar es el lecho donde posiblemente descansa todas las noches ese orate. Los primeros seis personajes, aún sin salir del asombro, ven llegar a la camioneta que los llevará a su destino. El vehículo está atiborrado de gente y los seis personajes suben de inmediato. La última toma de la historia rescata una gran paradoja, los seis personajes, que trataron por todos los medios de no rozarse, ahora se encuentran apiñados necesariamente dentro del vehículo mientras el orate duerme en la banca en la que ellos permanecieron sentados.

### **PRIMERA SECUENCIA**

#### **EXT./ NOCHE/ PARADERO DE AUTOBUS**

Paradero de autobús con una banca pegada hacia la pared de una casa contigua.

1. PC. Encuadre frontal. Banca del paradero. Paradero vacío, sólo se ve el letrero: "BUS" y más atrás la banca. Silencio

2. TÍTULO: "ROCES". Silencio

3. PC. Ídem. Toma 1. Ingresar el primer personaje a quien llamaremos el joven bien parecido. Este personaje se sienta en el extremo derecho de la banca, viste terno gris y corbata.

4. Fotogramas negros.

5. PP de piernas de mujer (mujer exótica), zapatos negros, ingresa por izquierda del encuadre. Una panorámica sigue las piernas de la mujer, ella se aleja de cámara hasta verla en PE se sienta en el extremo opuesto de la banca del paradero. Lleva un conjunto rojo, collar y pendientes muy llamativos.

6. En profundidad. Contraplano. Punto de vista de la cámara desde un ángulo ubicado detrás del joven bien parecido. PP del joven bien parecido que mira hacia la mujer exótica que está sentada al fondo en PA. Se saludan con un gesto, rostro del "empleado" en PP gira hacia la cámara y queda de perfil a la cámara.

7. PG. Se inicia la toma en negro. Se separa del lente de la cámara el tercer personaje, el punki. Este personaje se dirige hacia la banca del paradero. El encuadre queda frontal a la banca del paradero, similar a las tomas 1 y 3. Sonido: sincrónico con los pasos del adolescente (muy débiles).

8. PG. Disolvencia elíptica muy corta cuando el punki se sienta entre la mujer exótica y el joven bien parecido. El encuadre es igual al 1, 3 y 7.

9. En profundidad. Los tres personajes sentados. Casi desde el mismo punto de vista de la toma 6, pero más cercano al rostro del joven bien parecido. La mujer exótica mira de reojo al punki, el punki no deja de mover su cabeza.

10. Fotogramas negros.

11. PC. Encuadre frontal. Banca del paradero ligeramente más cercano que las anteriores, un sacerdote entra a la escena, se dirige hacia la banca del paradero. Sonido sincrónico (pasos del cura, muy débil).

12. PC. Más cercano que el anterior. El sacerdote se sienta entre la mujer exótica y el punki. En punki hace sitio al sacerdote y se arrima hacia el lado del joven bien parecido. El sacerdote no entra totalmente en el encuadre. En PMC quedan encuadrados el punki y el joven bien parecido.

13. PM. Joven bien parecido abre su periódico y lee. (Sonido de las hojas del periódico).

14. PP. El sacerdote estornuda. (sonido sincrónico).

15. Se inicia la toma en vacío, casi negro, entra por la izquierda del encuadre en PD unas piernas con zapatilla y pantalón desgastado.

16. Contraplano. Un nuevo personaje, El "albañil" mientras vemos al fondo, en PC, los tres personajes sentados en la banca. No se percibe al joven bien parecido porque es tapado por el "albañil". Travelling in acompaña al "albañil" que se acerca hacia la mujer exótica.

Nota: la forma de composición del encuadre en el travelling de acompañamiento y la mirada de la "mujer" denota amenaza, acecho, etc.

17. PC. Ángulo picado desde un ángulo del encuadre. Vemos a la mujer exótica y al albañil. El albañil se sienta al costado del sacerdote lo saluda.

18. PP. En profundidad. Contrapicado. La mujer exótica en primer término, luego el albañil y al fondo, casi fuera del encuadre, el sacerdote. Un Tilt down y un pequeño travelling in, recorren el movimiento del albañil que se sube la bragueta (sonido sincrónico). La mujer exótica cruza sus piernas y un tilt up nos regresa al encuadre inicial aunque un poco más cerrado. La mujer exótica esconde su collar, tiene temor de que el albañil se lo arranque.

19. PD del letrero que indica "BUS" con letras rojas, pasa una luz blanca intensa sobre el letrero (sonido en off de motor de automóvil).

20. PPC. P.H. Música rítmica donde predominan los gemelos y otros instrumentos de percusión. El encuadre se inicia con unos PD de tubos de metal, hasta encuadrar en PP sobre rostros de los 5 personajes presentados hasta el momento: 1) el "empleado" leyendo su periódico, 2) el "adolescente" con sus auriculares escuchando su 'walkman', 3) el "cura" que vuelve a estornudar (sonido sincrónico: estornudo), 4) el "albañil" y 5) la "mujer", atenta a lo hace el "albañil".

21. PP de la camisa del "albañil", no se ve su rostro, éste saca de su bolsillo de la camisa un clavo, luego, un tilt up sigue a la mano del "albañil" quien se lleva el clavo a la boca. P.H hasta el PP de la mujer. La mujer exótica trata de ocultar dentro de su saco su vistoso collar, denotando temor de que se le roben.

22. PD picado, desde el punto de vista de la mirada de la mujer, baja la manga de su saco y trata de ocultar su reloj.

23. PD de las manos del albañil, se saca la mugre el clavo que sacó del bolsillo de su

camisa.

24. PM. Contrapicado. La mujer exótica observa las manos del albañil. Ella baja la mirada y abre los ojos exageradamente. Ha visto algo aterrador. La música denota el clásico *suspense*.

25. PD del maletín del albañil que se halla depositado sobre el suelo. Dicho maletín está abierto, no puede contener las herramientas del albañil. Lo que aterró a la mujer exótica fue una palanca en forma de gancho fabricado con fierro de construcción y un cincel muy grande. Podría ser las herramientas de un ratero para forzar puertas. Sigue la música de *suspense*.

26. Idem. Toma 25. "Mujer" asustada se para repentinamente.

27. PG Frontal. Mujer se dirige casi corriendo al extremo opuesto de la banca, antes del lugar ocupado por el joven bien parecido. La melodía que se escucha es la de un teclado en escala ascendente y descendente.

28. PML. Mujer se sienta apurada y asustada, ensaya una sonrisa algo forzada al joven bien parecido.

29. PP Frontal. Contraplano. La mujer exótica termina de sentarse. P.H. de derecha a izquierda y termina en un PPC del punki y la mujer. En la música predominan el bajo y la percusión, con algunos apoyos armónicos en teclado.

30. PG Frontal. Los cinco personajes sentados en la banca del paradero. El punki se mueve en su sitio porque se siente incómodo.

31. PP. Punki que se mueve inquieto. P.H. el sacerdote observa el rostro del punki, luego baja la mirada.

32. PD Una cruz de madera cuelga sobre el pecho del punki. Golpe de percusión.

33. PP. Mujer, casi de perfil a la cámara, mira hacia la izquierda del encuadre, donde se encuentra el punki

34. PPP Nariz y cejas del punki con aretes incrustados. Acento musical de *suspense*.

35. PP Ídem. Toma 33. Mujer exótica sigue observando al punki. P.H. de izquierda a derecha hasta PP del joven bien parecido que voltea la mirada en dirección al lugar ocupado por la mujer.

36. PD Pendientes exageradamente grande de la mujer exótica. Acento musical, denota asombro.

37. PM. En profundidad. Leve picado. El punki, la mujer y en el fondo el joven bien parecido en PM. Mujer exótica observa al punki, el joven bien parecido observa a la mujer, la mujer gira su mirada al frente, el joven bien parecido también reacciona y fija su mirada en el periódico. Sigue música: bajo y percusión.

38. PD de las piernas de la mujer exótica y del joven bien parecido, ella cruza sus piernas y choca la punta de su zapato derecho con la pantorrilla derecha del joven bien parecido, éste roza levemente su pie.

39. Idem. Toma 37. El punki se lleva su puño izquierdo hacia la boca como queriendo rascarse la mano con los dientes.

40. PD del puño izquierdo del punki, tiene un tatuaje, se rasca el puño con la otra mano. Se escucha un acorde de *suspense*).

41. PP. Mujer exótica observa hacia lugar donde se encuentra el punki.

42. PD del brazo del punki. Se levanta la manga de su casaca para rascarse y aparece todo su brazo lleno de tatuajes.

43. PPP de los ojos muy abiertos de la mujer exótica, está aterrorizada por los tatuajes. Siempre débil la música de percusión y el bajo, se acentúa un acorde de tonalidad más alta que en la toma 40.

44. PMC. Mujer exótica se arrima, asustada, hacia el joven bien parecido y lo golpea levemente, el joven, algo molesto, cierra su periódico.

45. PMC. El punki, la mujer y el joven. El joven bien parecido se para, la mujer exótica observa la acción de pararse del joven y aprovecha el espacio dejado por él para alejarse más del punki.

46. PP Mujer casi de perfil a la cámara.

47. PP. El punki se arrima hacia la "mujer". Melodía de *suspense*

48. PM Mujer exótica muy asustada, se para y sale del encuadre por izquierda.

49. PC. Frontal. Mujer asustada se acerca a cámara, hasta ubicarse en PP a la izquierda del encuadre, en segundo término está, en PA, el joven bien parecido ubicado hacia la derecha del encuadre, y, en último término, el punki sentado como si nada hubiera sucedido. El punki se encuentra casi en el centro - derecha del encuadre. Se escucha el ruido de motor de auto que parece pasar velozmente. Se termina la música).

50. PP. P.H. Ángulo picado desde un ángulo del encuadre. El joven bien parecido está parado en la vereda, más atrás el sacerdote y el albañil sentados en la banca. Mientras sigue el P.H. alguien entra por derecha del encuadre, sin distinguirse quién es. Se escucha los pasos del personaje que entra.

NOTA: El tratamiento de la entrada de este nuevo personaje, consciente o inconscientemente, es privilegiada por el director

51. Perspectiva. Se acerca a cámara el nuevo personaje a quien llamaremos el gay. El gay se acerca hacia el albañil desde un PA hasta un PM. En primer término, se observa al "albañil" de perfil ocupando la parte superior derecha del encuadre. Él parece dormir.

52. PC. Frontal. Albañil y sacerdote sentados, entra por izquierda del encuadre el gay y se sienta al lado del albañil, quien entre molesto y preocupado, se aleja despacio y disimuladamente del gay. El gay saca un cajetilla de cigarrillos de su bolsillo y coloca uno en su boca.

53. PPC. Semi frontal. El gay enciende un cigarrillo y el albañil lo mira con rechazo.

54. PP. Leve contrapicado. Perfil del gay que se encuentra fumando. Tilt down mostrando la camisa del gay. Vemos los colores vivos y el estampado con cuadraditos y círculos pequeños de su camisa, viste un pantalón blue jean y unos botines.

55. PP Leve contrapicado. Albañil con referencia al gay. El albañil mira en dirección a

los botines del gay. Alcanzamos a ver parte del rostro del gay en el encuadre.

56. PD de los botines del gay, éste personaje se frota las botas (sonido sincrónico).

57. PP El albañil mira con el ceño fruncido los botines del gay, vuelve su mirada en dirección al rostro del gay, luego gira su mirada hacia el frente como reflexionando qué podría hacer. Hace un gesto de incorporarse.

58. PD de las manos del albañil que coge su maletín de herramientas.

59. PG. Frontal. El albañil decide pararse del banco y camina en dirección a la cámara hasta llegar a un PP con un rostro poco iluminado. Más atrás quedan sentados el punki y el sacerdote y el gay (tapado por el rostro del albañil). El sacerdote estornuda.

60. PM. Desde el mismo tiro de cámara de la toma 59. El sacerdote vuelve a estornudar, levanta su maletín. La ubicación del encuadre se hace con referencia de la figura del albañil. En la sombra se ve medio rostro del albañil en P.P.P.

61. PM corto. Desde el mismo tiro de cámara de las dos tomas anteriores. El sacerdote abre su maletín.

62. PD. Picado. Cámara subjetiva. El maletín abierto. El sacerdote saca una Biblia.

63. PC. Ángulo picado desde un ángulo del encuadre. El sacerdote coloca la Biblia sobre la banca del paradero, mientras que el gay lo mira y se pone tenso.

64. PM. Leve contrapicado. El gay hace el intento de pararse, su cuerpo está rígido y separado del respaldar.

65. PD. Picado. Desde el punto de vista del gay, el sacerdote coloca sobre la biblia un rosario.

66. Ídem. Toma 64. El gay mira hacia la pista, de perfil a la cámara, luego voltea hacia el cura y vuelve mirar hacia el frente, denota intranquilidad.

67. PD del maletín. Desde el punto de vista del gay, el sacerdote coge una estatuilla de un Corazón de Jesús y un crucifijo.

68. Ídem. Toma 66. El gay de perfil a la cámara sigue fumando su cigarrillo, vuelve a mirar al sacerdote y a sus objetos sagrados, retorna su mirada hacia el frente, duda un poco, y luego se para del banco. Sale del encuadre.

69. PC. Perspectiva. Ángulo picado desde un ángulo del encuadre. El gay ya parado, se acerca hacia la cámara hasta un PP, aspira el humo de su cigarrillo y lo exhala. En segundo término vemos al sacerdote y más atrás el punki concentrado en su música que escucha a través de unos audífonos. El gay sigue fumando.

70. PD. Desde el punto de vista del sacerdote. El sacerdote saca un pañuelo de su maletín.

71. PP. El sacerdote se suena la nariz con su pañuelo. Se produce un *zoom back*. Entra la melodía de un teclado en escala ascendente y cierra con un acorde, seguidamente entra una melodía rumbera en la que predominan los teclados y los gemelos.

Fundido encadenado

## SEGUNDA SECUENCIA

72. PAC. Desde el mismo tiro de cámara que en la toma 71. El sacerdote termina de sonarse la nariz y guarda su pañuelo en el maletín, a su lado, permanece impávido por la música el punki. Continúa el *zoom back*.

Fundido Encadenado

73. PC. Picado. *Zoom back*. Los seis personajes compuestos en profundidad. Al lado izquierdo del encuadre, están en primer término el gay y en segundo término el "albañil". Al lado derecho del encuadre aparece en primer término la mujer exótica y en segundo término el joven bien parecido, al fondo, cerrando la descripción del encuadre, están sentados el sacerdote izquierdo y el punki al lado derecho del encuadre. Funde a blanco. Se escucha el motor de un automóvil, mientras la melodía desaparece.

74. Algunos fotogramas blancos.

75. PD. Ángulo picado. Entra en el encuadre los pies de un hombre. Una P.H. oblicua y un tilt up recorren el cuerpo de un nuevo personaje a quien denominaremos el orate. No se le ve el rostro.

76. Perspectiva. Cámara subjetiva del orate. PEC del sacerdote y el punki sentados en la banca del paradero. La cámara en mano sigue acercándose a ellos, el punki se percata de que alguien se acerca.

77. PM. Contrapicado. El orate se presenta imponente.

78. Ídem. Toma 77. Continúa la subjetiva del orate, el sacerdote también se ha percatado de su presencia. Se acerca a ellos. Ambos personajes sacerdote y punki se ponen de pie.

79. PMC. Desde el ángulo opuesto a la línea de mirada del orate. Sacerdote y punki caminan en direcciones opuestas. Ambos personajes se tropiezan entre sí.

80. PD de las piernas del sacerdote y el punki.

81. Travelling de izquierda a derecha, paralelo a la banca del paradero. Los seis personajes están parados. El sacerdote y el punki buscan su ubicación en la vereda, hacia el fondo, el orate se acerca lentamente a la banca del paradero, que ahora se encuentra desierta. Algunos personajes aparecen en PP y los que están en segundo término aparecen en PM. El travelling termina en cuadros negros dando la ilusión de que se trata de una columna sin iluminar. Escuchamos la melodía rumbera de un bajo, percusión, quijada de burro y teclados.

82. Travelling similar al anterior, pero el nivel de la cámara está situada más bajo, sólo puede observar los torsos de los personajes que se encuentran en primer término, y parte de los rostros de los personajes en segundo y tercer término. Más atrás, el orate, dueño absoluto de la banca del paradero, se echa sobre ella. La toma termina de manera idéntica a la anterior.

83. Travelling similar a los dos anteriores, pero ahora vemos en PM el rostro de los personajes que se encuentran en primer término y en PA a los personajes ubicados en segundo término. Atrás, el orate termina por acomodarse en la banca del paradero. Finaliza la toma igual que las dos anteriores. Termina la música, entra sonido del motor

de un auto.

84. PEC. Cámara subjetiva. Desde negro se abre el diafragma. Todos los personajes, menos el mendigo, están de perfil a la cámara, mirando hacia la pista. Perciben una luz y voltean hacia la fuente de luz, se aglomeran, es la camioneta que llega por fin al paradero. Se escucha el motor de auto.

85. PC. de los miembros inferiores de los personajes. La cámara está a nivel de las piernas de los personajes. La camioneta entra por derecha y ocupa todo el encuadre. El vehículo se detiene y podemos leer parte de su ruta: "LIMA, INDEPENDENCIA, FCO. PIZARRO).

Escuchamos la voz en *off* del cobrador

Fundido a negro

86. Abre fundido, Ídem. Toma 85. Se produce un Tilt up, y vemos a través de la ventana del autobús a los seis personajes completamente apiñados. Cuando el autobús sale del encuadre, se observa al orate plácidamente echado sobre la banca del paradero. Se prende un foco en uno de los extremos del palo que trae en su mano, al mismo tiempo escuchamos el sonido de un teclado en escala ascendente.

FIN

CRÉDITOS

**Podemos distinguir dos secuencias en “Roces”:**

1. La intolerancia entre las personas expresada en ciertas actitudes de rechazo y en la incomodidad de sentirse tan próximos.

2. El inevitable sometimiento a la convivencia entre las personas para sobrevivir.

## **ANÁLISIS DE LOS COMPONENTES CINEMATOGRAFICOS**

### **I. SIGNOS**

En **Roces** encontramos uno de los siguientes signos audiovisuales:

#### **1. Símbolo**

- En el caso de “Roces”, los **personajes** simbolizan en su conjunto la intolerancia, los prejuicios sociales y culturales presentes en un colectivo y las marcadas diferencias sociales, culturales y socioeconómicas de nuestra sociedad.
- El **paradero** no es otra cosa que la representación territorial en que conviven ciudadanos que no se soportan.
- La **banca en el paradero** es el lugar de uso común en el que grupos diversos se cobijan voluntariamente, pero a medida en que ese espacio alberga más grupos, la intolerancia por no aceptarse unos y otros emerge de inmediato.
- Los **personajes en la vereda** son los diferentes grupos de una sociedad que pueden alejarse por un momento (dividirse por clases socioeconómicas o grupos culturales) y vivir cada cual de un modo particular, pero al final siempre tendrán que enfrentarse por una interacción social inevitable.

- La **camioneta** simboliza el inminente enfrentamiento de esos grupos para supervivir. Unos a otros se necesitan (una tolerancia obligada) porque la organización de la sociedad les exige su participación si no para crecer, al menos para sobrevivir. Ello queda demostrado en la última escena cuando todos los personajes ubicados en la vereda se preparan para tomar el mismo transporte. Otra toma luego nos muestra, a los mismos personajes, apiñados y resignados a rozarse en el interior del vehículo.
- Es importante destacar la música y los ruidos presentes en “Roces”. Ambos elementos se presentan como el refuerzo privilegiado y constante para la narración de la historia. Al carecer de palabras, estas dos formas sonoras constituyen en gran medida parte del mensaje de intolerancia y discriminación que el director alude en las actitudes y los movimientos de los personajes.
- Por ejemplo, la melodía que acompaña las expresiones de rechazo de los personajes (mujer exótica que se siente temerosa todo el tiempo), los roces evitados entre los personajes (joven bien parecido y mujer exótica), la melodía que refuerza unos pasos al tratar de huir (mujer exótica, sacerdote, punki), la música que anuncia y acompaña el paso de una situación a otra inmediata (mujer exótica que siente temor por albañil y por el punki), la música que simboliza la ironía de ver a los seis personajes parados en la vereda después de haber hecho todos los esfuerzos por no rozarse y saber que la banca, en la que se sentaron, es el lugar de descanso de un andrajoso.

## **II. CODIGOS**

### **1. Códigos Fílmicos**

En “Roces” definitivamente existe un **mensaje social**. Encontramos en las actitudes de los personajes una evidente intolerancia cultural, socioeconómica y hasta sexual a partir de aspectos concretos como la disconformidad de la apariencia física y las formas de comportamiento entre los personajes.

Estas personas representan a una sociedad pluricultural, de estratos sociales y económicos distinguibles que sufre y se empecina por alejarse de aquellos grupos que no le son afines o, por el contrario, aferrarse a otros que mínimamente les inspiran confianza

Asistimos a una intolerancia universal que vive de un modo particular social-cultural en las mentes de cada una de estas personas.

El mensaje del corto nos hace reflexionar que a pesar de las diversidades y enfrentamientos en una convivencia controvertida se hace indispensable la tolerancia (aunque exigida) para poder subsistir. La organización de una sociedad exige muchas veces la aceptación de unos y otros, los personajes apretujados en el interior de la camioneta así lo revela.

### **2. Códigos Cinematográficos**

#### **2.1. Códigos visuales**

##### **2.1.1. Iconicidad**

##### **a) Códigos de la denominación y del reconocimiento icónico:**

En “Roces” encontramos ciertos códigos que de alguna forma nos permiten modular

la experiencia directa que tenemos del mundo e interpretar aquellos que vemos en las imágenes. Tal es el caso de cada una de las actitudes y formas de comportamiento de los personajes.

Sin muchos problemas podemos identificar a cada uno de los personajes y otorgarles una identificación en virtud de su similitud con la realidad referencial.

- Por ejemplo, el **paradero**, que a pesar de no presentarse tan congestionado de unidades de transportes y sin el desorden habitual de Lima, nos remite a la idea indiscutible de un paradero en el que diferentes personas se mirarán y tomarán el autobús.
- En el caso de las **personas** (futuros pasajeros) advertimos sus peculiaridades individuales físicas, sociales, raciales, culturales y rasgos determinados de comportamiento. La mujer exótica representará a la típica “huachafa” histérica y temerosa que evita el contacto con personas de “mala apariencia física” y apoya su personalidad y su confianza en aquellas de “buena presencia”.
- El *gay* nos recuerda por su aspecto, su vestimenta y su modo de femenino de actuar, a eso, a un *gay*, aunque algo sobrio. El hombre con un aspecto descuidado, con la camiseta y los pantalones rotos y manchados con pintura, con una caja de herramientas y una actitud relajada nos representa a un típico albañil. El hombre con la sotana negra y una aparente ingenuidad nos da cuenta de un sacerdote, y así sucesivamente.
- El denominador común que advertimos en todo momento en ellos, repetimos, es la intolerancia, la discriminación a través de un gesto claramente despectivo. Álvaro Velarde logra expresar con mucho éxito estos elementos, fundamentales para su mensaje. Al final, nos identificamos fuertemente con la sensación de incomodidad y resignación en la unión inevitable e indistinta de los pasajeros en una camioneta.

### b) Códigos de la composición icónica:

- **De la figuración.**- En “Roces” es común ver un esquema voluntario en el espacio. Por ejemplo, existe un reagrupamiento y disposición razonada de los personajes en la banca del paradero que se presenta frontalmente y va acogiendo a cada una de las personas que se sientan en ella. Allí es donde se generarán los “conflictos”: la vereda del paradero y en la camioneta.
- **De la plasticidad de la imagen.**- La encontramos, por ejemplo, cuando los personajes están de pie, delante de la banca en la que estuvieron sentados mientras el andrajoso se acomoda sin contratiempo sobre ella. Velarde logra ubicar a sus seis personajes de forma esquemática, vemos que uno a uno, de derecha a izquierda, los va ordenando, primero el joven bien parecido, luego el sacerdote, en medio la mujer exótica, después al punki, al albañil y finalmente al *gay*. Estas ubicaciones tan elucubradas le permiten hacer una distinción social (tal vez involuntaria) de los personajes lo cual estaría relacionado, desde luego, con los *travellings* ejecutados de izquierda a derecha (de menor a mayor) por la cámara.

- Otro aspecto por considerar es la posición ocupada por el andrajoso en el centro y fondo del cuadro así como su presencia dinámica (en el fondo también) opuesta a la inmovilidad de los seis personajes. Este personaje se vuelve el más privilegiado detrás de las espaldas de los otros rígidos seis,. Él es quien está libre de tensiones y de opiniones con respecto a los demás, simplemente llega a paso lento y se acomoda en la banca. El *travelling* rescata también este sentido.

### c) Códigos iconográficos:

Esto tipo de códigos regulan la construcción de figuras definidas, fuertemente convencionalizadas y con un significado fijo. Tales componentes quedan plenamente identificados en “Roces”.

#### En los personajes:

- La **mujer exótica** es un personaje que constantemente se muestra histérico y temeroso ante la presencia de alguien cuyo aspecto físico le denote inseguridad.
- El **albañil** presenta una vestimenta muy desaliñada, rasgos andinos duros y una actitud desinteresada de todo cuanto le rodea. Podemos definirlo socialmente como a una persona de escaso nivel cultural y económico que vive de un trabajo eventual (“cachuelos”), pero, a la primera impresión, puede ser confundido fácilmente con un delincuente.
- El **joven bien parecido**, de atuendo formal y expresiones serias, nos hace referencia a una persona educada, de nivel económico y cultural medio (lo vemos leyendo su periódico) cuya sola presencia ofrece confianza. En la historia, a medida que se suceden las acciones, se manifiesta en él una suerte de fastidio y curiosidad asolapada por la presencia acechante de la mujer exótica. Esta actitud se evidencia en un discreto gesto de resignación antes de ponerse de pie y alejarse.
- El **punki** es un chico que gusta de la música *punk* o *hard rock*, viste de cuero negro, escucha todo el tiempo música de su *walkman*, posee aretes en la cara, innumerables tatuajes en el brazo, cabellos erizados, y realiza constantes movimientos corporales sinuosos al compás de la música que escucha. Verlo nos da la idea de “rebeldía” aunque su imagen también podría remitirnos a la idea de un drogadicto o de un violador.
- El **gay** es identificado no sólo por sus pantalones *jeans* ajustados, su camisa a colores de licra y sus cabellos totalmente engominados sino también por su evidente delicadeza al actuar. Este muchacho no se inmuta ante la actitud despectiva del albañil, pero sí siente temor y hasta vergüenza al ver los objetos religiosos del sacerdote.
- El **sacerdote** representa el elemento ajeno de todo cuanto ocurre en el paradero. En la historia se destaca por sus constantes estornudos y su búsqueda acuciosa de un pañuelo en el interior de un maletín repleto de objetos religiosos. Su condición religiosa parece apartarlo por un momento de los defectos humanos que se presentan a su alrededor, pero también lo ayuda a no inmutarse ante los diferentes tipos de personas que lo rodean.

- El **andrajoso** es la figura más fácil de identificar, lo vemos lleno de cartones y bolsas de plástico por todo el cuerpo, totalmente sucio y maloliente, pero también con una tranquilidad y familiaridad mientras se dirige al paradero y se acomoda en la banca. Él es el único que no evita a los demás mientras el “resto” de los que esperan huyen de él por temor a que los “agreda”.

#### d) Códigos Estilísticos

Podemos encontrar en “Roces” una firma especial de Velarde, ello lo comprobamos en los cortes entre una toma, que muestra primero el efecto que produce una acción, y la siguiente toma, que describe las causas de esa acción. Ello le permite inyectar acertadamente la ironía y comicidad en su narración.

- Por ejemplo, vemos las expresiones de una aterrada mujer (mujer exótica) y pasamos a otra que nos muestra un brazo lleno de tatuajes, una maleta de herramientas o un rostro atravesado por aretes. En el final del corto, una toma nos muestra la llegada de la camioneta que recoge a los personajes, en otra toma, luego de un *fade*, vemos a todos nuestros personajes apretujados en el interior de ella.
- En otra escena del corto, el autor dispone a los personajes en un espacio horizontal como es el paradero, los seis personajes están de pie delante de la banca uno detrás de otro, todos miran de frente y parecen estar divididos esquemáticamente en dos bandos: los de la “derecha”(joven bien parecido, sacerdote, mujer exótica en medio) y los de la “izquierda” (gay, albañil, punki).

Velarde parece crear un pequeño mundo detenido en el tiempo para la presencia de todos los personajes en el paradero. No vemos ni oímos el tráfico vehicular o gente caminando de un lado a otro, sólo se nos presenta a siete personajes actuar uno en función de otro. Son ellos, sus prejuicios, las ironías y nada más.

#### 2.1.2. La composición fotográfica

##### a) Organización de la perspectiva

La organización de la perspectiva en “Roces” no sólo le permite al director crear una profundidad de campo a partir de la disposición esquemática de sus elementos, también le hace posible establecer relaciones por oposición entre los personajes afectados.

- Por ejemplo, **la llegada de algunos personajes en la escena:** El albañil se dirige a la banca mientras la mujer exótica le mira con temor, El gay se acerca a la banca en dirección a un albañil que no se percata de aquella presencia que luego le será repulsiva, La llegada del andrajoso y su lento acercamiento a la banca hace que el sacerdote y el punki “huyan” del lugar
- **También en los momentos irónicos:** El eje de miradas indagatorias que se suscitan al mismo tiempo entre la mujer exótica, que mira los aretes en el rostro del punki, y el joven bien parecido, que mira los aretes de la mujer exótica.
- Pero sin duda existe una perspectiva, reforzada por un movimiento de cámara horizontal, que nos da un significado irónico rotundo. Nos referimos al momento en

que, en un plano medio conjunto, el andrajoso entra en la escena por detrás de los seis personajes que se encuentran parados en la vereda. Este andrajoso se “instala” con mucha paciencia en la banca, ante la atenta mirada de los otros personajes. La ironía radica en que seis personajes trataron de evitar contacto físico con gente que cultural y socialmente les parecía incómoda y desdeñable, pero ignoraron siempre su contacto directo con el “lecho” del andrajoso.

Como vemos las perspectivas le dan un mayor valor significativo a estas actitudes antagonistas al colocar los elementos uno en relación directa con el otro.

### b) Márgenes del cuadro

En “Roces” es común ver los dos tipos de encuadre:

- El primero (espacio *in*) que abarca un espacio ofrecido abiertamente a la mirada del espectador. Por ejemplo, los planos generales que nos ubican en un paradero, el lugar en el que se desarrolla toda la historia.
- El segundo tipo de encuadre (espacio *off*) omite deliberadamente un espacio fuera de la imagen. Es el espacio visto pero no conocido. Se aprecian a menudo en los primeros planos o planos medios de los personajes y su relación directa con otros.

Así vemos a la mujer exótica junto al punki y al joven bien parecido en un plano conjunto en el momento en uno mira al otro y ese otro a otro más.

La imagen que nos muestra a seis personajes juntos en el interior de la camioneta. No vemos todo el vehículo, sino la parte central en la que se hallan seis personajes apretujados, ello supone que la camioneta está totalmente abarrotada.

### c) Modos de filmación

Los modos de filmación permiten añadir significados a los objetos encuadrados. Entre estos códigos nos encontramos con la escala de los campos, de los planos, los grados de angulación y los grados de inclinación.

#### Campos

**Campo largo.**- En el inicio de “Roces” advertimos primero un ***campo largo*** . Vemos el ambiente completo de un paradero convencional, pero también a seis personajes y sus acciones totalmente reconocibles.

Este campo nos ayuda a delimitar el espacio privilegiado por Velarde, el paradero. Si bien un paradero es un lugar común en el que transitan miles de personas para tomar el bus, el director “recorta” ese espacio y hace de él un submundo en el que sólo existan seis transeúntes y un andrajoso, de este modo, logra que la representación de las actitudes y los comportamientos de estos personajes gocen de la mayor atención posible para la captación de su mensaje.

#### Planos

**Primer plano.**- En el corto encontramos también los ineludibles ***primeros planos*** , aquellos que se concentran en el rostro y los hombros del personaje. Estos son fundamentales para determinar, en el acto, las expresiones de rechazo y temor de

nuestros personajes.

- Por ejemplo, Los primeros planos del rostro temeroso de la mujer exótica ante el temor de ser asaltada por el albañil o ante un posible ataque del punki.
- El punki que se mueve inquieto al verse cercado entre la mujer exótica y el sacerdote.
- El gay que fuma plácida y delicadamente un cigarrillo
- El desahogo satisfactorio del sacerdote luego de sonarse la nariz

**Plano medio:** Las actitudes se dejan ver más fácilmente en los planos medios y los planos enteros.

- Los planos medios nos muestra a la mujer exótica que trata de huir del punki.
- El joven bien parecido es asediado e incomodado involuntariamente por la mujer exótica
- El gay hace el intento de pararse, se mantiene rígido e intranquilo al ver los objetos religiosos del sacerdote.
- El plano entero nos muestra la impaciencia de los personajes juntas en la vereda cuando ven llegar a la camioneta.

#### **Planos generales.-**

Un plano general conjunto nos presenta a una mujer exótica que corre despavorida de un extremo de la banca hacia otro,

Otro nos deja ver a cinco personajes en una banca: la mujer exótica, el albañil, el sacerdote, el punki y el joven bien parecido.

#### **Primerísimo primer plano.-**

Es utilizado en una panorámica de los rostros de los cinco primeros personajes que se acomodan en la banca, ello le permite al director mostrar a los cinco diferentes tipos de personajes que ya tomaron sus ubicaciones para luego continuar con la próxima escena en la que empiezan a surgir los rechazos y los prejuicios.

#### **Planos detalles.-**

En "Roces" son muy importantes estos planos. En muchos casos constituyen la causa del rechazo entre los personajes.

- Los aretes en la cara del punki así como los tatuajes su brazo, que atemorizan a la mujer exótica.
- El subir del cierre del pantalón del albañil, que incomoda y perturba a la mujer exótica.
- Las herramientas del albañil en la maleta, que vuelven a atemorizar a la mujer exótica.
- Los objetos que el sacerdote saca del maletín para buscar su pañuelo. Estos objetos

hacen huir al gay como si hubiese remordimiento de conciencia.

- El roce de las botas del gay, que molesta enormemente al albañil.
- Los aretes estrafalarios de la mujer exótica, que causan curiosidad al joven bien parecido.
- El crucifijo del punki, que causa por un momento extrañeza al sacerdote, pero luego le resta importancia.
- Estos detalles también nos muestran formas de evitar contacto. Por ejemplo:
- El joven bien parecido retira la pierna cuando la mujer exótica lo roza, sin querer, con la suya.
- El sacerdote y el punki se tropiezan en su afán de huir del andrajoso, la cámara nos muestra el detalle de las piernas de ambos personajes tropezándose.

### **Grado de angulación**

El grado de angulación de los encuadres en este cortometraje constituye el elemento clave para representar mejor la condición humana de los personajes y sus actitudes de intolerancia frente a otros personajes. En "Roces" podemos destacar los contrapicados, los picados y los normales.

#### **Ángulo contrapicado.-**

- La mujer exótica mira con desconfianza a un albañil limpiándose las uñas, luego baja la mirada y abre los ojos exageradamente mientras observa algo aterrador.
- La súbita aparición del andrajoso y su forma imponente de acercarse lentamente a la banca lo hacen "dueño" del lugar.
- La toma final en la que aparecen los personajes apiñados dentro de la camioneta. El *tilt up* nos presenta a seis personajes ensalzados irónicamente en un lugar en el que les es imposible evitarse.

#### **Ángulo en picado.-**

- Deja ver aquello que la mujer exótica considera aterrador: la maleta de herramientas del albañil o el brazo del punki lleno de profusos tatuajes.
- También aquello que no es deseable para el gay: los objetos religiosos del sacerdote.
- El picado, además, nos muestra la actitud huidiza del gay que, ahora de pie, contempla temeroso los objetos religiosos del sacerdote.
- En una perspectiva organizada, el picado deja ver esa cadena de miradas indagatorias que mencionamos anteriormente, es decir, el joven bien parecido que mira a la mujer exótica y ésta a su vez al punki.
- Las piernas del andrajoso hacen su ingreso imponente en la escena

#### **Ángulo frontal.-**

El director representa una realidad similar a la realidad referencial.

- Por ejemplo, se vale de este tipo de ángulo para obtener la reproducción “natural” de un paradero convencional.
- En plano general, los personajes ubicados en la banca.
- En plano conjunto, los personajes miran hacia de frente en un ademán de espera.

#### **d) Formas de Iluminación**

En “Roces” evidenciamos un tipo de iluminación neutra, que hace reconocibles los objetos encuadrados. Esta iluminación proviene de la izquierda del encuadre (desde la derecha del espectador) y tiene una intensidad suave similar a la iluminación que se presenta en distintos lugares de Lima.

Esta iluminación tenue y de color amarilla subraya la individualidad y la indiferencia lógica por parte de los personajes. Los personajes se desconocen entre sí, por lo tanto, desconfían el uno del otro a partir de elementos externos como el aspecto y el comportamiento.

No obstante, existe un tipo de iluminación dura, de color azul que rompe, por un momento, con todo este ambiente cargado de desconfianza, de temores y de prejuicios. Se trata de la entrada del gay a la escena. Su aparición está privilegiada por una iluminación que evidencia la personalidad ambigua de un gay y su separación total voluntaria del resto de los personajes

#### **2.1.3. Movilidad**

##### **a) De lo profílmico**

Este tipo de movimiento está vinculado al movimiento dentro del cuadro, es decir, el movimiento de los personajes, objetos o animales en la realidad representada. Este movimiento permite al espectador, a partir de un aparato de registro inmóvil, tener una mirada objetiva y hasta algo distante de la realidad representada. En “Roces” encontramos algunos ejemplos resaltantes como:

- En un plano general, la mujer exótica corre de un extremo a otro de la banca. La cámara está inmóvil y nos permite ser sólo testigos del hecho
- La llegada del joven bien parecido, del punki y del sacerdote al paradero.
- En un plano medio largo, se encuentran sentados el albañil y el sacerdote, de pronto se sienta en la banca el gay, al lado del albañil; éste se percata de su presencia y se aleja de él disimuladamente.
- La mujer exótica que se pega al brazo del joven bien parecido quien fastidiado del asedio de mujer dobla su diario, se levanta y se aleja de la banca.

#### **Movimiento aparente de la cámara**

Este movimiento se divide en *zoom in*, que nos permite obtener un acercamiento de las cosas, y en *zoom back*, que nos aleja de las cosas encuadradas. En “Roces” hallamos un *zoom back* muy ilustrativo, dividido mediante dos fundidos encadenados:

- El una toma está el sacerdote que termina de sonarse la nariz y guarda su pañuelo

en el maletín; a su lado el punki se mantiene impávido escuchando su "walkman". En ese momento se produce un *zoom back*.

- Otro *zoom back* se produce luego de un fundido encadenado, dicho zoom nos muestra lentamente la ubicación de los personajes hasta ese momento. Podemos ver desde un ángulo picado a los seis personajes dispuestos con profundidad: al fondo, sentados en la banca en tercer término, el sacerdote y el punki, el albañil y el gay en segundo término y, en primer término, el joven bien parecido y la mujer exótica.

Este *zoom back* marca el fin de la primera secuencia, dominada por el rechazo y el miedo que existe entre los personajes que hemos visto desenvolverse hasta ese momento

### **Movimiento efectivo de la Cámara**

Es el movimiento propiamente dicho de la cámara. Su función es el descubrimiento de nuevos espacios de la realidad, su cohesión y su concentración espacial y temporal, induce a un mayor sentido de la inmediatez y de la verdad, dando siempre una presencia real de la representación de los hechos.

Entre los movimientos de cámara tenemos la **panorámica**, aquella que se mueve sobre su propio eje (trípode u hombro) en el sentido vertical, horizontal u oblicuo, y el **travelling**, que se origina cuando la cámara se desplaza en un carrito, grúa o en el propio cuerpo del operador con la finalidad de realizar movimientos fluidos.

En "Roces se presentan los dos tipos de movimientos de cámara: la panorámica y el *travelling*.

#### **Panorámica.-**

La panorámica, de izquierda a derecha del cuadro, se inicia con el plano detalle de tubos de metal, hasta encuadrar en un primer plano (muy corto) los rostros de los cinco personajes presentados hasta ese momento: el joven bien parecido que lee el diario, el punki con sus auriculares, el sacerdote que estornuda, el albañil y la mujer exótica que se mantiene atenta ante cualquier movimiento del albañil.

Con esta panorámica el director nos presenta a cinco personajes, desconocidos entre sí, sentados en un lugar tan común como lo es un paradero. Nos subraya el anticipo de las acciones que dichos personajes ejecutarán en una próxima escena, es decir, cinco personajes ya están ubicados en una banca que, minutos más tarde, abandonarán ya sea por miedo o por intolerancia entre ellos mismos.

También encontramos panorámicas que describen la relación entre personajes que observan detenidamente a otros personajes muy próximos a ellos.

Por ejemplo, la panorámica que se inicia desde el primer plano del albañil que se lleva a la boca un clavo, hasta el primer plano de la mujer exótica que trata de ocultar dentro de su chaqueta su vistoso collar.

Panorámica desde el primer plano del punki que se encuentra inquieto, hasta el primer plano del sacerdote que lo mira extrañado.

- Panorámica desde el primer plano de la mujer exótica que observa con detenimiento al punki, hasta el primer plano del joven bien parecido que empieza a mirar hacia el lugar ocupado por la mujer exótica.

Estas panorámicas actúan también bajo la relación de causa y efecto.

- En la primera panorámica vemos a una mujer que oculta su collar ante el temor de ser asaltada por ese hombre que se lleva a la boca un objeto puntiagudo. Los movimientos corporales del punki despiertan extrañeza en un sacerdote que hasta ese momento se había mantenido indiferente a todo lo ocurrido con los otros personajes. Los aretes de la mujer exótica también despiertan la curiosidad del joven bien parecido.

Otra clase de panorámica nos permite explorar el aspecto físico de los personajes.

- La panorámica de arriba abajo (*tilt down*) del gay o la panorámica de abajo arriba (*tilt up*) del cuerpo del andrajoso al que no se le ve el rostro por el momento.

En la última toma de la historia asistimos a una panorámica (*tilt up*) que pone en evidencia una ironía: los seis personajes que evitaron todo contacto entre sí durante la historia ahora se resignan a viajar apiñados en una camioneta totalmente abarrotada.

- La toma se abre con un fundido y nos muestra, de lado, la parte inferior de la camioneta; en ese instante se produce una panorámica de abajo arriba (*Tilt up*) que nos muestra la parte superior del vehículo y a los seis personajes apiñados.

En este caso, la panorámica no se muestra sólo como una relación descriptiva sino también como un elemento que ayuda a que el “clímax” de la historia obtenga un valor significativo.

### **Travelling.-**

Casi al final de “Roces”, Velarde nos muestra otra gran ironía presente en su corto: el andrajoso toma posesión de la banca del paradero en la que los demás personajes se rechazaron todo el tiempo. Esta ironía se presenta a partir de tres desplazamientos de cámara denominados *travelling*.

- El primero de estos movimientos es de derecha a izquierda del cuadro, en plano medio con respecto de la mujer exótica que se encuentra en primer término, Éste *travelling* es paralelo a la banca del paradero. Los seis personajes se encuentran de pie en la vereda, el sacerdote y el punki aun buscan su ubicación entre los demás. Hacia el fondo, el andrajoso se acerca lentamente a la banca que ahora se encuentra desierta. El *travelling* termina en cuadros negros como si fueran columnas sin iluminar, ello comprueba que el director ha “recortado” el lugar donde se realizarían las acciones: el paradero
- Es segundo *travelling* es similar al anterior, pero el nivel de la cámara está situada más abajo, es decir, sólo se puede observar el tronco de los personajes en primer y en segundo término. Más atrás, en perspectiva, el andrajoso, dueño absoluto de la

banca, se echa sobre ella. La toma termina igual que la anterior.

- El tercer *travelling* está ahora a la altura del rostro de la mujer exótica en primer plano, se observa los rostros de los demás personajes también, mientras en el fondo, el andrajoso termina de acomodarse en la banca. La toma finaliza igual que las dos anteriores.

También encontramos otro *travelling* pero esta vez la cámara se halla, al parecer, dentro de la camioneta que viene a recogerlos.

- Los personajes, en plano entero, se juntan en la vereda cuando ven llegar a la camioneta. La presencia de este vehículo es detectada por su acercamiento hacia ellos y por la iluminación dura que producen, sus supuestos faroles, en los rostros de los personajes.

Existe un *travelling* que causa un efecto muy realista.

- Se trata de la cámara subjetiva del andrajoso. Esta cámara en mano nos da una sensación atemorizante de la llegada del andrajoso a la banca, la misma que se ve reflejada en los rostros del sacerdote y el punki que lo ven acercarse al paradero.

Como vemos, el *travelling* ofrece una visión más subjetiva y connotativa del elemento representado. En el caso de “Roces” nos remarca las ironías, el clímax y el final de la historia, y nos crea sensaciones a partir de sus efectos realistas.

## 2.2. Códigos Sonoros

En esta parte del análisis de “Roces” reconoceremos algunos aspectos que intervienen y definen lo sonoro en la forma cinematográfica, es decir, la interacción de lo sonoro con lo visual y los efectos que producen a favor de la temática.

### 2.2.1. Naturaleza del sonido

#### a) Voces:

**Voz off** : Se presenta en la toma 85 cuando aparece la camioneta y se detiene a recoger a los seis personajes, en ese momento escuchamos la voz impostada de un cobrador peruano que anuncia las rutas. Además de ser la única voz que escuchamos a lo largo del corto es un elemento común de reconocimiento para todos los personajes y proviene desde otro elemento común como lo es la camioneta.

#### b) Ruidos o efectos:

**Ruidos o efectos in** : Existe numerosos ruidos y efectos presentes en Roces, de hecho estas formas sonoras son privilegiadas por el director debido a la naturaleza temática del corto, es decir, la omisión casi absoluta de voces en favor de las actitudes prejuiciosas entre los primeros seis personajes.

- Los ruidos o efectos que prevalecen en el corto son: El **estornudo** del sacerdote que se presenta reiteradamente en la primera secuencia de la historia, el remoloneo del **collar** de la mujer exótica, los **roces** de los glúteos de la mujer exótica en la banca al querer alejarse del punki, los **pasos** de los personajes que van entrando a escena y

de aquellos que se “refugian” en la vereda; el **arrastre** de los **pies**, cartones, plásticos y latas por parte del andrajoso, ocasionando la tensión general entre los primeros seis personajes que no dudan en alejarse de su presencia; el abrir del **diario** del joven bien parecido, el maletín de **herramientas** del albañil que ocasiona temor y perturbación en la mujer exótica, el **soplido** del humo del cigarrillo por parte del **gay**, el abrir del maletín del sacerdote, el remoloneo exagerado de la **parafernalia** litúrgica por parte del sacerdote, que inquieta al **gay** y parece dejarlo sin escapatoria ante un posible temor a Dios; el “**sonar**” de la nariz del sacerdote como cierre de las acciones de los personajes en la primera secuencia, el abrupto **roce del pie** de la mujer exótica con la pierna del joven bien parecido que ocasiona un inmediato alejamiento de este último; el duro frotar de las **botas** del **gay** que terminan por hastiar al albañil, los **quejidos** de incomodidad en el instante en que los seis pasajeros se acomodan en la camioneta abarrotada.

**Ruidos off** : Encontramos muy pocos pero su presencia se hace muy elocuente.

Entre los más resaltantes tenemos:

- El paso de un automóvil, su primera aparición se da en la toma 19 aquella en la que aparece el letrero “BUS” y logramos identificar del todo el lugar en donde se representará la historia. El segundo paso de un automóvil esta vez es más veloz, se presenta en la toma 49 cuando la mujer sale corriendo de la banca y se ubica en la vereda, sin duda este efecto sonoro ayuda a acentuar las correrías de la mujer exótica. En el final de la toma 73 identificamos el tercer paso de un automóvil y remarca el punto final de la primera secuencia. El último paso de un automóvil se presenta de manera imponente en la toma subjetiva de la camioneta que se acerca a los personajes de la vereda. La llegada de este vehículo es la principal razón de la presencia de dichos personajes en ese lugar, ahora les permitirá alejarse de aquel paradero en el que se sintieron muy incómodos.

### c) Música:

**Música over** : Las melodías en Roces tienen un carácter esencial en el momento de exaltar las actitudes y comportamientos de nuestros personajes, además, actúan como elemento irónico de la puesta en escena.

Su presencia es notoria en las siguientes tomas:

- En la toma 20 un paneo de derecha a izquierda y una melodía rítmica, en la que predomina la percusión, nos indican el inicio de las acciones de los cinco primeros personajes en el paradero.
- Esta melodía continúa en las tomas siguientes (21, 22, 23, 23), en ellas vemos el temor de la mujer exótica ante la presencia desgarrada y relajada del albañil. A medida que observa su comportamiento la música adquiere la clásica tonada del suspense.
- En las tomas 25 y 26 el suspense de la melodía se acrecienta: la mujer exótica mira aterrada una palanca de fierro y un cincel dentro del maletín del albañil, ella cree que

---

en cualquier momento la puede atacar y por eso decide huir de su lado (toma 27), la melodía entonces se transforma en un solo de teclas de piano ascendente que de inmediato se transforma en descendente (toma 28) cuando la mujer logra acomodarse al lado del joven bien parecido.

- La toma 29 nos muestra una mujer exótica aliviada hasta el instante en que se percata de la presencia del punki, la melodía en ese instante se transforma en un juego armónico que denota la ironía de escapar de alguien “malo” y juntarse a otro “peor” (el clásico momento del chasco).
- Las tomas 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47 y 48, se acompañan ahora de una melodía lenta, en la que prevalece el bajo. Dichas tomas nos dejan ver el descubrimiento del aspecto físico del punki (aretes en el rostro, tatuajes en el brazo) por parte de la mujer exótica y del sacerdote. Las percusiones aparecen en momentos oportunos y reveladores, por ejemplo, cuando el sacerdote observa extrañado al punki la percusión estalla en el crucifijo de madera que este lleva en el pecho o cuando la mujer exótica mira fijamente el rostro del joven, se produce una acentuación musical aguda del suspense mientras apreciamos el rostro del punki lleno de aretes. En otra toma sucede algo similar, pero esta vez el acento musical denota ironía: el joven bien parecido se percata de que los aretes de la mujer exótica son tanto o más estrafalarios que los del punki. Las melodías de los bajos y percusiones se van haciendo cada vez más rápidas pero aún continúan en segundo plano con relación a las tocaditas musicales de suspense que se presentan en primer plano, sobretodo cuando la mujer exótica mira aterrada los tatuajes del punki. La música finaliza a modo de un suspense fulminante cuando la mujer exótica corre despavorida a la vereda, tratando de escapar del punki que se le arrima en la banca.
- La toma 71 nos muestra una escena anecdótica: el sacerdote se “suena” la nariz con aquel pañuelo que buscó acuciosamente en su maletín. La presencia del sacerdote es destacada por sus constantes estornudos durante desde el inicio hasta el final de la primera secuencia de la historia, su actuación comenzó con un estornudo y terminará con el “sonar” de su nariz. Este inicio del final de la primera secuencia, destacado por Velarde con una melodía sincrónica de teclados agudos, nos lleva a interpretar la condición ajena del sacerdote del resto de los personajes.
- En las tomas 72 y 73 la melodía adopta un ritmo de “rumba” basada en teclados y gemelos, al mismo tiempo, vemos como se producen una serie de fundidos encadenados que van dejando en último término (con un *zoom back*) al sacerdote y en primer término a cuatro personajes que ya se encuentran esperando su movilidad en la vereda
- Al final de la historia, en las tomas 82, 83 y 84, la melodía se presenta más rápida y compuesta de más instrumentos como el bajo, la percusión, la quijada de burro y los teclados. Aquí la melodía pretende resaltar la ironía de ver a un andrajoso acomodarse en la banca de aquel paradero en el que, momentos antes, otras seis personas no pudieron compartir por diferentes temores y prejuicios.

### 2.3. Códigos Sintácticos o de Montaje:

Estas asociaciones o nexos que a continuación analizaremos en "Roces" nos permitirán evidenciar claramente las causas que conducen a nuestros personajes a manifestar entre ellos determinados prejuicios, temores e intolerancia. Dichas asociaciones en realidad son las que nos facilitan el entendimiento detallado del eje temático del cortometraje.

#### 2.3.1. Asociación por Identidad

##### a) A nivel de elementos de contenido

Este tipo de asociaciones se presentan cada vez que la imagen vuelve igual a sí misma, o cada vez que un mismo elemento retorna de imagen en imagen. En "Roces" las encontramos en:

- La toma en plano detalle en la que el punki se rasca el puño con los dientes es similar a la toma en plano detalle en la que el punki se remanga la chaqueta y deja ver su brazo lleno de tatuajes. Ambas tomas se dividen por un primer plano del rostro de la mujer exótica que lo mira asustada, pero también, a ambas tomas le sigue otra toma en primerísimo primer plano de los ojos aterrorizados de la mujer exótica.
- La toma en plano detalle en la que el sacerdote coloca sobre una Biblia un rosario en la banca es similar a la toma en plano detalle del maletín del sacerdote que coge una estatuilla de la Virgen y un crucifijo. La primera toma está precedida por un plano medio del gay que intenta pararse al ver temeroso la Biblia en manos del sacerdote mientras que ambas tomas son divididas nuevamente por un plano medio del gay que se muestra muy intranquilo cuando mira los demás objetos religiosos que coge el sacerdote.
- La toma en primer plano del albañil que mira en dirección a los botines del gay es similar a la toma en primer plano en que el albañil continúa mirando los botines del gay pero esta vez más hastiado y tratando de reflexionar si se va o permanece en su sitio. Ambas tomas están divididas por una toma en detalle de los botines del gay que en ese momento se los frota lentamente.
- La toma en plano medio de la mujer exótica que observa las manos del albañil, luego baja la mirada y observa algo aterrador es similar a la toma en la que también asustada decide pararse y alejarse del lado del albañil. Ambas tomas son divididas por el primer plano del maletín del albañil en el que se encuentran sus herramientas de construcción, estos objetos fueron confundidos por la mujer como herramientas de un ratero para forzar puertas o para asaltar personas.

#### 2.3.2. Asociaciones por Analogía o Contraste

Este tipo de asociaciones se presentan "cada vez que en dos imágenes contiguas se repiten, respectivamente elementos similares o más o menos equivalentes pero no idénticos, y elementos marcadamente diferenciados pero cuya misma diferencia deviene fuente de correlación" (pág. 106). En Roces las encontramos en:

- A la toma en primer plano de la mujer exótica que mira hacia el lugar donde se

encuentra sentado el punki le sigue el primerísimo primer plano de los ojos y la nariz del punki, incrustados con numerosas argollas. Ello encuentra su analogía en las dos siguientes tomas: la primera nos muestra el primer plano de la mujer exótica que sigue observando desconfiada al punki mientras un paneo horizontal nos deja ver al joven bien parecido mirando en dirección a la mujer, la segunda toma nos muestra el primer plano de los pendientes exageradamente grandes y exóticos de la mujer.

### **2.3.3. Asociaciones por Proximidad**

Este tipo de asociaciones se presenta cuando las imágenes A y B presentan elementos que se dan por contiguos. En Roces las encontramos en:

- En la toma 45 están presentes, en plano medio conjunto, el punki, la mujer exótica y el joven bien parecido, la misma toma nos deja ver a este último levantarse y retirarse de la banca, de inmediato, vemos a la mujer exótica tomar rápidamente el lugar antes dejado por el joven. La siguiente toma es un primer plano de perfil de la mujer exótica. La toma 47 nos muestra un primer plano casi de perfil del punki que se arrima en el instante a la mujer, mientras que en la toma 48, en primer plano, tenemos a una mujer exótica totalmente asustada que se levanta y sale corriendo del encuadre. La toma 49 es el fin de la escapada, ahora vemos a la mujer exótica correr y “salvarse” en la vereda.

### **2.3.4. Asociaciones Transitividad**

Este tipo de asociación se da “cuando la situación presentada en el encuadre A encuentra su prolongación y su complemento en el encuadre B”. (pág. 106) En Roces las encontramos en:

- Cuando el albañil mira incómodo los botines del gay
- Cuando la mujer exótica escapa del lado del albañil en plano medio, se la ve corriendo de un extremo a otro de la banca en plano general y luego en plano medio se la ve sentándose al lado del joven bien parecido.

## **III. REGÍMENES DE LA ESCRITURA**

### **1. Escritura clásica**

“Roces” presenta una escritura entre lo clásico y lo barroco. Como escritura clásica este corto presenta una continuidad oportuna de planos que permite un claro entendimiento de todo cuanto el director desee narrar. Además, las asociaciones antes mencionadas añaden una escritura coherente a las actitudes y comportamientos de nuestros personajes.

### **2. Escritura Barroca**

No obstante, “Roces” contiene también una escritura barroca, presente sobretudo en la iluminación. Por ejemplo, utiliza una iluminación lateral suave de color ámbar en la escena (el paradero como “mundo recortado”) con el fin de dar esa sensación de temor y desconfianza en el ambiente. También utiliza una luz cenital que actúa más como un efecto de exaltación al andrajoso que como un efecto de despegue de las paredes del

paradero.

También se emplean algunos contraluces para privilegiar la aparición de dos personajes muy controversiales: el andrajoso y el gay. Esta iluminación no les permite ser reconocidos inmediatamente por el espectador pero los envuelve de un cariz especial que despierta una curiosidad ante lo desconocido. La iluminación ayuda a que ambos personajes sean presentados por el director como elementos que sobresalen entre los demás personajes.

Las perspectivas utilizadas en “Roces” facilitan las relaciones directas entre los personajes. Así tenemos la perspectiva presentada en la toma 37: sentados de perfil se encuentran el punki, la mujer exótica y, en el fondo, el joven bien parecido. La mujer observa al punki, el joven bien parecido a la mujer, luego, la mujer y el joven giran su cabeza al frente cuando el punki voltea a verlos. Otro ejemplo se presenta en la toma 16, el albañil entra en la escena pero sólo le vemos las espaldas en primer término, en el fondo, la mujer exótica se encuentra algo temerosa porque el albañil ocupará un lugar a su lado. La entrada del andrajoso a la escena mediante la toma de una cámara subjetiva en perspectiva relaciona la “huida” del sacerdote y el punki de la banca puesto que aquel andrajoso se dirige hacia ella.

## **ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN**

### **I. NIVELES DE REPRESENTACIÓN**

#### **1. Puesta en escena**

##### **1.1. Por su generalidad**

###### **1.1.1. Informantes**

“Roces” presenta siete personajes informantes específicos a partir de su aparición en la escena. Estos son:

###### ***“Joven bien parecido”:***

Tiene aproximadamente 30 años, está muy bien vestido y acicalado, es blanco, alto y delgado y parece provenir de clase media alta. Sus actitudes son discretas y algunas veces refinadas, por ejemplo, en el momento de sentarse o de abrir el diario. Mantiene su sobriedad ante los continuos acechos involuntarios de la mujer exótica, aunque a veces caiga en la curiosidad y el fastidio.

Vemos que la mujer exótica llega a refugiarse cerca de un **joven bien parecido**, el mismo se encuentra sentado al otro extremo de la banca. Este hombre, vestido con un atuendo formal, nos hace referencia a una persona educada, de nivel económico y cultural medio alto (lo vemos leyendo su periódico) cuya sola presencia ofrece seguridad a la mujer exótica. Por ello, la actitud de la mujer exótica cambia, ahora se siente aliviada aunque de inmediato se vea perturbada por la presencia de otro personaje que está sentado a su lado derecho.

###### ***“Mujer exótica”***

Tiene aproximadamente 35 años, es de mediana estatura y posee rasgos mestizos. Su presencia en escena es muy llamativa tanto por el color de su traje, rojo intenso, como por su maquillaje profuso. Posee unas joyas grandes y pesadas que despiertan la

---

curiosidad del joven bien parecido. Esta mujer se siente en todo momento temerosa y desconfiada de dos personajes que se sientan a su lado: el albañil y el punki. Velarde aprovecha esta histeria y logra colocarla como un elemento en continua escapatoria de esos dos personajes.

#### **“Sacerdote”**

Es un hombre de aproximadamente 40 años de edad; viste con una sotana negra, propia de los jesuitas; es blanco, de estatura mediana y medio calvo. Es un personaje casi inmutable ante todo lo que ocurre a su alrededor con otros personajes. Su incipiente resfrío no sólo ayuda a finalizar la primera secuencia sino que establece su situación ajena a las acciones de los otros personajes.

#### **“Punki”**

Joven entre los 20 y los 25 años de edad. Es blanco, delgado y alto. Su aspecto es muy singular, sus cabellos están erizados y engominados, viste chaqueta de cuero, pantalones negros, argollas en el rostro y tatuajes profusos en el brazo. Este aspecto lo hace ser un personaje oscuro y aparentemente peligroso. Es un chico ligado al *punk* o *rock subte*, siempre mantiene un movimiento constante de su cuerpo, al compás de la música que escucha por los audífonos. Este personaje evidencia su incomodidad ante cualquier persona que se siente a su lado.

Es un joven que trata de identificarse físicamente con la idea de “rebeldía”. Sin embargo, toda esta imagen podría llevarnos a otras asociaciones nada agradables como, por ejemplo, ser confundido con un drogadicto, un violador o un delincuente. La mujer exótica tras auscultar con desconfianza los aretes en la nariz del punki, sus tatuajes y sus movimientos corporales, lo asocia a esta idea y temerosa se aleja de él. Al mismo tiempo, ella no se percató de que sus extravagantes aretes han despertado la curiosidad del joven bien parecido.

#### **“Albañil”**

Hombre de 45 años aproximadamente. Es algo bajo, mestizo y gordo. Su aspecto físico en general es desgarbado, propio de un albañil que se encuentra en la ejecución de una obra. Sin embargo, es confundido por la mujer exótica como un delincuente que pretende asaltarla en el paradero. Los comportamientos y modales que manifiestan este personaje en escena distan de una educación superior o hasta secundaria y su procedencia socioeconómica parece ser inferior.

La presencia desgarbada del albañil, sus rasgos andinos duros y su actitud relajada nos define socialmente a una persona de escaso nivel cultural y económico que vive de un trabajo eventual (“cachuelo”). No obstante, puede ser confundido a primera vista con un delincuente. Por eso, ante tales características, la mujer exótica se intimida y atina a esconder su collar debajo de su blusa mientras mira de reojo al albañil que está sentado en la banca junto a ella ignorándola todo el tiempo. Por fin decide “escapar” de él tras ver espantada unos fierros que este lleva en un maletín.

#### **“Gay”**

Es un joven de aproximadamente 28 años. Es alto, mestizo, delgado y afeminado. Su vestimenta, compuesta por una camisa licra de colores y unos pantalones jeans, se

presentan muy entallados a su figura. Sus cabellos están bien acicalados y engominados y sus botines gozan de un insuperable brillo. Toda esa apariencia lo hace merecedor de la curiosidad y del rechazo inmediato que no lo inmutan en lo absoluto. Lo único que logra desequilibrarlo y llenarlo de temor y de vergüenza se presenta cuando el sacerdote coloca su parafernalia religiosa expuesta a su mirada.

Este muchacho se sienta al lado del albañil, quien tras observar despectivamente sus ademanes, no duda en ponerse de pie y esperar el bus en la vereda.

### **“Andrajoso”**

Es un personaje indigente, vestido de cartones, plásticos y harapos. Él representa el momento álgido e irónico del cortometraje.

#### **1.1.2. Indicios**

En “Roces”, un primer indicio lo constituye la primera toma general del paradero vacío en el inicio de la historia. La banca sería el lugar en el que los personajes (con excepción del andrajoso) exaltarán sus prejuicios, sus temores, su rechazo y su intolerancia mientras se mantengan sentados en ella.

Este ambiente “recortado” de un paradero, que no admite más de siete personajes, representa un mundo en el que muchas veces no admite las diferencias culturales de sus miembros mientras están conviviendo.

Velarde retoma estas actitudes negativas y hace de esa convivencia conflictiva toda una parodia.

#### **1.1.3. Temas**

El tema que predomina en “Roces” es la intolerancia y los prejuicios entre los diferentes miembros de una sociedad manifestados a cada momento por el rechazo y el temor.

#### **1.1.4. Motivos**

Los motivos que refuerzan la historia están representados por las continuas actitudes de rechazo y temor entre los seis personajes que entran en contacto mientras están sentados en la banca del paradero.

### **1.2. Por su ejemplaridad**

#### **1.2.1. Arquetipos**

En “Roces” encontramos los siguientes arquetipos:

Las diferencias socioeconómicas manifestadas tanto en la apariencia física de los personajes y las diferencias socioculturales expresadas en los modos de comportarse y en las actitudes que adoptan en su relación con otros personajes.

Entre la intolerancia recurrente (el rechazo, el alejamiento y el temor) y la tolerancia necesaria (los personajes aceptan resignadamente la camioneta abarrotada de pasajeros, ésta lleva a todos sin excepción).

#### **1.2.3. Claves y Leit motives**

Lo que más nos llama la atención en “Roces” son las expresiones conflictivas y, en

pocos caso, amables en el rostro de cada personaje (un hecho similar se presenta en un cortometraje anterior del mismo autor *98 Thompson*). Ello nos coloca frente a un director muy observador de estas peculiaridades humanas que todo el tiempo evidenciamos sin darnos cuenta.

## **II. ESPACIO CINEMATOGRAFICO**

### **1. Espacio Campo y fuera campo**

#### **1.1. Espacio *off* no percibido**

La primera toma que se presenta en “Roces” es un plano general del paradero, dicho plano representa un mundo “recortado”, es decir, sabemos que existe algo más allá de este mundo pero no se reclama. Sólo en ese espacio se concentrarán las diversas individualidades que el director tiene en mente representar.

#### **1.2. Espacio *off* imaginable**

En “Roces” asistimos a este tipo de espacio. En la privilegiada entrada del gay el director necesita ampliar el espacio para que este personaje controversial tenga una entrada deslumbrante y misteriosa

### **2. Espacio Estático – Dinámico**

#### **2.1. Estático Móvil**

Las tomas generales se presentan más representativas para este caso. Por ejemplo,

#### **2.2. Dinámico Descriptivo**

En “roces” este tipo de espacio lo identificamos, por ejemplo, en la toma 16. Un *travelling* acompaña por detrás la llegada del albañil mientras éste se acerca a la banca. La toma 18 presenta con un *tilt down*, un *travelling in* y un *tilt up* que sigue el movimiento del albañil en el momento en que se cierra la bragueta. Además, la toma nos describe el temor de la mujer exótica, ella cree que el albañil le arrancará los collares, por eso los esconde debajo de su chaqueta.

La toma 77 es también descriptiva, se trata de la cámara subjetiva que representa el ingreso inopinado del andrajoso a la escena.

#### **2.3. Dinámico Expresivo**

“Roces” contiene en las tomas 82, 83 y 84 una ejemplo para esta tipología. Las tres panorámicas consecutivas nos muestran la gran paradoja de la historia. Mientras cada uno de los personajes había abandonado la banca del paradero por temor o prejuicio a la persona que tenía al lado, un andrajoso anteriormente ya había hecho de la banca su “hogar”. Cuando las panorámicas se suceden, los personajes permanecen quietos y avergonzados en la vereda, en tanto el andrajoso, muy tranquilo, se acomoda en su banca.

### **3. Organicidad e Inorganicidad del Espacio Cinematográfico**

#### **3.1. Espacio Plano**

En “roces” identificamos este tipo de espacio, sobretodo, en aquellas tomas en las que los personajes aparecen sentados en la banca, todos ellos apoyados en la pared

vacía que les sirve de respaldar.

- En la toma 20, por ejemplo, se produce una panorámica de los primeros planos de cinco personajes que están sentados en la banca. Todos están ubicados en posición frontal, como si posaran para una fotografía carnet

### **3.2. Espacio Profundo**

En “roces” encontramos superficies de espacio que disponen los elementos de la escena en profundidad.

- La toma 49 es un buen ejemplo de espacio profundo. La mujer exótica huye de la banca por temor a un supuesto ataque del punki. Ella corre hacia a la vereda y se ubica cerca de la cámara, en segundo término vemos al joven bien parecido que observa su desplazamiento y, en último término, al punki sentado en la banca como si nada hubiera sucedido
- La toma 73, mediante un zoom back y un ángulo picado de la cámara, nos muestra a seis personajes compuestos en profundidad. Al lado izquierdo del encuadre, están en primer término el gay y en segundo término el "albañil". Al lado derecho del encuadre aparece en primer término la mujer exótica y en segundo término el joven bien parecido, al fondo, cerrando la descripción del encuadre, están sentados el sacerdote al lado izquierdo y el punki al lado derecho del encuadre.

## **III. TIEMPO CINEMATOGRAFICO**

### **1. Tiempo como colocación**

#### **1.1. Época**

La historia está ambientada en la década de los noventa, exactamente a mediados de esa década.

### **2. Tiempo como devenir**

#### **2.1. Orden**

“Roces” es una historia cíclica porque la sucesión de los acontecimientos hacen que el punto de llegada de la serie resulte ser similar al del origen, pero no idéntico.

- Lo que hace de “Roces” una historia cíclica es la última toma de la historia, un plano general del paradero nos recuerda a la primera toma del corto, la deferencia estriba en el contenido de ambos planos. La primera toma del corto nos muestra el paradero vacío y nos informa que en ese lugar se desarrollarán las acciones, en cambio, en la última toma, vemos en la banca del paradero a un andrajoso descansando plácidamente luego de que los demás personajes abandonaran la banca por las razones explicadas anteriormente.

### **2.2. Duración Normal Aparente**

En “Roces” advertimos una duración normal aparente a través de una recomposición del tiempo en la conformación de las escenas. El corto presenta una escena con cuatro

momentos en el interior claramente definidas, la duración de estas escenas está condicionada por cortes del montaje para lograr una presentación lo más realista posible.

La segunda escena, por ejemplo, trata del temor histórico de la mujer exótica, desde su huida del lado del albañil y del punki hasta colocarse “a salvo” en la vereda. Toda esta escena, conformada por 29 tomas, se encuentra dividida por numerosos cortes que recrean una duración natural relativa de las acciones. La escena podría tener una duración más prolongada en la realidad, pero el montaje permite que su duración esté de acuerdo con el desarrollo narrativo.

### **Análisis de “EL ASCENSOR”**

#### **Ficha Técnica**

**Dirección y Guión:** Valeria Ruiz

**Intérpretes:** Jimena Lindo, Javier Echevarría

**Productora:** Universidad de Lima

**Producción General:** Alfredo Aguilar

**Director de Fotografía:** Patricia Abeo

**Edición:** Rubén Carpio

**Música:** Antonio Tarnawiecki

**Sonido:** Caroline Cruz

**Duración:** 16 min. 55 ss.

**Año:** 1998

**Sinopsis.-** Julia y Pedro son dos jóvenes desconocidos que se quedan encerrados en un ascensor por muchas horas. A Julia le incomoda la compañía de Pedro, él, por su parte, descubre ciertos temores en la personalidad de Julia y, con sus bromas, trata de desestabilizarla emocionalmente. Ante las provocaciones de Pedro y la angustia de no poder salir del ascensor, Julia pierde el control y le confiesa a Pedro la causa de sus represiones sexuales. Contrario a toda mofa, el muchacho se convierte en un apoyo emocional para que ella pueda superar sus traumas. Con el paso de las horas ambos personajes inician una relación afectiva, la misma que se interrumpe con la reparación intempestiva del ascensor. Julia, antes de que se abra el ascensor, le pide al muchacho olvidar lo sucedido entre ambos, Pedro, en cambio, le insiste en volver a verla en un futuro cercano.

#### **PRIMERA ESCENA**

##### **INT/DIA/ASCENSOR**

Música (Un solo de piano)

Título: “El ascensor”

1. PD motor de un ascensor

2. PP(cámara a ras del suelo). Piernas de una mujer que caminan hacia el centro del

encuadre, luego se alejan en dirección a un par de ascensores.

3. PML. Leve picado. Mujer acciona botón del ascensor

4. PD del motor del ascensor. P.H. y luego un tilt down, hasta encuadrar la extensión de la faja del ascensor y la cabina hacia el fondo del encuadre.

5. PML. Julia se acerca hacia la cámara hasta un PMcorto, se apoya en el paño que divide a los dos ascensores, mira su reloj, llega el ascensor e ingresa en él.

6. P.M.C. Pedro está dentro del ascensor, entra Julia y acciona un botón del ascensor. Ambos personajes están ubicados frontalmente a la cámara.

7. Exterior del ascensor. Picado, el ascensor descendiendo.

8. Idem. Toma 6

9. Exterior del ascensor. Contrapicado. El ascensor descendiendo.

10. Idem. Toma 8. Se apaga y se prende la luz del ascensor.

11. Exterior del ascensor. Contrapicado, el ascensor se detiene.

12. Idem Toma 10. Pedro acciona la alarma. Suena la alarma tres veces y luego deja de sonar, Pedro continúa accionando el botón de la alarma

*Pedro:* Ya se malogró

*Julia:* Ya lo malograste

13. PM. Julia aparece en primer término de perfil y trata de accionar el botón de la alarma. En segundo término vemos a Pedro muy tranquilo.

14. PD del dedo índice de Julia, ella pinchan insistentemente uno de los botones del ascensor.

15. Idem. Toma 13

*Pedro:* Tranquila, ya escucharon el timbre, ya nos van a sacar.

*Julia:* Yo tengo una entrevista de trabajo y no quiero llegar tarde

16. PG. Frontal de las puertas del ascensor

*Julia:* Estamos atrapados

Golpea la puerta del ascensor

17. Ídem. Toma 15

*Julia:* ¡Auxilio! ¡, ¿me escuchan?

18. PG. Contrapicado. Se ven los ascensores y el pasadizo vacío.

*Julia:* ¿me escuchan?..

19. Ídem. Toma 13

*Pedro:* Sólo nos queda esperar

*Julia:* Te voy a pedir un favor

*Pedro:* Dime

20. Ídem. Toma 6

*Julia:* No quiero ser grosera contigo pero yo no tengo tiempo que perder como tú, así que por favor cállate y no te metas en los que hago, así vamos a llevarnos mejor.

Pausa

*Pedro:* Tú debes ser virgen ¿no?

*Julia:* ¿Qué?

*Pedro:* Sí, seguro que no lo has hecho.

*Julia:* Yo tengo 5 años con mi enamorado y soy virgen, virgen y con mucho orgullo.

21. Exterior del ascensor. Contrapicado. Base de exterior del ascensor

*Julia:* Tú debes ser uno de esos

22. Exterior del ascensor. Contrapicado. Base de exterior del ascensor desde otro ángulo

*Pedro:* Esos ¿qué?

*Julia:* Esos, pues, esos

23. Ídem. Toma 6

*Pedro:* Pareces monja reprimida

*Julia:* Yo no voy a escucharte más, por favor no me sigas hablando

*Pedro:* Eso me lo dijiste enantes pero bien que me metes letra ¿no?

*Julia:* Antes

*Pedro:* ¿qué?

*Julia:* Has dicho enantes y se dice antes

*Pedro:* Mira, yo hablo como me da la gana y además...

*Julia:* Por favor no te conozco, no tengo por qué seguir escuchándote más

Elipsis

### **SEGUNDA ESCENA**

24. PD de los pies de Julia. Cámara a ras del suelo. Ella camina de un lado a otro dentro del ascensor, la vemos alejarse y acercarse a la cámara.

25. PMC. Angulo normal: La mujer sigue caminando. Pedro está a su lado.

26. Fotogramas en negro (se apaga la luz del ascensor). Continúa el diálogo a oscuras

*Julia:* ¿Qué pasó?

*Pedro:* La luz

*Julia:* Sólo a mí me puede pasar esto

27. PM. Julia es alumbrada por Pedro. Luz dura y contrastada.

*Pedro:* Silba una melodía

*Julia:* Me molesta

*Pedro:* Ajá, cuando las pupilas se dilatan, es porque lo que miras... te interesa y tú lo tienes dilatada ¿qué estás mirando?

28. P.P.P. Luz contrapicado. Pedro se alumbra él mismo la cara.

*Pedro:* ¿cómo la tengo yo hum?.

29. P.P.P. Ignacio, en plan de juego, emite un aullido agudo y luego una risa grave tenebrosa

Apaga la linterna

30. PM. Pedro asusta a Julia

*Pedro:* El fantasma de los ascensores ataca, las vírgenes primero... (aulla y se ríe)

*Julia:* ¡Basta! ¿Dónde están los botones?

Julia acciona el interruptor y se prende la luz

31. PMC. En primer término aparece Pedro, algo arrepentido, y en segundo término aparece Julia cerca de los botones del ascensor.

*Julia:* Que gracioso eres ¿por qué lo apagaste?

32. PM. Leve picado. Pedro mira avergonzado a Julia

*Pedro:* ¿Yo?

33. Ídem. Toma 31

*Pedro:* ¡Ay!, Es un poco de diversión de la espera, es muy aburrido estar callado ¿no?

34. Exterior del ascensor. Contrapicado de la base del ascensor

*Julia:* No resisto estar así

*Pedro:* ¿Cómo así?

35. Ídem. Toma 33. Ahora en primer término se encuentra Julia (PM) y al fondo vemos a Pedro en PML.

*Julia:* ¿No te has dado cuenta?, Odio estar encerrada, me altera, me altera mucho.

Elipsis

### **TERCERA ESCENA**

36. PP. Leve contrapicado. Vemos en  $\frac{3}{4}$  el rostro de Julia. Ella respira profundamente para tranquilizarse.

*Pedro:* No desperdicies el aire

*Julia:* ¿Qué?

*Pedro:* El aire... Se acaba.

37. PE. Pedro está sentado en el suelo del ascensor, mientras dirige su mirada hacia Julia. Pedro tiene una libreta en sus manos.

*Pedro:* El aire se acaba.

38. Ídem. Toma 36

*Julia:* No creo

*Pedro:* Yo sé hacer ese tipo de cálculos... Mira, no te asustes, pero apenas nos quedan.

39. Ídem. Toma 37

*Pedro:* 4 horas y 29 minutos de aire

40. Ídem. Toma 38. Ahora es un PM. Julia mira a su alrededor

*Julia:* Mentira, no, no puede ser

41. Ídem. Toma 39

*Pedro:* No hables, es peor

42. PC. Julia, apoyada en la pared, se desliza hasta quedar en cuclillas. Pedro está al fondo en PE mientras Julia está de perfil, en primer término y en PM.

*Pedro:* Respira, despacito

Empieza un entrecortado solo de piano

43. PD. Contrapicado. El conducto de aire

44. Ídem. Toma 42. Julia voltea la cabeza hacia delante. Está muy angustiada.

*Pedro:* Sí, así está mejor

Elipsis

#### **CUARTA ESCENA**

45. PMC. Pedro está en primer término, casi de perfil mientras que Julia está ubicada al fondo y en posición frontal.

*Julia:* ¿Qué es eso?

*Pedro:* ¿Qué crees?

*Julia:* ¿Vas a fumar ahora?

*Pedro:* (Burlonamente) No, me lo voy a comer

*Julia:* ¿No te das cuenta de que estamos a punto de ahogarnos? ¡Estás loco!

*Pedro:* (Mira su cigarrillo) Éste puede ser el último de mi vida.

Pedro prende el cigarrillo, se lo acerca a Julia

¿No quieres un poquito?

*Mujer:* Eres peor de lo que pensé. No puedes estar fumando...

*Pedro:* ¡Shhh!

Pedro se pone de pie rápidamente

46. PM. Pedro aspira una pitada y bota el humo hacia arriba.

47. PD del conducto de aire. Por dicho conducto vemos salir el humo del cigarrillo.

48. Ídem. Toma 45. Julia lo mira y se levanta rápidamente

49. PP. Contraplano. Julia reprende a Pedro por la pesada broma

*Julia:* ¡Imbécil! Tú sabías lo del conducto...

50. PM. Leve contrapicado. Pedro trata de justificar su comportamiento

*Julia:* mientras yo pensaba que me moría

*Pedro:* Ja, ja, ja, te hubieras visto la cara, ja, ja, ja, ¡Me ahogo, me ahogo, cuatro horas y veintinueve.

51. Ídem. Toma 49

*Pedro:* ...minutos... ¡ya!, ¿Cómo puedes creer eso?

*Julia:* ¡No te metas conmigo!, ¡Estoy harta de tus estupideces, estoy harta de ti, de este sitio...

52. Ídem. Toma 50

*Julia:* ...de todo!

Pedro No es para tanto, además el conducto está frente a ti, pensé que te ibas a dar cuenta

53. Ídem, Toma 51

*Pedro:* ...antes

*Julia:* ¡No es para tanto! Yo no puedo estar encerrada...

54. Ídem. Toma 52

*Julia:* ...¿sabes? No puedo,

55. Ídem. Toma 53

*Julia:* Acabo de perder un trabajo por estar aquí. Siento la falta de aire, como si todo estuviera en...

56. Ídem. Toma 54. Pedro ahora ya no se ríe

*Julia:* ...mi contra. Siempre que voy a hacer algo...

57. Ídem. Toma 55

*Julia:* ...hay un problema... ¿Sabes qué? Tenías razón, soy virgen pues, ¿y? Soy virgen y voy a seguir siéndolo ¿y sabes por qué? ¿ah? Pues porque no lo puedo hacer,

58. Ídem. Toma 56

*Julia:* ...¡ríete pues!, ¡no puedo!

59. Ídem. Toma 57. Julia está más angustiada, a punto de llorar.

*Julia:* Cada vez que estoy a punto de hacer el amor veo la cara de desaprobación de mi papá, la de mi mamá, la de mi abuela y entonces ya no puedo. Cuando esas imágenes se van de mi cabeza y pienso que puedo continuar, siempre algo me interrumpe, siempre pasa algo; ya lo dije por fin, ¡ríete ahora pues!

60. Ídem. Toma 58. Pedro ve a Julia retirarse, se siente culpable y avergonzado de haberla hecho decir esas cosas. Julia sale del encuadre y una P.H. centra la imagen de Pedro.

61. PM. Leve picado. Julia está sentada en un rincón del ascensor

62. Ídem. Toma 60. Pedro la mira y decide acercarse a ella

63. Ídem. Toma 61. PMC. Pedro se sienta al costado de Julia y trata de consolarla

*Pedro:* No pensé que podía hacerte llorar

*Julia:* Mentiroso, tú me has puesto así

*Pedro:* No es intencional. La verdad, soy muy torpe

*Julia:* Muy torpe

*Pedro:* Me haces hecho acordar cuando era chiquito y la oscuridad de mi cuarto me asustaba y entonces me ponía a llorar bajito para que no me castiguen... ¡Ay! no deberías creer tanto las bromas del resto.

*Julia:* En verdad no son tus bromas, soy yo.

*Pedro:* Todos tenemos miedo ¿no?

*Julia:* ¿Miedo? Si a ti todo te da risa miedo. Yo quisiera ser así

*Pedro:* No siempre las cosas son lo que parecen

*Julia* se ríe con franqueza, la relación entre ambos es más íntima. Se besan: ambos se corresponden, pero ella luego se desprende de él y se para. Sale del encuadre

64. PMC. Ambos de pie. Sus figuras permanecen de perfil. Julia gira la cabeza hacia adelante. Julia le da la espalda a Pedro

*Julia:* ¿Por qué me has besado?

*Pedro:* Oye, los dos nos hemos dado un beso, nos dieron ganas ¿no?

*Julia:* No es tan fácil, yo tengo enamorado

*Pedro:* ¡Ah! Por eso yo no me comprometo con nadie, sino termino controlado, sin poder hacer nada por su cuenta. Libertad ¡cero!...no te sientas mal, olvídate, es más, ni deberíamos hablar de eso.

Pedro aborda a Julia y se coloca frente a ella.

*Julia:* Qué fácil son las cosas para ti

*Pedro:* No sé, las cosas suceden, ¿no? No pienses tanto y vive el momento y cuando sientas que te estás aferrando a algo, buscas otra cosa para no sufrir, digo, para poder seguir viviendo libre, ¿que tal?

*Julia:* Que distinto eres de mí. ¿Sabes?, eres todo un bicho raro. Quien habla de bichos raros si veo a toda la familia cuando voy a hacer el amor.

*Pedro:* Ya, ya no pienses en eso.

*Julia:* no se, es como si me hubieran quitado un peso de encima, al contar esto a alguien.

*Pedro:* ¿Alguien? Yo me llamo Pedro ¿ y tú?

65. PP. Leve contrapicado. Eje de miradas. Julia mira hacia arriba, hacia donde está Pedro

*Julia:* Julia

66. PP. Pedro mira hacia abajo, hacia donde está Julia

*Pedro:* ¡Ah!...Hola Julia

67. Ídem. Toma 65. Julia lo mira sonriente

Elipsis

### **QUINTA ESCENA**

68. PAC. Angulación normal. Julia y Pedro sentado en el suelo. Ambos están más relajados.

*Julia:* Era la primera vez que salía con él, vino a recogerme con un célica rojo, todo con lunas polarizadas. Yo me había arreglado toda la tarde para él y llega, se quedo hablando con mi papá y me voy yendo al auto, entro (RIE), me siento y sin querer se me escapa un (hace un gesto con las manos).

*Pedro:* ¿Un que?

**Zoom in** lento

*Julia:* Un... (agita las manos delante de su nariz, dando a entender que se trato de un cuesco)

*Pedro:* (Ríe) bueno es algo natural, ¿no?, ¿y qué pasó?

*Julia:* (Riendo) Entonces yo veo por la ventana, y veo que él se acerca al auto y yo, desesperada, abro la luna y empiezo a sacar el olor con mis manos, agito mi falda, una mini preciosa, y justo cuando él llega el olor desapareció. ¡Yo feliz!, Él llegó al auto y me dice: "Julia, ya habrás conocido a Manuel y a Milagros.

*Pedro:* ¡¿Qué?!

*Julia:* Ellos estaban en la parte de atrás y no me había dado cuenta (Risas)

*Pedro:* Te debes haber muerto...

El **zoom in** termina en PMC

*Julia:* Fue horrible, casi me muero... Bueno, ahora me río porque ya paso el tiempo... Me siento tan cómoda, sin pensar en nada y además... ¿sabes?

*Pedro:* ¿Qué?

*Julia:* Nada

*Pedro:* Dime

*Julia:* ¡Nada!.. Hasta me caes bien

69. PP. Posición Frontal. Pedro mira tiernamente a Julia

*Pedro:* Tú a mí también

---

70. PP. Posición Frontal. Julia mira tiernamente a Pedro

71. Ídem. Toma 68

Pedro intenta besarla, pero ella lo corta

*Julia:* ¿Qué hora es?

Él la toma del brazo y mira su reloj

*Pedro:* Las once

*Julia:* ¡Ahh! Que tarde... ¿son las once? Han pasado seis horas y no nos recogen, y tú... *Siento que me está faltando el aire*

*Pedro:* Julia, sí hay aire

Julia se levanta y sale del encuadre

Melodía de piano

72. PML. Julia está angustiada. Se aferra a la puerta del ascensor

*Julia:* No puedo estar más rato aquí, estoy encerrada y tú sabes que no puedo... ¡auxilio, auxilio!..

73. PP. Eje de miradas. Leve contrapicado. Pedro la mira de frente, tratando de calmarla

*Julia:* ...auxilio!

*Pedro:* Todo está en tu cabeza, hace rato te has estado riendo ¿y ahora?

74. Ídem. Toma 72

*Julia:* Ahora es diferente, me tienes encerrada, ya te dije que me altera ¡sáquenlos de aquí por favor, auxilio!.

Golpea la puerta del ascensor

*Pedro:* ¿No será que quieres escaparte de lo que sientes?

75. Ídem. toma 73

*Pedro:* Todo el tiempo te estás controlando y cuando no lo puedes hacer

76. Ídem. Toma 74

*Pedro:* ...te quiere ir.

*Julia:* Odio estar encerrada, ¡escúchenme por favor!..

77. Ídem. Toma 75

*Julia:* ¡sáquenme de aquí, por favor!

78. Ídem. Toma 76

*Julia:* ¡Escúchenme, por favor!, ¡quiero salir, quiero salir!

Golpea la puerta

79. Ídem. Toma 18

*Julia:* ¡Escúchenme!

80. PG. Un pasadizo desierto. Se escuchan jadeos y la melodía del piano termina.

81. Ídem. Toma 13

*Julia:* Siento que el cuerpo me quema

Pedro se acerca por atrás

*Pedro:* Cálmate

Julia se quita la chaqueta, Pedro la desea y la toma de los brazos, Julia se vuelve y lo mira.

82. PM. Contraplano. Julia lo mira fijamente y se deja llevar. Ambos se besan.

83. Ídem. Toma 81. Se siguen besando.

*Julia:* No me toques, por favor

*Pedro:* Como quieras

Julia se aferra al ascensor en un intento por controlarse, luego, mira de reojo a Pedro. Pedro sale del encuadre.

Empieza la música en primer plano sonoro.

### **SEXTA ESCENA**

84. PPC. Pedro tiene la cabeza baja, se siente rechazado. Julia entra en el cuadro y se coloca a su lado.

85. PP. Julia mira algo de él en su rostro. Está de costado.

86. PD de la barbilla sin afeitar de Pedro

87. PD de los ojos de Julia. Ella, al parecer, lo desea.

88. Ídem. Toma 84

*Julia:* Pedro...ven, ya no hay que pensar tanto, ¿no?

Se besan apasionadamente, comienzan a hacer el amor

89. PPC. Julia y Pedro entran en el encuadre besándose. Se produce una P.H.

90. PP. Leve picado. Contraplano. Mili continúa besando a Pedro. A él lo podemos ver de espaldas

91. Ídem, Toma 89. Retroceden unos pasos. Un P.H. acompaña este desplazamiento

92. PD de las caderas de Julia y de las manos de Pedro acariciándolas

93. Ídem. toma 91.

*Pedro:* ¿Quieres seguir?

*Julia:* Sí, ya no veo las imágenes

Ambos caen al suelo. La cámara sigue el desplazamiento con una P.H. y un tilt down. Se Quitan la ropa.

Continúan besándose

Se apagan las luces

---

94. Exterior del ascensor. Contrapicado. Se arregla el ascensor.

*Julia:* (A oscuras) ¡¿Por qué siempre me pasa lo mismo?!

95. PPC. Julia y Pedro se miran de perfil

*Julia:* No debemos estar así cuando llegemos abajo, vístete rápido

*Pedro:* ¿Qué?

*Julia:* Apúrate, por favor

Julia sale del encuadre P.H. busca el rostro de Pedro.

96. Picado. El ascensor está descendiendo.

97. PML. Ambos se visten. Julia apuradamente y Pedro con mucha tranquilidad

*Pedro:* ¿Nos podemos volver a ver?

*Julia:* No

*Pedro:* ¿Por qué?

*Julia:* Ya no puedo estar viviendo el momento, ahorita se abre el ascensor y las cosas vuelven a ser como antes

*Pedro:* No seas tonta, ¿por qué dejas que lo de afuera te limite tanto?

*Julia:* Conmigo no vas a seguir usando ese cuento

*Pedro:* Oye no es cuento, quiero verte... En serio

*Julia:* ¿Tú? Tú no quieres nada en serio con nadie

*Pedro:* Es que esto es diferente

*Julia:* Estás loco

*Pedro:* ¿No entiendes? Me gusta como te desesperas, como ríes, como te tomas las cosas en serio. ¿No te das cuenta? Me gusta cómo eres...

98. PP. Contraplano. Pedro continúa insistiendo. Julia permanece de espaldas

*Pedro:* ...quiero conocerte más

99. PP. Contraplano. Julia se sigue negando

*Julia:* No sé por qué insistes tanto

100. Ídem. Toma 98

*Pedro:* De repente nunca nos volveremos a ver

101. Ídem. Toma 99

*Julia:* Estás hablando tonterías, como te vas a enamorar en seis en horas

102. Ídem. Toma 100

*Pedro:* Enamorare, no sé. Sólo sé que quiero verte de nuevo

103. Ídem. Toma 101

*Julia:* Yo tengo una vida afuera

104. Ídem. Toma 102

*Pedro:* Una vida reprimida

105. Ídem. Toma 103

*Julia:* Ya vamos a llegar, no puedo. Acuérdate, vive el...

106. Ídem. Toma 104

*Julia:* ...momento sin comprometerte

*Pedro:* A veces eso no funciona

107. Ídem. Toma 105

108. Exterior del ascensor. Contrapicado. El ascensor se acerca a la cámara

109. Ídem. Toma 97. Pedro está de perfil y se acerca a Julia

*Pedro:* ¿Podemos volver a vernos?

*Julia:* No

*Pedro:* Ya pues

*Julia:* No

Coquetean y se besan

*Pedro:* ¿Estás segura?

*Julia:* No, no estoy segura

Julia y Pedro miran hacia delante

110. Ídem. Toma 108, continuación. Exterior del ascensor cámara en contrapicado: el ascensor se detiene.

111. Ídem. Toma 109. Julia y Pedro miran hacia delante, la puerta del ascensor se abre.

NEGRO

MÚSICA

CRÉDITOS

**Podemos distinguir cinco escenas en “El ascensor”:**

1. Dos personajes, Julia y Pedro, se quedan encerrados en un ascensor. Ambos se mantienen distanciados y uno de ellos, Julia, no soporta la compañía del otro.

2. Durante la tensa espera, Pedro intenta fastidiar a Julia, ella, por su parte, permanece huraña y esquiva.

3. Pedro atemoriza a Julia durante el encierro, una supuesta falta de aire infunde el temor y el desasosiego en Julia.

4. Las bromas de Pedro hacen que Julia revele las causas de la angustia permanente de su ser. Ella le cuenta a Pedro que no puede tener relaciones sexuales por la presión tradicional constante de su familia.

5. Julia y Pedro se vuelven confidentes en poco tiempo y entre ellos nace una atracción que intenta conducirlos a una relación más íntima. Julia trata de escapar de esta situación, ella siente perder el control de sus emociones al lado de Pedro.

6. Julia y Pedro se atreven a hacer el amor, no obstante, esta acción se ve interrumpida por la reparación inmediata del ascensor. Pedro desea volver a verla, ella se niega rotundamente. Al final, Julia no está segura de su decisión.

## **ANÁLISIS DE LOS COMPONENTES CINEMATOGRAFICOS**

### **I. LOS SIGNOS.-**

#### **1. Símbolos**

##### **En las imágenes.-**

En “El ascensor” encontramos determinadas figuras simbólicas que explican por sí solas ciertos momentos de tensión, actitudes y comportamientos por parte de los dos personajes, Julia y Pedro.

Por ejemplo:

- Julia entra en el ascensor y se encuentra con Pedro, ella se incomoda por la presencia del muchacho, en ese momento, el ascensor sufre un desperfecto
- Cuando Pedro provoca a Julia con algunas frases directas acerca de la virginidad de Julia, el motor del ascensor vuelve a aparecer en una imagen, esta vez está inoperativo.

En ambos casos tanto Julia como Pedro estarán condicionados a un percance técnico que les permitirá llegar a una intimidad insospechada.

- Cuando Julia y Pedro se entregan a la pasión, hasta ese momento controlada, y en ese instante el ascensor se repara.
- Cuando el ascensor llega a su destino, Pedro olvida todo orgullo y le pide insistentemente a Julia volver a verla. El muchacho encuentra en Julia alguien en quien confiar y, en cierta forma, una necesidad de protegerla para aliviar sus temores.

En ambos ejemplos la imagen del motor y las poleas del ascensor marcan el fin del encuentro, interrumpen la entrega pasional de Julia y Pedro, pero también marcan una posibilidad simbólica de que aquello que ocurrió en el ascensor podría volver a repetirse. Ambos personajes sienten que encontraron a la persona en la cual apoyarse.

##### **En las palabras (Diálogos).-**

##### **Control:**

##### **Julia**

*“No quiero ser grosera contigo pero yo no tengo tiempo que perder como tú, así que por favor cállate y no te metas en lo que hago, así vamos a llevarnos mejor”.*

*“Yo tengo cinco años con mi enamorado y soy virgen y con mucho orgullo...tú debes*

de ser uno de eso”

*“Yo no voy a escucharte más, por favor no me sigas hablando”.*

*“No te metas conmigo, estoy harta de tus estupideces, estoy harta de ti, de este sitio, de todo...”*

Julia siempre con una actitud defensiva, aunque nadie la provoque necesariamente.

**Provocador:**

**Pedro**

*“Tú debes ser virgen...”*

*“Pareces monja reprimida...”*

*“Eso me lo dijiste enantes pero bien que me metes letra”*

*“Ajá, cuando la pupila se dilata, es porque lo que miras te interesa y tú la tienes dilatada...¿Qué estás mirando?.. ¿Cómo la tengo yo, hum?.. el fantasma de los ascensores ataca, las vírgenes primero...”*

**La confesión:**

**Pedro**

*“Me has haces acordar cuando era chiquito y la oscuridad de mi cuarto me asustaba y entonces me ponía a llorar bajito para que no me castiguen...Ay! No deberías creer en las bromas del resto”.*

**Julia**

*¡No es para tanto!, Yo no puedo estar encerrada ¿sabes? No puedo, acabo de perder un trabajo, por estar aquí, siento la falta de aire, como si todo estuviera en mi contra. Siempre que voy a hacer algo hay un problema... ¿Sabes qué? tenías razón, soy virgen pues, ¿y? soy virgen y voy a seguir siéndolo ¿y sabes por qué? ¿ah! no lo puedo hacer, ríete pues, no puedo. Cada vez que estoy a punto de hacer el amor veo la cara de desaprobación de mi papá, la de mi mamá, la de mi abuela y entonces ya no puedo. Cuando esas imágenes se van de mi cabeza y pienso que puedo continuar siempre algo me interrumpe, siempre pasa algo; ya lo dije por fin, ¡ríete ahora pues!”*

Ambos personajes, a medida que se provocan y se defienden, entablan una relación de confianza y ahora sí pueden hablar de sus temores y mostrarse tal y como no lo harían en la vida común. El ascensor es el lugar que alberga sus confesiones y sus dudas.

*Julia: “No puedo estar más rato aquí, estoy encerrada y tú sabes que no puedo. ¡auxilio, auxilio, auxilio!”*

*Pedro: “Todo está en tu cabeza, hace rato te has estado riendo y ahora?”*

*Julia: “Ahora es diferente, me tienes encerrada, ya te dije que me esperan ¡sáquenos de aquí por favor, auxilio! (GOLPEA LA PUERTA DEL ASCENSOR)”*

*Pedro: “¿No será que quieres escaparte de lo que sientes? Todo el tiempo te estás controlando y cuando no lo puedes hacer te quiere ir.”*

*Julia: Odio estar encerrada, ¡escúchenme por favor, quiero salir, escúchenme!*

## **II. CÓDIGOS**

### **1. Códigos Fílmicos**

“El ascensor” presenta los siguientes códigos fílmicos:

#### **1.1. Mensaje Psicológico y Mensaje Social**

La historia gira en torno a Julia, una chica reprimida sexualmente por causa de las presiones familiares. Ella controla sus emociones a cada momento, de allí su actitud defensiva contra Pedro. Sin embargo, en el ascensor Julia sabe que ha encontrado en Pedro una persona a quien poder manifestarle sus conflictos internos.

Julia manifiesta una aparente jactancia por su condición virginal, en realidad, esa actitud defensiva es un escudo para no develar sus presiones y, como consecuencia, su debilidad.

El grupo social conservador del que proviene Julia la inhibe, bajo constantes recuerdos reprobatorios, de manifestar libremente sus emociones, en este caso, ligadas a su sexualidad. Ello la hace una mujer amargada, siempre bajo control.

Esos mismos recuerdos la afectan tanto que cree fervientemente en aquellas casualidades que puedan impedir en el momento justo el desborde definitivo de sus pasiones.

MUJER: *Pedro, ven, ya no hay que pensar tanto ¿no?*

*(SE BESAN APASIONADAMENTE, COMIENZAN A HACER EL AMOR...)*

HOMBRE: *¿Quieres seguir?*

MUJER: *Sí, ya no veo a mis familiares*

*(BESOS APASIONADOS, ESTÁN SEMIDESNUDOS)*

***(SE ARREGLA EL ASCENSOR...)***

#### ***EXTERIOR DEL ASCENSOR: LA CÁMARA EN CONTRAPICADO***

MUJER: *¡Por qué siempre me pasa lo mismo! No debemos estar así cuando lleguemos abajo, vístete rápido.*

Pedro, por su parte, se presenta como un joven totalmente opuesto al carácter de Julia. Él es un chico liberal, sin compromiso y sin prejuicios, las normas de una sociedad conservadora no parecen afectarlo en lo absoluto. Pedro, al verse frente a un ser reprimido y amargado como Julia, trata por todos los medios de desestabilizarla, aunque más adelante, tras conocer sus conflictos, sentirá la responsabilidad de aliviar su angustia.

### **2. Códigos Cinematográficos**

#### **2.1. Códigos Visuales**

##### **2.1.1. Iconicidad.**

##### **a) Códigos de la denominación y reconocimiento icónico**

En “El ascensor” podemos experimentar estos códigos en los siguientes casos:

- Cuando observamos con mayor detenimiento el lugar en el que ambos personajes se encuentran encerrados: el ascensor. Para facilitar el rodaje se tuvo que acondicionar necesariamente un ascensor más amplio de los que podemos encontrar en un edificio. Este ascensor se presenta como un lugar en el que inevitablemente ambos personajes se verán obligados a entablar una conversación, y más aun si éste sufre un desperfecto y se detiene por más de seis horas.
- Si observamos a Pedro y a Julia los identificamos como dos personajes jóvenes desconocidos, uno de ellos con muchos conflictos (Julia). En el interior del ascensor ambos personajes mostrarán sus verdaderos sentimientos así como los temores que ocultan y que no se atreven a mostrar mientras permanecen en el mundo exterior.

### **b) Códigos de composición icónica**

Los códigos de la composición icónica también se logran distinguir mediante dos clases de códigos

**De la figuración.-** Este código se encarga de analizar la disposición de los elementos en la imagen. En “El ascensor” lo encontramos en la toma 27.

- Cuando se apaga la luz del ascensor, las figuras de ambos personajes no se pueden distinguir por un momento, luego mediante una iluminación lateral contrastada de sus rostros, proveniente de una linterna, las figuras de Julia y Pedro ahora se ven interrumpidas por la oscuridad. Los rostros de ambos personajes se acercan la cámara a medida que Pedro apaga y enciende la luz, su objetivo es abrumar a Julia.

### **De la plasticidad de la imagen.-**

**Mediante la posición ocupada** en el cuadro, los elementos centrales que están privilegiados en las diferentes escenas los constituyen siempre Pedro y Julia.

- Ello se comprueba en la toma 68, cuando ambos personajes están sentados en el suelo, la toma no hace sino destacarlos en el centro del encuadre; o en la toma 45 cuando ambos están también sentados en el suelo, la toma los presenta en plano medio conjunto cerrado en el que sobresalen Julia y Pedro.

**Mediante la presencia de movimiento opuesto a la inmovilidad**, las figuras de ambos personajes, con respecto del fondo, suelen destacarse siempre, pues dicho fondo está conformado por cuatro paredes grises y vacías del ascensor. No existe el más allá en el ascensor por tanto nos concentramos en todos aquellos movimientos que realicen Julia y Pedro por mínimos que estos fueran.

### **c) Códigos iconográficos**

Tanto Julia como Pedro presentan marcadas diferencias en el aspecto físico y psicológico, obviamente, que van más allá del sexo al cual pertenecen.

- En el aspecto físico, Julia es una chica de buena presencia física: cabellos bien

peinados, maquillaje casi imperceptible y una vestimenta formal cálida. Sus movimientos corporales son delicados y posee un verbo libre de defectos lingüísticos. Dicha presencia la vincula a un estrato socioeconómico medio alto al cual sin duda pertenece. Pedro, en cambio, tiene una presencia física desgarrada y en cierta forma alborotada: cabellos desordenados, la barba sin afeitar, ropa raída, un bolso de lana informal que lleva bajo su brazo.

En el aspecto psicológico, Julia se presenta desde el inicio como un ser arrogante, amargado, muy dueña de sí misma y siempre con una actitud defensiva. A medida que transcurre el corto sus actitudes siempre se muestran bajo un autocontrol permanente. Se inhibe de sus verdaderas emociones, aquellas que le permiten entregarse sin temor a sus pasiones. Al final sus actitudes defensivas se tornan en ternura, tal vez porque se atrevió a pasar la barrera de sus represiones con un desconocido. Pedro, en cambio, se presenta como un joven sin prejuicios, liberal y desafiante. Más adelante a medida que va conociendo los problemas de Julia sentirá la necesidad de ayudarla, de hacerse responsable por aliviarla, tal vez por haber sido el primero y el único en reflexionar sobre los conflictos internos que afectan a Julia, además, de enseñarle a ver su mundo de pasiones y la ternura que puede llegar a inspirar.

#### **d) Códigos Estilísticos**

La angustia de Julia así como las provocaciones de Pedro han sido tratadas por la Directora de forma mesurada y muy natural. La historia siempre permanece dentro de los límites de lo dramático, sin incurrir en el alboroto a la hora de llegar a los momentos cumbres de la trama.

Valeria Ruiz logra compensar algunos desbordes de la personalidad de un personaje con los rasgos del otro, pues a pesar de que la historia gira en torno a los problemas de Julia, Pedro es un elemento fundamental en el drama. Ambos personajes manifiestan sus inconsistencias, sin llegar a ser un contrapunto de ideas.

##### **2.1.2. Fotograficidad**

###### **a) Organización de la perspectiva**

En “El ascensor” las perspectivas se dan en algunos casos, sobre todo, para destacar el conflicto interno de Julia.

- En la toma 42 Julia se muestra angustiada porque Pedro asegura que el aire en el ascensor se terminará en pocas horas. La perspectiva coloca a Julia en medio de la mirada de Pedro y la del espectador.
- En la toma 26 vemos a Julia caminar preocupada de un lado a otro por el ascensor, mientras observamos a un Pedro quieto e indiferente en un rincón detrás de ella. En ese momento se apaga la luz.

###### **b) Márgenes del cuadro**

Tanto Pedro como Julia constituyen los elementos (figuras) privilegiados en la composición fotográfica, siempre ocupan el centro de la imagen, en otros momentos los

planos se cierran para destacar las figuras de ambos personajes.

El lugar y al espacio utilizado para la historia, aparentemente permanecen en segundo término sin mucho por destacar, sin embargo, ese espacio vacío de las paredes del ascensor destaca el encierro de ambos personajes. Es el espacio que vemos por todas partes y en ciertas tomas es muy rescatado. Por ejemplo:

- En la toma 72 Julia, en plano medio largo, golpea desesperadamente la puerta del ascensor. El ambiente del ascensor en este plano es sumamente destacado, nos da la sensación de que Julia se encuentra acorralada por ese espacio vacío de las paredes del ascensor.

### c) Modos de filmación

Los planos que predominan en la historia son: **el plano medio y plano medio conjunto, el primer plano y primer plano conjunto y los planos detalles**. “El ascensor” llega a ser un drama un tanto intimista donde se utiliza los planos más cerrados para destacar las expresiones y actitudes de un personaje conflictuado como Julia y otro provocador como Pedro. Otro aspecto que hay que considerar es el lugar en el que ambos personajes desarrollan sus acciones, en este caso es un ascensor que favorece esa atmósfera intimista.

- En la toma 63, en plano medio conjunto, vemos las figuras de Julia y Pedro en el instante en que por primera tienen un acercamiento íntimo.. Julia acaba de revelar sus presiones sexuales a Pedro, se siente destrozada mientras él, se muestra arrepentido por su mal comportamiento.
- Las tomas 65, 66 y 67 corresponden a los primeros planos de Pedro y Julia, ambos entran en confianza y deciden presentarse amigablemente.

**Los contraplanos** (o campo contracampo) también son frecuentes en “El ascensor”, ellos destacan las expresiones de un personaje en tanto se produce un nexo entre las figuras de Julia y Pedro ya sea en un diálogo o un acercamiento íntimo.

- En la toma 82 vemos a Julia en primer plano, su expresión es de debilidad, Pedro se acerca a ella, lo vemos de espalda, la desea en ese instante y ella se deja llevar. La toma 90 es muy similar, ambos se están besando segundos antes de hacer el amor.
- Desde la toma 96 hasta la 107 los contraplanos entre Julia y Pedro destacan sus nuevas actitudes. Pedro ahora quiere verla, siente que en Julia ha encontrado la persona ideal, Julia, por su parte, ahora trata de convencerlo de que aquello que pasó en el ascensor fue sólo una relación del momento.
- Respecto de la angulación de la cámara, en “el ascensor” encontramos los tres tipos de angulación de cámara. La angulación normal es la más utilizada en el cortometraje. Ruiz prefiere presentar el desenvolvimiento de los personajes así como el entorno que los rodea, tal y como lo podría experimentar el espectador en la realidad. La angulación normal nos permite estar al lado de ambos personajes; aun cuando podría recurrirse a algunos picados, en los momentos de inestabilidad de

Julia toca al espectador acompañar al personaje.

Sin embargo, la Directora apela a otras formas de angulación para destacar la lógica misma de la narración de la historia.

- En la toma 19, por ejemplo, un contrapicado de los pasadizos vacíos resalta en un plano general todo el silencio que rodea a los personajes más allá de las paredes del ascensor.
- El contrapicado de la base exterior del ascensor que se detiene en la toma 12 es informativo. Es la causa concreta para que Julia y Pedro se queden encerrados en el ascensor y es el pretexto oportuno para entablar una conversación.
- Otros contrapicados que están motivados narrativamente se encuentran en las tomas 43 y 47. Estas tomas muestran la imagen del conducto de aire, por ahí Pedro bota el humo del cigarrillo. Julia se ha visto engañada.
- Desde la toma 49 hasta la 60 asistimos a un contrapunto de picados y contrapicados de los primeros planos de Julia y Pedro. En contrapicado vemos la imagen de Pedro (él es alto, la mira hacia abajo) y en picado la imagen de Julia (ella es baja, lo mira hacia arriba). Si bien estas tomas respetan narrativamente el eje de miradas entre ambos personajes también nos describen sus momentos conflictivos. En esta escena, Julia confiesa a Pedro todas las presiones que vive, parece necesitar la ayuda de alguien, el muchacho la escucha atentamente con un gesto de arrepentimiento.

#### **Grados de angulación**

Entre otras tomas que destacan las vicisitudes o actitudes de ambos personajes tenemos la angulación en **picado** y la angulación en **contrapicado**.

- La toma 61 subraya, mediante un picado, a Julia en el suelo, llorando desconsoladamente luego de confesarle a Pedro sus inhibiciones sexuales producto de las presiones familiares.
- Las tomas 73 y 75 en contrapicado resaltan la imagen de Pedro mientras le encara a Julia el excesivo autocontrol de sus emociones.

#### **d) Formas de Iluminación**

La iluminación que prevalece en “El ascensor” es neutra. Los personajes se presentan reconocibles en todas las tomas de la puesta en escena. Sin embargo, en la toma 63 identificamos una iluminación contrastada por una iluminación dura.

- Julia acaba de revelar sus conflictos sexuales y rompe a llorar. La toma nos muestra a Julia cobijarse en un rincón del ascensor y a Pedro acercarse a ella para consolarla. Mientras Julia mantiene su rostro agachado por el desconsuelo, una luz dura desde arriba recae sobre sus cabellos ensortijados. Esta iluminación cenital no sólo resalta la imagen de una mujer sumergida en su angustia, sino también una reveladora ternura que hasta el momento había ocultado.

- Otra iluminación que escapa a toda naturalidad la encontramos en las tomas 26, 27, 28, 29 y 30. En el instante en que ambos personajes se quedan a oscuras, Pedro enciende inmediatamente una linterna. Lejos de cuestionarnos sobre la aparición repentina de la linterna en la escena, Ruiz utiliza una iluminación lateral muy contrastada para subrayar las primeras actitudes y expresiones de los personajes. A partir de ese momento el tema central del drama –el desenmascaramiento de las frustraciones y presiones sexuales de Julia- comienza a desarrollarse.

### **2.1.3. Movilidad**

“El ascensor” contiene dos tipos de movimientos: el movimiento de lo profílmico, respecto del movimiento en la imagen de la realidad filmada, y el movimiento de la cámara, respecto del movimiento de la imagen.

#### **a) De lo profílmico**

En el caso del movimiento de lo profílmico diremos que los desplazamientos de Julia y Pedro dentro del ascensor son muy cortos, da la impresión de que fueran dos leones estresados en su jaula. En muchos casos, se necesita de planos en perspectiva (toma 26) y planos detalles (toma 24) para resaltar sus movimientos.

El movimiento de la cámara o movimiento de la imagen está representado de dos maneras: el movimiento aparente de la cámara y el movimiento efectivo de la misma.

#### **Movimiento aparente de la cámara**

- En movimiento aparente de la cámara lo encontramos ejemplificado en la toma 68. En ella vemos a Julia y a Pedro sentados en el suelo, bajo un encuadre en plano americano conjunto. Ambos están relajados y conversando amigablemente sobre una anécdota vivida por Julia. A medida que dicha conversación se torna más elocuente se produce un zoom in hasta encuadrar a ambos personajes en plano medio conjunto. Este movimiento aparente de la cámara nos permite ser parte de la alegría y la tranquilidad de Julia tras haberse librado de todas sus presiones y nos lleva a conocer también a un nuevo ser amistoso y comprensivo como Pedro que ahora reflexiona acerca de todo lo que dice o hace Julia.

#### **Movimiento efectivo de la cámara**

En “El ascensor” casi todas las tomas carecen de un movimiento efectivo de la cámara. Este movimiento sólo lo podemos encontrar momentos antes de finalizar el corto, en pleno momento cumbre de la historia.

- En las tomas 91 y 93 vemos destacadas las figuras de ambos personajes con unas panorámicas horizontales. En plano medio conjunto Julia y Pedro se besan apasionadamente dispuestos a hacer el amor. Esas panorámicas no sólo acompañan los cuerpos descontrolados por la pasión de ambos personajes también nos involucra en un momento decisivo para Julia, que en ese instante, confiesa no sentirse presionada por sus pensamientos y dispuesta a consumir esa relación sexual con Pedro.

## 2.2. Códigos Sonoros

### 2.2.1. Naturaleza del sonido

**a) Voces.-** En “El ascensor” encontramos voces in y voces off:

**Voces in.-** La historia contiene casi en su totalidad esta forma de colocación de voces. La directora ha preferido que su drama se acerque plenamente a la reproducción de una situación real, así lo demuestran los continuos diálogos entre Julia y Pedro en tomas de plano medio conjunto (tomas 13, 16, 20, o la 97) o los contraplanos de ambos personajes (tomas 98 a la 107). Son los personajes y aquello que en ese momento desean expresar.

**Voces off.-** En ciertas ocasiones las voces off se presentan cuando cada personaje manifiesta un pensamiento o una reflexión mientras su interlocutor lo escucha atentamente.

- Un ejemplo es la toma 74, Julia está desesperada, cree perder el control de sí misma si se siente tranquila o libre de sus presiones junto a Pedro. El muchacho intuye esto y se lo dice con mucha franqueza. La toma sólo nos muestra la angustia de Julia que se encuentra aferrada a la puerta del ascensor, como intentando escapar del lugar; las palabras off de Pedro no hacen sino confirmar lo que vemos.
- La toma la 58 es también ilustrativa. Luego que Julia le cuenta a Pedro las razones por las cuales reprime su sexualidad, lo desafía a burlarse en su cara. Las provocaciones de Pedro pasaron el límite y ella le pide que se ría de sus problemas en su cara, la toma sólo nos muestra el primer plano del muchacho totalmente arrepentido por lo que hizo. No quería dañarla en realidad.
- En la toma 94 vemos una toma en contrapicado del ascensor, éste acaba de repararse justo en el instante en que Julia y Pedro intentan hacer el amor. Julia exclama en off: “¿Por qué siempre me pasa lo mismo?”. Con esta frase, Julia considera que cualquier obstáculo que le impida tener relaciones sexuales está marcado por un supuesto destino.
- Los gritos de ayuda de Julia se pierden en el vacío de los corredores del edificio en las tomas 79 y 80. Vemos los pasillos desiertos pero escuchamos los gritos desesperados de Julia. Este momento se convierte en una metáfora, en realidad ella no quiere salir del encierro del ascensor, ella quiere escapar de aquello que le pueda hacer perder el control de sus emociones. En este caso quien la desestabiliza es Pedro.

### b) Ruidos

**Ruidos in.-** En “El ascensor” los ruidos in tienen como finalidad subrayar algunas acciones de la realidad representada.

- Por ejemplo, la tensa espera que Julia vive dentro del ascensor. En la toma 24 vemos el plano detalle de las piernas de Julia, ella camina de un lado a otro desesperada porque no se activa el ascensor, el ruido de sus zapatos de tacones altos es lo único que podemos escuchar en primer plano sonoro.

- En la toma 14 vemos en plano detalle los botones del ascensor y los dedos de Julia intentando activarlo. En primer plano escuchamos el ruido de los botones pinchados insistentemente por el dedo de Julia.

**Ruidos off.**- Se presenta como un elemento entorpecedor en la toma 93.

- La luz se apaga en el momento en que Julia y Pedro están a punto de hacer el amor, escuchamos en off que el ascensor vuelve a activarse y a funcionar normalmente. No se necesita mayor información que el ruido del ascensor para darnos cuenta que no continuarán haciendo el amor.
- En las siguientes tomas escuchamos el ruido del motor off mientras Pedro le pide a Julia verla nuevamente. Este ruido coloca a Pedro contra el tiempo, pues cuando el ascensor llegue a su destino tendrán que despedirse.
- Otro ruido off es la alarma del ascensor, que para Julia y Pedro representa una alternativa para salir del encierro, pero de inmediato se ve interrumpida. Esta situación es otro pretexto para permanecer juntos por más tiempo.

### c) Música

**Música over.**- La música utilizada en “El ascensor” es un solo de acordes de piano, la melodía es muy dramática y se presenta en ciertos momentos claves:

- A partir de la toma 72 Julia se quiebra nuevamente, antes estaba tranquila y riéndose con Pedro, pero de un momento a otro cambia y se desespera por salir del ascensor. El muchacho trata de calmarla, y la exhorta a que deje de estar autocontrolándose todo el tiempo. A pesar de que la melodía es entrecortada y suave resalta esa actitud convulsionada de Julia.
- En contraste, a partir de la toma 84 Julia va dejando atrás sus temores, esta vez toma la iniciativa y se entrega a los brazos de Pedro. La melodía del piano se acelera un poco más, al mismo ritmo de la pasión descontrolada de ambos personajes.
- En la toma 42 la misma melodía, pero esta vez entrecortada y lenta, ayuda a enfatizar la angustia y el temor de Julia al saber que el aire puede terminarse en pocas horas.

## 2.3. Códigos Sintácticos o del Montaje.

### 2.3.1. Asociación por Identidad.-

#### a) A nivel de idénticos esquemas visuales

“El ascensor” contiene una asociación al nivel de elementos de modo de representación, es decir que dos imágenes regresan a sí mismas repitiendo idénticos esquemas visuales o idénticas duraciones temporales y dan lugar a un ritmo.

- Esta asociación la encontramos a partir de las tomas 51 a la 60. Julia acaba de confesar a Pedro sobre las causas de sus represiones sexuales. Existe un contrapunto de imágenes en primer plano de ambos personajes, sus rostros van cambiando de expresión a medida que se alternan las tomas. En esta escena se

inicia una nueva relación entre Julia y Pedro, Ella se habrá librado por un momento de sus presiones y él será la persona que más la comprenda. En conclusión, ambos entrarán al terreno de la confianza.

- Otra escena (de la 72 a la 79) que simboliza un punto de quiebre de las actitudes de Julia es aquella en la que pierde la tranquilidad repentinamente, se aferra al ascensor y pide a gritos que la saquen de allí. Aquí la asociación por identidad le permite a Pedro reflexionar sobre las actitudes de Julia. La imagen de la figura de Julia regresa a así misma en cuatro oportunidades, ella se siente acorralada, teme perder el control de sus pasiones. La imagen de Pedro, por su parte, regresa a sí misma tres veces y en todas ellas intenta calmar a Julia, al no poder hacerlo, se siente responsable de encararle los verdaderos motivos de su angustia: Su permanente autocontrol. Esta escena es el punto de partida para que Julia deje atrás sus presiones y se entregue a sus naturales pasiones.
- En la penúltima escena, justo antes de que el ascensor llegue a su destino y se abran sus puertas, presenciamos un cambio de actitud de ambos personajes. Tenemos los contraplanos de Julia y Pedro que se intercalan a partir de la toma 98 hasta la 107, Pedro, que era un ser sin compromisos ahora no quiere separarse de Julia, el tiempo que pasó a su lado en el ascensor lo ha enamorado de ella. Julia, en cambio, de ser el personaje conservador y amargado, se vuelve pragmática, sin ningún tipo de remordimientos por lo sucedido, para ella esta relación fue sólo del momento y sabe que no la conducirá a nada.

### 2.3.2 Asociación por Transitividad

Una toma encuentra su prolongación en la siguiente toma.

- Por ejemplo, la escena en que Pedro enciende un cigarrillo luego de haberle dicho a Julia que en pocas horas se terminaría el aire del ascensor. Vemos en la toma 46 que el muchacho aspira una pitada y bota el humo hacia arriba, la toma 47, por consiguiente, nos muestra el recorrido del humo que finalmente sale por el conducto de aire, ubicado en el techo del ascensor. Estas dos tomas desencadenan en Julia una fuerte indignación que la conducen, insistentemente, a revelar la causa de sus presiones sexuales.
- En otra escena la asociación por transitividad es clave para ambos personajes, sobretodo para Julia a quien la vemos tomar la iniciativa para entregarse a los brazos de Pedro. En la toma 85 vemos a Julia en primer plano, ella está de costado, explorando con su mirada el rostro de Pedro. En la toma 86 vemos en plano detalle la barbilla de Pedro y en la toma 87, en otro plano detalle, vemos los ojos curiosos de Julia.

## III. REGIMENES DE LA ESCRITURA

### 1. Escritura clásica

La trama de “El ascensor” posee una escritura clásica y ello debido a los siguientes factores:

- Las tomas presentan las diferentes figuras dentro del rango de posibilidades intermedias, es decir, existe un predominio de los planos medios o planos medios conjuntos y primeros planos o primeros planos conjuntos en encuadres casi cerrados. “El ascensor” es una historia intimista, por eso mismo es importante destacar aquello que ambos personajes expresen, piensen, desean o sientan.
- El espacio también representa esa atmósfera intimista, los primeros planos y planos medios se complementan con el lugar y ayudan a dar una sensación de encarcelamiento.
- La historia es fácil de comprender, las tomas se complementan una detrás de otra para que la lectura sea ordenada entendible y las marcadas elipsis logran condensar el tiempo de espera en el ascensor.
- Los personajes siempre se presentan en el centro del encuadre, son los elementos principales dentro de un ambiente que los encierra.
- Otros elementos que caracterizan la escritura clásica lo constituyen la construcción de contraplanos o campo contracampo. Tres escenas de “El ascensor” contienen estos elementos: la escena en que Julia le confiesa a Pedro la causa de sus presiones sexuales, la escena en que Julia pierde el control y quiere huir del ascensor y la última escena en que Pedro le pide verla nuevamente.
- El raccord de miradas es otro elemento presente en la historia y la conforman las tres escenas mencionadas en el punto anterior.
- Salvo algunas imágenes contrastadas por claroscuros (iluminación modelada o cenitales en la toma 63, mientras Julia llora desconsoladamente en el suelo) o luces puntuales (tomas 28, 29 y 30 cuando Pedro alumbra el rostro de Julia con una linterna), la iluminación presente en “El ascensor” es neutra o plana, como en un programa de televisión.

## **ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN**

### **I. NIVELES DE LA REPRESENTACIÓN**

#### **1. Puesta en Escena**

##### **1.1. Generalidad**

##### **1.1.1. Informantes**

###### ***Julia***

Es una chica de aproximadamente unos 25 años, posee un gesto adusto, es conservadora, educada, pero muy despectiva y arrogante en el inicio de la historia. Con el pasar de las horas, el encierro del ascensor y las provocaciones de Pedro hacen que Julia revele -y libere- el secreto de su sexualidad reprimida por causa del temor a la reprobación familiar. En la historia Julia se quiebra constantemente, busca huir en el instante en que no puede controlar sus emociones y ese mismo control la ayuda a aferrarse a sus presiones.

###### ***Pedro***

Es un chico de 27 años, es el elemento provocador, es un ser aparentemente despreocupado de la vida, posee un pensamiento pragmático liberal, sin prejuicios y sin compromisos. A medida que pasa el tiempo del encierro Pedro descubre en Julia un ser conflictivo al cual se debe escuchar y entender. Él es quien descubre a Julia, la desestabiliza, pero luego la siente frágil y tierna, llena de pasiones contenidas, hasta el punto de sentir atracción por ella.

Al final de la historia se siente muy aferrado a Julia, quiere volver a verla, la ha tomado en serio y desea ser su “protector”.

Pedro viste un atuendo informal, pantalones y chaqueta de jean raídas, mientras que su aspecto físico luce una barbilla sin afeitar, cabellos largos y alborotados.

Julia, en cambio, viste formalmente, es educada y al parecer su procedencia es de un estrato social medio alto.

### ***El ascensor***

Es un lugar universal, es decir, un elemento común de cualquier edificio. En la historia, el ascensor es un ambiente físico que encierra a Julia y Pedro y los conmina a relacionarse (soportarse) durante varias horas. El ascensor se presenta además como un símbolo, es el “confesionario” que alberga las represiones y los temores de Julia, sus emociones y su inestabilidad permanente.

#### **1.1.2. Indicio**

En este cortometraje, distinguimos como indicios a la amargura de Julia y su constante desesperación por salir del ascensor. Desde el inicio percibimos a Julia como un ser amargado, hasta el punto de llegar a ser arrogante. Siempre está a la defensiva ante cualquier broma de Pedro y no pierde ni un instante en imponer su palabra. Esta actitud de Julia sumada a su angustia permanente por salir del ascensor constituyen indicios claros para deducir que su ser contiene una frustración o temores ocultos.

#### **1.1.3. Tema**

El núcleo central de la trama está relacionado al desenmascaramiento de las frustraciones y presiones sexuales de Julia, y a la repentina manifestación de sus pasiones hacia Pedro, un joven desconocido que se detiene a comprender lo que sucede con ella.

#### **1.1.4. Motivos**

En “El ascensor” el motivo que se va repitiendo, está vinculado al constante autocontrol de Julia sobre sus pasiones sexuales, ella se siente presionada por la censura familiar y por eso se inhibe de cualquier deseo sexual.

### **1.2. Ejemplaridad**

#### **1.2.1. Arquetipos.-**

El problema de Julia en la historia es aún para algunas esferas, una situación peculiar e identificable en la cultura de los países latinoamericanos. Dicha cultura continúa envuelta en una serie de prejuicios y estigmatizaciones en contra de toda manifestación sexual prematrimonial. La moral conservadora se encarga de imponer este

pensamiento de generación en generación, el problema radica en el transcurrir de los años y su consecuente cambio del pensamiento tradicional a uno más liberal.

La generación de los noventa, se presenta con un pensamiento más liberal y pragmático, no obstante, Julia sufre la presión de una familia conservadora que la mantiene inhibida de manifestar su sexualidad. El arquetipo de “El ascensor”, entonces, se circunscribe en los conflictos de una joven que se ve acorralada entre los recuerdos de la censura familiar y sus naturales deseos sexuales.

### **1.2.2. Claves y Leit motives.-**

“El ascensor” es el primer cortometraje de Valeria Ruiz, por lo tanto, sería prematuro identificar aspectos recurrentes en torno a los cuales Ruiz gira consciente o inconscientemente.

Sin embargo, en una entrevista realizada en noviembre de 1999, la Directora nos manifestó algunas ideas para futuros guiones, por ejemplo, las vicisitudes de una joven gorda. Esta idea nos acerca a un interés por explotar, más que anécdotas, experiencias personales basadas en los conflictos o tribulaciones internas de personajes femeninos.

## **II. EL ESPACIO CINEMATOGRAFICO**

### **1. Espacio Campo y fuera campo**

#### **Espacio in.**

En “El ascensor” las tomas son realizadas dentro de los 360° de espacio en el que los personajes desarrollan sus acciones. Los personajes, obviamente, aparecen encuadrados dentro de este espacio.

#### **Espacio off.-**

En “El ascensor” encontramos dos tipos de espacios: espacio imaginable y espacio definido.

#### **Espacio Imaginable**

El ascensor es un lugar completamente cerrado, la historia rescata a menudo las cuatro paredes que rodean a los personajes, el suelo y el techo son encuadrados excepcionalmente.

Los lados no mostrados en un momento son evocados y recuperados por los propios personajes.

- En las tomas 38 y 40, Pedro le advierte a Julia que el aire del lugar se terminará en pocas horas. Un plano medio nos muestra a Julia asustada, mirando a todos los lados del ascensor -que no aparecen encuadrados-, como si buscara una salida por donde poder escapar.
- En la toma 72 Julia rescata con su mirada un espacio no encuadrado en la toma. La vemos sola, en un plano medio, aferrada a la puerta del ascensor, tratando de buscar resquicios por donde poder huir del encierro. Su mirada no sólo observa los rincones del ascensor sino también la figura de Pedro quien trata de calmarla desde otro rincón. Por supuesto, ni los rincones del ascensor ni la figura de Pedro aparecen

encuadrados, sólo son evocados por Julia.

#### **1.4. Espacio Definido**

Es un tipo de espacio muy común en “El ascensor”. La Directora se vale, como ya mencionamos, del los 360° del lugar para que el desenvolvimiento de los personajes cuente con diferentes fondos. A medida que se desarrolla la historia, el espacio que no se ve en un encuadre se retoma en el próximo. De allí que este uso ayude a recrear el paso de las horas.

### **2. Espacio Estático - Dinámico**

#### **2.1. Espacio Estático móvil**

Este tipo de espacio se caracteriza por mantener la cámara fija durante el movimiento de las figuras en la imagen. En “El ascensor” tenemos algunos ejemplos resaltantes.

- En la toma 25 vemos a Julia caminando impaciente de un lado a otro, mientras Pedro se mantiene quieto en un rincón del ascensor. La cámara en todo momento permanece fija para destacar la tensa espera de Julia.
- En la toma 27, cuando se apaga la luz, Pedro enciende una linterna y alumbró el rostro de Julia y el suyo propio. Estos rostros iluminados con una luz puntual constituyen también espacios vivos en su interior, vemos que son figuras movibles, pero sobre todo mudables.

#### **2.2. Espacio Dinámico Descriptivo**

Este tipo de espacio sólo lo hallamos en las tomas 89, 91 y 93. En esta oportunidad la cámara acompaña los movimientos intensos de Julia y Pedro mientras se besan y se acarician apasionadamente.

### **3. Organicidad e Inorganicidad del Espacio Cinematográfico**

#### **3.1. Espacio Plano**

En “El ascensor” tenemos un claro ejemplo de esta tipología.

- En la toma 68 vemos en un plano conjunto a Julia y Pedro, conversando plácidamente en el suelo del ascensor y recostados completamente en la pared del mismo. Podemos ver el vacío de la pared y a ambos personajes como elementos centrales y destacables de aquel fondo.

#### **3.2. Espacio Profundo**

En el ascensor encontramos superficies de espacio que disponen los elementos de la escena en profundidad.

- La toma 13 presenta un espacio profundo cuyos elementos están ordenados de la siguiente forma: en primer término vemos a Julia de costado pinchando insistentemente el botón del ascensor, más atrás vemos la figura de Pedro y al fondo la pared del ascensor.

- La toma 25 nos muestra a Julia intranquila, en primer término, caminando de un lado a otro al mismo tiempo que se acerca y se aleja de la cámara. Al fondo, en segundo término, vemos a Pedro tranquilo y relajado.
- En la toma 42 vemos a Pedro ubicado en segundo término, advirtiéndole a Julia que el aire del ascensor se terminará en pocas horas. En primer término, Julia aparece acongojada deslizándose por la pared. La posición de Pedro en el espacio permite colocar a Julia como un ser indefenso y vulnerable al encierro. En realidad, Julia parece manifestar por primera vez su angustia frente a las presiones familiares.

### **III. EL TIEMPO CINEMATOGRAFICO**

#### **1. Tiempo como colocación**

##### **1.1. Época.-**

La historia está ambientada en la década de los noventa, exactamente a mediados de esa década.

#### **2. Tiempo como devenir**

##### **2.1. Orden.-**

“El ascensor” es una historia lineal, la sucesión de los acontecimientos hace que el punto de inicio sea totalmente distinto al punto de llegada.

***En el inicio*** : Julia es un ser amargado

Julia y Pedro no se toleran

Pedro es un ser sin compromisos

Julia es muy conservadora y cerrada

***En el final*** : Julia se vuelve amable y hasta cierto punto encantadora

Julia y Pedro ahora son íntimos y confidentes

Pedro se aferra a Julia, la necesita

Julia ahora quiere olvidar lo que sucedió entre ellos, toma una actitud pragmática.

##### **2.2. Duración Anormal Aparente.-**

###### **2.2.1. Elipsis**

“El ascensor” contiene cuatro elipsis que ejercen efectos en el espectador, “...niega al espectador un saber cierto para permitirle que investigue a través de las miradas y los movimientos de los personajes” (Casetti. 1991). La historia está constituida por seis escenas, el paso de una a otra se realiza a través de marcadas elipsis y un corte que contribuyen al paso del tiempo en paralelo con el cambio continuo de actitudes y comportamientos de nuestros personajes.

- La primera elipsis divide la primera escena en la que Julia y Pedro mantienen una acalorada conversación producto del mal genio de Julia y su impaciencia por salir del ascensor, así como, los comentarios ofensivos de Pedro sobre la presunta virginidad de Julia; en la escena siguiente vemos a Julia caminar intranquila de un lado a otro

en el ascensor y a Pedro sereno y callado apoyado en una de las paredes del ascensor.

La elipsis nos ha negado ver lo que hicieron ambos personajes antes de terminar de acostumbrarse al encierro y nos traslada directamente a la tensa y angustiosa espera Julia.

La cuarta elipsis divide la escena en la que Julia y Pedro se presentan amistosamente, luego de que Julia revelara las causas de sus represiones sexuales; en la escena siguiente Julia y Pedro están sentados en el suelo, ambos están alegres y relajados mientras comparten una anécdota.

La elipsis nos lleva de inmediato a una situación que pensábamos nunca podría suceder. Julia y Pedro parecen conocerse desde hace mucho tiempo, ella está alegre y él se muestra más comprensivo.

### **Análisis de “PAPAPA”**

*Ficha Técnica*

**Dirección y Guión:** Baltazar Caravedo

**Intérpretes:** Carlos Onetto, Giovanni Ciccía y Jimena Lindo

**Productora:** Jucare y Alfagama Film

**Producción General:** Baltazar Caravedo, Julio César Torres.

**Director de Fotografía y Cámara:** Erick Cotrina

**Edición, Mezcla y Sonido:** Francisco Adriánzén

**Iluminación:** Verónica Klingenberg

**Música:** Nabucco de Guiseppe Verdi

**Sonido:** Eduardo Cayo, Omar Ráez

**Montaje:** Silvana Aguirre

**Duración:** 14mm 48ss.

**Año:** 1999

**Sinopsis:** Una pareja de jóvenes, Ignacio y Mili, mantienen una relación puramente sexual en presencia de un anciano, papapa. Aparentemente, papapa sufre de demencia y no logra entender el flirteo sexual entre los muchachos, no obstante, su permanente mirada en Mili supone una participación voyeurista en la historia. Al final, comprobamos que papapa no es voyeurista, su presencia retraída y ensimismada, es aprovechada por Ignacio, su nieto, para exhibir su virilidad frente al abuelo.

### **PRIMERA SECUENCIA**

#### **INT/NOCHE/SALA**

TITULO “PAPAPA” (Se encuentra en desenfoco y de fondo se escucha los susurros de una ujer y un varón y el crujido de una mecedora)

1. Tilt up desde la parte posterior del cuello de un hombre anciano hasta hacer un P.P.P. a la altura de sus ojos y su nariz mediante un travelling semicircular (de derecha a izquierda del cuadro). El anciano es semi calvo, canoso y tiene un lunar sobresalido en la mejilla derecha. El anciano contempla algo aparentemente interesante. Se escucha el susurro de una pareja.

*Mili:* Espera, no, no...No, Ignacio espera

*Ignacio:* ¡Un ratito!

2. PC de los torsos de Ignacio, sentado al lado izquierdo, y el de Mili, sentada al lado derecho.. Ambos están forcejeando.

*Mili:* Para, te digo

*Ignacio:* Ya, ahorita

*Mili:* Que pares...

*Ignacio:* Sí, sí...

*Mili:* ¡Ya pues para...

La mujer se para, logra zafarse de él y se retira del encuadre por la derecha, Ignacio se hace para atrás y alcanzamos verle el rostro.

3. PM. Mili termina de pararse y mira furiosa a Ignacio (leve contrapicado)

*Mili:* ...carajo!

Gira avergonzada la cabeza hacia adelante.

Disculpe señor Molinari...

4. PM (la cámara capta unos ¾ del rostro) de papapa que mira fijamente a Mili. Papapa está sentado en su mecedora con vaso de jugo en la mano. Viste un traje marrón.

*Mili:* es que su nieto

5. PM. Ídem. Toma 3. Mili mira molesta a Ignacio.

*Mili:* Ya vez lo que me haces hacer

*Ignacio:* Puta...

6. PA del Ignacio recostado en la cama (posición frontal). Él observa a Mili desde abajo.

*Ignacio:* créeme, mi papapa ya quemó ya.

7. PM. Ídem. Toma 3. Mili sale del encuadre, se le ve de perfil. En esta toma casi ya se le ve salir por la izquierda del encuadre

*Mili:* Sí...

8. P.M. Ídem. Toma 4. Papapa sigue el desplazamiento de Mili con la mirada

*Mili:* ...ya sé, ya me lo ijiste, pero...

9. PC. El desplazamiento de Mili finaliza en una pared de la casa, junto a la

---

chimenea que está al costado del abuelo. Papapa se encuentra en primer término del encuadre, observando a Mili

*Mili:* ...no puedes ponerlo en otro cuarto.

10. PP. Mili gira el rostro para mirar al anciano (leve contrapicado)

*Mili:* Siento que me está mirando

*Ignacio:* ¡Qué hablas flaca! Hace tiempo que mi...

11. PP. Papapa observa a Mili sin dejar de balancearse en su silla

*Ignacio:* ...abuelo está en otro planeta.

12. PP. Ídem. Toma 10. Mili mira a Ignacio y después al abuelo

*Ignacio:* Además, ya te dije, si lo dejo solo se pone como loco

13. PP. Contrapicado. Ignacio entra por la izquierda del cuadro, desde abajo, y camina en dirección de Mili, una panorámica horizontal (P.H.) acompaña el desplazamiento del muchacho. Cuando se encuentra con Mili forman un PC. Él intenta abrazarla.

*Ignacio:* Vamos créeme no seas tonta mis viejos todavía vienen más tarde para llevárselo a la otra "hato". Olvídate de mi abuelo.

Mili fastidiada mira a papapa, se zafa de Ignacio y sale del cuadro

14. PML. La mujer entra en el encuadre, se sienta en la cama (centro de la toma) y mira tímidamente hacia el lado donde se encuentra Ignacio

*Mili:* (Reprochándole) Es que no sólo es tu abuelo es que tú eres tan... ni siquiera me has dicho...

15. PP. Ignacio mira hacia el lugar donde se encuentra Mili.

*Mili:* ...nada

*Ignacio:* Nada de qué.

16. PM. Ídem. Toma 14, pero esta vez Mili mira a Ignacio

*Mili:* De nada...Yo no sé si te gusto, si te parezco bonita.

17. PC. En profundidad. Leve contrapicado. Se observa a Mili en primer término, en PML, sentada de perfil y mirando a Ignacio que se encuentra al fondo en segundo término mirando de frente en PML

*Ignacio:* Puta, pensé que eso quedaba sobreentendido. Mira, que quieres que te diga...

Tilt up mientras Ignacio se desplaza hacia Mili y se sienta a su lado. Enseguida se produce un travelling semicircular que rodea a ambos personajes, ahora vistos en PML. El punto de vista ahora es contrapicado.

*Ignacio:* Eres riquísima

*Mili:* (Coqueta) Mentiroso, ¿de verdad?

*Ignacio:* Puta, riquísima es poco

18. PP de papapa que los mira fijamente. Travelling semicircular mientras se produce está acción.

*Ignacio:* Puta, eres...

19. PC. Ídem. Toma 17. Continúa el travellig anterior, la pareja esta vez forman un PMC y se les observa a ambos de perfil en un encuadre frontal.

*Ignacio:* Puta, Pili eres...

Mili lo mira y se levanta. Sale del cuadro molesta.

20. PML. Contrapicado. Mili entra al encuadre. Mili mira indignada al lugar donde se encuentra Ignacio

*Mili:* Mili, soy Mili

21. Tilt down. Ignacio se recuesta en la cama, la cámara sigue su movimiento hasta formar un PA. Ignacio observa detenidamente a Mili

*Ignacio:* Sí, Mili, claro. Eres tan linda, Mili. La Shiffer es un chancay a tu lado

22. PML. Ídem. Toma 20. Mili continúa mirando molesta.

*Mili:* Ya huevón, tampoco exageres.

Sale del cuadro

23. PC. En contrapicado, aparece en primer término papapa, el abuelo continúa mirando a Mili que se encuentra en segundo término. La muchacha camina hacia la chimenea y un PH sigue su desplazamiento. Ignacio sigue recostado en la cama, pero mira atentamente los movimientos de Mili. Otra panorámica horizontal sigue nuevamente el recorrido de Mili hacia la chimenea, recoge el bolso del suelo, se voltea y camina hacia la puerta, Ignacio trata de detenerla. Se produce un leve **zoom in** hasta tener un PA de ambos. Ignacio está sentado y ella está parada.

*Ignacio:* (Forcejea con Mili) ¡Oe!, ¿Qué pasa, oe?, relájate

Bueno, si quieres no me creas...

Mili desiste de su intención y regresa a dejar el bolso en el mismo lugar, un nuevo PH sigue este desplazamiento. Ahora sólo se le ve a ella en PE, en medio del encuadre, que sigue en contrapicado. Se cruza de brazos.

*Mili:* No es que no te crea (Mira a Ignacio)

Camina hacia él con un PH.

24. PP. Leve contrapicado. El anciano la mira

*Mili:* ¡Oye!

25. PC Leve picado. Ignacio está tirado en la cama en PE, Mili entra en el encuadre (sólo se le ve los miembros interiores y el torso). Se produce un tilt up cuando la mujer rodea a Ignacio en la cama y los mantiene en un PC: ella de pié, de espaldas a la toma, y de él echado en la cama. La mujer se acuesta a su lado muy coqueta, un **zoom in** permite acercarnos un poco a ellos.

*Mili:* Oye, no te pongas así. Oye, Ignacio, escúchame.

Mili pellizca la barbilla de Ignacio, el muchacho se incorpora un poco al sentirse lastimado.

*Ignacio:* ¡Au!, ¡Au!, carajo

Mili se ríe del dolor de Ignacio

26. PP de Ignacio quejándose y mirando a la mujer hacia abajo.

*Ignacio:* Estás loca

27. PP. Ángulo picado. Mili echada en la cama ríe sin control, mientras mira a Ignacio.

28. PP. Ídem. Toma 26. Ignacio la desea.

29. PC. Ignacio entra en el encuadre. Se coloca sobre Mili y le jala los cabellos. Ambos están echados en la cama y la angulación de la cámara permanece en picado.

30. PD del pié de Mili, Ignacio le quita el zapato del pie y lo lanza hacia atrás.

31. PDC. El zapato se estrella en los pies de papapa. En primer término se observa el zapato de Mili, en segundo término las piernas de papapa ubicadas de perfil y, en el fondo, se observan algunas cajas u otros objetos de la mudanza. El anciano se incorpora y camina hacia la cama. En off, se escuchan algunos gemidos.

32. PD de las manos de Ignacio acariciando los muslos de Mili. Una P.H. recorre la cintura, los senos y el cuello de Mili.

*Ignacio:* Ahora no te ríes no pendeja. ¿Te gusta, no, pendeja?

33. PP. Leve contrapicado. Papapa, sin dejar de tomar su jugo de fresa, se acerca a la cama, entra en el encuadre y observa detenidamente (hacia abajo) todo lo que Ignacio y Mili hacen en la cama.

34. PC. Ídem. Toma 29. Ignacio continúa sobre la mujer. Mili se percata de la presencia de Papapa y grita despavorida. Ignacio, asustado, sale del encuadre

*Ignacio:* Ahora vas a ver...

35. PC. Perspectiva. Ángulo picado. Mili sube rápidamente la escalera que se encuentra al lado de la cama y se detiene en la mitad de ella. Ignacio, por su parte, se mantiene abajo, a un costado del anciano que no deja de mirar a la mujer.

*Ignacio:* No pues papapa, no seas pendejo.

Ignacio coge a papapa del brazo y también de la pretina de su pantalón para llevarlo a su silla.

36. PC. Ángulo contrapicado. Ignacio lleva a papapa devuelta a su mecedora, una P.H. acompaña su desplazamiento. El anciano cruza por delante a Ignacio sin dejar de mirar a Mili.

*Ignacio:* Tienes que quedarte aquí...

37. PP. Leve contrapicado. Mili mira asustada al anciano.

*Ignacio:* ...aquí en...

38. PC. Leve contrapicado, Ignacio logra sentar a papapa en su silla Ambos están encuadrados en P.A. Ignacio le quita el vaso a su abuelo y se dirige a la chimenea que está detrás de él para servirle un poco más de jugo.

*Ignacio:* ...tu silla, ¿entiendes?

Papapa se sienta en la mecedora.

39. PD de la botella con jugo de fresa. La mano de Ignacio entra en el encuadre, coge la botella y, a través de una P.H. y luego un Tilt down, se puede ver como Ignacio sirve el jugo en el vaso.

*Ignacio:* Le encanta...

40. PML. Ignacio termina de servir el jugo de fresa y coloca la botella sobre la chimenea.

*Ignacio:* ...el jugo de fresa.

Ignacio gira hacia el abuelo, una P.H. sigue su movimiento hasta formar un PC con el PM. de papapa. El muchacho mira hacia donde se encuentra Mili.

*Ignacio:* ¿Quieres un poquito?

41. PP. Ídem. Toma 37. Mili continúa mirándolos asustada y niega con la cabeza el ofrecimiento de Ignacio.

42. PC, Ídem. Toma 40. Ignacio se agacha (un tilt down lo sigue) y le da el jugo a papapa.

*Ignacio:* Te lo doy pero tranquilito, te quedas acá...¡Pof!, Mierda, no jodas que te cagaste de nuevo. No pues papapa se caga una vez al día, a ver déjame revisar.

Le revisa la parte de atrás. Se abre la toma hasta obtener un PA de ambos

43. PML. Leve contrapicado. Mili desciende la escalera algo fastidiada y sale del encuadre

*Mili:* Ignacio, creo que mejor me voy

44. PC. Ídem. Toma 42. Ignacio se percata de que Mili se quiere ir

*Ignacio:* Ignacio, no, no te preocupes, sólo fue un pedo...

45. PC. El punto de vista de la cámara ahora está detrás de papapa. En el fondo se aprecia a Mili de frente con el bolso en el hombro, en dirección a la salida, un travelling semicircular acompaña este desplazamiento de Mili, que por un instante se detiene en el cuadro

*Ignacio:* ...ahora que tiene su jugo ya no nos va a joder

*Mili:* No, ya me tengo que ir si quieres otro día

Suena el timbre de la puerta. Sólo permanecen en el encuadre Mili, en PM de frente a la cámara, y el anciano, de espaldas a la cámara. Ignacio, en ese momento, cruza el contraplano entre Mili y papapa para ir a atender a la inesperada visita. Mili lo sigue

*Mili:* ¡Mierda!, no me digas que son tus viejos

*Ignacio:* No, no, ellos todavía tienen para rato. Espérame

46. Ignacio entra en el encuadre y una PH sigue su desplazamiento, Mili lo adelanta y logra detener a Ignacio. Ambos forman un PMC

*Ignacio:* Un toque voy a ver quien es

*Mili:* Oye ya me tengo que ir

*Ignacio:* Espérame un ratito, no más

*Mili:* Pucha, me encantaría pero lo que pasa es que ...

*Ignacio:* No se puede quedar solo.

Ignacio mira a papapa y Mili hace un gesto de resignación

47. PA. Leve picado. Papapa se aferra a su jugo mientras se mece en la silla. Siguen tocando el timbre.

48. PP. Mili observa a papapa. Ignacio en contraplano mirándola.

49. P.P. Contrapicado. Ignacio le pide a Mili que lo cuide mientras él atiende la puerta.

*Ignacio:* Es al toque

50. PP. Ídem. toma 48. Mili mira a Ignacio y gira la cabeza para volver a mirar a papapa

*Mili:* (resignada) Apúrate.

Se apoya en la pared, Ignacio le coge el rostro con la mano derecha. Ella sólo lo mira.

51. PP. Ídem. Toma 49.

*Ignacio:* No hagas bulla.

Se retira del encuadre. El timbre sigue sonando.

52. PP. Ídem. Toma 50. Mili ve alejarse a Ignacio luego mira a Papapa, cierra sus ojos y agacha la cabeza. Luego levanta la cabeza y mira otra vez algo temerosa al anciano. Deja caer el bolso de su hombro al suelo.

*Ignacio:* (En off) ¡Ya voy!

53. PA. Ídem. Toma 47. Papapa sigue aferrado al jugo mientras se mece en la silla.

## **SEGUNDA SECUENCIA**

54. PML Punto de vista normal. Mili se acerca sigilosamente a Papapa. A medida que avanza, un tilt up de la cámara logra encuadrarla en un PM. Ahora, el punto de vista es un leve contrapicado. Mili, llena de miedo, mira constantemente al suelo mientras escuchamos en primer plano sonoro el crujido de la mecedora.

55. PC. Cámara subjetiva. El zapato de Mili está en la parte inferior de la toma frente a los zapatos de Papapa que se encuentran en la parte superior. El anciano se sigue meciendo.

56. PP. Ídem. Toma 54. Mili se acerca más al abuelo sin dejar de ver su zapato y al

anciano.

57. PC. En primer término aparecen los pies de Papapa, en segundo término el zapato de Mili y en tercer término los miembros inferiores de Mili que rodea al anciano con un andar lento.

58. PP. Ídem. Toma 56. Mili más asustada aun, mira su zapato, busca la manera de recuperarlo.

59. PM. Cámara subjetiva y leve picado. Papapa sigue contemplando su jugo, mientras se sigue meciendo.

60. PP. Ídem. Toma 58. El plano aparece más cerrado. Mili decide recoger su zapato y sale rápidamente del encuadre

61. PD de la mano de Mili que entra en la toma y recoger su zapato. Se produce en ese instante una panorámica oblicua que recorre las piernas y el torso de Papapa hasta llegar a un PP de su rostro. El anciano la mira fijamente. Hay un leve contrapicado.

62. PA. Mili que se incorpora con el zapato y sale caminando con mucho cuidado de la toma.

Mili: Es mío, mi zapato.

63. PP. Papapa mira atentamente el desplazamiento de Mili.

64. PC. En perspectiva. En segundo término se encuentra papapa en PE sentado en su mecedora. Mili, en cambio, aparece en primer término, dirigiéndose a uno de los bordes de la cama. La figura de Mili se aprecia de perfil, ella se sienta y se coloca el zapato

*Ignacio*: Ignacio de mierda

65. PA. Leve contrapicado. Mili sentada en la cama se encuentra frente a papapa, ella gira la cabeza para ver al abuelo.

66. PE Papapa la sigue observando sin dejar de mecerse y sin apartar la mirada de Mili. El vaso con jugo de fresa permanece entre sus manos.

67. PA. Ídem. Toma 65. Escuchamos en segundo plano sonoro el crujido de la mecedora de papapa.

*Mili*: Podría dejar de mirarme (Se impacienta)

Ya no se haga el mongolito que se que me entendió. No soy cojuda. ¡Ya voltéese!

68. PE. Ídem. Toma 66. Papapa la sigue viendo.

69. PA. Ídem. Toma 67. Mili lo sigue viendo.

*Mili*: Bueno haga lo que quiera, no me importa. (pausa)

(más calmada) ¿De verdad no entiende nada?

Silencio breve

70. PE. Ídem. Toma 68. Papapa la sigue mirando. Se tira un cuesco.

71. PA. Ídem. Toma 69

*Mili:* ¿Ese fue un sí o un no?

(Escuchamos otro cuesco)

Ah! Un sí (se ríe)

Se tira a la cama en cúbito dorsal.

72. PM. Picado. Mili yace tirada en la cama mientras se ríe estruendosamente de lo sucedido con el abuelo. Mili se coge el borde inferior de la blusa que trae puesta.

73. PD de las manos de Mili que coge el borde inferior de la blusa que trae puesta.

74. PM. Ídem. Toma 72.

*Mili:* ¡Ay! me ha hecho reír

75. PE. Mili, continúa echada en la cama. se pone de costado mirando al viejo

*Mili:* ¿Por qué mira tanto, eh?

¿Qué quiere ver?

Leve acercamiento mediante un travelling horizontal.

¡Ah, esto!

Se levanta la falda y le enseña un glúteo.

La cámara sigue avanzando hasta tener un PML de ella recostada en la cama.

¿Le gusto, no?... A mí me gusta su nieto, es un pendejo, pero está buenazo

Se produce un leve contrapicado a través de un tilt up. La cámara continúa avanzando al otro extremo del cuadro. Mili mira al abuelo fijamente, se incorpora y se sienta. Mili ahora aparece en PM mientras en segundo plano sonoro escuchamos el crujido de la mecedora de papapa.

76. PP. Un **zoom in** se acerca a papapa, él sigue mirando a Mili y ya no se mece en la silla.

77. PM. Ídem. plano final de toma 75. Leve contrapicado

*Mili:* Entiende todo, ¿verdad?

Se escucha nuevamente el ruido de la mecedora

78. P.P.P. Un **zoom in** se acerca a papapa, parece asentir a la interrogante de Mili.

79. PP. Leve contrapicado. Ignacio ingresa caminando.

*Ignacio:* ¿Me demoré?

80. PC. Contrapicado. En primer término aparecen las piernas y el torso de Ignacio que se acerca a Mili, ella aparece en PE mientras continúa sentada en la cama.

*Mili:* No sé. ¿Quién era?

*Ignacio:* Un pata que venía a joder. ¿Todavía quieres irte?

Mili encoge sus hombros, Ignacio se sienta a su lado

Todo esto te debe parecer raro, pero, puta, flaca, qué quieres que haga, es mi

abuelo, tengo que cuidarlo

*Mili:* Sí, supongo

*Ignacio:* Y tu me gustas un culo

Mili se levanta y se retira del encuadre, Ignacio, angustiado por no poder poseerla hasta el momento, se lleva la mano a la frente y apoya su codo en la cama.

81. PC. Mili se desplaza hacia la chimenea que se encuentra detrás de la silla de papapa. En realidad, ella se acerca al abuelo.

*Mili:* ¿Qué va a hacer con todas estas cosas que han sobrado?

Mili muy coqueta rodea la silla del abuelo mientras la cámara hace un traveling circular por delante de papapa hasta tenerlo de frente en el encuadre. Mili sale un poco del encuadre mientras el abuelo ya es abordado por el nieto. De este modo, vemos en PE al abuelo sentado en la silla y a Ignacio de cucillitas frente a él. Mili reaparece nuevamente en la toma a través de sus miembros inferiores.

*Ignacio:* ¡Pucha! Creo que mi tía Mocha quiere el espejo y las estatuas y, lo demás, para los traperos de Emaús... No sé, bueno... y al papapa lo vamos a llevar con todo y su silla. ¿No es cierto, papapa? (mirando a su abuelo)

*Mili:* Me cae bien tu abuelo.

*Ignacio:* ¿Cómo que te cae bien?

82. PP. P.H. Mili voltea mientras camina en dirección a la escalera. En PML, Mili logra ubicarse en la escalera y hace gesto muy sensual.

*Mili:* No sé, me cae bien, además, porque no ha dejado de mirarme. Creo que le gusto.

83. PP. Leve picado. Ignacio la mira, se incorpora y se dirige a ella, la cámara sigue todos estos movimientos mediante un travelling. Cuando está próximo a Mili, la cámara encuadra a ambas figuras en PMC y la angulación de la misma pasa a ser un contrapicado a medida que Ignacio sube la escalera.

*Ignacio:* Es que eres tan rica.

Se besan y salen del encuadre por la parte inferior.

84. PC. Ignacio y Mili yacen echados en la escalera, intentando hacer el amor. La cámara hace un travelling oblicuo para curiosear aquello que están haciendo los muchachos atrás de los barrotes de la baranda.

85. PP. Travelling horizontal. Papapa los observa desde su silla mientras absorbe su jugo de fresa.

86. PC. Picado. Ignacio está encima de Mili, ambos están en PM, la muchacha ríe de placer. Ambos están forma vertical respecto del encuadre. Ignacio le quita la blusa a Mili. Mili está más cerca de la parte superior del encuadre mientras que Ignacio está en la parte inferior, en la altura de los senos de Mili. Ignacio se mueve de arriba abajo sobre Mili. De repente, tras un comentario de Mili, Ignacio se levanta.

*Mili:* ¿Cómo sabes que no se está haciendo?

*Ignacio:* Estaría mierda

*Mili:* No, ¿cómo sabes que no se hace que no entiende?

*Ignacio:* Durante dieciocho años

*Mili:* No entiende nada de nada o es que no se comunica, porque, puede estar sordo, ¡Quién sabe!

87. PC. Posición frontal. Contraplano. Ignacio se incorpora. Se puede ver en primer término la parte superior de la cabeza de Mili ubicada en la parte inferior del cuadro, también vemos sus senos y sus brazos. En segundo término, Ignacio se levanta molesto mientras un tilt up lo sigue hasta que termina de pararse y bajar las escaleras. En profundidad y hacia abajo, se puede apreciar la figura de papapa.

88. PE. Posición frontal, leve contrapicado. Mili, con el torso totalmente desnudo, se incorpora y se agarra de la baranda mientras Ignacio sale del cuadro por la izquierda.

*Mili:* ¿Qué te pasa?

89. PE Ignacio entra en la toma, se agacha para reproducir una cinta de audio.

90. PD de la radio en perspectiva, PP de las manos de Ignacio que coloca un cassette y enciende el equipo.

91. PM. Leve contrapicado. Papapa se levanta y entra en el encuadre por la parte inferior con la mano en alto. El abuelo ejecuta un saludo nazi. Se escucha la melodía de Nabucco de Giuseppe Verdi.

*Ignacio:* ¡Ni un carajo!

92. PC. Leve picado, el nieto y el abuelo permanecen en PA. Ignacio sienta a papapa. A ambas figuras se les aprecia en una posición de  $\frac{3}{4}$ , se produce un travelling y la cámara desciende hasta tenerlos en posición frontal.

*Ignacio:* No entiende ni un pincho y es sordo, pero cada vez que pongo esta mierda hace la misma huevada

93. PA. Leve contrapicado. Mili sonríe asombrada por lo que le cuenta Ignacio. Ella está apoyada en la baranda de la escalera.

*Mili:* ¿Qué se supone que significa eso?

94. PC. Ídem. Toma 92..

*Ignacio:* Y yo qué chucha voy a saber

95. PML. Leve contrapicado. Mili baja las escaleras, se dirige a la cama y se sienta. Su desplazamiento es seguido por un P.H.

*Mili:* Te vez bien churro molesto

96. PC. Ídem. Toma 94. Ignacio se aleja de papapa y se dirige a Mili. Ignacio sale del encuadre.

*Ignacio:* Y si entiende todo, ¡qué chucha!

### **TERCERA SECUENCIA**

97. PA. Leve contrapicado. Mili lo espera ansiosa mientras Ignacio ingresa al cuadro junto a ella. Lo vemos de espalda.

*Ignacio:* (En off) Ahorita nos debe estar agradeciendo. Por lo menos a tus tetas

La toma se va cerrando mediante un **zoom in** hasta obtener un PMC mientras él se sienta al lado de Mili. Ignacio coge uno de los senos de Mili, ambos miran al abuelo que está frente a ellos.

*Mili:* Es más, eres un papito

*Ignacio:* y a mí porque se las dejo ver. (Ambos miran a papapa) ¿Te gusta?

98. PD del vaso con jugo de fresa que sostiene papapa con ambas manos, tilt up hasta obtener un PPP de su rostro.

*Mili:* A los dos nos va a agradecer

99. PC. Ídem. parte final de la toma 97, Leve zoom in, ahora ambos aparecen en PP. Continúan mirando al abuelo.

*Mili:* No es cierto, papapa

Se besan apasionadamente, Ignacio la cubre con su cuerpo, ella lo abraza y se tiran a la cama. No llegan a salir del cuadro, por el contrario aparece la pierna de Mili.

100. PC. Ambos de perfil. Mili está debajo de Ignacio, él le besa el cuello, se incorpora y se produce una P.H. del cuerpo de Mili que llega hasta sus piernas mientras el muchacho le quita la trusa y le abre las piernas. Ignacio se baja el pantalón, se tira sobre Mili, ella se ríe de placer.

La melodía, que hasta el momento permanecía en segundo plano sonoro, empieza a ser subir a primer plano (in crescendo)

101. P.P.P. Contrapicado. Papapa la mira fijamente a los ojos sin dejar de absorber el jugo de fresa y sin dejar de balancearse en la silla.

102 Ídem. Toma 100. Ignacio y Mili siguen haciendo el amor. Mili, muy excitada, mira fijamente a papapa, como si sintiera placer por él.

*Ignacio:* Ahora vas a ver, me vas a sentir

103. PD de la parte superior del vaso, el sorbete y la boca de papapa. Tilt up que recorre la nariz y los ojos del abuelo en P.P.P.

*Ignacio:* Voy a ser tu domador, soy...

104. PC Ídem. Toma 102

*Ignacio:* ...tu domador, así, así, soy tu... dime domador. ¡Vamos dímelo!

105. PC En profundidad. Papapa en PE los observa desde un segundo término, Ignacio y Mili dejan ver sus torsos en primer término.

*Ignacio:* ¡Vamos!

*Mili:* Eres mi...

106. PP de Mili que mira complaciente al abuelo.

*Mili:* (ríe)...domador

Se escucha de fondo el crujido de la mecedora

107. Ídem. Toma 103. Leve contrapicado. Tilt up que va desde el vaso de jugo hasta un P.P.P. del rostro de papapa. Sigue absorbiendo el jugo con el sorbete.

108. PP. Ídem. Toma 106. Mili lo sigue mirando

*Mili:* Eres mi domador

*Ignacio:* Eres mi pantera, sientes como te domino

109. P.P.P. Similar a la toma 107, pero no hay tilt up.

*Ignacio:* ¡Ah!, pantera!

110. PC. Perspectiva. Un travelling se acerca a ellos hasta tenerlos en PP, luego retrocede un poco hasta tenerlos en PM.

*Ignacio:* Atrás, atrás, pantera

*Mili:* Sí, sí, domador

111. P.P.P. Ídem. Toma 109

*Ignacio:* Atrás, atrás...

112. PP. Mili sigue mirándolo con placer a papapa, en ese momento, Ignacio llega a satisfacerse y apoya, rendido, sobre el cuello de Mili.

La música baja progresivamente hasta permanecer en segundo plano, la silla de papapa sigue haciendo ruido. No hay movimiento en la pareja.

113. Ídem. Toma 105

114. PC En profundidad. El encuadre está detrás de papapa, En contraplano, se observa en PE a la pareja tirada en la cama. Ella sigue mirando al abuelo. Ignacio se levanta, se acomoda el pantalón y se acuesta al lado de Mili. Ella, por su parte, se sienta en la cama, se coloca la blusa, se pone de pie para ponerse la trusa y nuevamente se echa al costado de Ignacio muy cariñosa.

*Ignacio:* Bueno, ya apúrate que van a llegar mis viejos

*Mili:* ¡Ay! Ignacio un ratito

*Ignacio:* No jodas pues, Pili

Ignacio la empuja.

*Mili:* Ignacio, soy Mili

*Ignacio:* Sí pues, ya pilimili pero apúrate

Mili pierde la paciencia y se levanta

*Mili:* Mili no más, huevón

Mili se coloca los zapatos, luego sale del encuadre rumbo a la salida.

115. PC. Leve contrapicado. Mili ingresa al encuadre, papapa la contempla sentado en su silla. Ambos aparecen en PE. El abuelo la ve cruzar, ella se detiene se vuelve e

insulta a Ignacio

*Mili:* ¡Domador!, ¡cojudo!

Sale del cuadro y se dirige a la salida. Se escucha que recoge su bolso del suelo.

116. PC. Ídem. Toma 114. Ignacio continúa echado sobre la cama. Se escucha que Mili trata de abrir la puerta. La melodía de Verdi se escucha en segundo plano sonoro.

117. PC. Ídem. Toma 115. Mili regresa a la habitación. Le pide a Ignacio que le abra la puerta.

*Mili:* Está con llave

118. PC. Ídem. Toma 116. Ignacio se levanta y sale del cuadro rumbo a la puerta.

Se escucha el crujido de la mecedora todo el tiempo

119. PC. Ídem. Toma 117. Leve contrapicado. Se alcanza ver Ignacio que entra un poco en el encuadre, pero sale inmediatamente de la toma rumbo a la puerta, Mili lo sigue. Ambos al final salen de la toma, papapa los ve alejarse.

*Mili:* (En off) No que no se podía quedar solo

*Ignacio:* Ya lárgate, nomás

*Mili:* Morboso de mierda, tú y tu abuelo son unos maricones. ¡Viejo mañoso! ¡concha (Se escucha que azotan la puerta) tu madre!

Ignacio luego de botar a Mili, regresa molesto en dirección al abuelo.

*Ignacio:* Loca de mierda.

120. PM. Papapa sigue mirando hacia la entrada con el vaso en las manos Ignacio se coloca detrás de la silla y posa sus manos sobre el hombro del abuelo.

*Ignacio:* Y papapa, ¿Te gustó?, ¿Qué tal estuve esta vez? Tampoco estaba tan rica... ¡Chucha! Se te acabó el jugo...

La toma se va cerrando con **zoom in**, Ignacio coge el vaso de las manos del abuelo y se coloca detrás. Papapa ahora lo vemos en P.P.P. mirando hacia la entrada. En off se escucha que Ignacio le sirve el jugo. Ignacio, entonces, se atraviesa por el cuadro para darle el vaso lleno de jugo a papapa, el abuelo ahora mira el vaso como si un niño recibiera su mamila.

*Ignacio:* ¿Quieres ver una película?

El brazo de Ignacio sale de la toma mientras el encuadre se sigue cerrando hasta obtener un PD del ojo izquierdo de papapa. Se produce un leve desenfoque y vuelve a la claridad.

La música en esta escena es más suave y aumenta al ponerse los créditos.

CRÉDITOS

**Podemos distinguir tres secuencias en “Papapa”:**

1. El flirteo y la atracción sexual entre Ignacio y Mili en presencia de papapa.
2. El acuerdo implícito entre papapa y Mili para consumir el supuesto juego

voyeurista.

3. La ejecución del supuesto juego voyeurista

## **ANÁLISIS DE LOS COMPONENTES CINEMATOGRAFICOS**

### **I. LOS SIGNOS**

#### **1. Índice**

En “papapa” encontramos los siguientes índices:

- En la toma uno, un travelling circular nos muestra el primer plano de un anciano, papapa, quien está mirando fijamente a algo o a alguien. Lo que despierta su atención son los susurros y las voces en off de un hombre y una mujer. Esta situación nos indica que hay otras personas en la habitación junto con él pero no podemos saber quienes son.
- Desde la toma 45 a la toma 52 atestiguamos la llegada de una persona exterior a la casa. El toque insistente del timbre así lo evidencia, Mili, en tanto, aprovecha la situación para salir del lugar pero Ignacio le suplica que no se vaya, que le haga el favor de cuidar a papapa por un momento.

El primer índice nos ofrece desde el inicio del cortometraje la información de una de las temáticas centrales de la trama, el mismo que trata acerca del juego sexual pasajero entre dos jóvenes. El segundo índice se presenta como una oportunidad para que Mili se quede a solas con el abuelo a pesar del temor que le produce.

#### **2. Símbolo .-**

En “papapa” encontramos algunos elementos simbólicos en las figuras, actitudes y comportamientos de los tres personajes.

**La mirada fija de papapa parece ocultar un juego voyeurista** - Papapa es un anciano dócil y tranquilo, pero su mirada parece ocultar en realidad a un ser malicioso. En toda la historia mantiene esa mirada clavada en todos los movimientos de Mili, sobretodo, cuando ella tiene relaciones sexuales con Ignacio, nieto de papapa. A pesar de que el abuelo, efectivamente, se encuentra desconectado de la realidad, el desarrollo de los hechos nos hace pensar que Ignacio es quien satisface las fantasías sexuales de papapa presentándole chicas con las que después tendrá relaciones sexuales frente a él. El director nos lleva por ese camino, pero en realidad papapa sigue siendo un sosegado ancianito cuyas manos tienden a aferrarse a un vaso con jugo de fresa.

- En las tomas 74, 75, 76 y 78 asistimos a un eje de miradas entre Mili y papapa, Mili a solas con el abuelo, está recostada en la cama mientras papapa la observa detenidamente. Ella logra despertar un cierto interés en él e intenta seducirlo, en ese instante ella interpreta la atención de papapa como signo de que el abuelo entiende toda esa atracción sexual entre su nieto Ignacio y ella. A partir de allí Mili decide formar parte de un supuesto juego voyeurista del abuelo y hace todo para consumarlo. En la escena siguiente vemos a Mili tratando de seducir a Ignacio para tener relaciones sexuales con él y así poder satisfacer el supuesto placer sexual del

abuelo.

- La escena en que Ignacio y Mili tienen relaciones sexuales frente al abuelo se destaca el eje de miradas entre Mili y papapa, ella en realidad parece tener placer sólo con mirar al abuelo y no con el contacto físico que mantiene con Ignacio. Mili cree haber cumplido con el supuesto juego del abuelo, ella ha logrado su placer con papapa, Ignacio fue el medio.

**Ignacio y Mili y su encuentro sexual.-** El encuentro fugaz entre Ignacio y Mili se presenta bajo un objetivo meramente sexual. Ambos simbolizan una seducción y la lujuria, aunada a la ofensa y a la falta de pudor. En toda la historia los vemos acariciarse y ofenderse mutuamente sin ningún tipo de remordimientos, pues el fin de su encuentro se inscribe meramente en lo sexual.

#### **La melodía de Nabucco.-**

- En la toma 91 vemos a papapa ponerse de pie y hacer el saludo peculiar nazi apenas escucha la melodía estruendosa de Nabucco de Giuseppe Verdi. El abuelo que siempre permaneció ausente ahora se ha inmutado al oír esta pieza. Al parecer su mundo interior permanece ligado al mundo real sólo por esa melodía y precisamente dicha melodía acompaña la escena en la que Ignacio y Mili tienen relaciones frente a papapa.

## **II. CÓDIGOS**

### **1. Códigos fílmicos**

#### **1.1. Mensaje Ético y Mensaje Social**

En “papapa” existen dos tipos de códigos fílmicos el primero vinculado al mensaje ético y el segundo al mensaje social.

- “Papapa” es un cortometraje que genera serias controversias, sobre todo en el ámbito de la moral y las buenas costumbres formuladas por la ética. Tenemos a Mili y a Ignacio, una pareja de jóvenes que se dejan llevar únicamente por su excitación sexual, eludiendo cualquier preludio amical o amoroso. A medida que avanza la historia esta situación degenera en un supuesto juego voyeurista por parte del abuelo, sin embargo, al finalizar la historia este elemento voyeurista se desvanece para dar cabida al exhibicionismo sexual por parte de Ignacio quien aprovecha la invalidez mental de su abuelo para exhibir su potencial sexual frente a él.
- “Papapa” es, además, un cortometraje que deja muchas interpretaciones en el terreno de lo social. La historia se circunscribe en las desinhibiciones sexuales impulsadas por el pragmatismo y el individualismo de la década de los noventa en muchas sociedades alrededor del mundo. Estas relaciones efímeras entre jóvenes se producen en los diferentes estratos y condiciones sociales de nuestro país. El pensamiento inmediateista articulado durante los años noventa hizo de lo sexual una experiencia fugaz que suele presentarse pocas veces y que por lo tanto debía de aprovecharse sin prejuicio alguno. A pesar de que un grupo se mantuvo al margen de esta situación no generaron prejuicios en contra de los otros que sí experimentaron

sin temores ese momento.

## 2. Códigos Cinematográficos

### 2.1. Códigos Visuales.

#### 2.1.1. Iconicidad

##### a) Códigos de la denominación y del reconocimiento icónico

En “papapa” los rasgos icónicos más resaltantes que podemos identificar y relacionarlos a nuestra aprehensión del mundo tenemos:

- A papapa lo identificamos como un ser tranquilo y sosegado, el abuelo permanece sentado en su mecedora, aferrado como un niño a un vaso con jugo de fresa, aparentemente padece de demencia senil, lo que lo mantiene alejado de la realidad y lo convierte en mudo testigo de lo que sucede a su alrededor.
- Ignacio y Mili representan dentro del significado de lo icónico a una típica pareja de jóvenes que se involucran en el juego de la seducción con el único propósito de concretar una relación sexual del momento.
- Ignacio y Mili nos recuerdan a cierto grupo de jóvenes limeños de clase media alta que viven apasionada y desenfadadamente el momento. Asimismo, el léxico que utilizan contiene ciertas expresiones soeces y galimatías propias de la ciudad.

**Ignacio** : (toma 5) *“Putá, créeme, mi papapa ya quemó ya”*.

**Ignacio** : (toma 17 y 18): *“Putá, pensé que eso quedaba sobrentendido...Mira que quieres que te diga, eres riquísima...Putá, riquísima es poco...Putá, eres...”*

**Mili** : (toma 22) *“Ya huevón tampoco exageres”*

- Estos diálogos se manejan de forma fluida y entendible para el espectador, su presencia está asociada al modo de hablar de la juventud limeña y no necesita caer en la vulgaridad extrema para impactar al espectador.
- Otro ícono que logramos identificar es el lugar donde se desarrollan las acciones, la casa de Ignacio y del abuelo. Dicha casa se encuentra desordenada, vemos muchas cajas envueltas, palos y demás objetos diseminados alrededor de la acción, como si se estuvieran mudando de la casa. Más adelante, nos enteramos por Ignacio que su familia está realizando una mudanza progresiva de sus cosas.

##### b) Códigos de la composición icónica

Se dividen en códigos de la figuración y de la plasticidad de la imagen.

##### De la Figuración.-

“Papapa” posee una figuración dispersa ocasionada principalmente por la escenografía, la sala en la que se desarrollan las acciones. Vemos objetos esparcidos alrededor del espacio, cajas y maderas detrás de una cama que está en posición diagonal, alfombras enrolladas en la escalera y algunas estatuas semienvueltas en sábanas blancas. Todos estos objetos se encuentran detrás de la acción de los

personajes, muchos de ellos se pierden en la penumbra de los rincones de la sala.

Este ambiente de caos producido por la mudanza contribuye al fortalecimiento de una personalidad ambigua y controversial de los personajes. La relación de Ignacio y Mili se produce en el momento, no existen compromisos de por medio; por un momento no sabemos si papapa es voyeurista o si Ignacio es un exhibicionista.

#### **De la plasticidad de la imagen.-**

Para el caso de "Papapa" identificamos dos formas específicas: según la posición de los elementos en el cuadro y según su permanencia dentro de la pantalla.

**Mediante la posición ocupada en el cuadro**, los elementos centrales que a menudo se privilegian en las diferentes escenas son las figuras de Mili y papapa.

- Las tomas 67, 69 y 71 colocan a Mili (en plano americano) en una posición central respecto del espacio encuadrado, justo en el instante en que Mili, se queda a solas con el abuelo y sentada en la cama le pide que la deje de mirar. En la toma 75 Mili ya tiene confianza en el abuelo. Un plano entero y un travelling circular logran resaltar su sensualidad y el momento exacto en el que, sin pudor alguno, seduce al abuelo. Papapa por su parte es también destacado en las tomas 66, 68 y 70, el plano entero de las tres tomas ponen al abuelo en una posición central y sobresaliente del desorden que lo rodea. Mili se dirige a él y estos tres planos ayudan a estructurar una relación entre ambos personajes.

#### **Mediante la permanencia dentro de la pantalla.-**

- En la toma 13 tenemos un encuadre vacío que es llenado de inmediato por la figura de Ignacio, la cámara sigue su desplazamiento hasta llegar a abrazar a Mili, ella reacciona, se aparta de él y sale del cuadro. La toma 14 capta la continuación del movimiento iniciado en la toma anterior hasta el instante en que ella se sienta en la cama y le reprocha a Ignacio su falta de consideración.
- Las tomas 115 y 117 nos muestran a Mili entrar, salir y detenerse indignada en los encuadres. Alrededor de ella todo aparece quieto, inclusive papapa, que sólo atina a seguir los movimientos de Mili con el girar de su cabeza.

En papapa son muy comunes estas permanencias momentáneas y salidas inesperadas del encuadre, lo cual permite proporcionar la agilidad y la inconstancia de los personajes.

#### **c) Códigos Iconográficos**

Nuestros tres personajes poseen figuras con una construcción definida, convencionalizada y un significado fijo.

- Papapa, por ejemplo, es un personaje anciano, desligado mentalmente de la realidad por causa de una aparente demencia senil. Es un ser apacible, de mirada fija y penetrante. Sus movimientos corporales están dominados por el vaivén de la mecedora que lo cobija y lo vemos siempre aferrado a un vaso con jugo de fresa. La presencia de papapa en la historia encierra un gran misterio porque no sabemos si es un voyeurista o efectivamente es un anciano con la mentalidad apartada de la vida

que lo rodea. La inconsistencia de papapa se ve reflejada en el inesperado saludo nazi que realiza cuando escucha los primeros acordes de la melodía de Nabucco de Giuseppe Verdi. No sabemos que lo motivó a hacer dicho gesto, pero podemos interpretar que su pasado haya estado marcado por fuertes convicciones políticas.

- Ignacio y Mili son dos jóvenes que entablan una relación puramente sexual. Ambos son chicos “bien” que buscan satisfacer sus necesidades afectivas con estos encuentros sexuales pasajeros. Desde el inicio de la historia, Ignacio es quien desea acostarse inmediatamente con Mili, Mili, por su parte, sabe y comparte las intenciones pasajeras de Ignacio, pero necesita, al menos por un momento, ser apreciada y cortejada por el muchacho. Ignacio no tiene reparos en mantener una relación sexual con Mili frente a su abuelo, por el contrario, insiste en ello; Mili desde el inicio siente temor de la presencia de papapa, sin embargo, a medida que lo va tratando experimenta una suerte de atracción por él y su supuesto juego voyeurista.

#### d) Códigos Estilísticos

“Papapa” es una historia inyectada por un definido humor negro. El director, Baltazar Caravedo, en una entrevista realizada en noviembre de 1999, manifestó su completo interés por este tipo de humor sobre cosas o situaciones que suscitarían normalmente piedad, terror asco, etc.

- En la toma 114 encontramos grosero y a la vez malicioso ver a Ignacio despedir insolentemente a Mili segundos después de concluir el acto sexual con ella.

*Ignacio: Bueno, ya apúrate que van a llegar mis viejos.*

*Mili: ¡Ay! Un ratito*

*Ignacio: No jodas pues Pili*

*Mili: Ignacio soy Mili*

*Ignacio: Bueno ya, “pilimili” pero apúrate*

*Mili: ¡Mili no más, huevón!*

- Otra escena cargada de humor negro la podemos hallar en las tomas 33, 34 y 35, papapa se levanta y se acerca a ver a Ignacio y a Mili en la cama tratando de consumir una relación sexual.
- Las tomas 42, 43 y 44 producen una sensación de asco mezclada con humor. Ignacio cree que su abuelo se ha hecho sus deposiciones en los pantalones mientras estuvo sentado en la mecedora, inmediatamente lo revisa y llega a descubrir de que sólo se trataba de un cuesco. Mili siente repugnancia por esta situación y trata de huir de la casa.
- En la toma 91, nos muestra el momento exacto en que el abuelo se levanta intempestivamente y hace el saludo nazi apenas escucha la melodía de Nabucco de Giuseppe Verdi. Hasta el momento habíamos visto a un anciano dócil y enternecedor y, de un momento a otro, nos causa hilaridad ver que este personaje adopta una postura siniestra

### 2.1.2. Fotograficidad

#### a) Organización de la perspectiva

Las perspectivas presentes en “papapa” establecen claramente las relaciones personales entre los tres personajes (Ignacio y Mili, Mili y papapa, Ignacio y papapa, Ignacio, Mili y papapa).

- La perspectiva de la toma 17 relaciona eficazmente las figuras de Ignacio y Mili en el instante en que Ignacio le dice a Mili lo “riquísima” que se encuentra físicamente.
- La toma 57 ofrece una perspectiva diagonal muy peculiar. Vemos en primer término las piernas de papapa, en segundo término el zapato de Mili y al fondo las piernas temblorosas de la muchacha. Como vemos, los elementos dispuestos en perspectiva revelan el temor de Mili de acercarse al abuelo.
- La toma 64 presenta una perspectiva de información del lugar en el que Mili y papapa entrarán en contacto cercano por primera vez. En primer término, Mili se sienta molesta en la cama luego de haber recuperado su zapato, en segundo término, vemos al abuelo en su silla mirándola fijamente. A partir de ese momento, Mili le conversará a papapa y perderá el temor por él.

Estas perspectivas no sólo proporcionaban estabilidad a las estructuras visuales también forman parte de la narración de la historia.

- La perspectiva de la toma 105 nos presenta a papapa como testigo directo de las relaciones sexuales entre Ignacio y Mili. Esta toma logra simbolizar el supuesto voyeurismo que esconde el abuelo, su mirada expectante sobre la pasión desbordante de los muchachos nos lleva a interpretar tal cosa.

#### b) Márgenes del Cuadro

La composición fotográfica presente en “papapa” destaca las figuras, actitudes y las relaciones simbólicas entre los personajes.

- La escena en la que Mili empieza a hablarle al abuelo, está conformada por tomas (67, 69 y 71) que privilegian las figuras de Mili y papapa. Mili está sentada en la cama, fastidiada porque el abuelo no la deja de observar. En plano americano, su figura está en el centro de las tomas y su mirada se dirige hacia el lugar en el que se encuentra sentado papapa. En plano entero podemos ver la figura del abuelo, aparentemente atento a lo que Mili le conversa.
- La toma 75 nos presenta en plano entero a Mili en su intento por seducir al abuelo. Las tomas 76, 77 y 78 rescatan el eje de miradas entre la muchacha y papapa. Mili le pregunta al abuelo si está al tanto de todo lo que podría pasar con Ignacio en la habitación, papapa parece hacer una afirmación, la cámara lo encuadra en un primer plano luego en un primerísimo primer plano, sus ojos no se apartan de la mirada de Mili.
- Otro ejemplo que destaca la presencia controversial del abuelo en la habitación se encuentra en la toma 105. Papapa aparece contemplando la relación sexual que

mantienen Ignacio y Mili en la cama. Su ubicación en esta toma es destacable porque si bien aparece en segundo término y los chicos en primer término, su figura sobresale con el plano entero que le proporciona la perspectiva. De este modo, aunque el abuelo permanezca ausente, pero con su mirada fija en ellos, nos deja interpretar por un momento que el supuesto juego voyeurista de papapa se está concretando.

### c) Modos de Filmación

#### Campo

En “papapa”, al igual que en los otros cortometrajes, predominan los **campos medios** y los mismos que sitúan en el centro de la atención las acciones de los personajes y dejan relegado el ambiente que los rodea.

#### Planos

##### Plano entero.-

- Podemos destacar el plano entero de papapa en aquella escena en que permanece a solas con Mili. En este plano el abuelo sólo atina a mirarla fijamente mientras la muchacha, fastidiada por esa situación, intenta sacarle algunas palabras con una serie de preguntas. Con este plano entero, papapa es presentado como lo que aparentemente es, un anciano pacífico y enternecedor, pero que mentalmente se encuentra desligado de la realidad circundante.
- Al final de la historia, Mili y papapa son presentados en dos oportunidades en un plano medio conjunto. Ella está de pie y el abuelo está a su lado, sentado en su mecedora sin quitarle la mirada. Ambos personajes que hasta hace un momento habían compartido un supuesto juego voyeurista, ahora son presentados como dos extraños que comparten por última vez un plano antes de separarse.

##### Plano Americano.-

- En la misma escena en que Mili y papapa se quedan a solas, Mili es presentada en plano americano, ella aparece renegando del abuelo que no deja de mirarla ni un solo instante. Este plano ayuda a crear cierta distancia física entre ambos personajes y, al mismo tiempo, una relación de correspondencia inmediata entre ellos: Mili se encuentra disgustada porque el abuelo no deja de mirarla, intenta llamarle la atención, sacarle algunas palabras pero no consigue perturbarlo

##### Plano Medio.-

- En “papapa” los planos medios suelen presentarse durante los diálogos entre Ignacio y Mili o Mili y papapa. Por ejemplo, en las tomas 14, 16, 17, 19 y 20 Mili le pide a Ignacio que la corteje, que le demuestre si ella verdaderamente le atrae. En las tomas 72, 74, 75 y 77 vemos a Mili conversándole al abuelo, los planos medios en ese momento colocan a Mili en una situación de complicidad con el abuelo, ella cree que papapa es conciente de todo lo que pasa entre ella e Ignacio, mira fijamente los

ojos del abuelo y se siente atraída por ese juego.

- La toma 97, en plano medio, presenta las figuras de Ignacio y Mili segundos antes de que mantengan relaciones sexuales frente a papapa. Los muchachos miran fijamente al abuelo y le anuncian que el juego empezará.
- La toma 83 nos muestra las figuras de Ignacio y Mili, ambos mantienen una cercanía física, se atraen mutuamente y se dejan llevar por el impulso de sus pasiones.

#### **Primer Plano.-**

Es el plano predominante en la historia. Su función estriba en resaltar las actitudes de los personajes, a medida que se van generando las acciones.

- Las tomas 10, 11, 12, 13 y 15 nos muestran a Mili preocupada e incomoda por la presencia de papapa en pleno flirteo con Ignacio. El abuelo, en tanto, con un rostro ensimismado no hace otra cosa que mirarla fijamente.
- Las tomas 41, 46, 48, 49, 50, 51 y 52 muestra la incomodidad y la resignación de Mili al sentirse responsable de cuidar por un momento a papapa. Ignacio, por su parte, suplica a Mili que no se vaya y que acompañe un instante a su abuelo mientras va a atender el timbre de la puerta.
- Mili y su temor por el abuelo quedan reflejados en las tomas 56, 58, 59, 60 y 61. Ella intenta recoger sigilosamente su zapato que se encuentra al lado de las piernas de papapa. Ella piensa que el abuelo la puede atacar, pero cuando recupera su zapato papapa sólo se inmuta para mirarla.
- La toma 82 nos presenta la coquetería y el ego de Mili, ella cree que le atrae al abuelo y que por eso no deja de mirarla todo el tiempo.
- Las tomas 90, 106, 107, 108 y 112 son muy representativas para la historia. En ellas asistimos a un eje de miradas entre Mili y papapa en el momento en que ella tiene relaciones sexuales con Ignacio en la cama. Mili tiene el rostro excitado y complaciente, su mirada se mantiene fija en el abuelo, como si sintiera placer por papapa antes que por Ignacio.

#### **Primerísimo Primer Plano.-**

En "papapa", más allá de mostrar las actitudes de los personajes, los primerísimos primeros planos subrayan las expresiones de los mismos.

- La toma 1 abre la historia con un P.P.P. del rostro de papapa. Sus ojos miran con atención algo mientras en off podemos oír los susurros de una pareja.
- Las tomas 78 y 98 nos muestran a un anciano que lejos de permanecer ajeno a la realidad parece entender y compartir aquello que Ignacio y Mili le consultan. En el P.P.P. de la toma 78, papapa parece asentir con la mirada a la pregunta que Mili le hace respecto de si entiende todo lo que pasa entre ella e Ignacio. La toma 98 es similar a esta última, papapa, aferrado a su jugo de fresa, parece afirmar la consulta de Ignacio y Mili acerca de tener relaciones sexuales frente a él.
- Las tomas 101, 107 y 109 corresponden a la mirada atenta de papapa en el momento

en que Ignacio y Mili tienen relaciones sexuales frente a él. El abuelo, realidad, intenta responder a la mirada complaciente y excitada de Mili.

- La toma 120 es la toma final de la historia. El P.P.P. del rostro ensimismado de papapa nos confirma que siempre estuvo mentalmente fuera de la realidad y que nunca existió un juego voyeurista sino un exhibicionismo viril por parte de Ignacio

### Planos Detalles.-

Los planos detalles en “papapa” permiten un acercamiento a los objetos que forman parte de una acción del personaje.

- En las tomas 30 y 32 Ignacio le quita el zapato de Mili, ambos están muy excitados y desean despojarse de sus ropas. En ese instante, vemos con detalle las caricias que Ignacio le hace a los muslos de Mili.
- La toma 39 nos muestra en detalle aquel jugo de fresa que mantiene a papapa quieto y ensimismado en su silla.

### Grados de Angulación

#### Contrapicado.-

Un aproximado del 30 por ciento de las tomas en “papapa” posee un grado de angulación en contrapicado. Estos contrapicados encierran, desde luego, un conjunto de puntos de vista sobre el mundo.

- La toma 13 muestra a Ignacio **seguro** e imperturbable de tener al abuelo como testigo de todo su encuentro “amoroso” como Mili. En contraste, en la misma toma, vemos el temor y la incomodidad en el rostro de Mili.
- Las tomas 20, 22 y 23 presentan a Mili muy **enfadada** y **dispuesta a no tolerar** las desconsideraciones y ofensas de Ignacio.
- La toma 33 presenta a papapa como **testigo privilegiado** de lo que Ignacio y Mili intentan hacer en la cama. El abuelo se incorpora, se acerca y mira desde su posición a los muchachos que yacen en la cama intentando hacer el amor.
- En la toma 37, 41 y 43, vemos a Mili parada en las escaleras **contemplando** asustada el trato filial de Ignacio hacia a su abuelo.
- Las tomas 53, 56, 58 y 60 constituyen los primeros planos de Mili en ángulo contrapicado. En dichas tomas se **realza la cautela** de Mili para recuperar con éxito su zapato.
- En la toma 77 un contrapicado engrandece la **sensualidad** de Mili. Como el abuelo no deja de mirarla, Mili cree que se debe a un interés sexual por parte de papapa, entonces, ella decide manifestar una pose seductora que encante su mirada.
- En la toma 91 vemos a papapa nuevamente como protagonista de una situación. Ni bien Ignacio reproduce la melodía de Nabucco de Giuseppe Verdi, el abuelo se levanta intempestivamente y hace el saludo nazi. El contrapicado en esta acción hace aún más misteriosa la personalidad ambivalente del abuelo. De enternecedor

pasa momentáneamente a lo siniestro y nos preguntamos, entonces, si papapa es acaso un admirador del pensamiento nazi.

#### **Picado.-**

- Las tomas 29 y 34 presentan una angulación en picado. Ignacio y Mili aparecen en la cama intentando hacer el amor. Mili aparece de frente a la toma, el picado le permite a este personaje mostrar abiertamente toda su pasión, la misma que queda interrumpida abruptamente cuando un papapa curioso la está observando desde arriba.
- Las tomas 86 y 87 presentan, al igual que la escena anterior, toda la pasión descontrolada de Ignacio y Mili, aunque en esta oportunidad Mili aparece con el torso desnudo.
- Las tomas 47 y 53 corresponden a la imagen de papapa. Ignacio y Mili discuten acerca de que el abuelo no puede quedarse solo mucho tiempo. El picado de la figura de papapa lo convierten en una responsabilidad para Mili.

#### **d) Formas de Iluminación**

“Papapa” presenta una iluminación eminentemente **neutra**, es decir, una iluminación que se hace ver pero que no se deja ver o, más precisamente, una iluminación que siempre está atenta a hacer reconocible aquello que sea encuadrado.

Las luces suaves atenúan en todo momento las luces duras que vienen en forma diagonal y perpendicular desde arriba.

- Así sucede en las tomas 97 y 99 cuando Ignacio y Mili, sentados en la cama, le anuncian a papapa que el juego sexual voyeurista, está por iniciarse. Vemos la luz cenital dura que recae sobre sus cabezas pero al mismo tiempo sus rostros aparecen claramente iluminados, eliminando cualquier tipo de contraste.

A esta iluminación neutra, sin embargo, hallamos algunas excepciones. Por ejemplo, las luces de despegue lejos de iluminar los fondos, generan unos contornos claramente visibles alrededor de los personajes. Por el contrario, los fondos permanecen a oscuras, en un afán por resaltar todo el lugar en el que se producen las acciones.

- La conversación entre Ignacio y Mili acerca de no dejar solo en la habitación a papapa, se produce cerca de una puerta que sirve de fondo para ambas figuras. Vemos en ese instante como una iluminación de contorno está bordeando sus cuerpos (luz cenital y luz de despegue) y una iluminación rembrandt se está apoderando del rostro de Ignacio. Esta forma de iluminación contiene un significado que pone de manifiesto la situación ambigua por la que atraviesan Ignacio, Mili y el abuelo. Ella no comprende hasta el momento por qué Ignacio permite que papapa presencie este encuentro sexual “amoroso”, Mili no es una pareja formal de Ignacio y a pesar de las desconsideraciones y ofensas de Ignacio, Mili permanece a su lado, aún cuando se ve obligada por el muchacho a “cuidar” a su abuelo.

### 2.1.3. Movilidad

#### a) De lo profilmico.-

Está representado por el movimiento de los actores dentro de una toma fija. Tanto en “papapa” como en los anteriores cortos analizados este movimiento es común y recurrente.

- En este corto, por ejemplo, las tomas 115, 117 y 119 son representativas de este movimiento. La cámara permanece fija y nos muestra en plano entero conjunto las figuras de Mili y papapa. El abuelo está quieto, observando los desplazamientos constantes de la muchacha que entra y sale del encuadre hasta en dos oportunidades.
- La toma 82 también es una toma fija que destaca el andar y la sensualidad de Mili.

#### Movimiento aparente de la cámara

Está de más mencionar que se trata de la efectividad del **zoom** en las imágenes.

- La toma 25 nos permite acercarnos un poco más a Mili y a Ignacio que yacen echados en la cama. El zoom nos advierte de un juego de manos que Mili hace en el rostro de Ignacio con el fin de que el muchacho reaccione y la tome en sus brazos nuevamente.
- El zoom que se produce en las tomas 76 y 78 pertenecen a un primer plano del abuelo que es interrumpido precisamente por este movimiento. Dicho zoom posee un significado de complicidad entre papapa y Mili. En ambas tomas, la mirada del abuelo parece dejarle entender a Mili que se encuentra al tanto de todo lo que hagan sexualmente ella e Ignacio en la habitación.
- En las tomas 97 y 99 sucede una situación similar a la anterior. Esta vez los jóvenes están decididos a tener una relación sexual frente al abuelo y se lo comunican abiertamente. En ese momento un zoom, en el plano medio conjunto de Ignacio y Mili, nos acerca al momento cumbre, el supuesto juego voyeurista está a punto de consumarse.
- El zoom de la toma 120 es muy significativa. Hasta el momento, habíamos definido de distintas maneras la presencia del abuelo, pero sólo hasta el final de la historia sabemos que es un anciano cuya mente no percibe la realidad circundante. El zoom se aproxima hasta el ojo izquierdo de papapa, en un deseo simbólico por penetrar en sus pensamientos.

#### Movimiento efectivo de la cámara

##### Panorámica.-

Las panorámicas, recordemos, sirven para descubrir nuevas partes de la realidad representada y nos ayudan a mostrar la otra cara de los objetos para definir mejor una situación. Entre las más destacables tenemos:

- En la toma 13 presenciamos una panorámica horizontal que acerca las figuras de

Ignacio y Mili. Ignacio quiere poseer a Mili y camina en dirección hacia ella, que se encuentra muy molesta por la presencia del abuelo en la habitación. Ignacio se dirige a Mili lleno de expectativas, pero tras la panorámica, encontramos su contraparte, el enfado de la muchacha.

- La toma 23 se apoya en tres panorámicas horizontales, las mismas que representan para Mili la indecisión de quedarse o irse de la casa. La panorámica sigue los vaivenes vacilantes de Mili.
- La panorámica de la toma 32 nos permite explorar las caricias que Ignacio ejerce sobre los muslos y senos de Mili.
- Las panorámicas horizontales de las tomas 36, 37, 38, 39 y 40 nos muestran los cuidados y atenciones filiales que Ignacio tiene para su abuelo. Lo lleva, lo trae, lo sienta, le sirve un jugo, le conversa como a un niño, etc.

Las **panorámicas verticales** también se presentan en ciertos momentos de la historia. Tenemos el tilt up o panorámica hacia arriba y los tilt down o panorámica hacia abajo.

- La toma 17 requiere de un tilt up para captar mejor el acercamiento de Ignacio hacia Mili, en un intento por poseerla rápidamente.
- Las tomas 98, 103 y 107 contienen unos tilt up muy descriptivos. Estas pequeñas panorámicas recorren el rostro en P.P.P. de papapa así como el vaso con jugo de fresa que mantiene cerca de sus labios. El ritmo acelerado de estas tomas colocan a papapa no sólo como testigo de la relación sexual entre los muchachos, sino también como partícipe de un supuesto encuentro voyeurista.
- Un tilt down en la toma 39 proporciona agilidad al plano detalle de la mano de Ignacio en el preciso instante en que coge la botella con jugo de fresa y lo sirve en un vaso. A papapa le encanta este jugo, es lo único que lo mantiene tranquilo y sosegado.

Entre las **panorámicas oblicuas** identificadas en la historia, tenemos:

- La toma 61 plantea una panorámica oblicua muy rápida que sigue el desplazamiento de Mili. Cuando ella recoge su zapato, que se encontraba cerca de las piernas de papapa, la cámara recorre de inmediato el movimiento de Mili y la figura del anciano hasta tenerlo en primer plano. Aquí se plantea captar la reacción del abuelo, sin embargo, el ni siquiera de inmuta, sólo atina a mirarla fijamente.
- En la toma 88 Ignacio baja molesto las escaleras mientras una panorámica intenta seguir su desplazamiento, su movimiento es tan rápido que la panorámica se ve interrumpida cuando el muchacho sale del cuadro.

### **Travelling.-**

Con el travelling de la cámara se acompaña y participa de las acciones de los personajes. Asimismo, se logra resaltar la inmovilidad de los actores, situándolos en el centro de la imagen.

- Por ejemplo, en las tomas 17, 18 y 19 vemos un travelling semicircular que describe

el flirteo entre Ignacio y Mili, no obstante, este movimiento queda interferido por otro travelling que muestra en primer plano la figura de papapa. El abuelo observa atentamente todo lo que los muchachos hacen frente a él.

- En la toma 45 el punto de vista de la cámara se sitúa detrás del abuelo, el travelling se efectúa esta posición para destacar el desplazamiento de Mili, ubicada en segundo término, cuando se propone abandonar la casa de Ignacio.
- Un claro ejemplo que resalta la conducta de un personaje mediante el uso del travelling lo encontramos en la toma 75. Mili está recostada en la cama frente a papapa. Como el abuelo no deja de observarla, Mili cree que ha despertado un interés sexual en él, entonces, alimentada por su ego, decide seducir a papapa. La cámara en ese instante explora lentamente toda la sensualidad y atractivo físico de Mili.
- La toma 81 muestra el desplazamiento de Mili alrededor de papapa, el abuelo permanece ensimismado en su silla y la muchacha busca ahora llamar su atención aproximándose a él.
- En la toma 84, Ignacio y Mili yacen echados en la escalera. Cuando Ignacio logra quitarle la blusa a Mili, la cámara, puesta en grúa, “curiosear” detrás de la baranda el momento en que ambos personajes intentan tener relaciones sexuales. Mientras sucede esto, papapa parece vigilarlos atentamente desde abajo, un travelling de su primer plano da cuenta de ello.
- La toma 110 nos presenta a Ignacio y a Mili en pleno acto sexual, la cámara en ese momento retrocede intempestivamente, como si estuviese extasiada de ver a los jóvenes en dicha situación.

## 2.2. Códigos Gráficos

### 2.2.1. Forma de los Títulos

La forma del título del cortometraje “papapa”, posee una lectura connotativa dentro de los códigos gráficos de la cinematografía. Dicha lectura, se debe a las siguientes características presentes en el título:

- **El título se muestra bajo un desenfoco.** Este efecto define, desde el inicio del corto, una atmósfera ambigua y misteriosa en torno a la presencia del abuelo. Hasta momentos antes del final, mantenemos ciertas dudas, creemos que una aparente demencia del abuelo pueda esconder en realidad un juego voyeurista, pero después nos percatamos de que Ignacio se había aprovechado del desfase mental de su abuelo para dar rienda suelta a un exhibicionismo sexual.
- **Las letras del título son de color rojo.** La elección del color de las letras tal vez se deba a un gusto personal del director o a un criterio por relacionar la temática sexual de la historia con el color rojo sensual.

## 2.3. Códigos sonoros

### 2.3.1. Naturaleza del Sonido

### a) Voces

**Voz in.-** La mayoría de los diálogos entre Ignacio y Mili se reproducen directamente en los encuadres.

**Voz off.-** En “papapa” las voces off se presentan en algunos momentos claves. Por ejemplo:

- En la toma 8 vemos a papapa en primer plano, siguiendo los movimientos de Mili, mientras en off, la escuchamos quejarse por la presencia del abuelo en la habitación.
- En las tomas 10 y 11 vemos intercalarse el primer plano de Mili y el primer plano de papapa. Ambos personajes se miran mutuamente, mientras Ignacio intenta calmar el temor de Mili por el abuelo, quien mentalmente se encuentra fuera de la realidad.
- La toma 119 resulta muy elocuente. Ignacio despide a Mili en la puerta, Mili se percata de que papapa sí podía permanecer solo en la habitación sin ningún problema, entonces, al verse engañada, insulta a viva voz a Ignacio y al abuelo. La toma sólo nos muestra a papapa en plano entero, atento a los gritos de Mili.
- En la toma 120 vemos a Ignacio rodear a su abuelo de atenciones. Mientras un zoom se va acercando lentamente al ojo izquierdo del abuelo, escuchamos a Ignacio conversarle a papapa de otro asunto, como si nada hubiese pasado anteriormente.

### Ruidos

**Ruido in.-** Los ruidos en “papapa” suelen tener un contenido significativo.

- Por ejemplo, en las tomas 76 y 78 vemos a papapa, en primer plano, mirar fijamente hacia la posición en la que se encuentra Mili. El abuelo parece responder a la pregunta de Mili acerca de si se mantiene al tanto de la relación entre Ignacio y ella. En ambas tomas se escuchan los crujidos de la mecedora, como si el abuelo asintiera a la pregunta con el ruido de la silla.
- Las tomas 101, 103, 107, 109 y 111 muestran el momento preciso en que papapa es testigo de la relación sexual entre Ignacio y Mili. Estas tomas corresponden a los primeros planos y P.P.P. de papapa, en ellas identificamos los ruidos que produce el abuelo en ese momento: el crujir constante de la mecedora y la absorción del jugo de fresa.
- La toma 70 es muy expresiva a nivel de ruidos in. Papapa parece responder afirmativamente con un cuesco a las preguntas insistentes de Mili.

### Ruido off.-

- En la toma 1 se escuchan los susurros de una pareja mientras vemos en P.P.P. la mirada fija de papapa en la pareja.
- En las tomas 45, 46, 48, 49, 50, 51 y 52 escuchamos el timbre de la puerta, Mili trata de marcharse pero Ignacio le pide que se quede un momento con papapa. El timbrado insistente obliga a Mili a quedarse a solas con el abuelo mientras Ignacio atiende una visita. Cuando Ignacio se retira vemos el rostro resignado de Mili, en ese

momento, el crujido de la mecedora se deja escuchar, es un signo que identificamos como responsabilidad para la muchacha.

- Las tomas 54, 55, 56, 57, 58, 60 y 62, Mili se acerca sigilosamente al abuelo, ella necesita recuperar su zapato. Lo único que podemos escuchar en el ambiente, mientras observamos el rostro cauteloso de Mili, es el crujido monótono de la silla de papapa. Este ruido llega a ser, por un momento, un efecto de suspenso entre el miedo de Mili a papapa y el posible ataque del abuelo.
- En la toma 71 vemos a Mili reírse estruendosamente porque acaba de escuchar un nuevo cuesco de papapa.

### **Música**

En “papapa” la música se presenta desde el inicio sólo en **off**.

- La melodía escogida por el director es Nabucco de Giuseppe Verdi y se inicia de golpe en la toma 91, en el momento en que Ignacio reproduce el cassette y papapa hace el repentino saludo nazi.
- La melodía continúa en las sucesivas tomas, Ignacio y Mili se sienten cada vez más atraídos y Mili ya no tiene temor de la presencia del abuelo en la habitación.
- A partir de la toma 101 la melodía entra increscendo, Ignacio y Mili comienzan a tener relaciones sexuales frente al abuelo. La música en off pasa en ese instante a tener características de una melodía en over. Nabucco pasa a tener una función narrativa más abstracta, la pasión intensa de los jóvenes se contrasta con la estruendosa sinfonía y el contrapunto de las imágenes de la pareja en la cama con la figura del abuelo entran en un ritmo armónico con la música.
- A partir de la toma 113, cuando los jóvenes concluyen su relación sexual, la música pasa a segundo plano y vuelve a su estado en off. Poco antes de que finalice la historia, la melodía irá desapareciendo del todo.

## **2.4. Códigos Sintácticos del Montaje**

### **2.4.1. Asociación por Identidad**

#### **a) A nivel de los elementos de contenido**

Dos imágenes que se refieren a un mismo objeto aunque presentado de modo distinto.

- En “papapa” verificamos este nivel de asociación por identidad en las tomas 115, 116, 117 y 119. Estas tomas nos presentan la escena en que Mili está a punto de retirarse de la casa de Ignacio y le pide a éste que le abra la puerta para poder salir. En la toma 115, papapa y Mili aparecen en plano entero conjunto, la muchacha está sumamente indignada porque Ignacio le acaba de echar de su casa, Mili, entonces, insulta a Ignacio y sale del encuadre mientras el abuelo la ve alejarse. En la toma 116 vemos a Ignacio tirado en la cama, aún exhausto por el sexo. La toma 117 es similar a la 115, papapa está sólo, pero esta vez, Mili entra nuevamente al encuadre, la puerta estaba con llave. En la toma 118 Ignacio se incorpora de la cama para abrirle

la puerta a Mili. La toma 119 posee el mismo encuadre que las tomas 115 y 117, en ella papapa vuelve a quedarse sólo y escucha a lo lejos la discusión entre su nieto y Mili.

Estas tomas, indudablemente, ratifican que el abuelo está desligado mentalmente de realidad y que la relación entre Ignacio y Mili sólo fue producto de una atracción física.

#### **b) A nivel de idénticos esquemas visuales**

Dos imágenes repiten idénticos esquemas visuales o idénticas duraciones temporales (ritmo).

En papapa, en el ámbito de los idénticos esquemas visuales, la asociación por identidad destaca los cambios de actitudes de los personajes.

- Por ejemplo, las tomas 26, 27 y 28 permiten ver el cambio de actitud de Ignacio. En la primera toma tenemos el primer plano de Ignacio, él está molesto porque Mili le ha pellizcado la barbilla, en la segunda, Mili aparece echada en la cama, riéndose por el incidente, y en la tercera toma, idéntica a la primera, nos muestra la imagen ansiosa de Ignacio por poseer a Mili.
- Desde la toma 65 a la toma 71 vemos a Mili exaltada y fastidiada por la persistente mirada de papapa. Poco a poco, Mili entra en confianza con el abuelo y ahora esa mirada del abuelo parece agradarle a la muchacha. Mili, primero, aparece en un plano americano muy enfadada, no soporta al abuelo, sin embargo, a medida que congenia con papapa, la vemos aparecer en el mismo plano americano pero ahora se la ve alegre.

#### **2.4.2. Asociación por Transitividad.-**

La situación que se presenta en la toma A encuentra su prolongación y su complemento en la toma B.

- En la escena en que Mili y papapa permanecen a solas en la habitación, la asociación por transitividad logra recrear el ambiente tenso entre ambos personajes. Vemos a Mili acercarse sigilosamente a papapa, a pesar del temor a un posible ataque del abuelo, ella necesita recuperar su zapato que se encuentra junto a los pies del abuelo. Papapa permanece sentado ensimismado en su silla, Mili se acerca lentamente a él y trata de no despertar su atención.

### **III. LOS REGÍMENES DE LA ESCRITURA**

#### **1. Escritura Barroca**

La escritura predominante en "papapa" es la barroca. Las siguientes elecciones lingüísticas expresivas se caracterizan por la marcación y la homogeneidad.

- La iluminación neutra en "papapa" está matizada en ciertos momentos por una iluminación subrayada: luz de despegue que genera un efecto de contorno en las figuras de los personajes, una iluminación rembrandt y una luz de modelado. Por ejemplo, cuando Ignacio le pide a Mili que cuide por un momento a papapa mientras

él atiende a la persona que está tocando el timbre de la puerta. Ambos conversan alejados de papapa, como si se ocultaran de él, en ese momento identificamos estos efectos de iluminación.

- Son constantes los movimientos de cámara (travelling, panorámicas horizontales, tilt up, tilt down) para resaltar los diálogos, así como las actitudes y comportamientos de los personajes. Por ejemplo, a partir de la toma 67 a la 78, Mili, sin desearlo, entabla una relación de confianza con papapa, ella logra sentirse halagada por la mirada fija del abuelo y, como ya está segura de que papapa no la atacará, le demuestra toda su sensualidad. El movimiento de la cámara capta esos precisos instantes.
- Existen planos de marcación entre las tomas homogéneas. Por ejemplo, cuando Ignacio y Mili tienen relaciones sexuales en presencia del abuelo, asistimos a un conjunto de primeros planos, planos medios conjuntos y P.P.P. que se presentan homogéneamente. En medio de estas imágenes, algunas tomas aparecen abarcando gran parte de las figuras enteras de los personajes y algunos elementos del decorado.

## EL ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

### I. NIVELES DE REPRESENTACIÓN

#### 1. Puesta en Escena

##### 1.1. Generalidad)

##### 1.1.1. Informantes

##### *Ignacio*

Es un joven limeño de clase media alta, de aproximadamente 25 años, es guapo, alto y delgado. Ignacio se presenta en la historia como un ser pragmático y muy pasional, por momentos debe controlar toda esa pasión para lograr tener relaciones sexuales con Mili. Su relación con Mili se reduce a lo sexual, de allí que su trato hacia ella sea sumamente descortés, desconsiderado y ofensivo. Sin embargo, es un ser tierno cuando de cuidar a su abuelo se trata. Ignacio siente un cariño muy especial hacia papapa por eso lo rodea de múltiples atenciones.

##### *Mili*

Es una joven limeña de clase media alta de aproximadamente unos 22 años, es de estatura baja y muy delgada. Ella se siente atraída por Ignacio y desea acostarse con él. Al inicio se muestra temerosa y púdica para tener relaciones sexuales con Ignacio frente a papapa, pero como el abuelo no deja de mirarla, se siente atraída hacia él. Mili, entonces, lo seduce y cree adivinar el supuesto voyeurismo que papapa oculta tras su demencia, a partir de ese momento, no duda en participar activamente del supuesto juego sexual de papapa.

##### *Papapa*

Es el abuelo de Ignacio, es alto y robusto y tiene aproximadamente unos 90 años. A papapa lo vemos en toda la historia en un estado mental de ensimismamiento, su mente se encuentra desligada de la realidad que lo rodea. Algo muy peculiar en este personaje

es su mirada fija hacia la figura de Mili y hacia todo lo que Ignacio y ella hagan en la habitación. Tiene actitudes de niño, siempre lo vemos aferrado a un vaso con jugo de fresa que su nieto tiene a bien llenárselo cuando se le termina. Papapa es un personaje ambiguo, sólo hasta el final de la historia podemos enterarnos que efectivamente sufre de demencia; no obstante, desde el inicio, papapa da la impresión de ser un personaje que parece estar enterado de todo el flirteo entre Ignacio y Mili.

### ***La sala de la casa de Ignacio***

La sala de la casa de Ignacio es el lugar donde se desarrollan las acciones de los tres personajes. Dicha casa se encuentra en plena mudanza, por eso los objetos embalados que rodean a los personajes aparecen diseminados por todos lados. Este ambiente, de alguna manera, es simbólico para la atmósfera de las acciones. Los objetos para la mudanza permanecen en desorden momentáneamente, Ignacio y Mili sólo tienen una relación pasajera inmediata. La presencia de papapa en toda la historia es interpretada, por un momento, como parte de un juego voyeurista que Ignacio parece haber concertado para satisfacer las fantasías de su abuelo. Dicha premisa nos lleva a comprender que la cama en medio de la sala y el abuelo sentado en su mecedora frente a ella, es el escenario indicado para que los dos jóvenes puedan ejecutar esta supuesta práctica.

#### **1.1.2. Indicios**

“Papapa” definitivamente contiene ciertos presupuestos implícitos que conllevan a establecer significados diversos.

- Desde el inicio, la presencia callada del abuelo en la sala como testigo del flirteo entre Ignacio y Mili nos hace pensar en un supuesto juego voyeurista planificado por el abuelo y su nieto.
- Mili, por su parte, cree haber descubierto en la mirada del abuelo dicha fantasía voyeurista y decide participar activamente de la misma.
- Cuando Mili se retira de la casa advertimos que papapa, efectivamente, sufre de demencia y que, en realidad, es Ignacio quien se aprovecha de la enfermedad de su abuelo para planear estos encuentros sexuales en un afán por exhibir su virilidad sexual.

#### **1.1.3. Temas**

Los temas que podemos identificar en “papapa” y que mejor definen el núcleo central de la trama son los siguientes:

- El supuesto juego voyeurista de un anciano con demencia
- El exhibicionismo puramente sexual de una pareja de jóvenes

#### **1.1.4. Motivos**

Entre las unidades de contenido que se van repitiendo como posibles directrices de la realidad representada en la historia, tenemos:

- La atracción y el deseo sexual entre Ignacio y Mili

- El sexo
- El supuesto voyeurismo de papapa

El exhibicionismo sexual.

## **II. ESPACIO CINEMATOGRAFICO**

### **1. Espacio Campo y fuera campo**

#### **1.1. Espacio In**

El espacio in comporta la inclusión de una porción limitada de espacio; para el caso de “papapa”, todas las diferentes porciones de espacio encuadrado durante el desplazamiento continuo de los personajes por la escenografía quedan adscritas a esta definición.

#### **1.2. Espacio Off**

Según se refiere a su determinabilidad, “papapa” presenta los siguientes criterios:

Espacio off no percibido.- (Espacio fuera del encuadre, nunca evocado ni reclamado) Más allá de los objetos que se encuentran esparcidos alrededor de los personajes, vemos espacios oscuros que suponen la existencia de otras habitaciones.

El final de las escaleras (toma 95) nos debería conducir a un segundo piso, sin embargo, no es mostrado ni tampoco es reclamado en la historia.

#### **1.3. Espacio Imaginable**

(Espacio no encuadrado pero es evocado) En “papapa” existe un espacio imaginable claramente definido, la puerta de entrada de la casa de Ignacio. Por ejemplo, cuando tocan el timbre de la puerta, Ignacio y Mili se asustan y se refieren a ella o cuando Ignacio echa a Mili de su casa, ambos discuten en la puerta de la casa. En ninguno caso la puerta es encuadrada pero sí evocada.

#### **1.4. Espacio Definido**

(Espacio invisible por el momento pero luego es mostrado) En “papapa” se presentan algunos ejemplos de esta modalidad. En la toma 81, papapa se encuentra sentado en su mecedora mientras Mili camina alrededor de él. El desplazamiento de la muchacha nos permitirá apreciar el espacio y los objetos que están detrás del abuelo. Vemos la chimenea, cajas grandes y algunas estatuas envueltas con sábanas.

En la toma 46 vemos a nálisi y a Mili conversando en una esquina oscura de la habitación, cerca de la salida. Mili quiere marcharse, pero nálisi no la deja, ella trata de escapar pero el muchacho la detiene justo en esa esquina que antes no había sido mostrada.

### **2. Espacio Estático – Dinámico**

#### **2.1. Espacio Estático-móvil**

La cámara permanece estática y las figuras se mueven dentro de los bordes.

En las tomas 115, 116, 117, 118 y 119, tenemos encuadres fijos que muestran el momento en que Mili se retira indignada de la casa de Ignacio. Ambos muchachos entran

y salen de los encuadres que se mantienen fijos por muchos segundos. En contraste al alboroto entre Ignacio y Mili vemos a papapa quieto y extrañado mientras observa detenidamente la figura de Mili.

## **2.2. Espacio Dinámico – descriptivo**

La cámara describe con un movimiento los desplazamientos de los personajes así como la escenografía en donde se producen las acciones.

En la toma 81, papapa está sentado en su mecedora cerca de la chimenea, Mili se acerca a él y lo rodea por detrás. La cámara en ese instante acompaña su breve recorrido de Mili mientras Ignacio le explica sobre el destino de los objetos de la mudanza.

Otro ejemplo lo encontramos en la toma 83, Ignacio se acerca deseoso a Mili que está parada en las escaleras. Su trayecto para llegar Mili comprende el espacio entre la chimenea y la escalera.

## **2.3. Espacio Dinámico – expresivo**

El movimiento de la cámara está en relación dialéctica y creativa con el movimiento de las figuras.

La toma 75 constituye un claro ejemplo de esta tipología. Un travelling explora lentamente la sensualidad de Mili, quien lejos de cualquier pudor, se esfuerza por mostrar todo su encanto físico al abuelo. Este movimiento de cámara es el inicio de la relación entre Mili y papapa, la mirada fija del abuelo en Mili ha despertado en la muchacha el ego de su sensualidad.

## **3. Organicidad e Inorganicidad del Espacio Cinematográfico**

### **3.1. Espacio Profundo**

En “papapa” encontramos diferentes superficies de espacio que disponen los elementos de la escena en profundidad. Entre las más resaltantes tenemos:

La toma 105 presenta a papapa contemplando la relación sexual que mantienen Ignacio y Mili en la cama. La ubicación del abuelo en esta toma es en segundo término, en plano entero, mientras que los muchachos aparecen en primer término. La figura de papapa sobresale gracias a la profundidad de la toma y lo ubica como testigo directo de los hechos.

La toma 64 establece una relación directa entre papapa y Mili. Podemos ver en el fondo, en segundo término, la figura del abuelo sentado en su mecedora. Mili aparece en primer término colocándose el zapato que acaba de recuperar, ella está muy molesta por la presencia de papapa en la habitación, mientras él continúa mirándola fijamente desde su ubicación.

## **III. TIEMPO CINEMATográfico**

### **1. Tiempo como colocación**

**1.1. Época.-** La historia está ambientada en la década de los noventa, exactamente a mediados de esa década.

### **2. Tiempo como devenir**

## 2.1. Orden

“Papapa” es una historia lineal, la sucesión de los acontecimientos hace que el punto de inicio sea totalmente distinto al punto de llegada.

### 1.2.2. Análisis Sociológico y Antropológico de los cortometrajes “Roces”, “El ascensor” y “Papapa”

Tras el análisis de los componentes cinematográficos y de las formas de representación de los tres cortometrajes propuestos para la investigación, podemos ahora sí contemplar con mayor claridad un análisis sociológico y antropológico de los mismos.

Este tipo de análisis nos permitirá identificar y definir las tendencias temáticas presentes en nuestro universo: “Roces”, “El ascensor” y “Papapa”. Asimismo, al concluir esta actividad, seremos capaces de explicar, junto al pensamiento de los directores (análisis de las entrevistas), las causas que llevaron a Álvaro, Valeria y Baltazar adoptar una temática que difiere de la coyuntura difícil de los años noventa.

Para este análisis hemos visto por conveniente establecer y definir los siguientes parámetros teóricos:

#### 1. Diferenciación Social

Se refiere a los criterios que permiten establecer diferencias entre diversos grupos sociales en un sentido establecido por la sociedad en términos de “superior” o “inferior”.

**1.1. A nivel socioeconómico:** Clases sociales o estratos sociales o niveles socioeconómicos: Diferencias económicas significativas entre grupos sociales o clases sociales (ropa, lenguaje, ciertos gestos de algunas actitudes, etc.). En esta parte del análisis consideraremos una estratificación disgregada que nos permita situar en un nivel socioeconómico específico a los protagonistas de los cortometrajes

**1.2. A nivel sociocultural:** Ciertas costumbres o gestos que reflejen diferencias culturales entre diversos grupos sociales. Preferencias específicas al margen de lo económico. Aquí también haremos una estratificación disgregada que nos permita situar en un nivel sociocultural específico a los protagonistas de los cortometrajes.

**1.3. A nivel étnico (étnico - cultural y/o étnico – racial):** Diferencias basadas en aspectos de tipo racial y cultural.

**1.4. Relaciones de género:** Roles diferenciados entre hombres y mujeres. Distinguiremos entre criterios o roles de géneros universales, por un lado, y por otra parte criterios o roles de género que se relacionan directamente con la sociedad peruana.

Debemos tener en cuenta -en este caso y en los siguientes- que el valor universal está constituido por aquellos aspectos sociales y culturales comunes y recurrentes a los diferentes países. Si bien podemos encontrar durante el análisis de las películas muchos aspectos de la sociedad peruana que reflejen una pauta universal, éstos serán considerados como peculiaridades de la sociedad peruana o local siempre y cuando manifiesten un argumento destacable que los distinga del criterio universal, cosmopolita, globalizado, desarraigado u occidentalizado.

## 2. Cultura y Socialización

**2.1. Diferencias en valores - Escala de valores:** Tiene relación con lo que tanto la sociedad como los diferentes grupos y personas perciben como bueno o malo, aceptable o inaceptable, encomiable o no, rechazable o no, mejor o peor, etc. Se establece valoraciones a nivel de la sociedad peruana, local o regional, y a nivel de aspectos universales, cosmopolitas, globalizados, descontextualizados u occidentalizados.

**2.2. Diferencias en costumbres, normas, usos, etc.:** **Normas** (lo que es obligatorio y debería cumplirse); **Costumbres** (lo deseable mas no obligatorio) y **Usos** (convencionalismos). Se distingue entre lo local y lo universal, cosmopolita, globalizado o descontextualizado.

**2.3. Proceso de socialización y formación de la cultura y los valores:** La socialización es un proceso de interacción mutua entre el individuo y la sociedad, proceso por el cual el individuo adopta las pautas establecidas por la sociedad. La idea en esta parte es ver si los comportamientos de los personajes reflejan un proceso de socialización típicamente peruano o más bien de tipo universal, cosmopolita o descontextualizado de la realidad nacional.

### **3. Relaciones de Poder**

El poder es una relación social por medio de la cual una persona o grupo dominante impone ciertas obligaciones -actos u omisiones- a otra persona o grupo subordinado. Existen tres componentes o medios para ejercer el poder: a) la coerción implica que la relación de poder se impone mediante la fuerza; b) el consenso implica que la relación de poder se impone mediante la persuasión y el convencimiento; c) el "clientelaje" o "clientelismo", implica que la relación de poder se impone mediante prebendas o favores particulares a ciertos individuos o sectores a cambio de lealtad.

**3.1. Relaciones de poder explícitas o formales:** Son aquellas que se presentan dentro de una institución, por ejemplo, la familia, una organización, etc. Aquí es preciso establecer las relaciones explícitas presentadas en los cortos, ya sea que reflejen las peculiaridades del Perú o las peculiaridades comunes a diversas sociedades.

**3.2. Relaciones jerárquicas implícitas de mando – obediencia:** Son aquellas que no se presentan en el contexto de una organización o institución. Por ejemplo, un paradero, una relación eventual de pareja, un ascensor, etc.

### **4. Relaciones entre Individuo y Sociedad**

Aspectos individuales peculiares frente a aspectos sociales más generales que forman parte de una tendencia. Responderemos a una pregunta ¿cuándo y por qué un problema o hecho individual o personal es expresión o manifestación de un problema o hecho social? Lo social debe ser parte de una tendencia y no algo aislado, excepcional o único dentro de un grupo social de referencia

**4.1. Hechos personales o individuales que son parte de una tendencia, tomando como grupo de referencia a la sociedad peruana:** Formas de pensar, de sentir.

**4.2. Hechos personales o individuales que no son parte de una tendencia, tomando como grupo de referencia a la sociedad peruana**

**4.3. Hechos personales o individuales que son parte de una tendencia, tomando como grupo de referencia una sociedad universal, cosmopolita u occidental.**

**4.4. Hechos personales o individuales que no son parte de una tendencia, tomando como grupo de referencia a una sociedad universal, cosmopolita u occidental.**

### **5. Simbolismo y Ritual**

**Símbolo** es un indicador estático que refleja algún aspecto de la cultura de una sociedad o un grupo; **ritual** es un indicador dinámico, es decir, una acción o un conjunto de acciones que reflejan algún aspecto de alguna cultura de alguna sociedad)

**5.1. Símbolos que reflejen lo genérico, lo común o lo universal de las diversas sociedades o de las sociedades occidentalizadas.**

**5.2. Símbolos que reflejan lo local o nacional**

**5.3. Rituales que reflejan lo genérico, lo común o lo universal de las diversas sociedades o de las sociedades occidentalizadas.**

**5.4. Rituales que reflejan lo local o nacional**

### **NOTA ACLARATORIA**

En el siguiente análisis encontraremos dos términos contrapuestos:

El primero, “**aspectos de la sociedad peruana**”, que puede ser entendido en términos de “local” o “regional”.

El segundo, “**a nivel universal**”, podrá ser abordado, según sea el caso, bajo los siguientes conceptos: “sociedad cosmopolita”, “sociedad globalizada”, “sociedad contemporánea” o “sociedad occidentalizada”.

### **ANÁLISIS SOCIOLÓGICO Y ANTROPOLÓGICO DE “ROCES”**

#### **1. Diferenciación Social**

##### **1.1. A nivel Socioeconómico**

##### **Lenguaje, apariencia física, vestimenta, gestos y actitudes**

En “Roces”, el atuendo y la apariencia física de cada uno de los siete personajes definen claramente su nivel socioeconómico. Es el único cortometraje en que encontramos una evidente diferenciación socioeconómica entre los personajes.

El joven bien parecido viste formalmente un terno gris, una camisa blanca y una corbata oscura. Sus zapatos aparecen muy bien lustrados, lleva consigo un portafolio y un diario. Su apariencia física goza de un minucioso acicalado y una esmerada pulcritud. Los gestos de este personaje no son muy expresivos, por el contrario, trata de disimularlos con una absoluta seriedad. Sus actitudes son apacibles y refinadas, por ejemplo, frente a la espera del bus, prefiere leer pacientemente su diario y, ante el acoso involuntario de la mujer exótica, atina sólo a retirarse sin ningún aspaviento. En definitiva, todas estas cualidades del joven bien parecido lo colocan dentro de un estrato socioeconómico medio.

En el caso de la mujer exótica asistimos a un personaje cuya vestimenta y aspecto físico se caracterizan por ser muy extravagantes. El rojo sensual de su aliñado atuendo y las enormes baratijas que luce, combinan con su estrafalario peinado y su abundante y mal logrado maquillaje. Los gestos y actitudes de este personaje son muy elocuentes, la vemos todo el tiempo aterrarse por la presencia cercana del albañil y del punki, ella teme un posible asalto de estos dos personajes. Estas actitudes explícitas de rechazo, la hacen presa fácil del miedo y la histeria y la conducen a una estrepitosa huida. Por lo expuesto, podemos deducir que la mujer exótica proviene de una clase media baja que intenta acercarse, sin logro alguno, a un estrato medio superior.

El albañil, por su parte, es un personaje bien definido. Su apariencia física está totalmente descuidada. Es un personaje cuya vestimenta, conformada por una camiseta, un pantalón y unas zapatillas, luce completamente desgarrada y raída. Lleva consigo un maletín de herramientas de construcción lo cual evidencia que ha estado realizando trabajos de albañilería. Muestra actitudes grotescas de rechazo hacia el gay, pero, en contraste, su desenvolvimiento en la historia se mantiene dentro de los límites de la serenidad y la cautela. Ahora bien, especificadas estas características y conociendo la actividad laboral del albañil podemos ubicarlo dentro de un estrato socioeconómico bajo.

El sacerdote es un personaje que aparentemente queda fuera de una calificación socioeconómica; sin embargo, su vestimenta nos indica que dicho personaje pertenece a una orden religiosa que dista mucho de los votos de pobreza. Por la sotana negra e impecable que trae puesta y el portafolio, también negro, que lleva en la mano, es posible que el sacerdote conforme la orden de los jesuitas. Es importante adjuntar a las características de su vestimenta el elevado nivel de pulcritud de su apariencia física.

El sacerdote mantiene una postura seria y calmada, si bien no se incomoda por la presencia de las demás personas en el paradero, identificamos en él algunos prejuicios que lo hacen, en cierto modo, afín a las actitudes ya demostradas por otros personajes. Por ejemplo, cuando el sacerdote mira con desagrado el crucifijo negro que lleva el punki colgado en su pecho o cuando el orate se acerca a la banca y el sacerdote, lleno de un temor comprensible, se incorpora y “huye” del lugar inmediatamente.

Dentro del aspecto socioeconómico podemos considerar a este personaje en un estrato socioeconómico medio.

El gay se presenta como el personaje mejor acicalado que el resto de personas que esperan en el paradero, ello debido a la delicadeza afeminada de su comportamiento. Su vestimenta resulta ser pulcra pero a la vez exótica, su atuendo lo conforma una camisa de colores vivos de lycra, que se entalla totalmente a su torso; unos pantalones jeans stretch y unas botas negras muy bien lustradas. Este personaje manifiesta un temor e incomodidad asolapados frente a la parafernalia religiosa que el sacerdote guarda dentro de su maletín, por eso lo vemos alejarse disimuladamente de su lado. Por estas características, el gay pertenecería a un estrato socioeconómico medio.

El punki, por su parte, es un personaje underground, su vestimenta negra es el reflejo de un pensamiento en contra del orden social establecido. La chaqueta, los pantalones y los zapatos de cuero negro reflejan una actitud rebelde. Los innumerables tatuajes y los aretes incrustados en su rostro llegan a convertirlo en un personaje

excéntrico. El punki, inconscientemente, no soporta la cercanía física de los demás personajes del paradero, sus permanentes movimientos corporales no sólo nos indican que el muchacho se encuentra ensimismado en la música que escucha, sino que también denotan su fastidio por sentirse muy próximo a la persona de al lado. A pesar de estas características el punki nos demuestra una condición socioeconómica media baja.

El orate sí es un personaje cuya condición socioeconómica se sitúa dentro de la extrema pobreza. Su vestimenta lo constituyen los múltiples harapos y desperdicios colgados en su cuerpo. Este personaje se dirige a la banca porque tiene que descansar pero no se percata del temor que representa para los demás personajes que esperan en el paradero. Mentalmente vive su propio mundo.

PERSONAJES							
Nivel Socioeconómico	Mujer exótica	Joven bien parecido	Albañil	Sacerdote	Punki	Gay	Orate
Alto							
Medio Alto							
Medio Medio		X		X		X	
Medio Bajo	X				X		
Bajo			X				
Extremo							X

## 1.2. A nivel Sociocultural

### Costumbres y preferencias culturales específicas de cada personaje

En “Roces” encontramos un gran contraste sociocultural entre los personajes.

El joven bien parecido es un personaje que durante su desenvolvimiento en escena mantiene un comportamiento mesurado y refinado. Otra actitud que debemos resaltar en él es su apacible espera en el paradero, vemos que el joven bien parecido abre su diario (similar a El Comercio) y comienza a leer despreocupado las noticias, ello nos hace deducir que se trata de un joven con buena educación y elevado nivel de madurez.

Aunque el joven bien parecido manifieste una tímida curiosidad por el aspecto estafalario de la mujer exótica, no tolera su temor paranoico y su continuo acoso, sin el menor aspaviento entonces, vemos al joven incorporarse y alejarse de su lado. Por lo descrito, este personaje, pertenece a un nivel sociocultural alto.

En el caso de la mujer exótica asistimos a una actitud abiertamente prejuiciosa que considera como elementos negativos a otros personajes que están en la banca del paradero. La apariencia física desaliñada y extravagante así como algunos comportamientos inusuales del albañil y el punki hacen de ambos personajes unos seres intolerables para la mujer exótica..

Ante esta catalogación arriesgada, la mujer exótica se entrapa en la histeria y el temor por demás evidentes. Sus prejuicios culturales, sin embargo, presentan un contraste que se manifiesta en la seguridad y la tranquilidad de la presencia formal y bien

arreglada del joven bien parecido continuar esperando el bus sin problemas.

El nivel sociocultural en el cual podemos ubicar a este personaje se encuentra en el rango medio inferior.

En el caso del albañil presenciamos algunos malos modales. Si bien este personaje demuestra cortesía (saluda al sacerdote) y serenidad en toda la historia, identificamos en él ciertos ademanes y posturas que pueden causar cierta incomodidad al espectador. Vemos al albañil que se sube la bragueta sin el menor pudor y respeto ante la absorta mirada de la mujer exótica, también lo vemos llevarse a la boca un clavo con el que luego se escarbará la mugre de las uñas. A esto debemos añadir su evidente gesto de desprecio frente a la proximidad del gay.

Por lo expuesto, este personaje se ubica en un nivel sociocultural bajo.

El sacerdote tiene una costumbre establecida por la sociedad pero muy poco usada por la gente: ante sus constantes estornudos su pañuelo se convierte en su mejor auxilio, sólo que el único detalle que llama la atención es el fuerte ruido que produce cuando se limpia la mucosidad de la nariz. Este personaje se presenta sereno y ajeno a todo cuanto sucede con los otros personajes en escena. Salvo algún prejuicio formal religioso con respecto del crucifijo del punki, el sacerdote no presenta ninguna actitud intolerante en contra de las apariencias físicas ni comportamientos individuales de los demás personajes, es más, ni se percata de las acciones que puedan estar realizando los otros personajes, sólo muestra su extrañeza ante el crucifijo que el punki lleva colgado en el pecho. Como es obvio, el sacerdote es una persona instruida, vinculada al estudio de la Biblia, por eso no es de extrañar que su maletín contenga una parafernalia religiosa completa. El nivel sociocultural de este personaje, sin duda, alcanza la escala media alta.

El gay es un personaje afeminado cuyo comportamiento muestra mucha delicadeza. Es un personaje que despierta la atención de los otros personajes sólo por su condición homosexual, fuera de ello, se presenta como una persona tranquila y seria. El nivel sociocultural en el que podemos ubicarlo es el medio.

El punki escucha música todo el tiempo a través de su walkman, el movimiento sinuoso de su cuerpo, al ritmo de la música que escucha, es parte de su rutina mecánica de todos los días. El punki recurre a una forma de lo más impropia para rascarse las muñecas, sus dientes calman la comezón mejor que sus propias uñas. Este personaje evidencia inconscientemente un rechazo hacia las personas que se encuentran muy próximas a él y trata de alejarse de la gente que lo incomoda. Según estas características, su nivel sociocultural se encuentra en una escala baja.

El orate evidentemente posee un nivel sociocultural extremo inferior.

PERSONAJES							
Nivel Sociocultural	Mujer exótica	Joven bien parecido	Albañil	Sacerdote	Punki	Gay	Orate
Alto		X					
Medio Alto				X			
Medio Medio						X	
Medio Bajo	X						
Bajo			X		X		
Extremo							X

### 1.3. A nivel Étnico

#### Étnico - Racial.-

En “Roces” no encontramos alguna diferenciación o intolerancia de orden racial entre los personajes, pero dejamos establecido que los personajes son de raza mestiza, con excepción del joven bien parecido y el punki quienes poseen algunos rasgos occidentales.

#### Étnico – Cultural.-

En el aspecto de tipo étnico – cultural, sí encontramos algunas diferencias que generan rechazo e intolerancia entre los personajes.

La mujer exótica rechaza al albañil porque presenta una apariencia física descuidada y un comportamiento indolente similar a la de un ladrón. Este personaje posee un maletín de herramientas que la mujer confunde con objetos punzo cortantes que usan los delincuentes para cometer un asalto, ante esto, la mujer huye del presunto delincuente. La mujer exótica también se aterra de la presencia cercana del punki, ella logra ver los innumerables tatuajes en el brazo del muchacho y de inmediato piensa que puede ser víctima de los ataques de un maniático. Ante esta situación, la vemos nuevamente escapar, pero esta vez se aleja de la banca.

El joven bien parecido no tolera el temor paranoico y el continuo acoso involuntario de la mujer exótica, se fastidia de estas actitudes y se aleja de ella

Por su parte, el albañil simplemente muestra su absoluto rechazo y desdén ante la presencia cercana del gay y opta por retirarse de su lado.

En el caso del punki, vemos que su rechazo hacia los demás personajes se manifiesta en la incomodidad de sentirse muy cercano o atrapado por los demás personajes.

El sacerdote muestra su extrañeza cuando ve el crucifijo negro del punki.

El punki y el sacerdote, más que rechazar, temen la presencia desagradable y probablemente peligrosa del orate.

PERSONAJES							
Diferen-cia	Joven	Mujer	Albañil	Sacerdote	Punki	Gay	Orate

PERSONAJES							
<b>Racial y Cultural</b>	<b>bien parecido</b>	<b>exótica</b>					
<b>Étnico – Cultural</b>	No tolera el acoso de la mujer exótica	Prejuicios por el aspecto físico y los malos modales del albañil y del punki	Intolerancia frente a una opción sexual	Se extraña al ver el crucifijo negro que el punki lleva colgado en su pecho	Intolerancia frente a la proximidad de los otros	Temor y vergüenza por los valores morales religiosos que no parece cumplir	No tiene
<b>Étnico – Racial</b>	Todos son mestizos con excepción de ciertos rasgos occidentales distinguibles en el joven bien parecido y el punki						

## 2. Cultura y Socialización

**2.1. Diferencias en Valores.**- En “Roces” se manifiestan ciertas diferenciaciones de juicio valorativo entre los personajes.

### **A nivel de la sociedad peruana**

En función de la apariencia física y los comportamientos culturales, la mujer exótica considera a dos personajes como negativos y aparentemente hostiles: el albañil y el punki, mientras que su valoración por el joven bien parecido es contraria a la de los otros dos, a él lo considera como un elemento positivo y encomiable que le demuestra seguridad y simpatía.

Este tipo de apreciaciones realizadas por la mujer exótica hacia estos dos personajes corresponden a típicas valoraciones prejuiciosas de la sociedad peruana, pues, usualmente nos alejamos de aquellas personas que físicamente muestran un aspecto descuidado o siniestro.

### **A nivel de una sociedad cosmopolita**

El joven bien parecido, en cambio, considera a la mujer exótica como un personaje hasta cierto punto intolerable. En un primer momento, la curiosidad del joven por la apariencia física estrafalaria de la mujer se ve degenerada en un rechazo total ante el acoso constante del que él es víctima por parte de la mujer. Esta valoración hecha por el joven bien parecido suele enmarcarse dentro de un contexto más cosmopolita.

El albañil atribuye una valoración negativa, inaceptable e intolerable a la presencia cercana del gay. El albañil simplemente repudia el comportamiento afeminado de dicho personaje, tal vez porque lo considera como elemento que deforma la sexualidad del género masculino. Sin embargo, la presencia del sacerdote a su lado le merece una valoración encomiable y respetable. Estas valoraciones del albañil respecto del gay suelen ser compartidas aún en muchas partes del mundo.

Para el punki, sentir la cercanía de los otros personajes sentados en la banca junto a él, es una situación intolerante. Esta valoración por parte de este personaje underground

es una actitud que encuentra su lugar natural y común a toda sociedad cosmopolita donde los punkis, por lo general, suelen ser desafiantes y huraños.

El sacerdote y su relación con el punki es muy peculiar, ambos son personajes totalmente opuestos, uno se dedica a conducir espiritualmente a los hombres hacia el amor, la paz, la justicia y la verdad, y el otro es un personaje aparentemente caótico. No obstante, entre ambos se manifiesta una tolerancia hasta el final de la historia.

Para el punki y el sacerdote, la presencia del orate es absolutamente negativa, ambos sienten el temor de que este personaje los ataque. El miedo a un personaje como el orate suele ser común en cualquier parte del mundo.

Todos los personajes, con excepción del orate consideran a la coaster como un medio de transporte aceptable que los trasladará a su destino sin distinciones de por medio. Esta valoración también corresponde al terreno de una sociedad contemporánea cosmopolita.

JUICIOS VALOR				
	A nivel de la sociedad peruana		A nivel de una sociedad cosmopolita	
<b>PERSONAJES</b>	Tolerable, aceptable, encomiable, positivo o bueno	Intolerable, inaceptable, repudiable, temible, negativo o malo	Tolerable, aceptable, encomiable, positivo o bueno	Intolerable, inaceptable, repudiable, temible, negativo o Malo
<b>Joven bien parecido</b>				El acoso de la mujer exótica
<b>Mujer exótica</b>		Los modales y el aspecto físico del albañil y del punki		
<b>Albañil</b>			La presencia inmaculada del sacerdote	La presencia de un gay a su lado
<b>Sacerdote</b>			La presencia de los seis primeros personajes sentados en la banca	El acercamiento y la presencia del orate en el paradero
<b>Punki</b>				La cercanía de los personajes que están sentados muy próximos a él y la presencia repentina del orate
<b>Gay</b>				La parafernalia religiosa del sacerdote y todo lo que ella significa
<b>Orate</b>	Indiferencia absoluta			

**2.2. Diferencias en normas y costumbres.-** En "Roces" ubicamos algunos de estos elementos:

**A nivel de la sociedad peruana**

**Normas:**

---

No presenta ejemplos específicos

### **A nivel universal o de las sociedades occidentales**

#### **Normas:**

El paradero es un lugar en el que se espera ordenadamente a los autobuses. Es un lugar común a la mayoría de países del mundo.

La movilidad está en la obligación de detenerse en los paraderos para dejar y recoger a los pasajeros durante su ruta. Esta acción también es común a las sociedades contemporáneas.

### **A nivel de la sociedad peruana**

#### **Costumbres:**

Es costumbre en el Perú que los pasajeros de un autobús u otra movilidad viajen atiborrados y en forma deplorable.

En el Perú es de poca costumbre, para muchos, esperar sentados en la banca de un paradero y, si lo hacen, tratan de no entrar en contacto (no rozarse) con el del al lado. Es preferible esperar parado.

Es costumbre en el Perú que el cobrador vocifere las rutas del autobús.

En el Perú es costumbre ver a los albañiles con un atuendo desgarrado que suelen utilizar durante su trabajo.

### **A nivel universal o de las sociedades occidentales**

#### **Costumbres:**

Es costumbre en todas partes del mundo observarse físicamente unos a otros.

Es un uso moderno generalizado que algunas personas lean mientras esperan en el paradero.

Es usual en las grandes ciudades del mundo que los orates conviertan la banca de los paraderos, de los parques y algunos basureros en eventuales dormitorios por la noche.

Es habitual ver que muchas personas esperan el autobús que los trasladará a sus domicilios después de un día de trabajo.

<b>NORMAS Y COSTUMBRES</b>			
<b>A nivel de la sociedad peruana</b>		<b>A nivel universal o de las sociedades occidentales</b>	
<b>Normas</b>	<b>Costumbres</b>	<b>Normas</b>	<b>Costumbres</b>
	Viajar en una coaster es correr el riesgo de viajar atiborrada e incómodamente	El paradero como lugar destinado a que las personas esperen su transporte público	Observarse unos a otros mientras esperan el autobús en el paradero
	La gente que espera el autobús en el paradero tiende a no entrar en contacto físico con otras personas	El transporte público está tiene como deber recoger a las personas que esperan en el paradero	Leer o buscar cualquier entretenimiento durante la espera
	Es costumbre que el cobrador vocifere las rutas del autobús		Que los orates conviertan las bancas de paradero en eventuales dormitorios
	Es costumbre que los albañiles mantengan puesto su atuendo desgarrado fuera de su trabajo		Que muchas personas coincidan en el paradero al final de un día de trabajo

### **2.3. Proceso de socialización y formación de la cultura y los valores.-**

La idea en esta parte está relacionada a los comportamientos de los personajes de "Roces" y sus formas de socialización de acuerdo a los parámetros locales o universal cosmopolita.

#### **A nivel de la sociedad peruana**

- En el cortometraje se rescata una actitud que sucede a menudo en el Perú. Aunque no es muy peculiar ver a seis personajes juntos y muy próximos en la banca de un paradero, somos testigos tanto del rechazo y la intolerancia entre ellos, ya sea por cuestiones físicas y culturales, como de la afinidad entre aquellos personajes que consideran de mayor valor sociocultural a otro personaje.

Por ejemplo, la mujer exótica considera al punki y al albañil como elementos negativos y peligrosos, mientras que la sola presencia del joven bien parecido le ofrece confianza y serenidad. El albañil encuentra en el gay un elemento al cual repudiar y en el sacerdote una autoridad, una persona encomiable a la que se debe respetar.

En realidad, Velarde utiliza el paradero como un pretexto para reflejar todos esos prejuicios que existen entre los peruanos.

- Los seis personajes se ven obligados a soportar el abarrotamiento de pasajeros en la coaster y a tolerarse mutuamente para poder llegar a su destino (formas de sobrevivencia peculiar en el Perú).

#### **A nivel universal, cosmopolita u occidental**

- Todos los personajes saben que en el paradero se encontrarán con distinto tipo de personas que abordarán un vehículo.

- La presencia de un gay sigue siendo vista con mucha curiosidad, extrañeza. e intolerancia por los demás miembros de su grupo social.

- Es natural que la gente no desee socializar con los indigentes u orates por su aspecto aparentemente hostil. Estas personas son consideradas elementos excluidos de la sociedad porque no conformar una estructura social definida. Los personajes de "Roces" se sienten obligados a tolerar al orate, que utiliza inescrupulosamente la banca del paradero como eventual dormitorio por las noches.

<b>FORMAS DE SOCIALIZACIÓN</b>			
<b>A nivel de la sociedad peruana</b>		<b>A nivel universal, cosmopolita u occidental</b>	
<b>Rechazo</b>	<b>Anuencia</b>	<b>Rechazo</b>	<b>Anuencia</b>
En un lugar público se suele evitar el contacto físico o la simple cercanía con otra persona y más aun si se trata de alguien que a primera vista no resulta de nuestro agrado	Por sobrevivencia y convivencia ciudadana muchas personas se resignan a compartir con otras ciertos espacios públicos que resultan demasiado incómodos como una coaster	La presencia de un gay u homosexual en un lugar público aún resulta ser un elemento que despierta la curiosidad y la animadversión en muchas sociedades de heterosexuales. / La marginalidad de los orates suele generar temor en las personas, por eso se trata de evita cualquier contacto cercano con ellos. Se les puede tolerar dentro de una sociedad pero no son aceptados en el proceso de socialización	El transporte público o cualquier otro espacio que sea de uso común es aceptado como un lugar en el que cada individuo participa de un proceso de socialización a través de la mutua dependencia. Los personajes en el paradero y luego en la coaster son conscientes de que su actuación como usuarios forma parte de la necesidad por un servicio común

### **3. Diferenciación Social**

**3.1. Relaciones jerárquicas implícitas de mando – obediencia o dependencia – independencia.**-Estas relaciones de poder se presentan en la vivencia común de los hombres.

**A nivel particular de la sociedad peruana**

- En una visión nacional peruana, vemos que los personajes se sujetan a las condiciones del abarrotamiento de pasajeros e incomodidad de la coaster. Deben de reducir su estadía con otras personas en el mínimo espacio posible.

**A nivel de las sociedades contemporáneas en general**

- En una visión universal, los personajes de “Roces” confluyen en un lugar público como el paradero, ellos deben compartir necesariamente ese espacio para poder abordar el bus. Todos deben someterse al uso común que tiene el paradero por más que la compañía les parezca incómoda.

- Implícitamente, los personajes se ven también sometidos a la presencia del orate en el paradero. Este personaje es el “dueño” del lugar y los otros seis personajes se ven obligados a cederle todo el lugar por temor a una conducta agresiva.

- Cada personaje sabe que no debe violar el lugar del personaje de al lado. Todos están obligados a guardar cierta distancia que no los excluya del paradero.

<b>RELACIONES JERÁRQUICAS IMPLÍCITAS DE DEPENDENCIA E INDEPENDENCIA</b>	
<b>A nivel particular de la sociedad peruana</b>	<b>A nivel de la sociedad contemporánea en general</b>
Es común en nuestra sociedad ver que las personas se sometan a la incomodidad de un espacio reducido para poder acceder a un servicio como el del transporte público	Todas las personas nos sujetamos a las normas de uso común de los espacios y los servicios públicos. Es una forma de velar por la armonía de la convivencia. Es implícito que en un espacio común dependamos del espacio que ocupe una persona. Para evitar cualquier molestia por la cercanía guardamos cierta distancia de la persona contigua. / En un lugar común, la falta de afinidad con algunas personas genera un rechazo que nos conduce al alejamiento del espacio que se compartía con dichas personas. En “Roces” se presentan ejemplos muy detallados.

**4. Relaciones entre individuo y sociedad**

Este apartado está relacionado a los aspectos individuales y su relación con los aspectos sociales más generales que forman parte de una tendencia social.

#### **4.1. A nivel de la sociedad peruana**

##### **Hechos o problemas personales o individuales que son parte de una tendencia social**

En “Roces” asistimos a algunos hechos individuales específicos que reflejan una tendencia social peruana.

- La mujer exótica, por ejemplo, manifiesta un rechazo absoluto a la presencia desgarbada y mal educada del albañil, ella lo confunde con un ladrón que puede asaltarla en cualquier momento. La mujer tampoco tolera la presencia underground del punki, lo cree un delincuente o un maniático y huye también de su lado. Estas actitudes de rechazo o discriminación se presentan a menudo en la sociedad peruana.

- Constantemente asistimos al establecimiento de ciertos prejuicios hacia las personas que física o culturalmente puedan ser desagradables mientras que a menudo se tiende a colocar por encima del resto a aquellas personas que deslumbran por su belleza o por su aparente procedencia sociocultural y socioeconómica superior.

- La escena en la que los seis personajes son víctimas del abarrotamiento de pasajeros y la informalidad de la coaster es una situación que deben tolerar el común de los peruanos para poder sobrevivir.

##### **Hechos o problemas personales o individuales que no son parte de una tendencia social**

- La ubicación de los seis personajes juntos en la banca no constituye una tendencia social peruana, si consideramos que muchos esperamos el autobús de pie y muy distantes del resto.

#### **4.2. A nivel universal o de las sociedades contemporáneas**

##### **Hechos personales o individuales que son parte de una tendencia social**

- En “Roces” vemos como el sacerdote y el punki se retiran temerosos de la banca cuando ven aproximarse a ella a un orate. Este temor expresado por ambos personajes es el reflejo de una reacción universal (occidental contemporánea). Como lo mencionamos líneas atrás, los orates o indigentes no gozan de una aceptación social, ellos se excluyen de una sociedad, primero, y luego, en su condición física y mental marginal, la sociedad se aparta de ellos por temor a cualquier agresión física.

- En “Roces” encontramos otro elemento discriminatorio en el albañil. Este personaje evidencia su total menosprecio hacia la presencia del gay, simplemente no acepta su condición homosexual y se aparta de él.

Hechos personales o individuales que no son parte de una tendencia social

**No presenta ejemplos específicos.**

<b>RELACIONES ENTRE INDIVIDUO Y SOCIEDAD</b>			
<b>A nivel de la sociedad peruana</b>		<b>A nivel universal o de las sociedades contemporáneas</b>	
<b>Tendencia Social</b>	<b>No Tendencia Social</b>	<b>Tendencia Social</b>	<b>No Tendencia Social</b>
El rechazo, el prejuicio y la discriminación hacia las personas que aparentan un nivel sociocultural y socioeconómico inferior. Estas personas no son a fines a los gustos y patrones de quienes se apartan de ellas.	La proximidad de los individuos en un espacio público no es habitual en la sociedad peruana, por lo general, las personas guardan regular distancia unos de otros	La discriminación en contra de los homosexuales. La homofobia y la burla se apodera a menudo de las personas.	No presenta
La otra cara de la moneda se presenta en la aceptación y el elogio de unos por la procedencia sociocultural y socioeconómica elevada de otros. La buena presencia física es tomada muy en cuenta en el momento de aceptar o rechazar a una persona		El rechazo general a los orates es una tendencia originada por el temor a una posible agresión en contra de las personas. La marginalidad es otro factor socioeconómico y sociocultural que se suma al rechazo por parte de una sociedad.	
La constante tolerancia por parte de los individuos a la incomodidad de un servicio público se convierte en una actitud recurrente en la sociedad peruana			

## **5. Simbolismo y Ritual.-**

### **5.1. Simbolismo que refleja lo nacional peruano**

- Al final de la historia vemos como los seis personajes, que antes se habían apartado el uno del otro, se encuentran apiñados en el interior de la coaster. La

---

necesidad de sobrevivir dentro del sistema –en muchos casos informal- de la sociedad peruana les exige convivir (“soportarse”) necesariamente después de todo.

### **5.2. Simbolismo que refleja situaciones universales en las sociedades cosmopolitas u occidentales**

- El primer simbolismo que podemos identificar en “Roces” está vinculado al hecho de ver a siete personajes totalmente disímiles ubicarse en la banca del paradero. Ellos simbolizan la multiculturalidad y, asimismo, la intolerancia de los hombres en las grandes urbes de cualquier lugar del mundo.

- La banca y el paradero simbolizan una sociedad, un país o el mismo mundo. En dicho lugar debemos de convivir en armonía con personas de distinta condición socioeconómica, cultural y racial.

Pero, como en toda sociedad, las personas no siempre conviven armónicamente, por lo general, existen ciertas actitudes intolerantes en medio de esas diferencias multiculturales que fortalecen los conflictos entre los seres humanos. Por eso vemos que los seis personajes -unos con prejuicios y otros con temor- rehuyen de quienes han considerado peligrosos o inferiores.

### **5.3. Ritual que refleja las particularidades de lo nacional peruano**

- Otro ritual que se repite a diario en el Perú, sobre todo en las grandes ciudades urbanas, está referido al abarrotamiento de pasajeros en el interior de los autobuses y de las coaster. Las personas que no cuentan con un vehículo particular participan constantemente del mismo ritual fustigante de viajar en una coaster.

### **5.4. Ritual que refleja situaciones universales en las sociedades cosmopolitas u occidentales**

- El ritual generalizado que podemos hallar en “Roces” está relacionado a la paciente espera de los personajes en el paradero para tomar el autobús. Esta acción es de naturaleza dinámica, todos los días la mayoría de ciudadanos en el mundo nos vemos en la imperiosa necesidad de trasladarnos por la ciudad mediante un transporte público.

<b>SIMBOLISMO Y RITUAL</b>			
<b>A nivel de la sociedad peruana</b>		<b>A nivel de situaciones universales en las sociedades cosmopolitas u occidentales</b>	
<b>Símbolo</b>	<b>Ritual</b>	<b>Símbolo</b>	<b>Ritual</b>
La necesidad de sobrevivir en la sociedad informal peruana hace que toleremos aún lo intolerable	El ritual fustigante de viajar apiñado en un transporte público	Los personajes en la banca representan la multiculturalidad de una sociedad y los prejuicios que se originan durante la convivencia espacial	La espera de las personas en el paradero
		La banca del paradero y el paradero mismo representan una sociedad, un país o el mundo. Dentro de ese espacio normado, se debería mantener una convivencia estable, sin embargo, salen a relucir los prejuicios	

## **ANÁLISIS SOCIOLÓGICO Y ANTROPOLÓGICO DE “EL ASCENSOR”**

### **1. Diferenciación Social**

#### **1.1. A nivel Socioeconómico**

##### **Lenguaje, apariencia física, vestimenta, gestos y actitudes**

En “El ascensor” Pedro y Julia son dos personajes muy disímiles a nivel socioeconómico.

- Julia, por ejemplo, es un personaje que pertenece a un estrato socioeconómico medio superior, vemos en ella una apariencia física que goza de un delicado cuidado personal y una vestimenta formal que la hacen ver muy distinguida. Sus actitudes suelen esconderse bajo una expresión permanentemente adusta y un comportamiento severo y, aunque en algunos momentos peca de excesiva arrogancia, se le reconoce un lenguaje y una postura refinadas. Sin embargo, a medida que transcurre la historia, este personaje manifiesta unas actitudes defensivas que la convierten en un ser intratable.

- Pedro, por su parte, es el personaje opuesto a Julia, su condición socioeconómica media baja. Este joven posee un aspecto físico desaliñado, su rostro presenta una barbilla sin afeitar y unos cabellos crecidos y despeinados, asimismo, su vestimenta luce desgarrada, vemos que su chaqueta de jean, su camiseta y su bolso presentan un evidente desgaste y decoloración. El lenguaje de Pedro difiere con el de Julia, el muchacho se expresa de forma sencilla, inclusive, con algunos vocablos erróneos que Julia intenta corregir. A diferencia de Julia, Pedro se muestra indolente frente al

desperfecto que sufre el ascensor, pero al notar la arrogancia y amargura de la joven adopta una actitud burlesca que intenta desestabilizarla.

	PERSONAJE	
Nivel Socioeconómico	Julia	Pedro
Alto		
Medio Alto	X	
Medio Medio		
Medio Bajo		X
Bajo		
Extremo		

### 1.2. A nivel Sociocultural.-

#### Costumbres y preferencias culturales específicas de cada personaje

- En Julia advertimos cierta distinción que poco a poco va degenerando, pese a esto diremos que el nivel sociocultural al que pertenece es el medio superior. Sabemos que hasta antes del encierro en el ascensor, se dirigía a una entrevista de trabajo y, ya en cautiverio, la vemos muy preocupada por cumplir con la responsabilidad de llegar puntualmente a dicha entrevista. Pero existe un cierto desbalance emocional en Julia, pues si bien podemos identificarle un lenguaje refinado, poco a poco manifiesta una postura despectiva en contra de Pedro, quien, a medida que dura el encierro, es atacado verbalmente por la amargura escondida de la joven.

- Pedro, en cambio, es un personaje que se muestra tranquilo y relajado frente a la avería del ascensor, en ningún momento le teme al encierro, por el contrario, adopta una actitud paciente durante la espera. A pesar que intenta calmar la desesperación de Julia, se ve agredido por las palabras despectivas de la joven; el muchacho, entonces, atina a responderle con la misma insolencia aunque sin buenos resultados Pedro de inmediato percibe la amargura de Julia y decide gastar algunas bromas pesadas con el fin de incrementar la angustia de la muchacha. A medida que Pedro se convierte en el confidente de Julia, se vuelve un ser más comprensivo y tolerante. Señaladas estas características podemos decir que Pedro posee un nivel sociocultural medio.

	PERSONAJES	
Nivel Sociocultural	Julia	Pedro
Alto		
Medio Alto	X	
Medio Medio		X
Medio Bajo		
Bajo		
Extremo		

### 1.3. A nivel Étnico.-

**Étnico - Racial.**-En "El ascensor" no encontramos alguna diferenciación de orden

racial entre los personajes.

**Étnico – Cultural.-** Este factor es identificado en el inicio del cortometraje.

- Como ya lo mencionamos anteriormente, Julia trata despectivamente a Pedro, a ella le incomoda la compañía del muchacho en el ascensor, es más, en el momento en que Julia hace su entrada al ascensor podemos reconocer en ella un gesto de desagrado hacia la persona que se encuentra en el interior. Cuando empiezan a dialogar, Julia saca a relucir su superioridad lingüística sobre los errores verbales de Pedro. Asimismo, en una decisión arbitraria, la muchacha decide terminar la discusión con Pedro, en el instante en que el joven intenta defenderse de los ataques inopinados de Julia. Como vemos, Julia es consciente de su superioridad a nivel sociocultural frente a Pedro y cierta altivez la lleva a marcar diferencias entre ambos.

	PERSONAJES	
<b>A nivel Étnico</b>	<b>Julia</b>	<b>Pedro</b>
<b>Étnico – Cultural</b>	No tolera los errores lingüísticos de Pedro. Es jactanciosa y se considera superior a Pedro.	Logra identificar el carácter presuntuoso de Julia y se defiende de sus ataques a través de unas bromas pesadas que buscan desestabilizarla.
<b>Étnico – Racial</b>	No presenta ejemplos específicos	

#### 1.4. Relaciones de Género.-

Durante el encierro en el ascensor, Pedro y Julia entablaron una explícita relación de género que a continuación analizaremos en detalle.

##### **A nivel de roles y criterios reconocibles en la sociedad peruana**

“El ascensor” no presenta ejemplos dentro de este nivel.

##### **A nivel de roles y criterios relativamente universales**

- Cuando Julia y Pedro se percatan de la avería del ascensor, Julia manifiesta una inicial angustia por salir del lugar, su aflicción, con el transcurrir de la historia, se irá tornando en histeria. Pedro, por su parte, siempre mantiene la calma y el control de la situación. Durante el desarrollo de la historia intenta tranquilizar a Julia aunque siempre se mantenga reacia a sus indicaciones.

- Cuando Pedro se convierte en el confidente de las frustraciones de Julia, percibimos en él una actitud protectora (casi paternal) que desea aliviar las angustias de ese ser lleno de conflictos que es Julia. De este modo, Pedro logra convertirse en el hacedor de los momentos de paz que Julia logra obtener a su lado.

- Julia encuentra su espíritu liberal en las actitudes de Pedro. Es un ser que le brinda mucha seguridad y la aleja de los riesgos, por eso se aferra a él sin miedos.

	A NIVEL DE GÉNERO	
<b>PERSONAJES</b>	<b>A nivel de roles y criterios</b>	<b>A nivel de roles y criterios</b>

A NIVEL DE GÉNERO		
	reconocibles en la sociedad peruana	relativamente universales
<b>Julia</b>	No presenta ejemplos específicos	Julia permanece afligida durante el encierro hasta el punto de caer en la histeria. / Julia se aferra de la seguridad y la protección que Pedro le brinda cuando se convierte en el confidente de su amargura
<b>Pedro</b>	No presenta ejemplos específicos	Pedro mantiene la calma y la estabilidad durante el encierro y trata por todos los medios de infundírsela a Julia. / Pedro se siente responsable del bienestar de Julia, inconscientemente adopta la postura de un protector y guía emocional

## 2. Cultura y Socialización

**2.1. Diferenciación en valores.**- Las valoraciones hechas a partir de los personajes en “El ascensor” son las siguientes:

### A nivel de la sociedad peruana

No presenta ejemplos específicos

### A nivel universal o de las sociedades occidentales

- En el inicio de la historia, Julia rechaza la actitud de los hombres que pretenden tener relaciones sexuales eventuales.

- Julia, sólo en un inicio, considera encomiable mantener la virginidad por convicción propia.

- Luego de haber liberado la causa de sus presiones, Julia reconoce como negativa toda presión familiar que la inhiba de sus naturales manifestaciones sexuales.

- Julia considera importante una relación formal afectiva (un enamorado formal).

- Pedro primero considera que las relaciones formales afectivas limitan la libertad para poder entablar otras relaciones en cualquier momento.

- Julia considera reconfortante y bueno haberle manifestado a alguien sus presiones y frustraciones.

- Pedro, al final de la historia, considera una grata oportunidad si pudiera mantener una relación formal con alguien tan especial como Julia

JUICIOS VALOR				
	A nivel de la sociedad peruana		A nivel universal o de las sociedades occidentales	
<b>PERSONAJES</b>	Tolerable, aceptable, encomiable, positivo o bueno	Intolerable, inaceptable, repudiable, temible, negativo o malo	Tolerable, aceptable, encomiable, positivo o bueno	Intolerable, inaceptable, repudiable, temible, negativo o malo
<b>Julia</b>			Las relaciones afectivas formales y duraderas. / Mantener la virginidad por convicción propia. / Encontrar en Pedro un confidente que aminore el dolor de sus represiones	Las relaciones afectivas eventuales. / Las presiones familiares que le impiden manifestar su sexualidad
<b>Pedro</b>			Tener la oportunidad de entablar una relación sentimental formal con Julia	En un inicio, Pedro considera que las relaciones formales afectivas limitan la libertad de entablar relaciones pasajeras

## 2.2. Diferencias en costumbres, normas y usos.-

### A nivel de la juventud peruana

- Pedro trae consigo un bolso (“Chuspa”) típicamente tejido en la sierra del Perú. Este tipo de bolsos son muy utilizados por los jóvenes en el Perú, denota cierto grado de identidad.

### A nivel de la juventud contemporánea o cosmopolita

- Pedro encuentra en su vestimenta informal una forma explícita de reflejar su personalidad aparentemente despreocupada y relajada.

- Julia, en cambio, luce un aspecto formal que guarda absoluta relación con su personalidad adusta y su nivel cultural superior.

- El uso de los ascensores que posibilita a los usuarios ahorrarse tiempo y esfuerzo para movilizarse dentro de un edificio.

## DIFERENCIAS EN COSTUMBRES, NORMAS Y USOS

A nivel de la juventud peruana

A nivel de la juventud contemporánea o

<b>DIFERENCIAS EN COSTUMBRES, NORMAS Y USOS</b>			
		<b>cosmopolita</b>	
<b>Normas</b>	<b>Costumbres</b>	<b>Normas</b>	<b>Costumbres</b>
El bolso o “chuspa” que lleva Pedro colgado en su cuerpo		No presenta	El aspecto físico informal de Pedro nos dice mucho de una personalidad acostumbrada a tomar la vida sin preocupaciones. / La apariencia física formal de Julia nos presenta a un ser acostumbrado a ver la vida con absoluta seriedad y con responsabilidad. / EL ascensor es utilizado a menudo por los usuarios que desean ahorrar tiempo y esfuerzo mientras recorren un edificio.

### **2.3. Proceso de socialización y formación de la cultura y los valores.-**

La socialización de un individuo es una norma establecida por la misma sociedad, sin embargo, asistimos a múltiples diferencias socioeconómicas, socioculturales, étnicas, etc. que hacen a menudo imposible la tolerancia en un grupo.

#### **A nivel de la sociedad peruana**

No presenta ejemplos específicos

#### **A nivel universal o las sociedades cosmopolitas**

- Dos personajes como Julia y Pedro participan en el proceso de socialización a través del uso común que le dan al ascensor.

- El ascensor es un lugar público, su utilización está regida por la comodidad que brinda a un grupo social (valor de uso) sin distinciones de ningún tipo.

- En un inicio, Julia se muestra algo incómoda por la presencia de Pedro en el ascensor. Cuando Julia entra en el ascensor se percata de la figura desaliñada de Pedro y trata por todos los medios de no entablar un contacto con él.

- Cuando el ascensor sufre el desperfecto, Julia se muestra reacia a tolerar el encierro con alguien que a primera impresión le resulta desagradable y, sin ninguna explicación, saca a relucir una actitud ofensiva en contra de Pedro.

- Cuando el ascensor sufre el desperfecto, Pedro toma la iniciativa para mantener en calma a Julia.

- Cuando Julia decide revelarle sus presiones a Pedro, el muchacho hace suyos los problemas de Julia e intenta buscar alguna solución a partir de su propia experiencia de

vida dentro una sociedad que rustraciones los consume.

<b>FORMAS DE SOCIALIZACIÓN</b>			
<b>A nivel de la sociedad peruana</b>		<b>A nivel universal o de las sociedades cosmopolitas</b>	
<b>Rechazo</b>	<b>Anuencia</b>	<b>Rechazo</b>	<b>Anuencia</b>
No presenta ejemplos específicos		Julia se muestra incómoda por la presencia de Pedro en el ascensor, no sólo rechaza cualquier contacto con él sino que adopta una actitud ofensiva injustificable contra el muchacho.	Ambos personajes comparten un ascensor de uso común y sin distinción alguna. / Pedro siente la responsabilidad de ayudar a mantener la calma cuando ve que Julia empieza a angustiarse por el encierro. / Pedro intenta aliviar las frustraciones de Julia cuando se convierte en su confidente ocasional

### **3. Relaciones de Poder**

#### **3.1. Relaciones de poder explícitas o formales.**

##### **A nivel de la sociedad peruana**

No presenta ejemplos específicos

##### **A nivel universal o de las sociedades occidentales**

- Los constantes recuerdos de las presiones familiares se reproducen en una abstención sexual en Julia. Esta situación origina en Julia un autocontrol permanente y un sentimiento de amargura que la obliga a rechazar toda manifestación posible de su sexualidad.

#### **3.2. Relaciones de poder implícitas de independencia - dependencia.**

##### *A nivel de la sociedad peruana*

No presenta ejemplos específicos

##### **A nivel de la relaciones humanas universales**

- En "El ascensor" asistimos a estas relaciones de poder. Un lugar tan cerrado como el ascensor posibilita el entrampamiento momentáneo de dos o más individuos desconocidos. En el caso de Pedro y Julia el ascensor se averió de improviso y se vieron obligados a compartir el encierro. A partir de ese momento, el encierro se convirtió en el pretexto para que ambos se condicionen a una relación íntima y, a su vez, se condicionen a la manifestación de sus emociones y frustraciones personales.

- La misma relación íntima que surge entre Julia y Pedro depende claramente de la revelación que Julia hace de sus inhibiciones y frustraciones sexuales. Sin esta confesión de por medio tal vez nunca veríamos a Julia aferrarse a la seguridad que Pedro le ofrece y, por lo tanto, a inspirar mutuamente una atracción física.

- Julia se atreve a demostrar toda su sexualidad a partir de la seguridad y la protección que Pedro le ofrece.

- La aflicción que Julia demuestra frente al encierro traduce en realidad su angustia ante la pérdida del control de sus emociones. La compañía de Pedro resulta para Julia una tentación que le permite liberarse de sus presiones y manifestar abiertamente su sexualidad.

<b>RELACIONES DE PODER EXPLÍCITAS O FORMALES</b>	
<b>A nivel de la sociedad peruana</b>	<b>A nivel universal o de las sociedades occidentales</b>
No presenta ejemplos específicos	Los constantes recuerdos de las presiones familiares se reproducen en una abstención sexual en Julia. Esta situación origina en Julia un autocontrol permanente y un sentimiento de amargura al no poder manifestar abiertamente su sexualidad

<b>RELACIONES DE PODER IMPLÍCITAS DE DEPENDENCIA E INDEPENDENCIA</b>	
<b>A nivel de la sociedad peruana</b>	<b>A nivel de las relaciones humanas universales</b>
No presenta ejemplos específicos	Ambos se someten al entrampamiento momentáneo del ascensor. / La relación íntima afectiva que surge entre Julia y Pedro y la demostración plena de sus emociones y frustraciones se condiciona al encierro de ambos en el ascensor. / La angustia personal de Julia condiciona directamente la inesperada atracción física entre ella y Pedro. / La seguridad de Pedro hace que Julia se sienta libre de manifestar su sexualidad. / La aflicción que Julia demuestra durante el encierro revela en realidad su angustia por no perder el autocontrol de su sexualidad, la misma que mantiene reprimida por mandato familiar

#### **4. Relaciones entre Individuo y Sociedad**

##### **4.1. Hechos personales o individuales que son parte de una tendencia social**

###### **A nivel de la Sociedad Peruana**

No presenta ejemplos específicos

##### **4.2. Hechos personales o individuales que no son parte de una tendencia social**

###### **A nivel de la Sociedad Peruana**

No presenta ejemplos específicos

##### **4.3. Hechos personales o individuales que son parte de una tendencia social**

###### **A nivel de las sociedades cosmopolitas**

- En un primer momento, Pedro valora como positivo la libertad que le ofrece una relación de pareja exenta de compromisos.

- Julia al inicio considera a Pedro como un chico en cuya mente sólo habita el placer sexual en las relaciones efímeras. Es una tendencia pensar, en estos tiempos, que muchos jóvenes varones sólo piensan en hacer efectiva una relación sexual antes que entablar una relación formal de pareja.

- Una relación íntima inesperada como la de Pedro y Julia suele generarse a menudo en situaciones de conflicto emocional por parte de uno de los miembros de la relación, en este caso las que padece Julia. Es ella, entonces, quien busca inconscientemente el apoyo de Pedro. Esta relación tan íntima entre el ser que alivia los males y el ser angustiado a menudo se desencadena en una relación afectiva.

- La angustia de Julia, ocasionada por su encierro prolongado en el ascensor, es una sensación que a menudo se presenta en las personas que atraviesan una situación parecida..

- El prejuicio cultural que Julia demuestra por la apariencia física y por los errores lingüísticos de Pedro, suele presentarse a menudo en diversos grupos sociales ciudadanos a nivel universal.

- Algunas personas suelen valerse del encierro para manifestar algunos comportamientos y sentimientos inusuales que, por vergüenza o prohibición, no revelarían en público

##### **4.4. Hechos personales o individuales que no son parte de una tendencia social**

###### **A nivel de una sociedad occidental**

- En "El ascensor" identificamos que la angustia y la amargura de Julia se debe a las presiones familiares que le impiden manifestarse sexualmente, dichos sentimientos represivos, dejaron de ser recurrentes en la mentalidad abierta y nada prejuiciosa de las mujeres de mediados de los años noventa.

- El simple hecho de que dos o más personas entablen una relación de alta confidencialidad e intimidad en tan corto tiempo suele ser una situación muy poco habitual en una sociedad, a no ser de que se trate de relaciones eventuales sin compromisos de por medio.

- No resulta ser una tendencia social a gran escala que las personas adopten actitudes negativas en contra de otras personas sin mediar alguna justificación.
- No es una tendencia social que durante un encierro prolongado dos personas desconocidas puedan entablar una relación amorosa.
- La virginidad es un hecho social que cada vez pierde su relación con la pureza y la dignidad.

<b>RELACIONES ENTRE INDIVIDUO Y SOCIEDAD</b>			
<b>A nivel de la sociedad peruana</b>		<b>A nivel de las sociedades cosmopolitas u occidentales</b>	
<b>Tendencia Social</b>	<b>No Tendencia Social</b>	<b>Tendencia Social</b>	<b>No Tendencia Social</b>
No presenta ejemplos específicos		<p>El pensamiento acerca de que toda relación formal afectiva impida la libertad de poder establecer otras relaciones eventuales. / El creer que el pensamiento de los varones se aferra siempre al deseo sexual cuando quieren entablar una relación afectiva con una mujer. / A menudo surge una relación afectiva entre una varón y mujer cuando alguno de ellos se encuentra emocionalmente inestable o angustiado y necesita el apoyo y la protección del otro. / La angustia ante en el encierro es una situación habitual e las personas. / El encierro como medio para manifestación de comportamientos y sentimientos inusuales. / El prejuicio sociocultural es un hecho social muy recurrente entre las personas muy próximas a su reconocimiento inicial</p>	<p>El pensamiento moral familiar que busca impedir la manifestación sexual de las jóvenes ya no encuentra eco en una mentalidad abierta y nada prejuiciosa difundida entre los jóvenes durante los noventa. / Es inusual que en unas cuantas horas se logre entablar una relación de alta confidencialidad entre dos o más personas. / A pesar de los angustias personales, no siempre tenemos una actitud ofensiva hacia otras personas sin una justificación de por medio. / Un encierro prolongado no siempre lleva a un varón y a una mujer a entablar una relación amorosa. / La virginidad cada vez pierde su relación con los conceptos de pureza y dignidad femenina</p>

### 5. Simbolismo y Ritual

### 5.1. Símbolos que reflejan lo nacional

No presenta ejemplos específicos

### 5.2. Símbolos que reflejan situaciones universales en las sociedades cosmopolitas u occidentales

- Julia representa la frustración de muchas mujeres que no pueden manifestarse sexualmente por causa de las presiones familiares típicas del pensamiento tradicional en sociedades como la nuestra.

- Pedro representa el ser libre de presiones y la estabilidad emocional que brinda seguridad y alivio a Julia.

### 5.3. Rituales que reflejan lo nacional

- No presenta ejemplos específicos

### 5.4. Rituales que reflejan situaciones universales en las sociedades cosmopolitas u occidentales

- La actitud protectora que nace en Pedro al descubrir que Julia es esclava de un pensamiento moral tradicional que la inhibe de una experiencia sexual natural.

- La atracción física, el cariño y la comprensión entre una pareja logra complementarse en una entrega sexual plena sin remordimientos.

SIMBOLISMO Y RITUAL			
A nivel de la sociedad peruana		A nivel de las sociedades occidentales	
Símbolo	Ritual	Símbolo	Ritual
No presenta ejemplos específicos		Julia representa la frustración y la represión de la sexualidad femenina . / Pedro es el ser sin presiones, representa la estabilidad emocional y la seguridad	La actitud protectora y paternal que nace en Pedro consuela y ayuda a un ser tan afligido como Julia. / La atracción física, el amor, el cariño y la comprensión en una pareja encuentran su complemento en una entrega sexual plena y sin remordimientos.

## ANÁLISIS SOCIOLÓGICO Y ANTROPOLÓGICO DE “PAPAPA”

### 1. Diferenciación Social

#### 1.1. A nivel Socioeconómico

#### Lenguaje, apariencia física, vestimenta, gestos y actitudes

Tanto Mili, Ignacio y el abuelo, personajes de “papapa”, poseen ciertas características de orden socioeconómico que pasaremos a detallar.

- Ignacio y Mili son dos jóvenes que no presentan muchas diferencias a nivel socioeconómico, por el contrario, existen una serie de similitudes en la forma de expresarse y en algunas actitudes que nos remiten inmediatamente a un estilo de vida identificable en los jóvenes limeños de estrato medio alto. Durante la conversación de ambos personajes percibimos constantemente algunas jergas, peruanismos y términos soeces como “un toque ya vuelvo”, “puta, Mili eres riquísima”, “no jodas pues, Mili”, “Ignacio de mierda” entre otras expresiones coloquiales a menudo presentes en grupos juveniles de la capital.

- Las actitudes de Ignacio y Mili responden a un flirteo constante que desea concretarse en una relación sexual. Vemos a Mili coquetear con Ignacio y al mismo tiempo molestarse por la presencia de papapa en la sala junto con ellos. En ciertos momentos es muy impulsiva, sobre todo al final de la historia. Ignacio, por su parte, asume su papel de seductor, su meta es llevar a la cama a Mili y exhibir su virilidad sexual frente a su abuelo. En realidad, la presencia de ambos personajes en la casa de Ignacio responde a un objetivo meramente sexual, por lo tanto, sus actitudes son percibidas dentro de un juego explícito de exacerbada excitación y seducción por ambas partes.

- Por otra parte, ambos personajes se encuentran en la casa de los padres de Ignacio, en ella constatamos que se está realizando una mudanza, lo cual nos permite identificar una casa grande con algunos detalles decorativos muy especiales como la chimenea, las estatuas, los tapices y los cuadros, detalles que suelen estar presentes en viviendas de condición socioeconómica alta o media alta.

- La vestimenta de Ignacio y Mili llega a ser un elemento prescindible si consideramos los factores antes mencionados. Ambos muchachos visten de manera informal, pero muy juvenil. Mili luce un atuendo veraniego que consta de un bividí, minifalda azul y zapatos calados negros mientras que Ignacio viste un polo amarillo, unos pantalones de buzo color gris y unas pantuflas. La apariencia física individual de ambos jóvenes se define por sus rasgos perfilados occidentales.

- Con respecto a papapa, es lógico relacionar su pertenencia al mismo nivel socioeconómico al que pertenece su nieto Ignacio.

	PERSONAJE		
Nivel Socioeconómico	Ignacio	Mili	Abuelo
Alto			
Medio Alto	X	X	X
Medio Medio			
Medio Bajo			
Bajo			
Extremo			

### 1.2 A nivel Sociocultural

El comportamiento obsceno y la actitud procaz manifestadas por Ignacio y Mili durante toda la historia no guardan relación directa con el nivel medio alto del que ambos

proviene socioeconómicamente. El nivel sociocultural de estos jóvenes evidencia una escasez de buenos modales y valores morales; consideramos por ello que dentro de este nivel, tanto Ignacio como Mili, se desenvuelven en un nivel sociocultural bajo

- La conversación que ambos personajes mantienen gira alrededor de temas intrascendentes, tal vez por el hecho de verse envueltos en una atmósfera meramente sexual.

- Ignacio y Mili no tienen pudor de mantener relaciones sexuales en presencia del abuelo.

El lenguaje utilizado por Ignacio y Mili está recargado de expresiones soeces y obscenas así como de innumerables peruanismos.

	PERSONAJES		
Nivel Sociocultural	Ignacio	Mili	Abuelo
<b>Alto</b>			
<b>Medio</b>			
<b>Bajo</b>	X	X	No está determinado

### 1.3 A nivel Étnico

No presenta ejemplos específicos.

### 1.4 Relaciones de Género

A pesar de que la historia nos presenta una relación eventual de pareja, libre de compromisos formales entre un hombre y una mujer, encontramos algunos aspectos que distinguen una relación convencional de género.

#### A nivel de la sociedad peruana

No presenta ejemplos específicos

#### A nivel universal o de las sociedades cosmopolitas

- Mili exige a Ignacio que la corteje, que la haga sentir única y deseada, ello inclusive, después de haber existido un tocamiento físico entre ambos.

- Como varón, Ignacio se atribuye el rol de seducir insistentemente a Mili hasta lograr su objetivo: llevarla a la cama y demostrar su potencia sexual.

- Tras la relación sexual entre ambos jóvenes, Ignacio siente que la compañía de Mili le es incómoda, y, como ya cumplió su cometido, simplemente decide echarla de su casa. Mili es retratada como un objeto sexual.

- Mili se siente sobrestimada por los halagos y la actitud seductora de Ignacio y por la mirada imperturbable de papapa hacia su figura. Toda esta situación hace que Mili se resista a tener relaciones sexuales inmediatamente con Ignacio, a favor del ego que ha empezado a despertar en ella.

- Para despertar las bajas pasiones en Mili, Ignacio recurre a un lenguaje saturado de términos soeces y lascivos para seducirla.

- En un momento de excesiva vanidad por su sensualidad, Mili cree ser el centro de un presunto juego voyeurista que el abuelo pudo haber planificado. Por eso la vemos entregarse fervientemente a una relación sexual con Ignacio, pero sin perder de vista la mirada y alguna posible sensación del abuelo.

	<b>A NIVEL DE GÉNERO</b>	
<b>PERSONAJES</b>	<b>A nivel de la sociedad peruana</b>	<b>A nivel universal o de las sociedades cosmopolitas</b>
<b>Ignacio</b>	No presenta ejemplos específicos	Debe de corteja a Mili para darle seguridad afectiva, por lo menos hasta conseguir tener relaciones sexuales con ella. / Seduce permanentemente a Mili para excitarla sexualmente y tener relaciones sexuales con ella. / Necesita utilizar un lenguaje obsceno que contribuya a la excitación sexual de ambos personajes
<b>Mili</b>	No presenta ejemplos específicos	El ego despierta en Mili al sentirse deseada sexualmente por Ignacio y por el abuelo. / Mili participa activamente y sin prejuicios del supuesto ritual voyeurista al sentirse deseada sexualmente. / Es utilizada por Ignacio como medio para satisfacerse sexualmente.
<b>Abuelo</b>	No presenta ejemplos específicos	No se puede determinar

## **2. Cultura y Socialización**

### **2.1. Diferenciación en valores**

#### **A nivel de la sociedad peruana**

No presenta ejemplos específicos

#### **A nivel de las sociedades occidentalizadas**

- Cuidar y hacerse cargo de papapa representa para Ignacio un valor positivo y bueno por tratarse de un ser tan indefenso como su abuelo.

- Para Ignacio la presencia de su abuelo mientras mantiene un flirteo y una relación sexual con Mili resulta ser una situación oportuna para consumir su exhibicionismo sexual.

- Mili en un inicio considera inaceptable e impúdico la presencia de papapa en pleno

flirteo y manoseo con Ignacio.

- Mili considera implícitamente conveniente la presencia de papapa en la habitación pues cree que el abuelo es parte de una situación voyeurista y ella el elemento importante del mismo para hacerlo efectivo.

- Ignacio considera insoportable la actitud cariñosa de Mili luego de haber finalizado la relación sexual con ella, por eso decide echarla de su casa cuanto antes.

- Para papapa la música de Giuseppe Verdi constituye el único factor que lo hace salir de su ensimismamiento. El saludo mecánico que hace con el brazo en alto (saludo nazi) nos indica que esa melodía es sobrevalorada por el abuelo.

		<b>JUICIOS VALOR</b>			
		<b>A nivel de la sociedad peruana</b>		<b>A nivel de las sociedades occidentales</b>	
<b>PERSONAJES</b>		<b>Tolerable, aceptable, encomiable, positivo o bueno</b>	<b>Intolerable, inaceptable, repudiable, temible, negativo o malo</b>	<b>Tolerable, aceptable, encomiable, positivo o bueno</b>	<b>Intolerable, inaceptable, repudiable, temible, negativo o malo</b>
<b>Ignacio</b>		No presenta ejemplos específicos		Cuidar a su abuelo enfermo. / La presencia de su abuelo mientras mantiene relaciones sexuales con Mili	La compañía cariñosa de Mili en la cama luego de haber tenido relaciones sexuales con ella
<b>Mili</b>		No presenta ejemplos específicos		Para Mili, al final, es conveniente la presencia de papapa mientras tiene relaciones sexuales con Ignacio. Ella se cree un elemento importante para hacer efectivo el supuesto juego voyeurista	Que el abuelo presencie el flirteo entre ella e Ignacio
<b>Abuelo</b>		No presenta ejemplos específicos		Sobre valora mediante un saludo nazi una melodía clásica de Giuseppe Verdi	

## 2.2. Diferencias en costumbres, normas y usos

### A nivel de la sociedad peruana

- (Uso) El típico lenguaje obsceno y soez, así como los diversos peruanismos que emplea Ignacio para seducir a Mili es de uso recurrente y particular en los jóvenes limeños provenientes de un estrato socioeconómico medio alto pero cuya condición sociocultural es escasa.

### A nivel universal y de las sociedades occidentales

- (Costumbre) Podemos asegurar que tanto Ignacio como Mili provienen de un grupo social en el que se tiene por costumbre mantener relaciones eventuales de pareja con la finalidad de una satisfacción puramente sexual.

- (Uso) La practica voyeurista así como el exhibicionismo sexual son usuales en ciertos grupos que experimentan con la perversión sexual y no son capaces de tener una satisfacción sexual natural.

<b>DIFERENCIAS EN COSTUMBRES, NORMAS Y USOS</b>					
<b>A nivel de la sociedad peruana</b>			<b>A nivel universal y de las sociedades occidentales</b>		
<b>Norma</b>	<b>Costumbre</b>	<b>Uso</b>	<b>Norma</b>	<b>Costumbre</b>	<b>Uso</b>
No presenta ejemplos específicos	El acento autosuficiente y despreocupado de ambos personajes corresponde a un timbre de voz muy recurrente en jóvenes de estrato socioeconómico medio alto y alto	El lenguaje obsceno y soez así como la utilización de diversos peruanismos es una práctica muy frecuente en el lenguaje de los jóvenes limeños de nivel socioeconómico medio alto y alto	No presenta ejemplos específicos	Relaciones sexuales eventuales en una pareja para satisfacer un deseo meramente sexual	La práctica voyeurista y el exhibicionismo sexual

### **2.3. Procesos de socialización y A nivel de la sociedad peruana formación de cultura y de valores**

- El típico acento autosuficiente y relajado así como el lenguaje obsceno cargado de peruanismos que Ignacio utiliza durante su flirteo con Mili, constituyen un uso convencional dentro de los grupos sociales de jóvenes limeños de estrato medio alto.

#### **A nivel las sociedades occidentales y cosmopolitas**

- Diremos que Ignacio y Mili son dos muchachos que han adoptado la costumbre de mantener relaciones sexuales eventuales como una forma de satisfacer sus deseos sexuales durante su desenvolvimiento en un grupo social que, implícitamente, ha establecido dicha práctica como una manifestación desligada de prejuicios.

- Los cuidados personales así como el cariño que Ignacio manifiesta hacia su abuelo, aparentemente demente, podemos definirlo como un trato culturalmente aprendido de un grupo social como el de su familia.

- La decisión de Mili de participar en el supuesto juego voyeurista del abuelo y su nieto Ignacio parte de una curiosidad por experimentar otro aspecto más de su sexualidad, apostando por una práctica de perversión sexual.

<b>FORMAS DE SOCIALIZACIÓN</b>	
<b>A nivel de la sociedad peruana</b>	<b>A nivel de las sociedades occidentales</b>
EL acento autosuficiente y relajado así como las expresiones verbales obscenas y soeces saturadas de peruanismos constituyen un uso convencional y aprehendido de un grupo de jóvenes limeños de estrato socioeconómico medio alto o alto	Un factor de socialización muy frecuente en los jóvenes se manifiesta a través de las relaciones sexuales eventuales en un afán por satisfacer una actividad sexual. / Los cuidados personales que Ignacio proporciona a su abuelo es un comportamiento aprehendido culturalmente dentro el núcleo familiar. / La curiosidad y la entrega por parte de Mili a un supuesto juego voyeurista constituye una forma de experimentar un aspecto más de su sexualidad

### **3. Relaciones de Poder**

#### **3.1. Relaciones de poder explícitas o formales**

##### **A nivel de la sociedad peruana**

No presenta ejemplos específicos

##### **A nivel universal**

- Papapa se encuentra bajo la protección y el cuidado personal de su nieto Ignacio. Esto quiere decir que mientras los padres de Ignacio están ausentes él está obligado a supervisar y atender a su abuelo enfermo. Estas relaciones de poder por lo general se presentan dentro de una institución organizada como la familia.

#### **3.2. Relaciones de poder implícitas de mando – obediencia o independencia – dependencia**

##### **A nivel de la sociedad peruana**

No presenta ejemplos específicos

##### **A nivel universal en las sociedades occidentales cosmopolitas**

- Ignacio y Mili condicionan su atracción física a una relación sexual eventual.

-Asimismo tanto Mili como Ignacio subordinan el placer de la relación sexual a un placer adicional ocasionado por la presencia inusual de un testigo, papapa. Frente al abuelo, Mili se sujeta a una participación activa en favor de una situaciónn voyeurista mientras que Ignacio condiciona su placer sexual a través del exhibicionismo.

<b>RELACIONES DE PODER EXPLÍCITAS O FORMALES</b>	
<b>A nivel de la sociedad peruana</b>	<b>A nivel universal</b>
No presenta ejemplos específicos	Papapa está bajo la protección y los cuidados de su nieto Ignacio mientras su familia se encuentra ausente de la casa. Ignacio tiene la responsabilidad de cumplir con un mandato familiar en favor del abuelo.

<b>RELACIONES DE PODER IMPLÍCITAS DE DEPENDENCIA E INDEPENDENCIA</b>	
<b>A nivel de la sociedad peruana</b>	<b>A nivel universal en las sociedades occidentales cosmopolitas</b>
No presenta ejemplos específicos	Ignacio y Mili condicionan su atracción física al placer de una relación sexual del momento. / Al mismo tiempo, dicha relación sexual entre ambos personajes se subordina a dos placeres adicionales, el voyeurismo y el exhibicionismo sexual

#### **4. Relaciones entre Individuo y Sociedad**

##### **4.1. Hechos personales o individuales que son parte de una tendencia social**

###### **A nivel de la sociedad peruana**

- No presenta ejemplos específicos.

##### **Hechos personales o individuales que no son parte de una tendencia social**

###### **A nivel de la sociedad peruana**

- El acento autosuficiente y relajado así como las expresiones obscenas y vulgares cargadas de peruanismos durante la conversación de ambos personajes constituyen un aspecto cultural recurrente sólo en un grupo social conformado por jóvenes limeños de estrato medio alto. Dichos factores hacen que este modelo no sea una tendencia general a nivel de la sociedad peruana.

##### **4.2. Hechos personales o individuales que son parte de una tendencia social**

###### **A nivel de las sociedades occidentales**

- La relación efímera que mantienen Ignacio y Mili se condiciona sólo al placer sexual. Esta situación suele ser frecuente en grupos sociales de pensamiento pragmático y liberal a nivel mundial

##### **4.3. Hechos personales o individuales que no son parte de una tendencia social**

###### **A nivel universal**

- Es poco común la práctica del voyeurismo y el exhibicionismo sexual dentro de la satisfacción sexual natural de las parejas. Este ejercicio se reserva a una minoría que

posee algún tipo de desorden mental a nivel sexual.

<b>RELACIONES ENTRE INDIVIDUO Y SOCIEDAD</b>			
<b>A nivel de la sociedad peruana</b>		<b>A nivel universal</b>	
<b>Tendencia Social</b>	<b>No Tendencia Social</b>	<b>Tendencia Social en las sociedades occidentales</b>	<b>No Tendencia Social</b>
No presenta ejemplos específicos	El acento autosuficiente así como el lenguaje obsceno y soez, entremezclado con diversos peruanismos forman parte de una expresión subcultural de un grupo social juvenil limeño de nivel económico medio alto	La relación sexual efímera entre Ignacio y Mili está condicionada únicamente a una satisfacción sexual sin remordimiento alguno. Ello, sin duda, forma parte de un pensamiento pragmático y liberal	No es una tendencia universal la práctica del voyeurismo y el exhibicionismo sexual. Dichas prácticas se reducen a ciertos grupos de personas con serios desórdenes mentales a nivel sexual

## **5. Simbolismo y Ritual**

### **5.1. Símbolos que reflejan lo nacional**

No presenta ejemplos específicos

### **5.2. Símbolos que reflejan situaciones universales en las sociedades cosmopolitas u occidentales**

- La relación sexual eventual entre Ignacio y Mili representa el desenfreno de la lujuria y lo lascivo. Mili representa la coquetería y la sensualidad mientras que Ignacio representa la seducción desmedida y la indecencia.

- La relación sexual entre Ignacio y Mili en presencia de papapa simbolizan la perversión sexual.

- Papapa representa la ambigüedad en la historia. No sabemos si el abuelo participa de un supuesto juego sexual voyeurista, sólo hasta el final nos percatamos de que su demencia es cierta y que, por el contrario, es aprovechada por Ignacio para exhibirse sexualmente frente a él.

### **5.3. Rituales que reflejan lo nacional**

No presenta ejemplos específicos

### **5.4. Rituales que reflejan situaciones universales en las sociedades cosmopolitas u occidentales**

- La atracción sexual desmedida entre Ignacio y Mili antes de embarcarse en una

relación sexual.

- La supuesta situación voyeurista se construye a partir de la presencia y la mirada imperturbable de papapa durante la relación sexual entre ambos jóvenes.

- El flirteo y el tocamiento físico entre Ignacio y Mili como preludeo al acto sexual.

- La misma relación efímera entre Ignacio y Mili es un ritual cuyo flirteo tiene como única finalidad concretar el acto sexual. El ritual finaliza una vez consumado el acto sexual y cada personaje se ve obligado a abandonar el lugar por separado.

<b>SIMBOLISMO Y RITUAL</b>			
<b>A nivel de la sociedad peruana</b>		<b>A nivel de situaciones universales en las sociedades cosmopolitas u occidentales</b>	
<b>Símbolo</b>	<b>Ritual</b>	<b>Símbolo</b>	<b>Ritual</b>
No presenta ejemplos específicos	No presenta ejemplos específicos	La relación sexual eventual entre Ignacio y Mili representa la lujuria y lo lascivo. / Mili representa por sí misma la sensualidad y el ego mientras que Ignacio representa la seducción y la pasión desmedida. / El hecho de que ambos personajes mantengan relaciones sexuales frente al abuelo ya representa una perversión sexual. / Papapa representa la ambigüedad. Hasta el final, no sabemos si es demente o participa del ritual voyeurista	La atracción y el flirteo sexual entre Ignacio y Mili antes de consumar una relación sexual. / El voyeurismo presente a partir de la presencia de papapa en la habitación, siendo testigo de la relación sexual entre su nieto y Mili. / La misma relación sexual efímera tiene razón de ser sólo por el sexo, consumado el mismo, cada personaje deberá tomar rumbos distintos



## CONCLUSIONES

1. A partir del análisis sociológico y antropológico de los tres cortometrajes comprobamos que los jóvenes realizadores efectivamente no abordan en sus películas una temática referida a los problemas de la realidad nacional tales como la pobreza, el desempleo, la recesión, la falta de integración nacional, la discriminación social, la inestabilidad política, la precariedad de la democracia, la violencia política, etc. Tampoco tratan una temática vinculada a las diversas formas de manifestaciones culturales, por ejemplo, las costumbres típicas de una región.

2. Los cortometrajes de estos jóvenes directores poseen una temática de carácter individualista que resalta los comportamientos, las vivencias y conflictos personales, y responden, al mismo tiempo, a criterios sociales y culturales de carácter universal a nivel de las sociedades cosmopolitas y occidentales

3. El contenido temático individualista presente en los tres cortometrajes reflejan a su vez situaciones y momentos comunes a las sociedades occidentales y cosmopolitas. Ellos redescubren experiencias comunes y convencionales al coexistir humano de dichas sociedades.

4. Durante la década de los noventa, los jóvenes intentaban sobrevivir a un mundo cada vez más cambiante y convulsionado, su actitud se manifestó bajo una respuesta individual ante un sistema que no sólo les exigía competitividad, pragmatismo vivencial, eficiencia y efectividad, sino una búsqueda más sincera de lo que uno como persona quiere decir en el ámbito individual y social.

5. No obstante, toda esa actitud pragmática e individualista que predominó en las juventudes de nuestro país no fue el único factor que influyó en las temáticas subjetivistas, universales y cosmopolitas (típicas de una sociedad occidental), de los cortometrajes; existían también de por medio unas diferencias de nivel socioeconómico. El entorno social de los jóvenes directores se encuentra ubicado en los estratos socioeconómicos medio alto y alto de Lima Metropolitana; a menudo, la mayoría de jóvenes de este sector social desatiende o no se ve afectada por la crítica situación socioeconómica que atraviesa la mayoría de peruanos, representados en los niveles medio bajo o bajo.

6. Por lo tanto, el cine que realizan estos tres directores constituye el reflejo de una actitud acrítica respecto de la grave crisis social, política, económica y cultural que atravesó la sociedad peruana a mediados de los años noventa.

7. Los tres cortometrajes -cuyo contenido temático subjetivista se encuentra vinculado a una cultura occidental y cosmopolita- guardan una estrecha relación con las experiencias, deseos y valores comunes a un entorno mesocrático privilegiado económica y culturalmente. Se pone énfasis en aquellas temáticas individuales porque ellas constituyen la materia de las preocupaciones que predominan en la realidad de estos jóvenes.

8. Los jóvenes cortometrajistas no establecen diferencias de niveles sociales, pero tampoco se identifican (a excepción de Valeria Ruiz) con aquellos temas relacionados con la problemática nacional o con las expresiones sociales y culturales de un amplio sector de la sociedad peruana, representada por los estratos socioeconómicos medio bajo y bajo. Ellos prefieren tratar ciertas temáticas que representen una realidad que les sea más singular y familiar en sus vidas.

9. Si los tres directores limeños comprendidos en nuestra muestra abordaran en sus películas algunas temáticas relacionadas con las experiencias colectivas de un amplio sector de ciudadanos peruanos, seguramente las plantearían como una manifestación individual a efectos de los graves problemas que atravesó el país a mediados de los años noventa y no bajo un enfoque totalizador de una crisis nacional.

10. Los cortometrajes realizados por un grupo de jóvenes directores de determinado estrato socioeconómico no están en la obligación de abarcar un contenido temático que presente una visión totalizadora de los problemas sociales del país. El Perú, además de contar con una realidad social crítica en común, que puede ser abordada perfectamente por un cineasta, cuenta con diferentes realidades sociales, económicas y culturales, y así como en Lima, un grupo de directores representa en sus películas historias subjetivas y descontextualizadas de la realidad nacional, a menudo coherentes con las vicisitudes de su entorno social, en otras regiones que tienen menos oportunidades económicas para la cinematografía, los realizadores también están produciendo su cine, un cine cuyas temáticas incluyen conflictos individuales y colectivos a consecuencia de sus propios problemas políticos, sociales y económicos.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- BAILEY**, Banneth. El mundo del arte y la música, Ed. Montero, Barcelona, v. 5, 1972.
- BEDOYA**, Ricardo, 100 años de cine en el Perú, Una visión crítica, Ed. Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima, Lima. 2da ed. 1995
- BEDOYA**, Ricardo, La formación del público cinematográfico en el Perú, Revista Contratexto, Ed. Universidad de Lima, Lima, 1995, nº 9
- BERGER, LUCKMAN**, La construcción social de la realidad, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1968.
- BOWEN**, Sally, El Expediente Fujimori, Perú y su Presidente 1990 – 2000, Publicado por Perú Monitor, 1era ed., Lima, 2000
- CANEPA**, María Angélica, Los jóvenes de barrios populares, Revista Páginas Nº 102, CEP, Lima, 1990; Esquinas, Rincones y Pasadizos, bosquejos sobre juventud peruana, Instituto Bartolomé de las Casas. Rímac, Lima, 1993
- CÁNEPA**, María Angélica, **RUIZ**, Rosa, Los jóvenes del cono norte, CIDEP, Lima, 1986
- CARBONE**, Giancarlo, El cine en el Perú: 1897 –1950, testimonios, Publicado por el Centro de Investigación en Comunicación Social de la Universidad de Lima (CICOSUL), Lima, 1ra ed., 1991
- CARBONE**, Giancarlo, En busca del cine peruano, Revista Contratexto, Ed. Universidad de Lima, Lima, 1995, nº 9
- CARRION**, Julio, La Juventud Popular en el Perú, Lima, IEP, 1991

- CASSETTI**, Francesco y **DI CHIO**, Federico, Cómo analizar un film, Ed. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona; Ed. Paidós SAICF, Buenos Aires; 1era ed., 1991; 2da reimpresión, 1996.
- CASSETTI**, Francesco, Teorías del Cine, Ed. Cátedra, Madrid, 1994
- COOPER**, Pat y **DANCYGER**, Ken, El guión de cortometraje, Instituto Oficial de Radio y Televisión. Madrid, 1998
- Diario **La República**, Lima, 1 de enero de 1993
- DMYTRYK** Edward, El cine. Concepto y práctica, Ed. Limusa, S.A., México, D.F., 1995, pág. 106
- Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales**, Ed. Aguilar, S.A., 1era ed., Madrid, 1975
- FELDMANN**, Erick, Teoría de los medios masivos de comunicación, Editorial Kapelusz, S.A. Buenos Aires, 1977
- GETINO**, Octavio, Entre el azúcar y la imagen. Notas sobre la transición del cine al audiovisual, Revista Contratexto, Ed. Universidad de Lima, Lima, 1995, nº 9
- GONZALES OLARTE**, Efraín, ¿El fin del régimen económico y político del fujimorismo?, Revista Cuestión de Estado, Publicación del Instituto de Diálogo y Propuestas, Lima, 2001
- GROMPONE**, Romeo, El velero en el viento: Política y sociedad en Lima, Lima, IEP, 1991
- GUBERN**, Román, El cine en la cultura del siglo XX, Revista Contratexto, Ed. Universidad de Lima, Lima, 1995, nº 9
- HERNANDEZ SAMPIERI**, R.; **FERNANDEZ COLLADO**, C.; **BAPTISTA LUCIO**, P.; Metodología de la Investigación, McGraw – Hill Interamericana de México, S.A., México, 1997
- HUERTAS JIMÉNEZ**, Luis Fernando, Estética del discurso audiovisual. Fundamentos para una teoría de la creación fílmica, Ed. Mitre, Barcelona, 1986
- JARVIE**, I.C., Sociología del Cine, Ed. Guadarrama, S. A., Madrid. 1974
- KOGAN**, Liuba, Masculinidad/Femineidad: estereotipos de género en el sector socio-económico alto de Lima, Tesis de Licenciatura, PUCP, Lima, 1992
- Los tres primeros años, Memoria 1996 – 1998**, CONACINE, Lima, 1998
- MERCADO CAMACHO**, Orlando, Los imaginarios colectivos en el cine boliviano, II Congreso Nacional de Sociología, La Paz, 1998, [http://web.comunidadesweb.com/cineboliviano/critica/c\\_1.html](http://web.comunidadesweb.com/cineboliviano/critica/c_1.html)
- NAVIA**, Alicia, Análisis sociológico del cine argentino en el proceso (1976 –1983), 1999, <http://www.otrocampo.com/4/mudo.html>
- Noticias**, Año XX, Nº 121, Publicación de la Universidad de Lima, Mayo 2000
- PANFICHI**, Aldo, **VALCÁRCEL**, Marcel, Juventud: Sociedad y Cultura, Ed. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Prólogo, Lima, 1999
- PANFICHI**, Fútbol, Identidad, violencia y racionalidad. Temas en sociología, PUCP, Lima, 1994,

- PARODI**, Julio, Los pobres, la ciudad y la política, CEDYS, Lima, 1993
- PERLA ANAYA**, José, Normas Legales de la Cinematografía Peruana, Manual teórico y práctico, CONACINE, 2da ed., Lima, 1998
- PORTOCARRERO**, Gonzalo, Modernidad, postmodernidad: el debate sobre el carácter de nuestra época, en Encrucijadas del saber, los estudios de género en las Ciencias Sociales. Narda Henríquez editora, PEG PUCP, Lima, 1996
- PROTZEL**, Javier, El cortometraje: explorando su aceptación, Revista La Gran Ilusión, Ed. Universidad de Lima, Lima, Julio – Diciembre, 1993, N° 1, Segundo semestre.
- PROTZEL**, Javier, Grandeza y decadencia del espectáculo cinematográfico, Revista Contratexto, Ed. Universidad de Lima, Lima, 1995, n° 9
- Revista **Contratexto**, Ed. Universidad de Lima, Lima, 1995, n° 9
- Revista La Gran Ilusión, Corto peruano: ¿el fin del juego?, Entrevista a realizadores, Ed. Universidad de Lima, Lima, Julio – Diciembre, 1993, N° 1, Segundo semestre.
- Revista **La Gran Ilusión**, Ed. Universidad de Lima, Lima, 1999, N° 11.
- Revista **La Gran Ilusión**, Ed. Universidad de Lima, Lima, Julio – Diciembre, 1993, N° 1, Segundo semestre.
- ROSPIGLIOSI**, Fernando, Juventud Obrera y Partidos de Izquierda, IEP, Lima, 1988,
- SADOUL, Georges**, Las maravillas del cine, Ed. Gente Nueva, México, 1960
- SANDOVAL**, Pablo, Juventud universitaria. Memoria, desigualdad y buenas intenciones, Revista Cuestión de Estado, Publicación del Instituto de Diálogo y Propuestas, Lima, 2001
- SAVATER**, Fernando, Ética para Amador, Ariel, 24ª ed., Barcelona, 1995
- SILVA**, Claudio, Ni héroes ni malvados, sólo jóvenes, Claves para iluminar la conversación sobre juventudes de los noventa, Bachiller en Ciencias Religiosas, Ediciones CIDPA, Viña del Mar, 1999, [http://www.cidpa.org/Ult\\_Dec11.htm](http://www.cidpa.org/Ult_Dec11.htm)
- SORLIN**, Pierre, Sociología del Cine. La apertura para la historia del mañana, Fondo de Cultura Económica, S.A., México D.F., 1985
- VENTURO**, Sandro, Contrajuventud, Ensayos sobre Juventud y Participación Política, IEP Ediciones, Lima, 2001
- VENTURO**, Sandro, Movidas en vez de movimientos, Flecha en el Azul, N° 1, CEAPAZ, Lima, 1995
- VILLEGAS LOPEZ**, Manuel, Arte, Cine y Sociedad, Ed. Taurus Ediciones, Madrid, 1959

## Bibliografía en otro idioma

- ABRUZZESE**, Alberto, La grande scimmia, Napoleone, Roma, 1979
- ABRUZZESE**, Alberto, Lavoro astratto e lavoro concreto nei processi di produzione

- artística: Hollywood, en Sociologia della Letteratura, 1977.
- ARISTARCO**, Guido., É realismo, en cinema Nuovo N° 55, 1955
- BÄCHLIN**, Peter. Der film als Ware, Basilea, Burg Verlag 1945
- BAZIN**, Andre, Qu'és ce que le cinéma? I, Ontologie el langage, París, Ed. du Cerf 1958
- CHIARINI**, , Discorso sul neorealismo, en Bianco e Nero, N° 7 (Versión aumentada en CHIARINI, L., Il film nella battaglia delle idee, Milán Bocca, 1954
- FERRO**, Marc., Cinema et Histoire, Denoël-Gonthier, París, 1977
- FRIEDMANN**, G. ; **MORIN**, E., Sociologie du cinema, en Revue Internationale de filmologie, (3) N° 10 1952
- GIBSON**, J.J., Motion Pictures and Visual Awareness, en The Ecological Approach to Visual Perception, Houghton Mifflin Boston, Boston, 1979
- HOCHBERG** , J; **BROOKS**., The Perception og Motion Pictures, en Carterette-Friedman (eds), Handbook of Perceotion, vol. 10, 1978
- HORKHEIMER**, M ; **ADORNO**, T.W., Dialektik der der Aufkarung, Verlag, 1947
- JARVIE**, Ian C., Towards a Sociology of the cinema, Routledge Kegan Paul, London, 1970
- KIROU**, Ado, Le surrealisme au cinéma, Arcanes, París, 1953
- KRACAUER**, Sigfried ; From Caligari to Hitler, Princeton Univesity, Press; Princeton; 1947
- KRACAUER**, Sigfried, Theory of film, Oxford University Press; Nueva York, 1960
- METZ**. Christian.; Le signifiant imaginaire, UGE, París, 1977
- MORIN**, Edgar, El cine o el hombre imaginario, Seix Barral, Barcelona, 1972
- MORIN**, Edgar, Le cinéma ou l`homme imaginaire, Minuit, París, 1956
- ODIN**, Roger. Pour una sémio-pragmatique du cinéma, en Iris, (I), 1, 1983
- ROMANO**, Dario, L`esperienza cinematografica, Florencia, Barbera 1965,
- SORLIN**, Pierre, Sociologie du cinéma, Aubier Montaigne, París, 1977
- ZAVATTINI**, Cesare, Neorealismo ecc, Bompiani, Milán, 1979

---

# ANEXOS

## Definición de Términos Básicos

### Términos académicos

**Actitud.-** Postura del cuerpo humano, especialmente cuando es determinada por los movimientos del ánimo, o expresa algo con eficacia. Postura de un animal cuando por algún motivo llama la atención. Disposición de ánimo manifestada de algún modo.<sup>90</sup>

**Antropología.-** Estudio de la realidad humana. Ciencia que trata de los aspectos biológicos y sociales del hombre. Ciencia que estudia el ser humano en sus aspectos físicos, sociales y culturales

Es una ciencia social que estudia principalmente los aspectos culturales de la sociedad humana, tanto en el nivel descriptivo o etnográfico como buscando las causas o la explicación.

**Comportar.-** Implicar, conllevar. Llevar algo juntamente con otra persona.. Portarse, conducirse.

**Comportamiento.-** Manera de comportarse. Conducta (proceder).

**Conducta.-** Manera con que los hombres se comportan en su vida y acciones. Conjunto de las acciones con que un ser vivo responde a una situación.

<sup>90</sup> Estos términos fueron extraídos de la página Web de la Real Academia Española, <http://buscon.rae.es/drae/drae.htm>; de [www.diccionario.com](http://www.diccionario.com) y del Diccionario Internacional de las Ciencias Sociales, 1975

**Cosmopolita.**- Dicho de una persona: Que considera todos los lugares del mundo como patria suya. Que es común a todos los países o a los más de ellos. Se aplica a los lugares en los que convive gente de diferentes países. Se dice de lo que es común a todos o a la mayoría de los países. Se dice de lo que es común a todos o a la mayoría de los países.

**Cultura.**-Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico. Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.

**Desarraigo.**- Falta de interés o lazos con el entorno en que se vive.

**Desarraigado, da.**-Dicho de una persona: Que ha perdido los vínculos afectivos o culturales con su país, familia, etc.

**Descontextualizar.**- Sacar de contexto.

**Epistemología.**- Doctrina de los fundamentos y métodos del conocimiento científico.

Disciplina filosófica que estudia los principios materiales del conocimiento humano. Es decir, mientras la lógica investiga la corrección formal del pensamiento, su concordancia consigo mismo, la epistemología pregunta por la verdad del pensamiento, por su concordancia con el objeto; la primera es la teoría del pensamiento correcto, la segunda la teoría del pensamiento verdadero. Por consiguiente, los principales problemas epistemológicos son: la posibilidad del conocimiento, su origen o fundamento, su esencia o trascendencia, y el criterio de verdad.

Es una rama de la filosofía que estudia la forma en que los seres humanos conocen la realidad, y particularmente el conocimiento riguroso de la realidad.

**Generación.**- Acción y efecto de engendrar. Acción y efecto de generar. Sucesión de descendientes en línea recta. Conjunto de todos los vivientes coetáneos. Conjunto de personas que por haber nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, se comportan de manera afín o comparable en algunos sentidos. Casta, género o especie

Según Wilhelm Dilthey, al considerar la idea de generación un método útil para estudiar la cultura de una época, llega en 1875 a una noción personal. Generación es a la vez un espacio de tiempo, una noción métrica interna de la vida humana y una relación de cotidianidad de individuos. Además, Generación es una denominación para una relación de contemporaneidad de individuos; aquellos que en cierto modo crecieron juntos, es decir, tuvieron una infancia común, una juventud común. De aquí resulta luego la conexión de tales personas por una relación más profunda. Aquellos que en los años receptivos experimentan las mismas influencias rectoras constituyen juntos una generación.

Ortega y Gasset consideran que las variaciones de la sensibilidad vital que son decisivas en una historia se presentan bajo la forma de generación. Una generación nos es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro con una minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y por

---

decirlo así, el gozne sobre el que esta ejecuta sus movimientos. Una generación es una variedad humana; cada una representa cierta altitud vital. Las generaciones nacen unas de otras, y cada cual encuentra ya las formas de la anterior. Lo decisivo den la idea de las generaciones no es que se sucedan, sino que se solapan o empalman. Siempre hay dos generaciones actuando al mismo tiempo, con plenitud de actuación, sobre los mismos temas y en torno a las mismas cosas, pero con distintos índice de edad y, por ello, con diverso sentido. Ningún hecho histórico, por importante que sea, puede determinar las generaciones; ese hecho, en cambio, afecta de manera distinta a cada una de las generaciones que la viven. Una generación es una zona de 15 años durante la cual una cierta forma de vida fue vigente. La generación sería, pues, la unidad concreta de la auténtica cronología histórica, o, dicho de otro modo, que la historia camina y procede por generaciones. Ahora se comprende en qué consiste la afinidad verdadera entre los hombres de una generación. La afinidad no depende tanto de ellos como de verse obligados a vivir en un mundo que tiene una forma determinada y única.

**Global.-** Tomado en conjunto, sin separar las partes.

**Globalización.-** Tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales. Integración de una serie de cosas en un planteamiento global

Ideas universales.-Conceptos formados por abstracción, que representan en nuestra mente, reducidas a unidad común, realidades que existen en diversos seres.

**Individualismo.-** Tendencia a actuar según el propio criterio y no de acuerdo con el de la colectividad. Tendencia a pensar y obrar con independencia de los demás, o sin sujetarse a normas generales. Tendencia filosófica que defiende la autonomía y supremacía de los derechos del individuo frente a los de la sociedad y el Estado.

Principio de gobierno diametralmente opuesto al socialismo, en cuanto favorece la libertad de acción del individuo, evitando la interferencia del estado. Doctrina ética que afirma como objeto en el que ha de realizarse la acción moral los individuos humanos. El individualismo puede ser egoísmo o altruismo. Egoísmo de cada cual, en los afectos, intereses, etc. Propensión a obrar según el propio albedrío y no de concierto con la colectividad.

Es un tipo de comportamiento o actitud individual marcada por resolver los problemas sólo de la persona que los vive sin tomar en cuenta los problemas que aquejan a los demás, a un grupo o a una sociedad entera

**Juventud.-** Edad que se sitúa entra la infancia y la edad adulta. Estado de la persona joven. Conjunto de jóvenes.

**Pragmático (-ca).** Perteneciente o relativo al pragmatismo.

**Pragmatismo.-** Actitud y pensamiento que valora sobre todo la utilidad y el valor práctico de las cosas. Actitud predominantemente pragmática. Movimiento filosófico iniciado en los Estados Unidos por C. S. Peirce y W. James a fines del siglo XIX, que busca las consecuencias prácticas del pensamiento y pone el criterio de verdad en su eficacia y valor para la vida

Doctrina filosófica que considera al hombre, no como un ser pensante, sino como un

ser práctico, como un ser de voluntad y de acción, a quien el intelecto le es dado, no para investigar y conocer la verdad pura, sino para orientarse en la realidad y actuar en la vida. En consecuencia, el pragmatismo abandona el concepto de la verdad como adecuación o concordancia entre el pensamiento y el ser, y afirma en cambio que la verdad está en la congruencia del pensamiento con los fines prácticos del hombre, en que aquél resulte útil y provechoso para la conducta práctica de éste. Verdadero significa, pues, para el pragmatismo, útil, provechoso, fomentador de vida. Sus principales representantes son W. James (1842-1910) y J. Dewey (1859-1952).

Pensamiento que sólo acepta las cosas por su valor práctico. Posición política de aceptar el recorte de las ideas o la estrategia para evitar tensiones o rupturas con fuerzas opuestas.

Es una actitud caracterizada por resolver problemas inmediatos recurriendo a soluciones realistas de corto plazo.

**Prejuicio.-** Acción y efecto de juzgar. Opinión previa y tenaz, por lo general desfavorable, acerca de algo que se conoce mal.

**Psicología.-** Parte de la filosofía que trata del alma, sus facultades y operaciones. Todo aquello que atañe al espíritu. Ciencia que estudia los procesos mentales en personas y en animales. Manera de sentir de una persona o de un pueblo. Síntesis de los caracteres espirituales y morales de un pueblo o de una nación. Todo aquello que se refiere a la conducta de los animales

Disciplina filosófica que estudia el alma y sus manifestaciones o actividades (hechos psíquicos): racional o filosófica, parte de la psicología que trata de la existencia y naturaleza del alma, de sus atributos, de su manera de unión con el cuerpo y de su inmortalidad; constituye una metafísica especial; empírica, o experimental, parte de la psicología que estudia los hechos psíquicos utilizando como métodos la observación, la experimentación y la introspección, y tratando de inferir inductivamente las formas y leyes generales de actuación del alma; social, estudio de los procesos psíquicos del hombre considerado como ser social.

Manera de sentir de una persona o de un pueblo. Síntesis de los caracteres espirituales y morales de un pueblo o nación.

Es una ciencia que estudia los aspectos subjetivos que dan fundamento a la conducta de los individuos, incluyendo aspectos conscientes e inconscientes.

**Realidad.-** Existencia real y efectiva de algo. Verdad, lo que ocurre verdaderamente. Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio.

**Realidad Nacional: peculiaridades socioeconómicas, culturales y políticas.-** Es el conjunto de rasgos distintivos de una sociedad (en este caso el Perú) en tres planos sociales principales: socioeconómico, sociocultural y político. Es un concepto muy amplio que encierra un número casi infinito de aspectos. Sin embargo, desde una perspectiva sociológica todo país tiene determinadas peculiaridades que, en su conjunto, lo diferencian de otras sociedades. De acuerdo con los estudios que se han realizado desde las ciencias sociales, la sociedad peruana en la actualidad tiene una realidad caracterizada por las siguientes peculiaridades principales:

---

A nivel político, la falta de estabilidad y la precariedad de la democracia. Esto se expresa en un movimiento pendular entre momentos de mayor democratización y respuestas de tipo autoritario. A esta problemática se le debe añadir, en la década del noventa, el curso autoritario asumido por el gobierno de Fujimori. También debe mencionarse el problema de la violencia política y las violaciones de los derechos humanos.

A nivel sociocultural, la falta de integración nacional y diversas formas de discriminación social (incluyendo la discriminación étnica).

A nivel socioeconómico, la problemática del subdesarrollo, que se manifiesta en indicadores como la pobreza, el desempleo y el subempleo, la informalidad, el centralismo y la inicua distribución de la riqueza. A esta problemática estructural cabe añadirle, en los años noventa, la recesión económica.

Excluimos de este concepto tanto los aspectos no sociales de la realidad nacional tales como la geografía, el clima o los recursos naturales, así como los hechos que siendo parte del Perú, sin embargo, son también parte de todas las sociedades a nivel mundial, como por ejemplo ciertos sentimientos humanos (amor, odio, sexualidad, etc.)

**Represión.-** Acción y efecto de represar. Acción y efecto de reprimir. Acto, o conjunto de actos, ordinariamente desde el poder, para contener, detener o castigar con violencia actuaciones políticas o sociales. En el psicoanálisis, proceso por el cual un impulso o una idea inaceptable se relega al inconsciente.

**Sociedad.-** Reunión mayor o menor de personas, familias, pueblos o naciones. Agrupación natural o pactada de personas, que constituyen unidad distinta de cada uno de sus individuos, con el fin de cumplir, mediante la mutua cooperación, todos o alguno de los fines de la vida

**Sociología.-** Ciencia que trata de la estructura y funcionamiento de las sociedades humanas.

Disciplina filosófica que estudia la constitución y desarrollo de las sociedades humanas.

Es una disciplina dentro de las ciencias sociales que estudia las relaciones sociales, tanto en el ámbito de su estructura como de su dinámica de cambio.

**Subjetivo (-va).-** Perteneciente o relativo al sujeto, considerado en oposición al mundo externo. Relativo a nuestro modo de pensar o de sentir, y no al objeto en sí mismo. Esta constituida por los aspectos íntimos o personales que tienen los seres humanos

**Subjetivismo.-** Predominio de lo subjetivo. Actitud que defiende que la realidad es creada en la mente del individuo.

**Subjetividad.-** Cualidad de lo subjetivo

**Tema.-** Proposición o texto que se toma por asunto o materia de un discurso. Este mismo asunto o materia. Asunto general que en su argumento desarrolla una obra literaria. Cada una de las unidades de contenido en que se divide un programa de estudios o de una oposición, o un libro de texto.

**Temático (-ca.).-** Pertenciente o relativo al tema, especialmente el gramatical. Que se arregla, ejecuta o dispone según el tema o asunto de cualquier materia. Conjunto de los temas parciales contenidos en un asunto general.

**Universal.-**Que pertenece o se extiende a todo el mundo, a todos los países, a todos los tiempos. Que comprende o es común a todos en su especie, sin excepción de ninguno. Aspectos que caracterizan a los seres humanos en general al margen de las especificidades que suelen adquirir en toda sociedad específica o en contexto de cada realidad nacional.

### **Términos empleados en la profesión cinematográfica**

**Coproducción.-** La obra cinematográfica realizada por una o más Empresas Nacionales de Producción Cinematográfica en asociación con personas naturales o jurídicas extranjeras, mediante contratos de coproducción sujetos o no a Convenios Internacionales de Coproducción.<sup>91</sup>

**Cortometraje.-** La obra cinematográfica cuya duración de proyección es de menos de VEINTE (20) minutos.

**Cortometrajista.-** El autor ejecutor de la realización y responsable creativo de un cortometraje.

**Crítico cinematográfico.-** El experto en calidad de las obras cinematográficas que difunde regularmente una crítica cinematográfica en algún medio de comunicación de circulación nacional.

**Director cinematográfico.-** El autor ejecutor de la realización y responsable creativo de la obra cinematográfica.

**Distribuidor cinematográfico.-** El responsable de la importación y comercialización de obras cinematográficas en general, en cualquier medio o sistema, mediante las modalidades de adquisición de derechos, venta, arrendamiento u otras a los exhibidores cinematográficos y al público en general.

**Exhibidor cinematográfico.-** Es el titular de la empresa dedicada a la exhibición pública de obras cinematográficas, utilizando cualquier medio o sistema.

**Función cinematográfica.-** La exhibición pública y comercial de obras cinematográficas de largometraje, en una programación que consta, además, de un cortometraje, con o sin intermedio.

**Guión cinematográfico.-** La descripción escrita de una obra cinematográfica, destinada a servir de pauta en su realización, y a ser elemento fundamental en la consecución de todos los elementos necesarios para tal fin.

**Guionista cinematográfico.-** El autor del guión, original o adaptado de otra fuente, en el cual se basa la realización de la obra cinematográfica.

**Largometraje.-** La obra cinematográfica cuya duración de proyección es de más de SETENTICINCO (75) minutos.

---

<sup>91</sup> PERLA ANAYA, José, Normas Legales de la Cinematografía Peruana, Manual teórico y práctico, 1998

**Obra Cinematográfica.**- Toda creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, fijadas, grabadas o simbolizadas en cualquier material, que esté destinada esencialmente a ser mostrada a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación de la imagen y del sonido.

### Definición de los términos básicos para el Análisis del Lenguaje y la Representación Cinematográfica de los Cortometrajes

#### I. El lenguaje cinematográfico o los componentes cinematográficos

##### 1. Los signos

Modos en que se organizan los soportes físicos de la significación y las relaciones entre los significados, los significantes y los referentes.<sup>92</sup>

**Índice:** nexos con un objeto. Ej. ruidos

**Ícono:** cualidad del objeto. Ej. imágenes

**Símbolo:** ni existencia, ni cualidad del objeto, sino designación sobre la base de la norma. Ej. palabras y música

##### 2. Los códigos

Conjunto de normas que establecen cómo uno debe actuar.

**2.1. Códigos fílmicos:** códigos no relacionados con el cine (mensaje político, ético, ideológico, modo de caracterizar a los personajes, etc.)

**2.1.1. Códigos cinematográficos:** códigos integrantes del lenguaje cinematográfico

Los códigos cinematográficos se dividen en:

##### a. Códigos visuales

##### a.1. Iconicidad

**Códigos de la denominación y reconocimiento icónico:** Son aquellos sistemas de correspondencia entre rasgos icónicos y rasgos semánticos de la lengua que permiten a los espectadores identificar las figuras que hay en la pantalla y definir aquello que representan. Nos permiten modular la experiencia directa que tenemos del mundo e interpretar aquellos que vemos. Pertenecen al ámbito más amplio de la cultura (y lo universal) y desempeñan un papel en el cine en la medida en que éste, como dispositivo fotográfico, tiende a reproducir en algunos de sus aspectos fundamentales nuestra propia aprehensión del mundo.

**Códigos de la transcripción icónica:** Son aquellos códigos que aseguran una correspondencia entre los rasgos semánticos y los artificios gráficos a través de los cuales se restituye el objeto con sus características. Dan la impresión de transparencia e inmediatez a las imágenes que los activan.

**Códigos de la composición icónica:** Son aquellos que organizan las relaciones entre los diversos elementos en el interior de la imagen, y que, como consecuencia,

<sup>92</sup> CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, Cómo analizar un film, 1996.

regulan la construcción del espacio visual. Operan sobre la forma que asumen las figuras, sobre la relevancia de cada una de ellas.

Estos códigos se subdividen en:

**C. de la figuración:** La manera en que se reagrupan los elementos y se disponen sobre la superficie de la imagen y la distribución de los componentes. Los contornos construyen esquemas reconocibles o bien figuras interrumpidas. Pueden ser figuras fuertes, caracterizadas por una disposición estructurada y una composición rigurosa (palacio monumental), y las figuras dispersas, la iluminación podría cancelar con el vacío una parte de los bordes de los objetos o fundir las márgenes con el ambiente circundante.

**C. de la plasticidad de la imagen:** Trabaja sobre la capacidad de ciertos componentes para destacarse sobre los demás y asumir una relevancia específica. Lo que está en juego son las relaciones entre figura y fondo. En cuanto a la posición, los elementos centrales son privilegiados; en cuanto a la presencia de movimiento opuesto a la inmovilidad, los elementos en movimiento tienen más relevancia; en cuanto a la permanencia en la pantalla, los elementos que se detienen en el encuadre o vuelven de un encuadre a otro; en cuanto a los artificios retóricos como el "iris".

**Códigos iconográficos:** Son aquellos que regulan la construcción de las figuras definidas, pero fuertemente convencionalizadas y con un significado fijo.

**Códigos estilísticos:** Es el denominado "cine de autor". Se caracteriza por la disposición de las cosas, la presencia de imágenes lujosas o desaliñadas, detalladas o aproximativas o la inconsistencia de los objetos típicos. Rasgos de objetos reproducidos que permiten revelar la personalidad e idiosincrasia de quien ha operado la reproducción.

## a.2. La composición fotográfica

**Organización de la perspectiva:** Profundidad de campo que logra la naturaleza y la estabilidad de las estructuras visuales de referencia (tercera dimensión).

**Márgenes del cuadro:** Contribuye a definir la composición fotográfica, delimita los bordes precisos (formato cinematográfico). Filmar un objeto es destacarlo de su contexto, es decir, recortarlo del continuum del que forma parte, con la consecuencia de mostrar sólo lo real y de obligar al mismo tiempo a suponer la existencia del resto. Pueden ser: espacio in aquel que se ofrece abiertamente a la mirada y el espacio off el que se queda fuera de la imagen (por encima, por debajo, más allá del horizonte o por detrás), espacio visto pero no conocido.

**Modos de filmación:** Los puntos de vista permiten añadir significados a los objetos encuadrados. Tienen que ver con el espacio representado y la distancia de los objetos. Pueden ser:

### ***Campos y Planos.-***

**Campo larguísimo** (abarca un ambiente entero, bastante más amplio)

**Campo largo** (abarca un ambiente completo, los personajes y la acción son reconocibles)

**Campo medio** (la acción se sitúa en el centro de la atención y el ambiente queda relegado)

**Total** (unidad que se sitúa entre el campo medio y el plano entero es un poco más específico que el campo medio).

**Plano entero** (encuadre del personaje de los pies a la cabeza)

**Plano americano** (encuadre del personaje de las rodillas hacia arriba)

**Plano medio** (encuadre de la cintura hacia arriba)

**Primer plano** (rostro, cuello, hombros)

**Primerísimo primer plano** (boca y los ojos)

**Detalle** (acercamiento concreto a un objeto o un cuerpo)

#### ***Grados de Angulación.-***

**Fron tal** (la cámara a la altura del objeto)

**Picado** (la cámara por encima del objeto filmado)

**Contrapicado** (cámara por debajo del objeto filmado)

#### ***Inclinación.-***

**Inclinación normal** (base de la imagen paralela al horizonte de la realidad encuadrada)

**Inclinación oblicua** (es suspendida hacia la izquierda o a la derecha)

**Inclinación vertical** (cuando el plano de la imagen y el horizonte de la realidad encuadrada son perpendiculares)

#### ***Formas de iluminación***

**Iluminación neutra:** Hace reconocer los objetos encuadrados, es una iluminación realista

**Iluminación subrayada:** Altera contornos, logra resultados antinaturalistas. Pueden ser:

**Elementos tomados de las artes figurativas** y utilizar categorías generales como el realismo, surrealismo, hiperrealismo, etc.

**Efectos que nacen en cada forma icónica**, por ejemplo, el onirismo, el sentido de angustia, la ternura o la dureza de las imágenes (luces tenues y contornos poco subrayados frente a luces duras y contornos netos)

**Efectos cinematográficos:** la iluminación realista subraya la cualidad representada, mientras la iluminación antinaturalista crea un efecto de artificiosidad que da cuerpo a la imagen en sí.

### **a.3. Movilidad**

**Tipo de movimiento de lo profílmico:** movimiento de las imágenes, de la realidad representada (hombre, objeto, animal).

**Tipos de movimiento aparente de la cámara:** con el zoom se puede obtener un acercamiento y un alejamiento de las cosas. Moviéndolo en el interior de la cámara y manteniéndolo fijo, pero provocando, al mismo tiempo, una alteración de la

profundidad de campo.

**Tipo de movimiento efectivo de la cámara:** El movimiento de la imagen o el movimiento del punto desde donde se filma la realidad.

El movimiento de la cámara tiene como función el descubrimiento de nuevas parcelas de la realidad, muestra la otra cara de los objetos y en define mejor la situación. Las imágenes yuxtapuestas por estos movimientos pueden crear un montaje interno y por su cohesión y su concentración espacial y temporal, induce a un mayor sentido de la inmediatez y de la verdad, y dan siempre una idea de presencia real.

Los movimientos de cámara pueden ser:

**Panorámica:** La cámara se mueve sobre su propio eje en el sentido vertical, horizontal u oblicuo.

**Travelling:** La cámara se sitúa en un carrito que se desliza sobre unas vías para realizar movimientos fluidos en el plano frontal, para impulsarse en profundidad e incluso para moverse transversalmente por el decorado. La cámara puede operar en una grúa fija o móvil (dolly). La cámara puede montarse en el propio cuerpo del operador: Travelling de mano (crea un formidable efecto realista) y **el steady cam** (soportes y amortiguadores hidráulicos)

## **b. Códigos gráficos**

Son los géneros de escritura presentes en una película

### **b.1. Formas de los títulos**

Principio y final de una película (créditos. referencias a hechos o personajes)

## **c. Códigos sonoros**

El sonido cinematográfico puede ser diegético o no diegético

### **Diegético**

Si la fuente está en el espacio de la peripecia representada.

Si es diegético puede ser: **onscreen u offscreen**, es decir, según la fuente se encuentra dentro o fuera de la toma. También puede ser interior o exterior, es decir, según la fuente está en el pensamiento de los personajes o tenga una realidad física objetiva

### **No diegético**

Si el origen no tiene nada que ver con el espacio de la historia

### **c.1. Categorías de colocación del sonido**

**Sonido in:** Sonido diegético exterior cuya fuente está encuadrada

**Sonido off:** Sonido diegético exterior cuya fuente no está encuadrada

**Sonido over:** Sonido diegético interior, ya sea in u off, y el sonido no diegético)

### **c.2. Naturaleza del sonido**

Elementos que conforman la materia de una película a partir de las categorías anteriores.

**Voz:** Está conformado por el habla y el idioma, tanto sonoro como visual. Puede ser:

**Voz in:** voz procedente de un hablante encuadrado o en una toma.

**Voz off:** voz fuera de campo, fuente sonora excluida de la imagen temporal, como en el caso del movimiento de cámara que eclipsa por un instante al hablante. Elimina lo didascálico, una secuencias, una episodios, una secuencias al tema común.

**Voz over:** voz que proviene de una fuente excluida de manera radical, en cuanto pertenece a otro orden de la realidad, como en el caso de la voz de la narradora.

**Ruidos:** Remite a un mundo más natural, menos directamente capaz de denominar significados precisos. Pueden ser:

**In:** ruido que “espesa” la situación audiovisual para hacerla más verosímil, reproduce lo más fielmente posible lo que sería una situación “real”

**Off.** nexo entre las diferentes imágenes referentes a la misma realidad. Ej. griterío de un mercado, fragor de una batalla, los susurros, los golpes, los crujidos, representan la atmósfera.

**Over:** función narrativa más abstracta. Funciona como corte entre una secuencia y otra. Ej. a menudo se sube el volumen del sonido, hasta que ocupa , por así decirlo, toda la escena

**Sonidos musicales:** Su intervención en campo u off es mucho menos frecuente (músicos que tocan en escena, gramófonos que emiten melodías)

**Over** es más frecuente. Acompaña la escena y también como momento que concluye in crescendo una secuencia y acentúa un corte con respecto a la secuencia siguiente.

#### **d. Códigos sintácticos o del montaje**

Pueden activarse en dos niveles muy distintos:

##### **d.1. Dentro de las imágenes**

Actúan por simultaneidad, agregando y disponiendo elementos copresentes en el interior de la misma imagen (visual o sonoro):

Esta primera forma de asociación se puede reconducir a la temática de la composición.

##### **d.2. Entre las imágenes**

Actúan por progresión, asociando y organizando elementos que forman parte de imágenes distintas y por lo demás contiguas. Este concepto está muy vinculado a la idea del montaje.

#### **Tipos de asociaciones dominantes:**

##### **Asociación por identidad**

Una imagen o elemento retorna a sí misma o de imagen a imagen, tanto a nivel de elementos de contenido representado como a nivel de elementos de modo de representación.

En el primer caso, es un mismo objeto presentado de modo distinto o entre dos imágenes, encuadrar un mismo espacio con objetos diferentes.

En el segundo caso, dos imágenes repiten idénticos esquemas visuales o idénticas duraciones temporales dando lugar a un ritmo, gradaciones luminosas o cromáticas

#### **Asociación por analogía o por contraste**

Dos imágenes contiguas repiten, respectivamente elementos similares o más o menos equivalentes pero no idénticos. Elementos marcadamente diferentes pero muy correlacionados:

#### **Asociación por proximidad**

Imágenes diferentes presentan elementos que se dan por contiguos (perseguidores y perseguidos). Se entrecruzan imágenes entre ambas imágenes

#### **Asociación por transitividad**

La situación de la toma A encuentra prolongación y su complemento en la toma .

#### **d.3. Formas sintácticas básicas:**

Estas remiten a una cierta idea de montaje.

#### **El plano-secuencia**

Toma caracterizada por su continuidad, toma núcleos precisos de la historia. Pueden ser por proximidad, por transitividad y por acercamiento (A y B conviven sin que en ellas exista una relación. Por lo general se producen en la unión de la última imagen de una secuencia con la primera de la siguiente, siempre que no estén evidentes otros elementos de unión como el mismo personaje o el mismo ambiente.

#### ***Decoupage***

Asociación de imágenes diferentes a la situación y cada una subraya un aspecto. Este tipo de unión puede tener elementos de asociación, de transitividad, identidad y proximidad.

#### **Montaje o montaje -rey**

Asociación de imágenes que no tienen nexo directo entre sí, pero que lo alcanzan por el hecho de ser vecinas. típicas del cine soviético: bueyes en el matadero al lado de obrero sobre los cuales se ejerce represión política.

#### **Los regímenes de la escritura**

##### **a) Escritura clásica**

Neutralidad, elecciones lingüísticas neutras y homogéneas. Elecciones medias en las que permanece la coherencia y el equilibrio expresivo

Planos totales y figuras enteras. Enfoca elementos principales. Facilidades en las imágenes. Raccord fluido que permite al espectador al espectador saber los que está mirando y dónde se encuentran

##### **b) Escritura barroca**

Elecciones lingüísticas expresivas caracterizadas por la marcación y la

---

homogeneidad. Iluminación oscura y también luminosa, de extremo a extremo. Imágenes planas y profundas. Presentación naturalista, marcadamente documental.

### **c) Escritura moderna**

Elecciones lingüísticas y expresivas caracterizadas por la dishomogeneidad y la heterogeneidad. Saltos bruscos y ausencia de nexos. Se exaltan las manipulaciones del montaje y se juega con la cámara.

## **II. La representación**

Es el estar en lugar de... Es la representación fiel y la reconstrucción meticulosa del mundo y, por otro lado, la construcción de un mundo en sí mismo. Dirección de la "presencia" de las cosas, sobre la base de la evidencia y de la semejanza.

**1. Niveles de Representación:** Puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie.

### **a. Puesta en escena**

Forma parte de uno de los niveles de representación. Es la labor de *setting* y se refiere a los contenidos de la imagen. Constituye el momento en el que se define el mundo que se debe representar, dotándole de todos los elementos que necesita. Se trata, pues, de "preparar" y "aprestar" el universo reproducido en una película. El análisis debe enfrentar el contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, complicidad, reclamos, etc. Son todos aquellos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla.

#### **a.1. Generalidad o datos o unidades de contenido de la puesta en escena Informantes**

Está constituido por la edad, la constitución física, carácter de un personaje, el género, la cualidad, la forma de una acción.

#### **Indicios**

Algo implícito: los presupuestos de una acción, el estado oculto de un carácter, el significado de una atmósfera. Son más difíciles de identificar, pero son un equipaje especial porque nos permiten captar incluso la representación menos definida.

#### **Los temas**

Sirven para, más que definir el mundo representado en literalidad o indicar alguno de sus aspectos ocultos, sirven para definir el núcleo principal de la trama. Ocupan una posición central pues indican la unidad de contenido en torno a la cual se organiza el texto, aquello en torno a lo que gira una película o lo que pone explícitamente en evidencia.

#### **Los motivos**

Indican el espesor y las posibles directrices del mundo representado. Son unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo de todo el texto: situaciones o presencias emblemáticas, repetidas, cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal, ya sea a través de una especie de subrayado, o a través de un juego de contrapuntos.

Estas unidades de contenido forman parte de la estructura temática total, que es la organización de un sistema coherente (ella está hecha de temas, pero también de motivos que la refuerzan, o interactúan en ella de manera distinta, e incluso de indicios y de informantes, que definen las apariencias y los aspectos implícitos) que indican lo que está en el centro de la puesta en escena. Nos permiten reconstruir la cultura a la que se refiere la película o la obra del autor.

## **a.2. Ejemplaridad**

### **Arquetipo**

Hacen referencia a los grandes sistemas simbólicos que cada sociedad se construye para reconocerse y reencontrarse.

### **Claves y Leitmotives**

Cada director, de hecho, manifiesta inevitablemente motivos y temas en torno a los cuales gira consciente o inconscientemente.

### **Figuras**

Todo cuanto se pone en escena puede ser revelador de las obsesiones que caracterizan al cine en cuanto tal: nos encontraremos entonces con lo que una reciente tendencia analítica ha convenido en llamar figura

## **2. El espacio cinematográfico**

### **a. Los tres ejes del espacio**

En torno a los cuales se organiza el espacio fílmico:

**1er eje oposición in / off:** Estar presente en el interior de los bordes del cuadro frente al estar cortado fuera de ese recinto.

**2do eje oposición. estático / dinámico:** Estar inmóvil o inmutable frente al estar en movimiento o en evolución.

**3er eje de oposición orgánico / desorgánico:** Ser conexo y unitario frente al hecho de estar desconectado y disperso

### **b. Dimensión en off:**

**b.1. Colocación de la cámara encuadrada.-** Una porción de espacio esconde otras seis (cuatro más allá de los bordes, uno detrás de la escenografía y uno detrás de la cámara).

**b.2. Determinabilidad.-** Tres condiciones de existencia de espacio **off: espacio no percibido** (espacio fuera de los bordes del cuadro); **espacio imaginable** (a pesar de estar más allá de los bordes se evoca o es recuperado o espacio ciego entre dos ventanas que presupone continuación en los bordes) y **espacio definido** (espacio invisible por el momento, ya ha sido mostrado antes o está a punto de ser mostrado)

### **c. Espacio y el movimiento**

**c.1. Espacio estático fijo:** Nos ofrece encuadres bloqueados de ambientes inmóviles. Bloqueo de la imagen en fotografía con una duración peculiar (frame – stop)

**c.2. Espacio estático móvil:** Estatismo de la cámara y el movimiento de las figuras dentro de los bordes de la imagen.

**c.3. El espacio dinámico descriptivo:** Se define mediante el movimiento de la cámara en relación directa con el de la figura. La cámara se mueve para representar mejor el movimiento ajeno. Puede seguirse al personaje por todas partes captando sus movimientos, su versatilidad en diferentes planos

**c.4. Espacio dinámico expresivo:** Mediante el movimiento de la cámara en relación directa y creativa con el de la figura. Es la cámara y no el personaje con su desplazamiento o el eje de su mirada, quien decide lo que se debe ver. Recorre el espacio por lentos travellings, mostrándonos poco a poco lo que podría darnos en su totalidad. Exhibe su papel demiurgo y subraya la estrecha dependencia entre el ver y el saber del espectador y lo que ella decide que hay que ver o que saber.

#### **d. Organicidad e inorganicidad del espacio fílmico**

**d.1. Espacio plano/espacio profundo:** Espacio que aparece o bien como superficie sobre la que se atribuye uniformemente las figuras, vertical u horizontal o bien como un volumen en el que estas figuras se disponen en profundidad. Pueden existir inorganicidad en los espacios planos y la profundidad de campo puede ser una dishomogeneidad. Las visiones en conjunto unifican los distintos elementos y otorga un lugar común para interactuar porque evita la separación ficticia entre personajes y ambientes, y, a la vez, fragmenta, divide y multiplica la zona representada. La visión en conjunto (muchas veces gracias a los efectos de iluminación) produce una imagen compuesta, discontinua, llena de escondrijos y rincones.

**d.2. Espacio unitario/espacio fragmentario:** Un espacio puede o bien representar un alto grado de acceso, lo cual lleva a las distintas presencias a ajustarse entre sí, o bien presentar una serie de barreras internas que en realidad constituyen un conglomerado.

### **3. El tiempo cinematográfico**

#### **a. Colocación**

Aquel tiempo que se resuelve en la determinación puntual de la datación de un acontecimiento. ("se desarrolla en...")

#### **b. Devenir**

Por el contrario se propone como flujo constante, irreductible a los instantes que lo constituyen. Este es el más importante y está conformado por:

**b.1. El orden:** Define el esquema de disposición de los acontecimientos en el flujo temporal y sus relaciones de sucesión

#### **b.2. Tiempo circular**

Sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie resulta ser siempre idéntico al de origen.

#### **b.3. Tiempo cíclico**

Por el contrario, es una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada resulte ser análogo al punto de origen, aunque no idéntica.

### b.3. Tiempo lineal

Una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie sea siempre distinta del de partida. Puede ser:

**Vectorial.-** Cuando sigue un orden continuo u homogéneo. Esta a su vez se divide en **progresiva** (sucesión hacia delante) **inversa** (sucesión hacia atrás. retroproyecciones, vaso roto se vuelve a romper)

**Palíndromos.-** Textos lanzados hacia atrás, parecen caminar hacia delante., narra un despertar hacia delante, pero puesto a la inversa es un homicidio

**No vectorial.-** Caracterizados por un orden dishomogéneo, fracturado, privado de soluciones de continuidad. Los flash back, los flashforward o anticipaciones del futuro, por ejemplo.

### c. La duración normal (aparente)

Define la extensión sensible del tiempo representado. Puede ser:

**c.1. Duración real:** Extensión efectiva del tiempo. Una toma aparecerá tanto más largo cuanto más restringido sea el cuadro

**c.2. Duración aparente.** Esta dicta las condiciones temporales en la cinematografía. Se divide en:

**Duración normal:** La extensión temporal de la representación de un acontecimiento coincide aproximadamente con la duración real de ese mismo acontecimiento o, mejor, con la "supuestamente real". Esta duración a su vez se subdivide en: plano secuencia (toma en continuidad de un acontecimiento. Coincide lo espacial con el tiempo representado.); la escena (encuadres concebidos y montados con el fin de obtener una artificiosa relación entre el tiempo de la representación y el de lo representado y, por tanto, un "efecto" de continuidad temporal).

**Duración anormal:** Cuando la amplitud temporal de la representación del contenido no coincide con la del propio acontecimiento. Puede ser:

#### Por contracción.-

**Recapitulación o resumen:** Es una contracción medible y se subdivide en **recapitulación ordinaria** (los procedimientos normales del montaje que opera elipsis de mínima incidencia) y **recapitulación marcada** (activada por procedimientos de abreviación temporal con una sensible intervención en el flujo cronológico).

**Elipsis:** Actúa mediante un corte limpio cuando, sin solución de continuidad alguna. El relato pasa de una situación espacio temporal a otra, omitiendo completamente la porción de tiempo comprendida entre las dos. Es de profunda discontinuidad más allá de los saltos mínimos de montaje típicos del resumen ordinario. Además, señala de modo preciso el ritmo de la representación y ejerce varios efectos sobre la dinámica perceptiva y cognitiva del espectador.

#### Por dilatación.-

**Pausa:** Se manifiesta cada vez que se detiene el flujo temporal. Este puede ser el "fotograma fijo". Puede verse con mayor frecuencia al final de ciertas películas.

**Extensión:** Es el tiempo de la representación que ostenta una duración mayor con respecto al tiempo real. Esta puede dividirse en: “ralenti” (opuesto a la aceleración); interpolación de efectos distintos (alguien que por su característica se le da efectos y demora el tiempo de su actuar) y vuelta atrás (se repite una acción por medio de un corte).