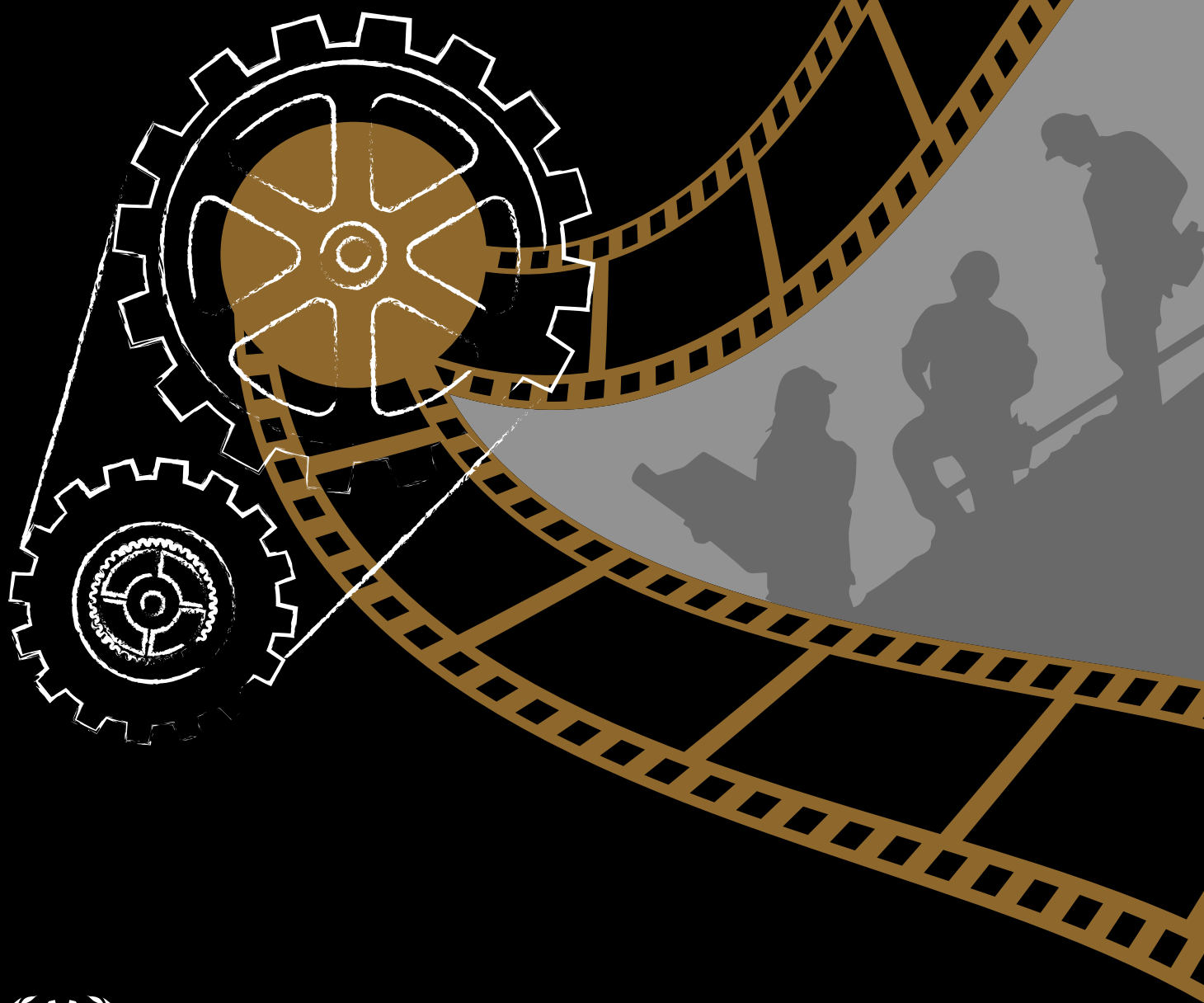


SEGUNDA EDICIÓN

ESCENA LABORAL

REVISTA DE CINE Y TRABAJO



Organización
Internacional
del Trabajo



CONTENIDOS

Editorial 03

Redobles, por favor...
premios OIT-CINETRAB 2023 04

La gestión creadora del
Festival de Cine de Lima PUCP 07

**Desigualdad laboral en la
industria cinematográfica:**
ellas nos lo cuentan 09

Alex Rivera, el cineasta que retrata
la migración laboral en un mundo
globalizado y tecnologizado 14

Escena laboral a través de la pantalla
más antigua de América Latina 17



Festival Internacional Construir Cine:
celebración del poder transformador
del trabajo 20

Job Film Days: prendiendo los
reflectores sobre el mundo laboral 23

De la cámara a las exhibiciones:
el auge de los museos de cine y
sus aportes laborales 24

Desempleo en pantalla grande:
la centralidad del trabajo o el drama
humano de no tenerlo 28

Proyección y justicia:
cine en la enseñanza jurídica 32

**El caso de Norma Desmond en
"Sunset Boulevard":** adaptabilidad y
competencias laborales en el cine 36

© OIT y CINETRAB, 2024

Edición y corrección de estilo: Daniel Goya

Diseño y maquetación: Ana Periche

Impreso en Perú

Las opiniones y puntos de vista expresados en esta publicación incumben solamente a su autor o autores y no reflejan necesariamente las opiniones, puntos de vista o políticas de la OIT.

EDITORIAL

Es con inmenso placer que la Organización Internacional del Trabajo (OIT) y la Asociación Cine y Trabajo (CINETRAB) presentamos el segundo número de la revista **Escena Laboral**.

Este número ha sido posible gracias a la contribución de profesionales del sector cinematográfico y especialistas en Derecho del Trabajo, todos amantes del buen cine, quienes están convencidos de que a través del arte es posible inspirar a la reflexión y generar una acción colectiva para promover el trabajo decente y la justicia social.

En OIT y CINETRAB creemos que el cine es una herramienta potente que permite el análisis, la sensibilización y la movilización para mantener vigente una conversación, amplia e incluyente, sobre la justicia social y el trabajo decente. Porque cuando el trabajo no es trabajo decente, es decir, no se lleva a cabo con libertad, dignidad, seguridad económica, igualdad de oportunidades, protección social y respeto a los derechos fundamentales, se debilita la democracia y las posibilidades de desarrollo de un país. Nuestro objetivo, con este segundo número de **Escena Laboral**, es que puedan encontrar en sus páginas la inspiración y la motivación para pensar y actuar sobre el mundo del trabajo y para compartir esta reflexión a más personas a través de las artes, la gestión cultural, la docencia o el trabajo sindical.

Este número de la revista Escena Laboral está dedicado a la memoria de Carlos Ledesma, abogado laboralista peruano, apasionado por el cine y joven luchador social dedicado a la defensa de los derechos en el trabajo. Esperemos que su impulso juvenil nos acompañe en esta y otras iniciativas en la promoción del trabajo decente.

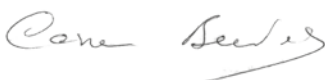
Este nuevo número muestra cómo muchos cineastas consiguen, con sus obras, llamar la atención sobre los desafíos actuales que ellos perciben en el mundo del trabajo: el desempleo, el trabajo infantil, la migración laboral, la desigualdad de oportunidades y los posibles efectos nocivos de las transformaciones del mercado de trabajo. Pero, este esfuerzo común no solo mira el trabajo a través del cine, sino también detrás de las cámaras. Este número pone foco en el cine como trabajo y en los desafíos que enfrentan, sobre todo las mujeres trabajadoras de este sector, para conseguir condiciones de trabajo decente. Además, recorreremos, una vez más, algunos de los esfuerzos importantes que se despliegan alrededor del mundo para crear festivales de cine enfocados en las grandes reflexiones vinculadas con el trabajo y para instalar museos que tengan al cine como protagonista. Finalmente, buscamos invitarles a ver buen cine a través de los lentes del Derecho del Trabajo.

Una vez más, los invitamos a recorrer estas páginas y animarse a ser agentes transformadores para forjar un mundo con trabajo decente y justicia social.



Italo Cardona

Director de la Oficina de la OIT
para los Países Andinas



Carmen Benítez

Directora de CINETRAB



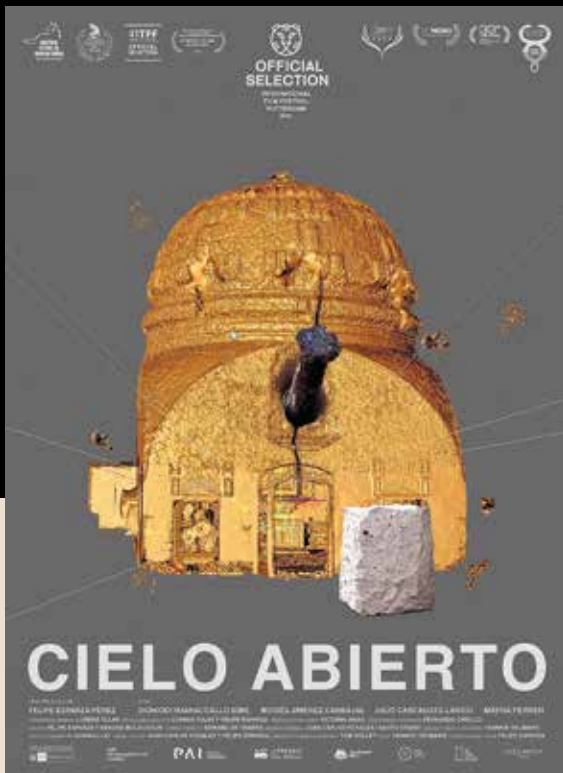
Alfredo Villavicencio

Director de CINETRAB

Redobles, *por favor...*

Conoce a los ganadores de los premios OIT-CINETRAB, en la 27ª edición del Festival de Cine de Lima, en 2023. “Cielo Abierto”, del peruano Felipe Esparza, se llevó el premio “Javier Neves” a la Mejor Película de Ficción, mientras que “El Eco”, de la mexicana Tatiana Huezo, recibió el reconocimiento “Julio Gamero” al Mejor Documental. Ambas cintas destacan historias que exploran la conexión humana y los desafíos laborales en diversos contextos.

27  FCL



En “Cielo Abierto” de Felipe Esparza, un padre talla pacientemente piedra volcánica blanca en la ciudad de Arequipa, en Perú, mientras su hijo trabaja en medio de la modernidad, creando representaciones digitales de edificios antiguos. Sus caminos no se cruzan, pero están unidos por su devoción al trabajo y la búsqueda de conexión en medio de la pérdida y la distancia emocional, provocadas por la muerte de la madre y esposa.



“El Eco” de Tatiana Huezo retrata la realidad de unos niños en un remoto pueblo mexicano, fuera del tiempo, llamado “El Eco”. Mientras el invierno y la sequía azotan el lugar, ellos aprenden con cada acto, palabra y silencio de sus padres a crecer y entender la muerte, el trabajo y el amor. Es una historia sobre la certeza del cobijo que nos brindan los que nos rodean y sobre la rebeldía y el vértigo ante la vida. Sobre lo que significa crecer.

Ambos premios son resultado del esfuerzo de la OIT y CINETRAB, cuya alianza con el Festival de Cine de Lima y la Pontificia Universidad Católica del Perú, permitió que se entregaran por segunda vez consecutiva reconocimientos a los artistas cinematográficos que nos conectaron con historias en las que el mundo del trabajo se convierte en un protagonista silencioso pero potente, que acompaña a los personajes a lo largo de sus historias.

Conversamos con los dos cineastas ganadores sobre los desafíos de hacer cine, la inspiración detrás de sus obras y sobre la relevancia de reconocer el potente rol que tiene este arte para promover la reflexión sobre el presente y el futuro del trabajo.

Felipe Esparza



Como director joven de cine, ¿qué podrías decirnos sobre las dificultades que tienen que superar los jóvenes para seguir esta vocación?

Existen varias oportunidades para estudiar técnicas audiovisuales, producción audiovisual y otras carreras en torno a la imagen fija y en movimiento.

Pero, (...) no hay una escuela nacional de cine, ni siquiera una cinemateca. Uno tiene que autoformarse, lo que tampoco está mal, o buscar lugares más especializados fuera del país. Lo que hay que tener claro es que una cosa es el arte cinematográfico y otra la industria cinematográfica. Si bien una depende de la otra, no necesariamente persiguen los mismos intereses y motivaciones. Desde mi punto de vista, uno no puede estar esperando a conseguir un gran fondo de producción para hacer una película. Eso puede pasar, pero la gran mayoría de las veces no. Comenzar "artesanalmente", por así decirlo, puede abrir otras perspectivas y estéticas. Entender todos los procesos y aprenderlos ayuda mucho a esa independencia inicial, que para mí es fundamental. No debemos ir hacia la misma forma de hacer y concebir películas. Eso sería muy aburrido.

El trabajo es el motor de desarrollo de un país. ¿Qué aprendiste filmando al protagonista de tu película? ¿Qué piensas sobre sus condiciones laborales?

Conocer a Dionicio, el protagonista, fue una suerte tremenda. La relación que mantuvimos meses antes y durante el rodaje hizo posible que grabáramos con la intimidad y el tiempo que necesitábamos. Entendió que no iba a ser un documental tradicional, que la película tenía puestas en escena que requerían que llegáramos a un acuerdo sobre cómo interpretar la ficción que proponíamos. Pero la película era un registro de su trabajo, de su tiempo, del lugar, de sus condiciones laborales. Antes de imaginar, ya sabía de las duras condiciones de trabajo a las que están expuestos los canteros: el polvo que entra a los pulmones, el intenso sol, el esfuerzo físico y lo poco protegidos que

están. Si bien fueron reconocidos como Patrimonio Inmaterial Cultural de la Nación en el año 2004, por sus saberes en el tallado del sillar, que forma parte de la construcción del Centro Histórico de Arequipa, eso no parece suficiente. Existen tráficos de terrenos que afectan a la futura extracción del sillar, problemas entre gremios y poca atención sobre los deterioros en su salud.

¿Qué mensaje quisiste transmitir al filmar y comparar dos ocupaciones diferentes?

La película inicialmente trata de generar una atmósfera inmersiva mediante la atracción sonora y los ritmos repetitivos, reemplazando cualquier indicio de narrativa convencional por una experiencia predominantemente sensorial. La pantalla actúa casi como un lienzo en blanco para texturas y volúmenes en su mayoría abstractos, contrastando de manera impactante con el violento pasado colonial de la arquitectura barroca andina, que cobra vida casi en tiempo real, a medida que los elementos se van añadiendo y los patrones se forman. La contraposición de trabajos, que de alguna forma esculpen y sostienen tradiciones heredadas, el tradicional y el digital, permite conectar este pasado y presente desde sus formas y texturas. En uno se trata de hacer una relectura y el otro es una proyección hacia un futuro cercano.

¿Cómo recibiste el premio OIT-CINETRAB?

El cine es un trabajo, ante todo, y cineastas que han retratado o fabulado sobre condiciones laborales siempre han existido. Más allá de la discusión y las responsabilidades en torno a la representación, el trabajo en el cine es una forma de acceder a realidades que no vemos. El premio nos pareció perfecto en torno a nuestra forma artesanal de producir cine. Nos reconoció una manera de trabajar que no es industrial y que piensa el cine de una manera más íntima, desde los tiempos de producción, los medios y las relaciones laborales que se puedan tejer. Uno en donde Hollywood no es la meta, sino la mirada que se pueda tener de las personas y su entorno. En ese sentido, decidimos que el premio de OIT-CINETRAB iba principalmente para Dionicio, ya que él es el protagonista y el que nos dejó entrar en la intimidad de su trabajo.



“Esparza resalta que el cine también es un trabajo, y que representar con él el mundo laboral es una manera de acceder y proyectar realidades que, de otra manera, no podríamos conocer”.

Tatiana Huezo



¿Cómo surgió “El Eco”?

Tenía un gran deseo de narrar México desde un lugar más amoroso y luminoso, a través de los ojos de los niños. Llevo varios años inmersa en el universo de la infancia, explorando qué significa crecer. Dejar atrás la infancia es un proceso en el que, aunque se marcan

huellas indelebles, también permanecen voces —la de tus padres, la del entorno en que vives— que se quedan guardadas para siempre. Me interesó mucho situarme en el universo campesino, porque los niños campesinos se convierten en adultos demasiado pronto, preparados prematuramente para enfrentar el mundo adulto.

Para esos niños y sus familias, vivir es trabajar y trabajar es vivir. ¿Cómo viste esto en los niños?

Pienso que los niños que crecen en este lugar tienen una mirada distinta sobre el mundo, menos contaminada con la cantidad de información a la que ahora acceden otras personas contemporáneas a ellos. Están vinculados a la tierra de una manera muy importante. Pienso que los niños del mundo campesino adquieren, desde muy pronto, la conciencia del cuidado de la tierra, que la vida está en la tierra. Y eso permea de alguna manera su visión del mundo, sus juegos, sus almas y, por supuesto, su trabajo. Porque también son niños que adquieren responsabilidad muy pronto. Esta es una película que habla de la crianza, que habla del eco que dejan las enseñanzas de los padres para poder salir adelante, para poder sobrevivir. También habla del ahogo económico en el que está sumido el mundo campesino y muchas comunidades rurales y campesinas que hay en México, que son familias que tienen pocas oportunidades, con sueldos muy bajos, que cultivan para comer. Habla del cambio climático, de los climas extremos que definen la existencia de estos personajes en una economía de subsistencia absoluta. Habla de un profundo amor de los padres a los hijos y de la magia que hay en ese momento de la vida que es la infancia, pero no desde un lugar romántico porque son familias que están ahogadas económicamente. Y, aunque no es el foco del filme, de alguna manera se muestran las estructuras del mundo en el que vivimos ahorita, este mundo capitalista que ha hecho que cada vez los pobres sean más pobres y que las oportunidades no lleguen a estos lugares.

Precisamente la falta de oportunidades, y el acceso diferenciado a estas para hombres y mujeres, especialmente en el campo, afecta la posibilidad de padres y madres de tener un trabajo decente que les permita a los niños disfrutar de la infancia sin preocupaciones. ¿Esto es algo que ocurre en “El Eco”?

Sí, en “El Eco” y pienso que en muchas comunidades campesinas mexicanas, y en América Latina en general, hay un sistema patriarcal que define qué expectativas pueden tener los hombres y las mujeres. En el caso de la película, las niñas se casan a muy temprana edad, tienen hijos demasiado pronto y esto define en gran medida el rol que ellas tienen en la comunidad. Para mí, esta línea narrativa es algo que se fue generando con escenas como aquella en la que Toño, un niño pequeño, levanta los platos y el papá le dice que lo deje, que eso lo hacen las mujeres. Me interesa mucho contar la complejidad de este sistema porque pienso que no es de un solo color, que los hombres no son los enemigos. Este padre es un padre amoroso, y uno sediento de cariño; que quiere estar ahí para sus hijos, para que puedan ir a la escuela, para que haya comida, para que tengan zapatos. Es un papá al que le duele irse. Y es un papá que también entiende el mundo que sus hijos van a vivir: hay una escena en la película donde le enseña a la hija a cortar la milpa con el machete, le muestra la fuerza que hay que tener para manipular esta herramienta y le enseña los trucos para poder hacerlo, para poder tener la destreza. Y le dice “el trabajo es el trabajo, el trabajo no es fácil y hay que hacerlo con amor”. Entonces pienso que es una película que también sienta de alguna manera las bases de la vida para estos niños. Considero que, en el mundo campesino, se forjan seres extraordinarios, que son capaces de enfrentar las peores adversidades, y estos niños están preparados para eso.

¿Cómo recibiste el premio OIT-CINETRAB?

Creo que todos estos premios que estimulan la dignidad del ser humano son importantes. El trabajo es parte de la dignidad humana. Ojalá todos pudiéramos acceder a un trabajo digno, porque siento que eso nos hace personas, el trabajo nos llena de orgullo y tendría que ser abordado con respeto hacia el ser humano, y no con la intención de someter o esclavizar. Hay un terreno gigantesco por recorrer para dignificar el trabajo de todos y eliminar esta enorme desigualdad que somete a tantos trabajadores.



La gestión creadora del Festival de Cine de Lima PUCP



El Festival de Cine de Lima PUCP celebró su 28ª edición, consolidándose como la plataforma cinematográfica más grande del país. Bajo un contexto de adversidades para la libertad creativa, el evento destaca por su capacidad de generar conexiones creativas y colaborativas, promoviendo el cine peruano y latinoamericano y fortaleciendo la industria audiovisual a través de un esfuerzo conjunto y constante.

28^ª
FESTIVAL DE CINE
DE LIMA PUCP

Por: Vanessa Vizcarra

El Festival de Cine de Lima PUCP (Pontificia Universidad Católica del Perú) celebra este año su edición número 28, y tengo la suerte de haber entrado a la dirección del centro cultural de la PUCP para participar de su ciclo de vida. Es desde esta posición privilegiada que me permito compartir algunas reflexiones sobre lo que significa para el equipo del centro cultural gestar el festival de cine más grande del país, en un año de posturas adversas a la libertad de creación, a nivel local y mundial.

Un festival de esta magnitud es principalmente una plataforma para el encuentro. En él se encuentra el cine con los espectadores; se encuentran los y las cineastas; se encuentran las organizaciones, colectivos, gremios, empresas e instituciones educativas que conformamos el universo del cine peruano (y una muestra del universo internacional).

Durante diez días, el Centro Cultural PUCP, que en su edificio alberga el corazón del festival, se convierte en el espacio de las conexiones y de todo lo que estas generan: proyectos coproducidos, historias que se narran en distintas partes del mundo, nuevos intereses a ser desarrollados e ideas generadas por las conversaciones y las clases maestras. Cada espectador

que participa del festival genera una conexión creativa que evolucionará hacia el futuro.

El festival es tierra fértil que produce mucho más de lo que logramos ver, y para que esto suceda, existe un proceso de gestión (y gestación) que inicia días después del cierre de la edición anterior y se desarrolla durante todo el año.

El equipo del Centro Cultural PUCP trabaja con la tarea de conectar los objetivos, intereses y deseos de todos los involucrados. Es la acción de este equipo la que quisiera visibilizar, puesto que muchas veces pasa desapercibida para quienes acostumbramos a disfrutar del festival sin preguntarnos cómo y gracias a quién sucede.

El festival, como evento cultural, es el resultado de esfuerzos e intereses que se articulan en un objetivo común. Está el interés primario de la Pontificia Universidad Católica del Perú, que desde su ente operativo el Centro Cultural PUCP le da vida al festival como espacio de visibilidad y desarrollo del cine peruano y latinoamericano, en beneficio del sector cinematográfico de la región y del público —cada vez mayor y más diverso— que el festival atiende.

También está el interés de cada institución, colectivo y empresa aliada. Con los años, distintas organizaciones se han hecho parte del Festival de Cine de Lima PUCP, aportando desde sus propios rubros los distintos servicios y productos que lo componen. Los premios que se otorgan en las competencias, las poleras que usan los voluntarios o las editoriales que informan al público de la programación, son unos pocos ejemplos de los objetos, saberes y acciones, que se articulan para cada edición del festival.

Hay que crear una enorme y multidimensional red de contactos, y hay que hacerlo de manera creativa y propositiva. Buscamos para ello coincidir lenguajes distintos, valores distintos y calendarios distintos, coordinando políticas públicas y privadas, y encontrando vínculos entre perspectivas inicialmente divergentes.

Esta red es un ecosistema en sí mismo que responde a la sobrevivencia y evolución del propio festival.

En este 2024 el contexto gubernamental se ha mostrado hostil con el sector cultural, específicamente con el audiovisual. Comentarios, manifestaciones y acciones concretas se han dirigido en contra de los creadores y creadoras; minimizando su aporte a nuestra construcción de memoria e identidad, amenazando su derecho a la libertad de expresión y creación, y generando mayores distancias de las que ya existen entre la producción de la capital y la que se genera en otros puntos del país.

Aparentemente se piensa que el cine es un peligro. Y probablemente tengan razones para pensarlo, no solo porque sigue creciendo como industria y mueve millones de soles, sino —y principalmente— porque es

y siempre ha sido una plataforma que crea millones de significados y vínculos.

El cine —el arte en general— construye la realidad en la que vivimos los y las ciudadanas, y es por esto que es incómodo para quienes quieren limitar nuestro entorno y volverlo mínimo. El cine es un motor de organización, y es por esto que es incómodo para quienes quieren que nos quedemos solos y solas sumergidos en nuestros pequeños problemas.

Articular, coordinar, colaborar y comunicar son acciones propias del cine, acciones propias del festival. Llevarlas a cabo no solo resulta en un evento maravilloso de diez días, sino en tierra fértil para muchas futuras creaciones, en vínculos que luego generarán otras colaboraciones. Es hacerle frente a la incompreensión, a la censura y a la opresión.

Gestar el Festival de Cine de Lima PUCP es también afirmar que los seres humanos sabemos poner por delante un objetivo común, el bienestar de la mayoría y la colaboración. Que no toda gran empresa deriva en corrupción. Que existe el acto sincero y puro. La labor inspirada.

Este año, mi primer año en la dirección del Festival de Cine de Lima PUCP, ha sido un año de aprendizajes, y el más importante de estos me lo ha dado el equipo al que tengo la suerte de dirigir. Me han mostrado que, por encima del conocimiento, la técnica y la teoría, el éxito de nuestro trabajo radica en la capacidad de escuchar a otro ser humano y descubrir cómo nos encontramos, qué compartimos, cuál es nuestro objetivo común. Generar el Festival de Cine de Lima PUCP es hacer de la colaboración una acción creadora.



“Un festival es principalmente una plataforma para el encuentro (...) se encuentra el cine con los espectadores; se encuentran los y las cineastas; se encuentran las organizaciones, colectivos, gremios, empresas e instituciones educativas que conformamos el universo del cine peruano”.

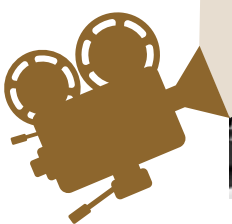
“Articular, coordinar, colaborar y comunicar son acciones propias del cine, acciones propias del festival (...). Llevarlas a cabo resulta en tierra fértil para muchas futuras creaciones, en vínculos que luego generarán otras colaboraciones”.

DESIGUALDAD LABORAL EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

ELLAS NOS LO CUENTAN

Las mujeres han sido personajes principales en el cine desde su invención, aunque su trabajo no siempre ha sido reconocido. La OIT promueve la igualdad y no discriminación mediante diversos convenios ratificados en Latinoamérica. Las huelgas, protestas y movimientos sociales han jugado un papel importante en esta lucha.

Descubre en este artículo cómo estas acciones han influido en el cambio social y qué es lo que queda por hacer.



Por: Carmen Benítez Gambirazio

Tal como resaltamos en la primera edición de la revista, las mujeres desde siempre han sido protagonistas en el ámbito cinematográfico. Tanto es así que la primera película que filmaron los hermanos Lumiere enfocó a mujeres trabajadoras saliendo de una fábrica.

Sin embargo, no siempre ese protagonismo, ya sea a través o detrás de la cámara, se ha visto reconocido por el valor objetivo de su trabajo.

La Organización Internacional del Trabajo (OIT) en la "Declaración sobre Principios y Derechos Fundamentales en el Lugar de Trabajo" incorpora dos convenios fundamentales a favor de la igualdad y no discriminación. Estos son los Convenios 100 y 111 de la OIT ratificados por la gran mayoría de países latinoamericanos.

El primero fue adoptado en 1958 y trata de la igualdad de remuneración entre hombres y mujeres por un trabajo de igual valor. Cuando la OIT se refiere al valor del trabajo va más allá de considerar dos trabajos iguales —como podría ser el trabajo de una enfermera y el de un enfermero—, sino compara, por ejemplo, la labor de una trabajadora del hogar con la de un obrero de construcción. El Comité de Expertos de la OIT en aplicación de Convenios y Recomendaciones señala que los criterios deben ser objetivos, y podrían ser tales

como el valor de las competencias, la educación, el esfuerzo mental, emocional y físico, la responsabilidad, la experiencia y otros, que pueden ser adoptados según las categorías o los sectores de trabajo o el sistema nacional de fijación del salario.

Lo importante es que el valor del trabajo de hombres y mujeres sea pagado por igual. Lamentablemente, las diferencias salariales persisten en casi todos los países del mundo perjudicando mayormente a las mujeres. A ello se suma la dificultad para reconocer el costo del trabajo no remunerado que muchas mujeres realizan, y al que a menudo dedican el doble o incluso el triple del tiempo y esfuerzo que los hombres. Esto reduce sus oportunidades profesionales en el acceso al empleo, en el desarrollo de su carrera y en su participación en la educación y formación profesional.

Por estas razones, la OIT también considera fundamental el Convenio 111 de 1958 que se refiere a la discriminación en el empleo. Este documento comprende en el término discriminación cualquier distinción, exclusión o preferencia basada en motivos de raza, color, sexo, religión, opinión política, ascendencia nacional u origen social que tenga por efecto anular o alterar la igualdad de oportunidades o de trato en el empleo y la ocupación.



Cuando la OIT se refiere a los términos empleo y ocupación, incluye tanto el acceso a los medios de formación profesional como la admisión al empleo y cubre las diversas ocupaciones como también las condiciones de trabajo. Asimismo, el Convenio 156 de la OIT sobre los trabajadores con responsabilidades familiares, adoptado en 1981, habla de la importancia de compartir las responsabilidades familiares de forma equitativa entre hombres y mujeres, para instaurar la igualdad efectiva de oportunidades y de trato para todos y todas.

Por último, el Convenio 190 sobre la eliminación de la violencia y el acoso en el mundo del trabajo, adoptado en 2019, reconoce el derecho de toda persona a un mundo del trabajo libre de violencia y acoso. Todos estos instrumentos internacionales adoptados por la OIT dan cuenta de los valerosos esfuerzos de sus principales actores por un mundo con igualdad de trato y de oportunidades, así como libre de discriminación y violencia.

La organización de mujeres trabajadoras ha logrado muchos avances por la igualdad en el trabajo. En el caso de los instrumentos adoptados por la OIT, las mujeres representantes de sindicatos, de organizaciones de empleadores y de gobiernos han protagonizado una lucha ejemplar no sólo en la adopción de estos convenios sino también en su aplicación en cada uno de los países. Muchas mujeres trabajadoras han pagado en varias ocasiones un alto precio por el logro de la igualdad. De esta forma son famosas a lo largo de la historia algunas huelgas, como la Marcha de Versalles en 1789, durante la revolución francesa, exigiendo mejores condiciones de vida, más derechos y más democracia. Así también, son reconocidas las numerosas huelgas de mujeres realizadas entre 1857 y 1911 en Nueva York y otras ciudades de Estados Unidos.

Recordemos que en 1910 se proclamó marzo como el mes de la mujer trabajadora. Otra huelga de hambre importante fue la realizada en Rusia en 1917 por las mujeres del sector textil en la que pedían pan para los obreros y la caída del zar. En el 2020, las mujeres de todo el mundo se unieron para reclamar el fin de la violencia machista, la igualdad salarial y la abolición de los roles de género. Otra huelga importante fue la de Islandia en 2023, en la que se exigía la eliminación de la violencia de género y reconocimiento a las mujeres por su contribución.

Las protestas y huelgas del sector de actores

Numerosas manifestaciones de trabajadores del sector cinematográfico muestran las situaciones de discriminación y violencia que se hacen evidentes en condiciones laborales que distan de ser dignas. En julio del 2023, el sindicato norteamericano SAG-AFTRA que tiene más de 150,000 actores afiliados, inició una huelga que duró 118 días. Exigían una compensación justa por actuaciones en plataformas de streaming, horas de trabajo y descanso, seguridad en el set para prevenir accidentes y lesiones, derechos de imagen y privacidad en ámbito digital, trato equitativo independientemente de la etnia, género y orientación sexual. Finalmente

lograron un acuerdo y retomaron su actividad con mejores condiciones laborales.

Fran Drescher, presidenta del Sindicato de Actores de Cine y la Federación de Artistas de Televisión y Radio, señaló que “todo el modelo de negocio ha cambiado (...) este es un momento histórico, el momento de la verdad (...). En algún momento tienes que decir «no vamos a aguantar más esto»”.

El movimiento Me Too

En 2006, Tarana Burke empezó a utilizar esta frase en la red social Myspace entre mujeres que habían sido abusadas sexualmente. Luego, en 2017, la frase experimentó un resurgimiento como hashtag gracias al activismo de Alyssa Milano en redes sociales. Ella lo utilizó para denunciar la agresión y acoso sexual a raíz de una denuncia contra un productor de cine norteamericano.

El hashtag fue utilizado en Facebook por más de 4,7 millones de personas en 12 millones de entradas durante las primeras 24 horas. A partir del episodio de Hollywood, la declaración provocó denuncias en otros sectores como en la industria de la música, el periodismo, las ciencias, la academia y la política. Varias mujeres políticas contaron sus experiencias sobre acoso sexual, incluyendo algunas senadoras de Estados Unidos.

Muchos hombres también se adhirieron a este movimiento. Así, varios centenares de mujeres y hombres participaron ese año en la marcha para protestar por el abuso sexual en Hollywood. Como parte de la campaña Time's Up, las actrices, en el marco de la ceremonia de los Globos de Oro 2017, se vistieron de negro y realizaron discursos reivindicativos por la igualdad salarial y de oportunidades en el cine. Fue una muestra de protesta y sororidad. Muchos hombres se unieron a la manifestación colocándose el pin del movimiento en las solapas de sus trajes.

El movimiento Me Too se extendió por el mundo en más de 85 países y también a nivel institucional, en el Parlamento Europeo, que celebró una sesión en respuesta a la campaña. Numerosas mujeres compartieron sus experiencias, publicando y difundiendo los nombres de los abusadores en toda América Latina. Millones de trabajadoras en todo el continente han participado en marchas por la igualdad, reivindicando sus derechos y manteniendo un banco de datos con el nombre de los abusadores.

Las protestas en el mundo se expandieron a otros sectores, por lo que en México, en 2020, cientos de mujeres denunciaron la violencia psicológica y sexual de escritores mexicanos.

A pesar de todas las críticas que ha tenido este movimiento, el impacto social y legislativo, incluyendo la normativa internacional, ha sido fuerte. Iniciativas como esta han logrado muchos cambios en favor de la igualdad en el mundo de las artes escénicas, pero aún queda mucho por hacer. En Latinoamérica la frase fue seguida por el #YoSíTeCreo y actualmente las víctimas siguen alzando sus voces.

No podemos concluir este artículo sin colocar las voces de dos protagonistas peruanas del cine y la cultura: **Rocío Lladó**, una de las fundadoras de NUNA, la Asociación de Directoras de Cine, y **Amelia Alegría**, secretaria general de la Alianza Sindical por la Cultura.



Rocío Lladó es guionista, directora y productora audiovisual. Entre sus trabajos más destacados están el cortometraje “La Visita” (2004), ganador del concurso de cortos de Conacine; y sus largometrajes “Vidas paralelas” (2008), “La Amante del Libertador” (2014) y “La toma del Real Felipe” (2025), su última película, con la que ganó el Concurso de Proyectos de Largometrajes de Ficción 2023 del Ministerio de Cultura. Hoy es también directora de la Asociación de Directoras de Cine de Perú.

¿Cómo se creó NUNA y qué objetivos persigue?

NUNA es la Asociación de Directoras de Cine de Perú. Cuenta con más de 50 miembros y nuestro objetivo es realizar acciones para propiciar una equidad entre mujeres y hombres en nuestra actividad laboral en el sector cinematográfico. Esto tiene que ver con mayores oportunidades y condiciones de trabajo más seguras para todas las mujeres, independientemente de su cargo en una producción. Se trata de una asociación diversa, tanto en lugares donde cada una se desarrolla profesionalmente como en posturas políticas y creencias religiosas.

A dos años de su fundación, NUNA ha realizado talleres y conversatorios para compartir experiencias y ciclos de cine con películas de las asociadas. Además, se logró que nuestra asociada honoraria Nora de Izcue obtuviera un premio por su trayectoria de parte del Ministerio de Cultura. Y, por si fuera poco, NUNA viene participando en el Festival de Cine de Lima a través de conversatorios, películas y proyectos de diversas asociadas y del otorgamiento de un premio a la mejor directora del festival.

Muchas veces, el éxito de algunas películas en las pantallas invisibiliza la difícil vida laboral que está detrás de las cámaras. ¿Cómo hacen frente las mujeres en el cine a las condiciones de precarización laboral, informalidad e inseguridad en los ingresos?

La situación laboral para las mujeres siempre es más complicada. Partimos del hecho de que nuestra sociedad da un trato distinto a hombres y mujeres, asignándoles roles a cada género y esto parte, muchas veces, de los propios hogares. En general, las mujeres tenemos una mayor carga o responsabilidad familiar, que incluye hasta a los padres cuando empiezan a tener problemas de salud. Sin duda, esto puede afectar el rendimiento laboral.

Por otro lado, se conoce que algunas personas pagan tarifas diferenciadas a hombres y mujeres. Lamentablemente, esta práctica se da hasta en las películas de Hollywood.

¿Cuáles serían las necesidades a las que el Estado debería dar respuesta? ¿Cómo se organizan para defender sus derechos laborales?

El Estado debería promover más acciones en favor de las mujeres, a través de políticas encaminadas a eliminar la falta de igualdad en las oportunidades. Se debería reeducar a la sociedad, de tal forma que los hombres no sientan que deben tener prioridad sobre nosotras. Específicamente en relación a las directoras de cine peruanas, necesitamos políticas que nos ayuden a tener más oportunidades. Ya en el Ministerio de Cultura se viene implementando cupos exclusivos para mujeres en diversos concursos, pero falta más.

Se necesita capacitar mejor a las cineastas, especialmente a las de regiones, para que se convenzan del valor profesional que tienen, ya que a veces nosotras mismas lo ponemos en duda y postergamos mucho nuestros proyectos. También convendría tener concursos exclusivos para mujeres.

¿Qué sugerencias tienes para las futuras jóvenes profesionales en este sector?

Capacitarse mucho y creer en ellas mismas; establecer contacto con profesionales más experimentados para aprender de ellos.

La participación activa de mujeres en la defensa de los derechos laborales ha sido crucial para lograr avances en el mundo del arte y la cultura. A continuación, **Amelia Alegría**, secretaria general de la Alianza Sindical por la Cultura, nos habla sobre la importancia de la organización y la capacitación en la lucha por la equidad en el sector cultural en general.



Amelia Alegría



¿Cómo nació la Alianza Sindical por la Cultura?

En el año 2010, se creó el Ministerio de Cultura, adscribiendo al Instituto Nacional de Cultura, a la Biblioteca Nacional del Perú, al Archivo General de la Nación, al Instituto Nacional de Radio y Televisión y la Academia Mayor de la Lengua Quechua. En ese nuevo escenario hubo mejores condiciones para el sindicalismo y las aprovechamos. Fui parte de la reunificación de los sindicatos de la Biblioteca Nacional y los cuatro sindicatos existentes del Ministerio de Cultura, del Archivo y de Radio y TV, y nos volvimos un frente. Nos autotitulamos “Alianza Sindical” y construimos una plataforma de lucha. Eran sindicatos de los regímenes públicos y de la actividad privada.

Luego de la fundación de la federación “Alianza Sindical por la Cultura”, en diciembre de 2018, seguimos asistiendo a la fundación de nuevos sindicatos, de régimen laboral 1057 o CAS, en los museos, parques arqueológicos de Caral, de Machu Picchu y de los elencos nacionales (Orquesta Sinfónica Nacional, Coro Nacional, Ballet Nacional y Folklore Nacional). Este trabajo sustentado en la organización, planificación, diálogo social con las autoridades, las negociaciones colectivas en el sector público, en los niveles centralizado y descentralizado, ha tenido importantes logros para la Alianza Sindical por la Cultura: hoy tenemos representación en la Confederación Estatal Unasae y en el Consejo Nacional de la CGTP.

Actualmente ocupo la Secretaría General Colegiada de la Alianza Sindical por la Cultura. Por tres años consecutivos participé en la Mesa de Negociación Colectiva Centralizada. En el sector Cultura hemos conseguido un convenio colectivo descentralizado de rama, y estamos en plena negociación del segundo convenio de rama. En el Perú esto ha sido un gran logro, ya que sólo dos federaciones que agrupan sindicatos del mismo sector tienen negociación colectiva de ese nivel.

Como mujer, mi desarrollo sindical ha sido complicado y duro por los roles en el hogar. He postergado o renunciado a metas personales y/o profesionales, al optar por la defensa de los derechos fundamentales, por la justicia en el trabajo. Pero también he aprendido muchas otras cosas que siento que compensan las renunciadas.

Sin embargo, me doy cuenta de que al haber fundado la federación y ser su secretaria general colegiada hace que me tomen en cuenta al tener representación y poder. No obstante, al interior de la organización me tengo que esforzar y, por lo general, dejar claro que no requiero del “permiso” del presidente o secretario general de la UNASSE o las CGTP, y otras veces he tenido que negociar con ellos, pero sí les informo y les doy cuenta de mis labores sindicales.

La clave para el desarrollo o carrera sindical que hice ha sido la formación que recibí de Gloria Pérez cuando se desempeñaba como Secretaria de la Mujer Trabajadora de la CGTP. El manejo de conceptos y entrenamiento en temas de igualdad de género me permitió trabajar las cláusulas de género en las negociaciones colectivas y ganar nuevos dirigentes y dirigentesas. Así llegué más cuajada a las instancias de grado superior.

Como secretaria general de la Alianza Sindical por la Cultura, ¿observas diferencias de trato entre hombres y mujeres?

Tenemos en la federación un Comité Ejecutivo (CEN) equilibrado con las cuotas de género. Sin embargo, observo que algunos dirigentes todavía tienen conductas claramente machistas. No faltan incidentes de este tipo y siempre recomendamos la importancia del estudio y las capacitaciones para superar dicha falta. Es notorio en algunos la molestia de ver mujeres en la dirección de la federación. Responden a las convocatorias de movilización, pero concurren poco a las asambleas de dirigentes.

A la vez, también hay mujeres más comprometidas y que asumen cargos en Género e Igualdad de Oportunidades, en Organización, en Seguridad y Salud en el Trabajo y Difusión. Observo mayor disciplina en sus cargos.

¿Tienes afiliadas del sector audiovisual? ¿Cuáles son los mayores problemas que enfrentan las mujeres?

El Estado muchas veces se ha desentendido de la producción de cine y de teatro. Conocemos al Sindicato de Trabajadoras y Trabajadores Audiovisuales y Cinematográficos del Perú (SINCA), a quienes consideramos nuestros aliados. Los mayores problemas de las mujeres de este sector son las desigualdades en sus ingresos económicos y lidian solas con el acoso laboral y sexual. Este grupo no tiene escala salarial, tanto mujeres y hombres luchan por tener contratos laborales mientras laboran en la informalidad, sin seguridad ni salud, sin seguridad social ni beneficios laborales, sin jornada laboral y con horarios atípicos.

¿Cómo viven las mujeres las situaciones de violencia y acoso en el lugar de trabajo?

Necesitan apoyo. No tienen negociación colectiva, ni espacios de diálogo social. Realizan un trabajo fantástico, pero su realidad tiene otra cara ensombrecida por la informalidad y la explotación laboral que también son otras formas de violencia.

Diana Solís, secretaria general del SINCA nos dice que el reto está en "hacer un cine con ética y beneficios para todas y todos". En las últimas semanas han organizado buenas campañas de defensa del cine peruano,

rechazando los intentos de congresistas que quieren derogar la Ley del Cine peruano, atentando contra la cultura, la diversidad y la libertad de expresión y creación.

Por lo visto, en general, las mujeres de todos los sectores necesitamos rutas y protocolos para estar a salvo de toda forma de violencia y acoso en el trabajo.

Consideras importante el Convenio 190 de OIT como un instrumento para las mujeres del sector.

Es determinante para prevenir y hacer mejor y más seguros los espacios de trabajo. El Perú ratificó el Convenio en el año 2022; sin embargo, inexplicablemente ha sido paralizado. En el sector cultura hablamos siempre de "la cultura del trabajo digno". Por ello, tenemos cláusulas de género en plena negociación, demandando campañas de difusión, pero también la elaboración de documentos de gestión estatal para la erradicación de todo tipo de violencia de género y/o acoso; y otros instrumentos para las medidas correctivas y disciplinarias así como para la creación progresiva de servicios demandantes de las y los servidores del Estado.

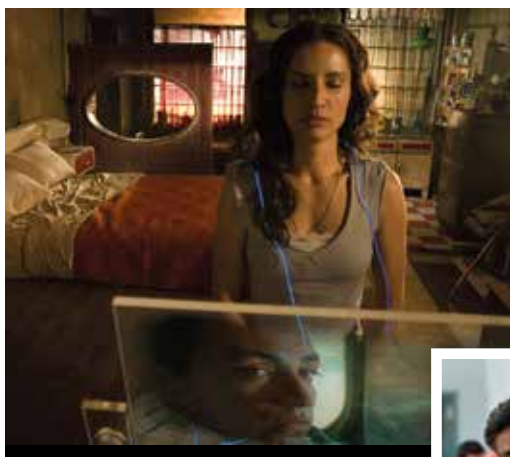
¿Qué recomendaciones darías a la juventud trabajadora que se desempeña en este sector?

Lo mismo que les decimos a los mayores que creen en la acción sindical: que reflexionen, porque tan importante como luchar por mejores salarios, incentivos y condiciones de trabajo, es luchar por trabajo decente que implica vivir sin miedo y con pleno bienestar y salud laboral.



ALEX RIVERA

EL CINEASTA QUE **RETRATA LA MIGRACIÓN LABORAL**
EN UN MUNDO GLOBALIZADO Y TECNOLÓGIZADO



“EL CAPITALISMO HA TENIDO COMO MOTOR AGARRAR EL TRABAJO DE LOS MÁS VULNERABLES SIN COMPENSARLOS, SIN CUIDAR SU HUMANIDAD”



En esta entrevista con el cineasta estadounidense de raíces peruanas ahondamos en la migración laboral, la globalización, la tecnología aplicada al mundo del trabajo y el capitalismo

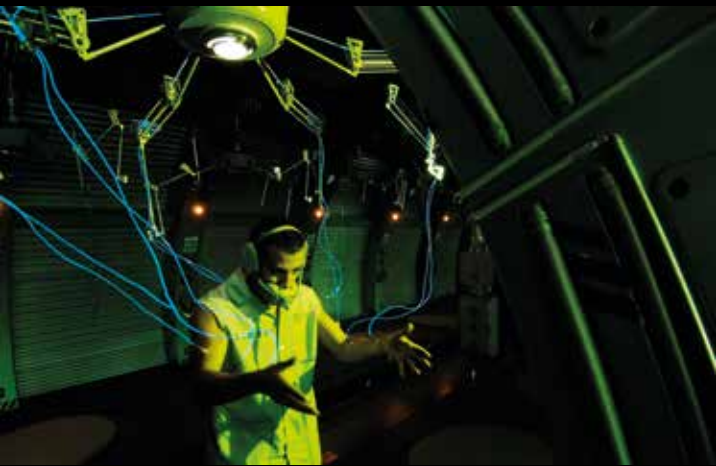
Por: Luis Mendoza Choque

Alex Rivera, de padre peruano, es un director de cine estadounidense que aborda en sus películas la problemática de los trabajadores migrantes, la globalización y las nuevas tecnologías. El primer largometraje de Alex, **“Sleep Dealer”**, un thriller ambientado en la frontera entre Estados Unidos y México, ganó premios en el Festival de Cine de Sundance (EE.UU., 2008) y en el Festival Internacional de Cine de Berlín. Se proyectó en el Museo de Arte Moderno (MoMA) y tuvo un estreno comercial en cines en Estados Unidos, Francia, Japón y otros países. Su segundo largometraje, **“The Infiltrators”**, ganó el Premio del Público y el Premio Innovador en el Festival de Cine de Sundance (EE.UU., 2019). **“The Infiltrators”** utiliza formatos documentales y guionados para contar la historia real de jóvenes activistas indocumentados que se ‘infiltran’ en un centro de detención para ayudar a los migrantes detenidos¹.

¿Cómo iniciaste tu carrera de director y cómo te interesaste por abordar temas como la globalización y la migración laboral?

Mi carrera empezó en la primera mitad de la década de los noventa y realicé mi primer cortometraje en 1995 (**“Papapapá”**). Yo pensaba sobre por qué y sobre qué hacer cine y empecé donde muchos empezamos, en la familia. Mi papá es del barrio de La Victoria, conocido como la “Rica Vicky” en Lima. Los miembros de mi familia paterna emigraron uno por uno de Perú a los Estados Unidos. Allí, mi papá trabajó en fábricas e hizo el servicio militar obligatorio. Poco a poco empezaron a llegar mis tíos y mis primos. Yo crecí con la mitad de mi familia recién llegada de Perú que trabajaba en construcción, restaurantes, etc. Al mismo tiempo, crecí viendo el contexto político de los Estados Unidos. En la década de los noventa empezaron a construir el muro en la frontera con México, pero al mismo tiempo se aprobaba el NAFTA. Fue entonces que vi la

¹ Se puede encontrar más información sobre el trabajo de Alex Rivera en: <https://alexrivera.com>



LA RELACIÓN ENTRE LA TECNOLOGÍA Y EL TRABAJO ES COMPLEJA Y CONTRADICTORIA. PARA RIVERA, LA TECNOLOGÍA SE PRESENTA COMO UN CAMPO DE BATALLA DONDE EL CONTROL Y LOS BENEFICIOS DERIVADOS DE SU USO ESTÁN EN JUEGO, OFRECIENDO RAZONES PARA EL OPTIMISMO Y EL PESIMISMO A LA VEZ.



contradicción entre la globalización, la integración de las economías, el libre comercio y un mundo en el que, a la vez, se estaban construyendo muros fronterizos. Yo veía cómo mis primos estaban siendo amenazados por ser indocumentados. Ese fue el contexto del principio de mi trabajo y decidí explorar las contradicciones de este momento histórico a través de mi trabajo cinematográfico.

Precisamente uno de los aspectos de esa contradicción es el significativo avance de la tecnología que parece haber borrado muchas fronteras geográficas. ¿Cuál es tu visión sobre el impacto de esas nuevas tecnologías en el futuro de esos trabajadores migrantes?

Pensando en esa contradicción de un mundo conectado por las tecnologías contra un mundo dividido por fronteras me surgió una imagen, un tipo de sueño o pesadilla: en el futuro, las fronteras están cerradas completamente y, en vez de entrar en las economías del norte, los migrantes se quedan en sus países de origen y usan el internet para controlar robots/máquinas que realizan su trabajo en el norte. El norte

recibe el trabajo del migrante sin tener que lidiar con sus cuerpos. Esta idea parte de la premisa de que el capitalismo ha tenido como motor un impulso de agarrar el trabajo de la gente más vulnerable sin compensarlos, sin cuidar su humanidad. Hoy, por ejemplo, hay alrededor de doce millones de inmigrantes indocumentados, que, como mis primos, trabajan y contribuyen a la economía de este país pero que el sistema político dice que no existen. Le he dedicado diez años de mi vida a esta problemática y empecé con un cortometraje, **"Why Cybracero"** en 1997, y al final un largometraje, **"Sleep Dealer"** en 2008, para explorar ese tipo de crítica a través de la sátira.

La pandemia de la COVID-19 ha contribuido a la proliferación del trabajo remoto. Esta nueva realidad trae nuevos retos y oportunidades para los trabajadores y trabajadoras. ¿Cómo ves este auge del trabajo remoto?

Lo veo muy complicado. Como mencionas, la COVID-19 aceleró el uso del trabajo remoto pero las semillas de esta nueva realidad fueron plantadas hace veinte años con los call centers. Aquí en Estados Unidos, en el año 2001 y 2002, empezó el fenómeno de hablar con una compañía, como Nike o Apple por teléfono, pero en realidad estabas hablando con alguien ubicado fuera del país. Para mí, esa fue la primera generación de los *tele-emigrantes* que eran trabajadores realizando actividades dentro de la economía de los Estados Unidos pero ubicados en sus países de origen. Hoy ya tenemos compañías que usan robots para entregar comida. Por ejemplo, los estudiantes en la Universidad de Los Ángeles, California, compran un sándwich o un burrito y el restaurante prepara la comida y la pone en un robot que la traslada con la ayuda del GPS. Sin embargo, cuando el robot llega a una intersección complicada, ese robot se conecta con un trabajador quien lo dirige por control remoto. Ese trabajador usualmente está ubicado fuera de Estados Unidos. Luego de cruzar la intersección, el robot sigue el camino autónomamente guiado por el GPS. Esto ya no es ciencia ficción, es real. Al mismo tiempo mucha gente que trabaja en oficinas puede trabajar desde casa, por lo que tiene más libertad y se sienten más felices. La relación entre tecnología y trabajo es muy dinámica, con muchas contradicciones y posibilidades. Hay posibilidades de mundos muy oscuros con un tipo de feudalismo digital,

pero también con otras posibilidades como utopías digitales que creen modos de trabajo mejores. Creo que la tecnología es un campo de batalla: quién va a poder usar la tecnología y para el beneficio de quién estará la tecnología. Yo veo razones para ser optimista pero también para ser pesimista.

Sabemos que realizas Campus Tours mediante los cuales visitas universidades en Estados Unidos y conversas con los estudiantes. ¿Cuál fue tu motivación para realizar estas labores de difusión?

Dentro del conjunto de cambios que venimos viviendo, se encuentra el modo de experimentar la imagen. Cuando era joven, experimentar la imagen era algo muy especial: los que tenían la suerte de tener televisión, lo podían hacer en casa con la familia, los demás tenían que ir al cine. Casi siempre se veía la imagen en grupo. Ahora, ver una imagen, en general, es algo muy aislado, que hacemos cuando estamos solos. Creo que perdimos mucho con eso, y es muy necesario crear espacios donde podamos convivir, ver imágenes juntos y discutirlos. En mi carrera, la universidad como público y espacio de intercambio es una necesidad para una persona como yo, que tiene el sueño de compartir y recibir una reacción del público. Estos espacios educativos para el cine siempre han sido esenciales y van a seguir así.

¿Cuál ha sido una de las lecciones más importantes de esta experiencia de visitar a los estudiantes y establecer diálogos con ellos?

Sobre todo, el placer del discurso político. Cuando uno está solo produciendo una obra puede estar mucho en las ideas, las críticas y pensando en lo que uno quiere decir. Pero cuando estás en una sala con otras personas que tienen otras cosas que hacer, gente que tiene familias para cuidar, te das cuenta de que la audiencia merece cariño, la audiencia merece placer. El contacto con la audiencia me ha enseñado que, aunque mis películas hablan de la política o de temas laborales, siempre trato de hacerlas con cariño, con placer, con humor y con humanidad porque se siente mucho en la audiencia cuando eso le falta a una película. El cine transmite sentimientos, no solo ideas.

En “Los infiltrados” abor das directamente la problemática de los campos de detención para inmigrantes indocumentados en los Estados Unidos, muchos de ellos jóvenes trabajadores. ¿Cuál fue tu inspiración para abordar esta problemática?

Como lo mencioné en mis comentarios anteriores, el impulso del capitalismo en los Estados Unidos de extraer el trabajo de los inmigrantes y no cuidar su humanidad generó una pregunta en mi mente: ¿Quiénes van a resistir/pelear para enfrentar este régimen tan opresivo? Yo vi parte de la respuesta en 2010 cuando jóvenes indocumentados, conocidos como *dreamers* aquí en los Estados Unidos, salieron a manifestarse públicamente a pesar de que eran arrestados. Salieron a decir aquí estamos y no vamos a ningún lado. Empezaron a luchar defendiéndose de sus propias deportaciones. Aprendieron cómo defenderse y luego decidieron entregarse a los policías de migraciones para ser trasladados a un centro de detención a propósito, para



Alex Rivera

“Aunque mis películas hablan de la política o de temas laborales, siempre trato de hacerlas con cariño, con placer, con humor y con humanidad. Se siente mucho en la audiencia cuando eso le falta a una película”.

organizar a los detenidos y, desde adentro, crear una campaña. Decidieron hacer eso mientras que yo lo seguía en la cámara, fue muy inspirador y arriesgado para ellos. También fue un reto como cineasta porque no pudimos entrar en los centros de detención con ellos. Fue una infiltración, filmamos con ellos afuera de la cárcel, pero ya al entrar a la cárcel tuvimos que adoptar una postura experimental para visualizar esa realidad y así llegamos a la idea de usar actores y un guion para retratar todo lo que pasó adentro. Mezclamos ese material con el material documental que teníamos de afuera de la cárcel y producimos una película híbrida, parte ficción parte documental.

¿En qué proyectos estás trabajando?

En varios proyectos que están en distintas etapas de desarrollo. Uno de ellos trata de la biografía de la primera persona deportada de los Estados Unidos. La deportación y el control migratorio no empezaron en el primer día en el que se formó los Estados Unidos como país. La deportación comenzó en 1893 y el impulso fue deportar personas de China. El primer deportado fue el señor Fong Yue Ting, un hombre chino que vivió y trabajó en Nueva York. Él decidió entregarse a las autoridades y produjo el caso legal para cuestionar la legalidad de la deportación. Tres de los nueve miembros de la Corte Suprema votaron en contra de la deportación y el resto a favor. Estoy haciendo una película híbrida. Vamos a usar actores para contar esta historia del pasado y mezclarlo con material documental de hoy para hablar de este sistema desde la raíz, la primera persona deportada, hasta el resto del árbol, las más de 50 millones de personas deportadas hasta ahora.

ESCENA LABORAL

A TRAVÉS DE LA PANTALLA MÁS ANTIGUA DE AMÉRICA LATINA



En la 63ª edición del FICCI, el festival junto a la OIT destacaron 20 películas que abordaron temas laborales y de justicia social. La alianza “Reconocimiento Trabajo Decente” premió cuatro filmes por su representación de las realidades laborales globales, subrayando el papel del arte en la reflexión y el impulso del cambio social.



Por: Laly Malagón

Durante cinco días, las pantallas de Cartagena se llenaron de historias diversas que permitieron a la audiencia viajar a través de relatos y reflexiones de países como Filipinas, Brasil, México, China, Francia, Estados Unidos, Colombia, entre otros. La Organización Internacional del Trabajo (OIT) junto al Festival Internacional de Cine de Cartagena (FICCI), en el marco de la alianza “Reconocimiento Trabajo Decente”, aprovecharon la edición 63 del festival para seguir hablando de trabajo y justicia social a través de 20 películas, 12 largometrajes y 8 cortometrajes, que tuvieron a la fuerza laboral, la representación y los derechos de las y los trabajadores como eje central.

“El proceso de selección fue muy orgánico y nos sorprendió bastante encontrar un hilo conductor y transversal entre las películas de diferentes hemisferios y geografías. De repente descubríamos que en China estaban pensando lo mismo que en México o en Colombia; hay un interés profundo en los cineastas contemporáneos por entender el eco de una grieta social y cultural anterior a esta generación, un problema que persiste y que parece expandirse de forma indefinida”, cuenta David Montenegro, jefe de programación del FICCI.

De las 20 películas de ficción y no ficción, curadas y seleccionadas por el Festival, 4 fueron reconocidas por un jurado compuesto por Capucine Mahé, por la mirada técnica a cargo de la productora, representante de los empleadores del sector cinematográfico; Rodrigo Vélez, por el análisis desde la representación de los trabajadores y los dramaturgos; y Teresa Torres, por la mirada institucional por parte de la OIT. Así, se logró reconocer a las películas que llevarán a pensar en el mundo del trabajo y la centralidad de este en la vida de las personas y en el devenir de las sociedades.

Sobre las 4 películas reconocidas

Dos cortometrajes colombianos fueron distinguidos en esta primera edición del **Reconocimiento Trabajo Decente**. “**Gente como uno**”, de Pedro Samper y “**Tarro Vacío**”, del director indígena Vitilio Iyokina Gittoma, nos permiten explorar una mirada distinta del trabajo a partir de las perspectivas de la periferia colombiana, dos retratos de procesos personales que nos llevan a reflexionar sobre los roles y los arraigos étnicos y culturales que también representan a la fuerza laboral.



Gente como uno
Pedro Samper



Tarro vacío
Iyokina Gittoma

cortometrajes

Desde el cortometraje documental “**Gente como uno**”, somos transportados a un contexto fronterizo en La Guajira, donde seguimos el día a día de Sonia, su protagonista. Su trabajo consiste en sepultar a migrantes que no tienen los recursos para gastos de repatriación o un sepelio digno en territorio colombiano.

Esta película nos permite reflexionar sobre oficios poco conocidos, pero que existen y nos hablan de cuidado, género, territorio, comunidades y sus cosmovisiones.

La justicia social es algo que atraviesa toda mi investigación cinematográfica y periodística. Creo que vivimos en un mundo y que la manera de aliviar un poco esa injusticia es justamente generando reflexiones y sensibilizando a los públicos. Por otro lado, el personaje de Sonia asiste a muchos ancianos que mueren desahuciados y que no tienen familiares. Ella es la única que está ahí para cuidarlos y enterrarlos dignamente, entonces creo que Sonia encarna a la dignificación del trabajo social”, explica Samper.

“**Tarro vacío**”, también documental, no es ajeno a estas cosmovisiones, pues nos lleva a conversar sobre las formas occidentales de entender los oficios en contravía de las dinámicas ancestrales. Nos permite entender desde un relato íntimo y cercano la vida misma, los contextos políticos y culturales que rodean el Amazonas colombiano. Expone los retos que persisten para reconocer, entender y resignificar las prácticas indígenas desde las ciudades y las instituciones. Las brechas que existen por la garantía y el acceso de oportunidades para los pueblos indígenas. El derecho a decidir sus propias prioridades en materia de desarrollo, en la medida en que este afecte sus vidas, creencias, instituciones y bienestar espiritual y a las tierras que ocupan o utilizan de alguna manera.

“Este Reconocimiento Trabajo Decente es un evento muy importante porque no lo esperaba y me deja contento, con más ganas y ánimos de seguir contando más de nuestras historias”, cuenta sobre el reconocimiento Iyokina Gittoma.

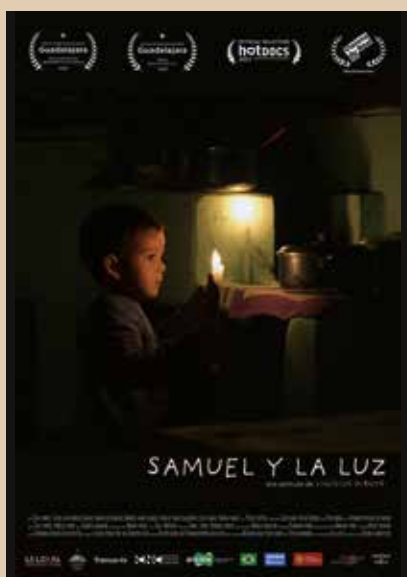
“En ambos filmes colombianos galardonados vemos cómo dos historias personales ayudan a comprender la importancia y significancia de labores poco conocidas”.

Por otra parte, fueron **dos largometrajes** internacionales los que se llevaron el reconocimiento por poner en el eje de sus historias los desafíos que enfrentan trabajadores y empleadores en todo el mundo. **“Youth”**, del director chino Wang Bing y **“Samuel y la luz”**, del director brasileiro Vinícius Girnys, acercaron la reflexión de las películas a contextos y situaciones que parecieran universales ante la mirada del espectador.



La película **“Youth”** aborda las preocupaciones de las relaciones, las garantías y condiciones laborales de jóvenes trabajadores de una textilera. Salarios injustos, poca o inexistente seguridad y salud, precarización, entre otras condiciones que cobijan a los y las protagonistas. Su creador Wang Bing les filma mientras ejecutan sus jornadas en medio de la precariedad, pero en la que igual encuentran, en los cerrados y estrechos espacios, lugares para compartir entre compañeros y seguir, una prenda y un día a la vez, sus vidas. La película invita a reflexiones profundas que se reflejan perfectamente en una de sus escenas en la que uno de los jóvenes alza su voz:

“¿Cómo puedes trabajar si tienes miedo de pedir un salario justo?”. El director les sigue magistralmente con su cámara por cinco años, haciendo un trabajo apasionante y cinematográficamente delicado.



En la película **“Samuel y la luz”**, vemos a una comunidad de pescadores en Punta Negra, Brasil, quienes dejan sus oficios tradicionales en el mar libre y la selva, ante la llegada de la electricidad y, junto a ella, el turismo desmedido que les empieza a ofrecer una nueva alternativa de vida. El progreso y la tecnología, que mejoró sus condiciones de vida y mermó el agotamiento, trajo también una serie de dinámicas que empiezan a desestabilizar el universo de esta comunidad. La película de Vinicius Girnys acompaña durante seis años el proceso de pérdida de los valores simbólicos de un pueblo al lado del mar, mientras su cámara recorre texturas, cuerpos que crecen y manos que trabajan, primero para sí mismos, luego alquiladas a foráneos.

“La película nace de este deseo de entender lo que cambia con la llegada de las tecnologías en una comunidad tan chiquita y que se enfrenta a la conexión con el resto del mundo a través del internet y la luz. Presenta, a través de la exploración observacional, el cambio de las prácticas laborales de la comunidad por el turismo que se convierte en la principal actividad económica, dejando atrás la pesca y las formas tradicionales de trabajo de la población”, comenta Girnys sobre su película.

Con estas cuatro películas reconocidas, la OIT y el FICCI continúan fomentando reflexiones profundas sobre las preocupaciones actuales en los contextos laborales a nivel mundial, reflejadas en los personajes, historias y relatos presentados. Conscientes del poder del arte para inspirar la reflexión y actuar como detonante de la acción colectiva, buscan transformar el mundo del trabajo.

“Mientras tanto, los dos largometrajes extranjeros premiados llevan a la reflexión sobre la necesidad de trabajos dignos y las consecuencias de los avances tecnológicos”.

FESTIVAL INTERNACIONAL CONSTRUIR CINE

CELEBRACIÓN DEL PODER TRANSFORMADOR DEL TRABAJO

Por: Gustavo Gandara y Alejandra Marano

El festival, organizado por la Red Social UOCRA, se destaca como un espacio clave para reflexionar sobre el mundo laboral a través del cine. Celebrado anualmente en Buenos Aires, promueve el diálogo intercultural y aborda temáticas críticas como migración, cambio climático y sostenibilidad. Conoce cómo a través de competencias oficiales y eventos educativos impulsa la conciencia social y la creación cinematográfica de impacto.

“La OIT ha trabajado de la mano con el festival en el Foco Migración y Trabajo Forzoso, en donde se busca dar luz a estos casos laborales”.



En un mundo en constante cambio, el cine se convierte en una poderosa herramienta para reflexionar sobre el mundo laboral y generar cambios en la vida de las personas. En este sentido, **Construir Cine: Festival internacional de cine sobre el mundo del trabajo** organizado por la Red Social UOCRA a través de Construir TV, la señal televisiva de la Fundación UOCRA para la Educación de los Trabajadores Constructores, ha logrado consolidarse como un espacio de encuentro y difusión para la industria audiovisual local y regional.

El festival trasciende las fronteras y propicia el diálogo entre diferentes culturas y realidades laborales, impactando doblemente en las comunidades. En primer lugar porque es impulsado por una organización sindical (UOCRA Unión Obrera de la Industria de la Construcción de la República Argentina), liderada por Gerardo Martínez en su rol de secretario general del gremio; y en segundo lugar porque es un evento único en la región, que en el 2023 celebró su 10ª edición y que evoluciona año tras año, promoviendo la producción y difusión de películas que abordan temas relacionados con el trabajo y que ponen en relieve la perspectiva de las y los trabajadores.

Como parte de la Global Labor Film Festival y de la Red de Festivales y Muestras Audiovisuales de la Argentina (RAFMA), Construir Cine se planta como un referente internacional en la promoción de obras audiovisuales que retratan diferentes realidades de Argentina y del mundo, que introducen historias de vida demostrando la potencia transformadora y el factor de cambio que el trabajo ejerce en la vida de las personas, de sus familias y del entorno.

Este innovador festival que se celebra anualmente en Buenos Aires, durante el mes de mayo, en coincidencia con el Día Internacional del Trabajo y está dirigido por Alejandra Marano, ha alcanzado un reconocimiento destacado a nivel nacional e internacional en el ámbito del cine laboral y social.

Construir Cine se destaca por su enfoque en la diversidad temática y la calidad audiovisual, brindando competencias abiertas, focos temáticos, espacios de capacitación y actividades especiales. El festival busca entretener y lograr la participación de múltiples audiencias, generando conciencia sobre la importancia del Desarrollo Sostenible y los 17 Objetivos de la Agenda 2030. A través de historias humanas y universales, la programación del festival y sus actividades especiales buscan generar cambios e impacto positivo en la sociedad, promoviendo una mayor justicia social, económica y ambiental.

Además de ser un espacio para la exhibición de películas, el festival fomenta la interacción entre talentos independientes, agentes de la industria cinematográfica y expertos en la temática del trabajo. Esta sinergia impulsa el desarrollo de la industria audiovisual, fortaleciendo la conexión entre la creatividad artística y la realidad laboral.

Construir Cine celebró su primera edición en el año 2013 y desde sus inicios contó con el apoyo del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). La primera edición del festival ofreció una muestra de películas nacionales e internacionales dedicadas al

mundo del trabajo. Desde entonces marcó una agenda de educación e industria de la mano de la Embajada de Francia en Argentina, contando con la presencia del director francés Jean Pierre García, crítico, historiador de cine y director del Festival Internacional de Cine de Amiens (Francia). Él dictó una masterclass gratuita y abierta a todo el público. A lo largo de estos 10 años, el festival desplegó sus actividades manteniéndolas gratuitas y abiertas a todos.

En su segunda edición, y también con el apoyo del INCAA, realizó su primer Concurso Internacional de cortometrajes, que premió los mejores cortos vinculados a temáticas laborales en tres categorías: ficción, documental y jornada laboral.

Ese fue el inicio de una batería de acciones culturales que, a lo largo de 10 años, Construir Cine ha sacado adelante para generar conciencia acerca de la importancia de la cultura del trabajo, eje principal del tejido productivo de una sociedad. El objetivo del concurso es fomentar la creatividad y apoyar la realización de obras audiovisuales cuyo contenido esté referido al mundo del trabajo y los trabajadores. El festival está pensado como un espacio de expresión e innovación destinado a generar conciencia social a través de contenido con una fuerte impronta autoral y de alta factura cinematográfica, en la creencia del poder del arte y de la cultura como catalizadores de la realidad social. Es por eso que, en cada edición, genera múltiples espacios y alianzas destinadas a fomentar las diversas expresiones artísticas y, principalmente, a darle visibilidad a las temáticas de fuerte impacto social que afectan la vida de quienes, con su esfuerzo cotidiano, construyen el tejido productivo del país.

Entre el abanico de actividades al servicio de este objetivo podemos destacar la realización de sus Galas de Apertura en edificios emblemáticos y no tradicionales. Ejemplo de ello es el Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires, que contó con la presencia de 2 400 personas entre personalidades del ámbito político, sindical y trabajadores que tuvieron la oportunidad de conocer por primera vez un edificio tan emblemático de Argentina y el mundo. Se destaca también la realización de la Gala de apertura del año 2018 en el Planetario Galileo Galilei de la Ciudad de Buenos Aires, en donde se lanzó la edición del festival que en ese año hizo foco en “el futuro del trabajo”, y continuando los años siguientes con su realización en la Usina del Arte, Centro Cultural San Martín y el histórico Cabildo de la Revolución de Mayo. Cada año se suman nuevas sedes que acompañan la exhibición de los filmes en competencias de manera híbrida. Ellas son: Vivamos Cultura (plataforma del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires), Cine.ar, Lumiton y Octubre TV; y las salas presenciales Teatro Gastón Barral, Cine York de la Municipalidad de Vicente López, Espacio Tucumán y Cine El Cairo de Rosario, afianzando así una propuesta comprometida con el sentido federal.

Convencidos de que el acceso democrático a la cultura, y en particular al cine, ayudan a imaginar otras realidades, a no conformarse, a dar visibilidad a problemáticas sociales que afectan a millones de personas en el mundo y a difundir los objetivos de Desarrollo Sostenible para alcanzar las metas de la



“Construir cine se ha convertido en un espacio internacional que trasciende fronteras fomentando el dialogo, la reflexión y el conocimiento de distintas realidades laborales a través del cine”.



Agenda 2030, Construir Cine ha dedicado algunas de sus 10 ediciones a focos temáticos urgentes como el trabajo infantil y el trabajo forzoso, la migración, el futuro del trabajo, el cambio climático, la sustentabilidad en la industria audiovisual, entre otros. Su propósito es poner en el centro temáticas incómodas, invisibilizadas, no comerciales, para que desde el debate y el conocimiento de otras realidades, se puedan generar discusiones, abrir caminos y tener nuevas miradas sobre cuestiones universales que afectan la vida de las personas y el lugar donde viven.

El festival expresa a través del cine una visión del mundo como un lugar lleno de posibilidades en el que se puede modificar la realidad que nos toca vivir con educación, capacitación y la fuerza transformadora del trabajo. Por ello no es casual que Construir Cine sea una plataforma destinada a articular organizaciones y audiencias, para desarrollar vínculos. Con estos propósitos como pilares, Construir Cine ha realizado focos temáticos como lo fueron: foco “Migración y Trabajo Forzoso” junto con la OIT, foco “Tecnología e impacto social” junto con el British Council, en donde fusionaron contenidos audiovisuales de vanguardia que utilizan realidad extendida (XR) en cualquiera de sus formas, con la presencia de artistas cuyas obras abordan y reflexionan sobre las tensiones que los avances tecnológicos generan en el mundo del trabajo y en la vida de los trabajadores. Desde hace tres años incorporaron también el foco “Perspectivas”, con películas dirigidas por mujeres o disidencias que permiten analizar la complejidad del mundo actual desde esas miradas.

En el año 2022 tuvieron el privilegio de contar con el foco “Why Plastic?” gracias al apoyo de la fundación danesa The Why?, la colaboración de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Vicente López y de la ONG Botella de Amor. Además, en cada edición, Construir Cine fortalece su vínculo con la industria internacional y cada año realiza el foco “País invitado”, que en sus diversas ediciones contó con la participación de filmes especialmente seleccionados de directores de Chile, Colombia, Polonia.

En el año 2022 dedicó su función de apertura a una directora ucraniana con la película *Bad Roads*, para bregar por la paz en el conflicto bélico.

Actualmente el festival se compone de:

Competencias Oficiales: 6 categorías [Largometraje Internacional Ficción – Largometraje Internacional Documental – Largometraje Argentino – Cortometraje Internacional Ficción – Cortometraje Internacional Documental – Cortometraje Argentino]. El proceso de inscripción es a través de las plataformas internacionales Film Freeway y Fest Home.

Competencia No Oficial - Concurso de Videominuto: ¿Cómo cambiar el mundo con tu trabajo?

Con el claro objetivo de brindar capacitación y reducir la brecha digital, Construir Cine organiza este concurso en colaboración con la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica del INCAA y la Plataforma Argentina para el Monitoreo de la Agenda 2030 (Pampa 2030), en la que los ganadores se hacen acreedores de una capacitación de la mano de profesionales en producción audiovisual. Además, el primer puesto se gana una tablet.

En su afán de brindar tramos educativos ascendentes, Construir Cine promueve la capacitación de calidad conforme el ODS y brinda, en cada edición, una fortalecida Zona Educación e Industria: espacios de capacitación y networking a través de jornadas gratuitas y abiertas a todo el público, en las que profesionales de primer nivel brindan generosamente sus experiencias y conocimientos. En su última edición el festival ofreció: masterclass de crítica de cine y de producción sustentable y generación de empleos verdes en la industria audiovisual, y nueve paneles con profesionales de todas las áreas involucradas en el proceso productivo: guion, dirección, producción, realización, distribución, contratación de locaciones, financiamiento, entre otros.

Job Film Days: prendiendo los reflectores sobre el mundo laboral

Conoce los detalles de Job Films Day, un festival cinematográfico surgido en Italia durante la pandemia, dedicado a temas laborales y que celebrará su quinta edición este octubre.

Por: Annalisa Lantermo

Job Film Days (JFD) nació en Turín en 2020, con proyecciones que fueron presentadas durante tres días en el mes de septiembre. Esa primera edición fue posible gracias a la disponibilidad e interés del Museo Nacional del Cine en Turín y fue exitosa a pesar del difícil periodo caracterizado por la pandemia del COVID-19. El proyecto fue propuesto por la Dra. Annalisa Lantermo, médico del trabajo y experta en cine.

Posteriormente se sumaron otros socios importantes: organismos y asociaciones del mundo del cine, el trabajo y la formación a nivel local, nacional e internacional, alcanzando un total de 50 socios en 2023. Una colaboración importante fue brindada por la Organización Internacional del Trabajo (OIT) a través de la participación del director de la OIT en Roma, Gianni Rosas, y del Centro Internacional de la OIT en Turín, quienes continúan brindando su contribución. Igualmente, a partir de la segunda edición en 2022, el festival ha dado inicio a una importante colaboración con la Asociación CINETRAB y la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), extendiendo sus actividades en el Festival de Cine de Lima y otorgando los premios OIT-CINETRAB a la mejor ficción y al mejor documental sobre temas laborales.

Tras la primera edición del JFD en Turín, se organizaron tres ediciones más, y en 2024 tendrá lugar la quinta edición, que se realizará del 1 al 6 de octubre.

El festival actúa como punto de encuentro entre el trabajo y el cine, y ha evolucionado mucho a lo largo de los años, desarrollando aspectos de relevancia cultural que lo han caracterizado desde sus inicios, tales como:

- ▶ Investigar y dar a conocer la cinematografía internacional actual sobre el mundo del trabajo.
- ▶ Proponer películas de calidad e interés cinematográfico.
- ▶ Presentar al público la cinematografía sobre los temas de trabajo de los últimos años, con especial atención a las películas hechas en Italia y a las temáticas contemporáneas.
- ▶ Involucrar a un público amplio, también a través de proyecciones en lugares que no cuentan con salas cinematográficas y en las zonas periféricas de la ciudad.
- ▶ Implicar a los jóvenes en el uso de los productos audiovisuales y de las salas de cine.
- ▶ Combinar las proyecciones con debates y encuentros que enriquezcan la discusión y abran la mirada sobre realidades no siempre conocidas por los que no son expertos en la temática.
- ▶ Construir una red de socios relacionados con el mundo del trabajo, el cine y la formación, con el fin de construir la programación del festival de manera participativa, buscando siempre ampliar la audiencia.

A lo largo de los años, las audiencias, los socios, el número de películas e invitados, así como la visibilidad a diferentes niveles, han crecido. En 2023 se proyectaron 65 películas, entre ellas 14 estrenos nacionales, la mayoría de los cuales se realizaron en el bienio 2022-2023. Todas las películas fueron dedicadas a los temas más candentes del mundo del trabajo como la discriminación de género, la precariedad, el trabajo infantil, la justicia laboral, el trabajo artesanal, la seguridad y las perspectivas laborales, el trabajo en el sector de la salud, etc. Estos son sólo algunos de los temas que se abordan. En total, estuvieron representados 31 países y contó con la presencia de más de 60 invitados.

Es importante recordar que el festival incluye, también este año, dos secciones competitivas: el Premio Internacional de Cine "Lavoro 2024", reservado a documentales y largometrajes producidos en Italia o en el extranjero; y el Premio "Trabajo para el Futuro 2024", reservado a cortometrajes producidos en la Unión Europea y realizados por directores menores de 40 años. El concurso se centra especialmente en los desafíos del trabajo contemporáneo entre el cambio tecnológico, la transición ambiental y las transformaciones de la sociedad y de las personas, mirando las cuestiones críticas, pero también las oportunidades que pueden surgir del inevitable replanteamiento del modelo de desarrollo.

Las películas de la sección competitiva también estarán disponibles para su transmisión en línea en [MyMovies.it](https://www.mymovies.it), la plataforma de cine más importante de Italia.

Para obtener más información sobre el evento, consulte el sitio web de www.jobfilmdays.org

De la cámara a las exhibiciones:

EL AUGE DE LOS MUSEOS DE CINE Y SUS APORTES LABORALES

Los museos son lugares donde se exhibe la historia y se promueve la reflexión sobre el presente, el pasado y el futuro. Hoy, el cine también ha encontrado en estos recintos un escenario ideal para contar sus historias y explorar la evolución de la cinematografía. Conoce aquí algunos de los museos especializados en este arte más famosos a nivel global.



Por: Carmen Benítez Gambirazio

El ser humano siempre ha guardado objetos que tienen un significado especial para su propia historia e identidad. Desde tiempos antiguos, las élites sociales han disfrutado exhibir sus obras de arte y sus colecciones para representar su estatus social. Desde los vencedores de guerras que mostraban sus trofeos, hasta reyes y personalidades que ostentaban su poder monárquico, eclesiástico o económico.

El término museo tiene origen en la palabra griega "mouseion", que era una institución fundada por Ptolomeo I en el 376 AC en Alejandría. Proviene también del latín "musaeum", que hace referencia al templo de las musas en la misma ciudad, el cual, según algunos, formaba parte de un complejo que incluía la gran biblioteca, que se cree fue incendiada en el 27 DC. La palabra fue reutilizada en el Renacimiento, cuando la nueva burguesía también deseó mostrar su poder a través de sus colecciones privadas de obras de arte. Tal es el caso de los mecenas, como los Medici, que albergaban en sus propios palacios bellísimas colecciones como en la "Galleria degli Uffizi".

No obstante, la idea del museo tal como hoy la conocemos tiene inicio en el Museo del Louvre en 1793, luego de volverse público en la Revolución Francesa, en la que se recuperaron los palacios y las colecciones monárquicas "por el pueblo y para el pueblo". En el siglo XIX, con el fortalecimiento de la democracia y de las identidades nacionales, los museos se multiplicaron

por doquier y sobre una diversidad temática que incluye la cinematográfica y la de los derechos humanos. Cada uno muestra la historia y los cambios que se van dando en una cultura que requiere diferentes maneras de aproximarse al público, lo que también exige nuevas competencias del personal necesario para su funcionamiento.

Hoy, las nuevas tecnologías y la necesidad de atraer público y patrocinadores para la subsistencia de los museos han tenido efectos sobre el mercado de trabajo. Las habilidades requeridas para la curaduría, la clasificación y la conservación de las obras de arte son tan importantes como las capacidades de gestión, negociación, el conocimiento de los idiomas, la seguridad, la actitud de servicio, entre otras. Esto ha hecho de la museología una carrera profesional multidisciplinaria, multiplicándose en el mundo los programas académicos para la formación especializada en diferentes áreas de trabajo. Algunos grandes museos ofrecen formación profesional y la posibilidad de hacer prácticas profesionales en sus sedes de trabajo.

En la actualidad, existen nuevos tipos de museos que, además de brindar servicios sociales en los territorios en donde operan, también se organizan como empresas que inciden en el turismo, el comercio y en el sector inmobiliario. Muchas veces sus estructuras representan el símbolo de las ciudades y su estilo arquitectónico y sus sedes son centros importantes de debates, encuentros diversos y aprendizaje para todas las edades.

Los museos en el mundo están articulados en una red institucional llamada ICOM (Consejo Internacional de Museos), que cuenta con 45 493 miembros en 138 países. ICOM establece estándares de excelencia y fomenta un centro mundial de reflexión que incluye el impacto sobre la Agenda de Desarrollo Sostenible de Naciones Unidas 2030. Han elaborado una guía para maximizar el impacto social a través de la cultura en el diseño de estrategias de desarrollo local, mostrando al mismo tiempo el impacto económico y la importante contribución a la creación de empleo y al incremento del PBI a través del aporte fiscal para sus comunidades.

En 2016, los museos de Estados Unidos generaron 50 000 millones de dólares, aportaron 12 000 millones de dólares en ingresos fiscales y emplearon a 726 200 trabajadores. En Inglaterra, el Arts Council of England en 2018 calculó que los más de 2 635 museos y sitios patrimoniales de toda Inglaterra generan ingresos por valor de 2 640 millones de libras y dieron trabajo a más de 38 000 personas. Tal como dice el ICOM *“para ser sostenibles, los museos, a través de su misión, deben ser una parte activa y atractiva de la comunidad y añadir valor al patrimonio y a la memoria social”*.

El cine también tiene una historia vinculada con los museos. Algunas películas importantes han sido ambientadas en diferentes salas museales. Tal es el caso de *Viaggio in Italia* de Roberto Rosellini que se realizó en el Museo Arqueológico de Nápoles; de la película de Resnais, *“Hiroshima mon amour”*, que se hizo en el Museo Memorial de la Paz de esa ciudad; también de *“Midnight in París”*, que en parte se grabó en el Museo Rodin; o del filme de Ron Howard, *“El Código Da Vinci”*, que se grabó en el Museo del Louvre. El documental *“La Ville Louvre de Nicholas Philibert”* presenta la vida laboral en un museo en el que aparecen restauradores, conservacionistas, guardias de seguridad y electricistas que trabajan para que todo funcione bien dentro del recinto.



“El cine y los museos tienen una historia conjunta. No solo se han filmado películas dentro de estos recintos, sino que hoy existen lugares especializados para exhibir la evolución y apreciación cinematográfica”.

Asimismo, en el mundo se han multiplicado también museos que muestran el desarrollo del cine desde su nacimiento hasta la tecnología empleada en nuestros días, así como los efectos especiales. Estos espacios recuerdan a los principales protagonistas y cineastas de películas famosas, complementados con los vestuarios y las escenografías que inspiran la proyección de acciones futuras. A continuación, mencionaremos algunos museos de cine que destacan en el mundo:

Museo del Cine en Francia, la cinemateca francesa

Este prestigioso museo situado en París fue construido por Frank Gehry y posee más de 4 000 aparatos cinematográficos que datan desde el año 1700 hasta la actualidad. Está animado parcialmente por fenaquistiscopios o discos mágicos que reproducen una escenografía animada para sus colecciones como en movimiento continuo. La decoración de algunas de sus salas representan extractos de películas famosas, tales como las realizadas por Chaplin o Buñuel, que se proyectan también sobre algunos muebles. Al igual que otros museos del cine, este realiza exposiciones temporales y posee una gran biblioteca.

Museo Méliès en París (Francia)

Entre las famosas colecciones de la cinemateca francesa está la de Georges Méliès (1861-1938), ilusionista y cineasta francés, famoso inventor de efectos especiales y de películas de ciencia ficción, quien forjó el surrealismo cinematográfico. Este museo tiene un itinerario especialmente diseñado para los niños, quienes pueden proyectar por sí mismos las películas de Méliès a través del manejo de la linterna mágica. La exposición es interactiva y organizan eventos especiales inspirados en los efectos especiales y los trucos del mago del cine que dijo *“construyo mis sueños para no despertar”*.

Instituto Lumière en Lyon (Francia)

Se ubica en el barrio de Monplaisir de Lyon, en la casa construida por el padre de los famosos hermanos Lumière, inventores de la fotografía instantánea y del primer proyector cinematográfico de 1895. Contiene objetos familiares y de la fábrica Lumière, así como los famosos aparatos que inventaron en ese lugar, incluyendo prototipos de linternas mágicas con las que intentaban hacer películas previas al cinematógrafo, y las placas autocromas que facilitaron posteriormente la creación de diapositivas a color. También exhibe otros aparatos importantes, tales como el kinetoscopio inventado por Edison.

Museo del cine Pablo Ducros Hicken (Argentina)

Ubicado en Buenos Aires, lleva el nombre de un famoso iconógrafo, pintor e historiador argentino, quien desde muy pequeño coleccionó por pasión equipos cinematográficos, y que en 1927 realizó un histórico documental. Este museo tiene una colección dedicada a la historia del cine argentino y se ocupa de la preservación, investigación y difusión de películas de ese país que inició el cine en 1896 y fue pionero en la creación de los primeros cortos animados de Quirino Cristiani, incluso antes que los de Walt Disney. Es posible encontrar estos cortos en su archivo, así como también una magnífica colección de cine mudo argentino conocido como Mosaico Criollo.

Posee además una videoteca con más de 90 000 rollos, una sala de proyecciones y una biblioteca especializada. La exposición permanente se llama *“Soñar, soñar”* con escenografías, maquetas, vestuario, proyectores y moviolas, guiones, planes de rodaje, fotografía y críticas. Muestra las varias etapas por las que atravesó el cine argentino, incluyendo la dura censura a la que estuvieron sometidos los cineastas y documentalistas durante las dictaduras.

Museo de la Academia de las Artes (Estados Unidos)

Se encuentra en Los Ángeles y está dedicado al arte y la ciencia del cine. Es considerado uno de los museos más completos por la importancia de sus colecciones. Cuenta con más de 12 millones de fotografías, 190 000 imágenes en movimiento, 80 000 guiones cinematográficos, 61 000 carteles de cine y más de 104 000 piezas de producción cinematográfica. La instalación fue diseñada por Renzo Piano. Ofrece una programación rica en eventos de todo tipo, desde la historia del cine hasta retrospectivas de grandes directores de cine.

Museo del Cine en Nueva York (Estados Unidos)

Es un museo ubicado en Queens dedicado al arte, historia, técnica y tecnología del cine, televisión y medios digitales. Realiza exhibiciones multimedia y programas educativos. Tiene secciones especiales para mostrar el desarrollo de la industria y su evolución. Organiza debates sobre películas de actualidad que se proyectan en el mismo museo. Desde el 2011 el museo alberga el First Look Film Festival, que ha sido aclamado por recibir las innovaciones internacionales en el cine e introducir al público de Nueva York a obras que buscan redefinir la forma de arte del cine en una amplia gama de temas y estilos. El festival está programado por Eric Hynes, el curador de cine del museo.

Cinecittà en Roma (Italia)

Este famoso espacio organiza un recorrido museal de los grandes sets y teatros construidos para ambientar famosas películas italianas e internacionales. En él podemos encontrar el resto de reliquias cinematográficas que quedaron en pie luego de los incendios. Hay pabellones dedicados a la historia del cine recordando la ciudad de Roma que fue bombardeada en el año 43, el neorrealismo italiano, Hollywood en el Tevere e innumerables otros que atesoran los esfuerzos creativos de grandes cineastas y actores italianos como Fellini, Leone, Scola, Visconti, De Sica, Pasolini, etc. La Cinecittà fue construida en 40 hectáreas de superficie y contiene 19 teatros, un archivo de 3 000 películas filmadas allí, varias de ellas premiadas a nivel internacional. Cuenta con un itinerario didáctico y dedica espacio para resaltar las habilidades de los cineastas y de los técnicos que acompañan los procesos cinematográficos.

Museo Nacional del Cine de Torino (Italia)

Este hermoso museo está situado en el monumento principal que representa a la ciudad de Turín, llamado Mole Antonelliana. Ofrece al público una gran colección de artefactos que dieron lugar al nacimiento del cine, tales como las linternas mágicas y el teatro de sombras. Además, cuenta con escenarios que narran la historia de personajes famosos. Está decorado magníficamente en niveles que se suben en una escalera en forma de espiral. Durante el 2022, 567 182 personas visitaron el lugar. Tiene un gran catálogo de eventos y en sus salas se realiza el Job Film Days (Festival de Cine y Trabajo).

Museo Nacional de Cine (China)

Situado en Beijing, en el flanco oriental de la Plaza de Tiananmen, fue fundado para preservar la historia de la industria del cine chino que proyectó la primera filmación en el año 1896. El museo describe el desarrollo de la industria cinematográfica que tiene su apogeo en Shanghai y su devenir histórico. Tiene 20 salas de exposiciones y más de 1 500 películas, 4 300 fotos y documentos pioneros de las películas. Tiene tres salas de cine y un IMAX con la pantalla más grande de Asia. El museo presenta la última tecnología cinematográfica, promueve temporadas de cine y organiza eventos de investigación académica.

Museo Alemán de Cine (Frankfurt)

Se encuentra en la Riviera del Main, en la zona de museos. Es uno de los seis museos dedicados al cine en Alemania. Presenta la historia del cine de ese país mediante cámaras, herramientas varias y películas con algunas zonas interactivas. Ofrece una colección histórica de artilugios de manipulación de imágenes en movimiento y efectos especiales, incluyendo aspectos tecnológicos del proceso de producción. En el segundo piso, la exposición está dividida en cuatro temas: audio, imagen, montaje y acción. Cuenta con una pantalla gigante croma y cuatro pantallas más que muestran películas de cine. Este museo facilita la creación de nuevas películas y ofrece temporadas de cine y estrenos presenciales y virtuales.

Museo de Cine de Dubai (Emiratos Árabes)

La colección privada del empresario libanés Akram Miknas se exhibe al público en este espacio, presentando artefactos anteriores a la creación del cinematógrafo. Organiza exhibiciones interactivas para que los visitantes puedan experimentar la historia de la imagen en movimiento. Es el único museo de este tipo que existe en Medio Oriente.

Las filmotecas o cinematecas en América Latina

En América Latina, existen varias filmotecas o cinematecas para la preservación de la memoria y producción cinematográfica. Antes del cine digital, los rollos de las películas hechos de plástico perecían con el tiempo. En 1960 ya se hablaba de Nuevo Cine Latinoamericano y se producían encuentros en los que se identificó la necesidad de conservar estos archivos fílmicos. Muchas compilaciones nacieron por impulso de coleccionistas privados como en Argentina, Brasil, Uruguay y Cuba. Otras a iniciativa de las universidades, como es el caso de México, Guatemala, Chile y Perú.

La Cineteca Nacional de México comenzó a instituirse gracias a la Secretaría de Gobernación del país, que creó en 1949 la Ley de la Industria Cinematográfica. En 1952 se publicó un reglamento que establecía que todas las exhibiciones de películas debían donar una copia a la cineteca, creada con ese propósito. En 1982, un incendio provocó su cambio de sede. Posteriormente, se inauguró una gran nueva construcción diseñada por el arquitecto Michel Rojkind. La Cineteca posee más de 15 000 obras nacionales e internacionales, 30 000 videos y 330 000 materiales iconográficos, carteles y fotografías.

El Centro de Documentación de la Cineteca cuenta con más de 15 000 publicaciones sobre cine, 40 000 expedientes y 900 revistas especializadas, además de guiones no publicados, recursos multimedia y una extensa biblioteca digital. Organiza eventos y foros tanto nacionales como internacionales, y publica libros especializados en la temática.

Brasil tiene la colección más amplia con más de 250 000 rollos y cerca de un millón de documentos entre guiones, carteles, fotos y libros. Sin embargo, la importante cinemateca de Brasil sufrió un recorte de recursos durante el gobierno de Bolsonaro, y la Asociación de Cineastas lanzó un llamamiento al quedarse sus funcionarios sin salario durante la pandemia.

En 1985 se creó la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM), integrando a Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela para unir los archivos latinoamericanos. Esta asociación de archivos cumple la importante función de salvaguardar, preservar, conservar y restaurar el patrimonio cultural cinematográfico y audiovisual del continente. CLAIM exhibe en línea una colección permanente de joyas cinematográficas del continente.

En Perú, desde agosto del 2003, contamos con la filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Cuenta con diversos tipos de documentos sonoros, fílmicos, gráficos y otros, nacionales e internacionales, que se conservan en bóvedas climatizadas en soporte analógico y digital.





DESEMPLEO EN PANTALLA GRANDE:

LA CENTRALIDAD DEL TRABAJO O EL DRAMA HUMANO DE SU AUSENCIA



Por: Alfredo Villavicencio Ríos

Si bien el trabajo se puede rastrear hasta como maldición divina (expulsados Adán y Eva del paraíso, por haber comido la manzana prohibida, se completa su trágica condición con la admonición “comerás el pan con el sudor de tu frente”: Génesis 3,19), la ausencia de ocupación laboral, aunque sea de un empleo sacrificado y agotador, es un verdadero drama humano que ha sido abordado por el cine y que presentaremos brevemente en 3 circunstancias y 6 películas.

- ▶ *Desempleo tras grandes conflagraciones o colapsos económicos*, como pueden ser la Segunda Guerra Mundial o la crisis financiera del 2008: **Ladrones de bicicletas** y **Up in the air**.
- ▶ *Desempleo tras crisis de sectores productivos*: **Los lunes al sol**, **Fool Monty** y **Brassed off**.
- ▶ *Desempleo y migración*: **Las bicicletas de Pekín** y **Manco Cápac**

Desempleo tras grandes crisis: guerras o crisis financieras

Nos encontramos frente a acontecimientos de enorme impacto negativo en el aparato productivo y en el empleo. Al respecto, haremos referencia a dos películas, una clásica y otra actual, que nos aportan no sólo diversidad temporal sino incluso de perspectiva.



“LADRONES DE BICICLETAS” (1948).
Director Vittorio de Sica;
Italia.

“Ladrones de bicicletas” es una obra cumbre del neorrealismo italiano, filmada en 1948, dirigida por Vittorio de Sica, que, contando una historia sencilla, con pocos personajes y recursos, es capaz de hacerlo generando esa fascinación propia de las obras maestras, de las películas de referencia en la historia del cine. Y lo es porque, como el buen arte, no solo nos muestra una situación de miseria e infortunio, sino que nos coloca frente a dilemas vitales y terribles sin edulcorar la solución.

No hay héroes ni superhéroes de los que está plagada la industria del cine actual, sino personas comunes con sus problemas, conflictos y disyuntivas. Incluso junto a actores profesionales hay trabajadores comunes y corrientes. Narra un robo menor y sus consecuencias: el hurto de una bicicleta, que era el instrumento de trabajo de una persona, que la utilizaba como medio de transporte para realizar su tarea de pegar carteles cinematográficos. Sin bicicleta no tenía posibilidades de ganarse la vida en una posguerra despiadada. La búsqueda de la bicicleta lo lleva por el mundo romano de pícaros, videntes, policías, procedimientos y pruebas (o ausencia de pruebas), etc. dando cuenta no solo de la desesperación personal, agudizada por la presencia infantil del hijo del protagonista, sino de una situación social concreta, reflejada tal vez en Porta Portese, mercado donde se venden objetos robados en la Roma de posguerra. Su fuerza narrativa, sin aspavientos, sin efectos especiales, radica en que se ocupa de vivencias cotidianas dilemáticas que, como el “Aleph” de Borges, contienen todo lo imaginable sobre la condición humana.

En segundo lugar, me quiero referir a una película vinculada al desempleo generado en medio de la crisis financiera mundial, una *crisis made in USA*, como la calificó el premio nobel de economía Joseph Stiglitz.

Pero la perspectiva no será la del desempleado, sino de una empresa cuyo objeto social es despedir trabajadores, en un sistema jurídico como el de Estados Unidos, donde no existe protección alguna frente al despido al no existir ningún derecho laboral consagrado en su Constitución. Se trata, además, de una película con un entramado complejo de historias, que se van trenzando desde una presentación cabal de los personajes.



“UP IN THE AIR” (2009).
Director Jason Reitman;
Estados Unidos.

El título de la película es **“Up in the air”** (2009), dirigida por Jason Reitman, quien también escribió el guion, y protagonizada por George Clooney, Vera Farmiga y Ana Kendrick, pero actuada también por trabajadores verdaderos que sufrieron despidos en el 2008. La película no solo aborda la labor de despedir trabajadores en la que el protagonista era una estrella, ni tampoco se centra en la crisis generada por las hipotecas *subprime*, que es calificada por el dueño de la empresa como *nuestro momento soñado*, sino que plantea un contrapunto muy actual entre el protagonista y una joven recién graduada en una célebre universidad, que quiere introducir las nuevas tecnologías y ahorrar costos de traslados y estancias, llevando a cabo el objeto de la empresa (despedir trabajadores/as) virtualmente, de manera remota.

Pero allí no queda la cosa, porque también la historia se adereza con la filosofía individualista del protagonista. Podemos ejemplificar con su felicidad de pasar 330 de 365 días de su vida fuera de su departamento, en lo que los sociólogos llaman no lugares: aeropuertos, hoteles, etc. Siendo, además, un reputado conferencista que hace apología de las bondades del individualismo y de la soledad. Utiliza para ello la figura de la contraposición entre el peso de las cosas y las relaciones personales y la libertad de moverse por el mundo. Mostraba una mochila y pedía que se vayan introduciendo en ella las cosas que uno tenía y luego los afectos con los que vivía, para concluir preguntando sobre el peso de la mochila. La guinda del pastel era su meta: acumular 10 millones de millas de vuelo, para que le pongan su nombre a un avión. Todo ello sufrirá un sismo de alto grado cuando las pulsiones básicas de la familia, el amor y la amistad muestren su resiliencia y asomen la nariz en su día a día.

“En un mundo donde las formas de trabajar y las nuevas tecnologías avanzan cada día, es importante la continua actualización de habilidades”.

El desempleo tras crisis de sectores productivos

El segundo bloque de películas que quiero comentar está referido a las que se enfocan en la crisis de ciertos sectores productivos, que, por efecto de la competitividad internacional desatada tras la globalización, ven reducidas sus actividades hasta la desaparición de centenares de empresas del rubro. Aquí están las películas que más directamente tratan el tema del desempleo.



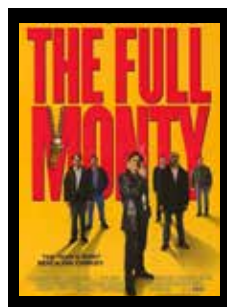
"LOS LUNES AL SOL"
(2002). Director Fernando León de Aranoa; España, Francia e Italia.

Se trata de los sectores naviero y siderúrgico de Europa y las películas a presentar son **"Los lunes al sol"** y **"The Full Monty"**. La primera de ellas, dirigida por Fernando León de Aranoa, y estrenada el 2002, toma su nombre del movimiento francés de desempleados que se hacía llamar así y que entre siglos organizó muchas jornadas de lucha contra la precariedad laboral y el desempleo.

Es una estupenda obra coral, en la que, en las propias palabras del director *"se quiere describir a una colectividad que agrupa a los desempleados de entre 30 y 40 años, que están en la peor edad: ni son jóvenes, ni se pueden acoger a la prejubilación. Encima rozan el paro de larga duración. Y esta es su historia, la de todos, la de ninguno de ellos"*.

Es una historia que surge como resultado de trenzar diversos personajes unidos por un mismo drama: el desempleo. Personajes y personalidades diversos y complejos como Santa, que encarna Javier Bardem, que lidia con jueces y fiscales por haber roto una farola cercana al astillero. Que reconoce el hecho, pero cuyo abogado trata de explicarlo en función del contexto de conflictividad social, originado por el cierre patronal y el consecuente despido de más de 200 trabajadores. No se trata de esconderse bajo la lógica de: fuente ovejuna todos a una. Al contrario, reconoce su responsabilidad en el hecho imputado, pero dejando constancia de la violencia del propio sistema económico y laboral, que expulsa cientos de trabajadores a la calle sin futuro a la vista.

Pero no es una película sobre un juicio. Este es un recurso más del director para ingresar a profundidad al tema del desempleo y sus consecuencias no sólo en la falta de dinero, sino también en la autoestima, en la utilidad social, y en la salud mental. Que lleva a situaciones de vida o muerte, literalmente por la desesperación y minusvaloración que ocasiona.



"THE FULL MONTY"
(1997). Dirigida por Peter Cattaneo; Reino Unido.

"The Full Monty", rodada totalmente en Sheffield y estrenada en 1997, continúa con historias de gente común, muy humanas, sin maniqueísmos, con muchos matices, con un relato principal claro y otros colaterales que confluyen a enriquecerlo para permitirnos un retrato complejo de la realidad. Con mucho humor, del campechano y del corrosivo, pero con una actitud de ir adelante frente a un problema o a un propósito.

Al igual que **"Los lunes al sol"**, tenemos una rutina sin propósito, una secuencia diaria de no hacer nada (Dave le dice a su esposa antes de dormir: *es increíble como cansa el no hacer nada*), la ausencia de recursos económicos, los problemas conyugales, de amor propio, la caída en picada de la autoestima, los dramas familiares, las oficinas de empleo (deberían ser de desempleo, ironiza Kaz al respecto), el suicidio, entre otros. Solo que la película española es un drama realista y la inglesa, sin dejar de lado estas cuestiones, las plantea desde la comedia irónica o ácida. Su banda sonora es extraordinaria y le valió a Anne Dudley el Oscar, una selección de temas setenteros que son una verdadera delicia. Gary Glitter, Tom Jones, Donna Summer, Hot Chocolate, la propia Anne Dudley. Una de las razones por las que llegó a ser adaptada como musical en Broadway.



"BRASSED OFF" (1996).
Director Mark Herman;
Reino Unido.

Se me queda en el tintero un breve comentario a **"Brassed off"**, película también inglesa que narra el cierre de una mina de carbón en la época de Margaret Thatcher, que la menciono para los interesados y que gira alrededor de la desaparición consecuente de la banda de vientos de la mina con un *soundtrack* basado en obras de música clásica que la hacen imperdible.

Desempleo y migración

El tercer bloque de películas está dirigido a la aproximación cinematográfica de la migración y el desempleo. En este bloque he elegido dos películas, una china y una peruana: **“La bicicleta de Pekín”** y **“Manco Cápac”**.

Dos jóvenes migrantes que llegan del campo a la gran ciudad, aunque en el caso peruano no es Lima sino a Puno (migración regional), lo que para los efectos de la narración agrava las penurias que debe vivir el protagonista, sin estudios, ni familia, ni relaciones sociales, en un caso con una bicicleta, y en el otro con un triciclo, con su calcomanía que afirmaba “Soy honesto pero no cojudo”.



“LA BICICLETA DE PEKÍN” (2001). Director Wang Xiaoshuai; China.

En **“La bicicleta de Pekín”** aparece nuevamente una bicicleta y el robo de la misma en el centro de la narración, en esta ocasión en la China del año 2001, también, con un gran problema de desempleo. De allí que el repartidor de correo provisto de bicicleta, no solo nos haga referencia a “Ladrones de bicicletas”, sino anuncie a Glovo, Rappi, Ubereats o PedidosYa de estos días.

El patrón chino les dice a estos recaderos en bicicleta que “ustedes son las palomas mensajeras del presente”. Pero esas palomas mensajeras terminaron siendo mucho más que las de inicios de siglo, puesto que ahora son una de las expresiones más descarnadas de la precariedad laboral, de la falta total de protección social, de un sistema político en el que las grandes decisiones no se toman en función de los ciudadanos,

sino de las actividades lucrativas. La bicicleta robada aparecerá en otra región de China, comprada por otro joven pobre, lo que permite hacer una radiografía social de lo urbano-rural, de la delincuencia juvenil y el entramado social de la China de inicios de este siglo.

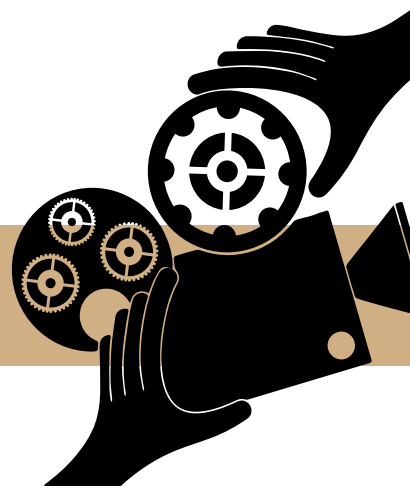


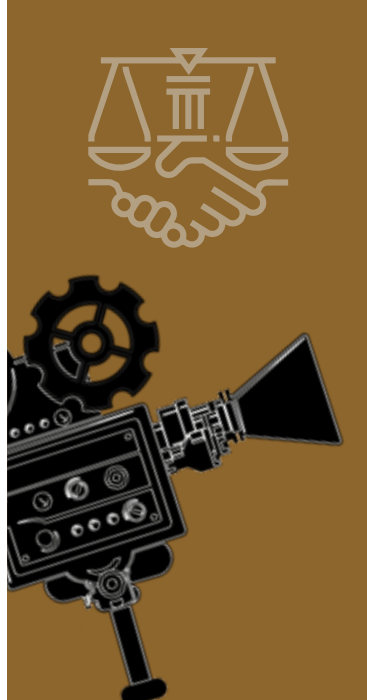
“MANCO CÁPAC” (2020). Director Henry Vallejo; Perú.

En el caso de **“Manco Cápac”**, personaje fundacional del Imperio Incaico, se utiliza este potente mensaje intrínseco para decantar a lo largo de una maciza e incómoda narración del día a día de Elisvan, joven campesino que llegó a Puno en búsqueda de un amigo y debe sobrevivir en medio de la orfandad y el empleo precario, que se soporta en una dirección y actuación muy destacadas. Sin familia, amigos, ni trabajo, es decir, sin ningún soporte social o económico, debe incorporarse a la masa de personas invisibles producidas por el sistema, abriéndose paso entre la caridad y el esfuerzo. Sin embargo, poco a poco va apropiándose de las reglas sociales urbanas hasta construirse un autoempleo, que le empieza a dar sentido a su vida. No poca cosa.

Es una aproximación que considero heredera directa del neorrealismo italiano de posguerra, que yo hubiera filmado en blanco y negro, con algunas escenas a colores, sobre todo las pocas manifestaciones festivas que se retratan en el film.

Si bien la pandemia ha traído mucho desempleo, sobre todo en los países en desarrollo, el cine que toca específicamente este *item* se está elaborando en las diversas usinas del séptimo arte, por lo que no es posible abordarlas en esta breve presentación.





PROYECCIÓN Y JUSTICIA: CINE EN LA ENSEÑANZA JURÍDICA



En la era digital, los productos audiovisuales influyen profundamente en nuestras identidades, relaciones y conocimientos. La educación no puede ignorar esta realidad, y el cine emerge como una poderosa herramienta pedagógica. Este ensayo explora cómo los filmes pueden enriquecer la enseñanza del Derecho, proporcionando un enfoque que promueve una comprensión más profunda y crítica de la disciplina.

Por: Álvaro Vidal Bermúdez

*El derecho es para mí principalmente un
instrumento de comunicación*
Javier Neves Mujica

Vivimos una época en la cual los productos audiovisuales cumplen un rol fundamental en la configuración de las subjetividades y las relaciones de saber y poder. Nuestras posiciones, representaciones y vínculos como personas trabajadoras, consumidoras, migrantes o empresarias se constituyen mediante los medios de comunicación y las industrias culturales. Estos tienen una relación ambivalente, de articulación y competencia, con el sistema educativo a lo largo de nuestras vidas.

Como señalan Lipovetsky y Serroy, el individuo conectado permanentemente a una red de pantallas se encuentra en medio de un tejido cuya amplitud determina su vida. De manera creciente, vivir es estar pegado a la pantalla que intermedia nuestras relaciones con el mundo y los demás. El estilo cinematográfico ha impregnado el mundo: lo vemos sin siquiera mirarlo, estamos modelados por él, sumergidos en imágenes que han partido de él y han dado vida a las pantallas que nos rodean (2009, pp. 269, 271 y 325).

La educación no puede desvincularse de la experiencia audiovisual. Hoy, la pizarra compite con las pantallas, cuyos contenidos la desbordan. El problema actual no es la carencia de información, sino la saturación. No es la falta, sino el exceso. Por ello, la enseñanza mediante filmes, suele tener como paso inicial una curaduría apropiada, en la cual la tarea de elegir es valiosa por sí misma (Bhaskar, 2017, p. 20). De ahí que las experiencias exitosas de uso pedagógico del cine han requerido de una selección cuidadosa y sistemática, como lo destaca Villavicencio (2023, p. 24).

Una teoría, según Foucault, debe ser como una “caja de herramientas” que no busque construir un sistema totalizante, sino un instrumento con una lógica propia, que permita desentrañar las relaciones sociales y de poder (Deleuze, 2015, p. 12). En palabras de Mariátegui, no es posible aprehender en una teoría el entero panorama del mundo. Tampoco es posible fijar su movimiento, pues “tenemos que explorarlo y conocerlo episodio por episodio”, siendo el mejor método para explicar y traducir nuestro tiempo, tal vez uno “un poco periodístico y un poco cinematográfico” (1988, p. 11).

A continuación trazaré una ruta que pretende cartografiar algunas posibilidades de uso pedagógico de los textos fílmicos en la enseñanza del Derecho. Las herramientas propuestas buscan comprender su complejidad como una “microfísica” compuesta por prácticas, reglas y valores, inscritas en un contexto.

Luego de una secuencia de tres operaciones concluiré con una propuesta de esquema de análisis. La primera operación es la distinción entre capas del texto fílmico. La segunda, es la diferencia entre enfoque metodológico y de campo. Y, por último, la tercera es la relación entre texto fílmico, práctica discursiva y práctica social.

Develar las capas del lenguaje audiovisual

Martin distingue tres capas del lenguaje fílmico, cada una con efectos distintos. La primera como realidad material con valor figurativo; la segunda como realidad estética con valor afectivo; y la tercera como realidad intelectual con valor signifiante. Estas dotan a la percepción cinematográfica de su carácter original que consiste en un “complejo íntimo de afectividad e inteligibilidad” (2008, p. 31-40).



“El Derecho utiliza al cine como medio pedagógico. El cine captura la realidad y nos la presenta con su racionalidad y su emotividad”.

La relación funcional entre estas capas, siguiendo a Eisenstein, opera a través del montaje cinematográfico en el sentido que la imagen conduce al sentimiento y este a la idea. Sin embargo, en el cine habitual la imagen reproduce lo real; en un segundo paso, eventualmente afecta nuestros sentimientos; y, en un tercer paso, de manera facultativa, toma un significado ideológico o moral (Martin, 2008, 40-41).

De las relaciones entre cine y Derecho, Trazegnies ha destacado dos formas de integración, una instrumental y otra conceptual. En la primera, el Derecho utiliza al cine como medio pedagógico. En la segunda, se intercambian perspectivas y presentan temas jurídicos desde un ángulo diferente. El cine captura la realidad y nos la presenta con su racionalidad y su emotividad (2013, p. 20-22 y 33).

Al respecto, Barreto advierte que para cumplir con su función, una labor inicial del docente mediante las preguntas apropiadas es “desestructurar” la emoción que el filme provoca, generando un “distanciamiento” que actúa como disparador de una conciencia crítica, e incluso de una renovación de prácticas (2023, p. 30).

En similar sentido, Martin ha señalado que la actitud sensorial pasiva no es una actitud estética, pues esta supone conciencia clara del poder de persuasión afectiva de la imagen. Para que haya actitud estética es menester que el espectador guarde cierta distancia y sepa que está frente a una imagen, un reflejo o un espectáculo (2008, p. 41).

En el cine comercial, el paso de la emoción a la idea es mucho menos segura. Por ello, la distinción entre niveles es necesaria para el uso pedagógico del filme, ya que no se restringe a la capa emocional o lúdica, cuestiona la idealización del cine como producto artístico, y visibiliza su potencia intelectual como dispositivo cultural.

Explicitar los enfoques teóricos

Según Casetti (2010), los primeros modos de teorizar el cine oscilaban entre discursos estético-esencialistas y otros científico-metodológicos. Las diferencias entre estos no residen solamente en estilos de investigación, sino en la estructura del discurso que refleja una tensión entre distintos paradigmas de investigación. Así, distingue tres grupos de teorías: ontológicas, metodológicas y de campo.

Las primeras buscan responder a la pregunta: ¿qué es el cine en cuanto tal? A partir de sus propias características internas, se proponen identificar la naturaleza misma del fenómeno cinematográfico, su supuesta esencia.

Las teorías metodológicas procuran responder: ¿desde qué puntos de vista se puede observar el cine? La atención se traslada hacia los modos de la investigación, segmentando una sección del fenómeno cinematográfico. Se analiza lo pertinente a partir de distintas disciplinas.

Por otro lado, las teorías de campo tienen como interrogante: ¿qué problemas suscita el cine y cómo iluminarlos y ser iluminados por ellos? Valoran la dimensión fenoménica e inductiva de la teoría, la problemática que puede producir, así como las interrogantes que plantea (Casetti, 2010, p. 19-26).

La enseñanza del Derecho puede enriquecerse con herramientas de las teorías metodológicas y de campo, y en la práctica muchas veces lo hace de manera intuitiva. Las teorías de campo aportan el uso de lo audiovisual como materia prima para la identificación de situaciones jurídicas, por ejemplo mediante el estudio de casos o instituciones. Las metodológicas enriquecen el análisis con una mejor comprensión de la textura fílmica (desde la lingüística o semiótica), así como con un enfoque interdisciplinario (desde la sociología o la psicología).

Distinguir y sumar texto audiovisual, discurso y contexto

El cine es un lenguaje con particularidades que lo distinguen de otros. Mientras las lenguas naturales tienen una doble articulación, el texto fílmico tiene tres (Eco, 1968, p. 138). A su vez, tiene códigos que comparte con otras artes, y otros que le son específicos. Tiene en común con la pintura, por ejemplo, los códigos icónico-visuales que forman las imágenes; con la fotografía, los códigos de duplicación mecánica; mientras que le son originales los códigos de composición audiovisual, que se valen de las relaciones entre imagen y sonido (citando a Metz, Casetti, 2010, p. 165).

Desde la sociolingüística, resulta especialmente enriquecedor para la enseñanza del Derecho aplicar al audiovisual la distinción analítica realizada por Fairclough (1993) en su teoría tridimensional del discurso, con algunas adaptaciones a los fines

pedagógicos. Así, tomaré la distinción entre pieza de texto (audiovisual), práctica discursiva y práctica social, dimensiones que se dan de manera simultánea.

El análisis textual puede ser organizado en distintos niveles ascendentes. En la enseñanza del Derecho a través del cine resulta especialmente pertinente el análisis de la cohesión, la estructura textual y la intertextualidad. La cohesión es la forma en que las cláusulas y oraciones (diremos escenas) se ligan sucesivamente, construyendo una situación o caso problematizable. La estructura textual es la forma como los episodios o secuencias se combinan para formar un nivel significativo mayor. La intertextualidad muestra cómo los textos están contruidos con fragmentos de otros textos. La perspectiva intertextual subraya la historicidad y posiciona los textos en un contexto determinado, como parte de cadenas de discursos (Fairclough, 1993, pp. 57 y 59).

El discurso como práctica no solo representa al mundo, sino también lo significa constituyendo y construyendo su significado. Así, el discurso tiene tres efectos constitutivos o funciones: construye identidades sociales y posiciones subjetivas, ayuda a constituir relaciones sociales, y contribuye a la configuración de sistemas de creencia y conocimiento. Es decir, las funciones de identidad, relacional e ideacional (Fairclough, 1993, pp. 48 y 49).

La práctica discursiva involucra procesos de producción, distribución y consumo de textos. De esta manera, los textos son producidos y consumidos de formas específicas en contextos sociales específicos. Estos procesos están socialmente condicionados en un doble sentido. Por un lado, por las estructuras sociales, normas y convenciones. Por otro, por la naturaleza específica de cada práctica social (pp. 59-61).



Un esquema de análisis: tres pasos y tres dimensiones

La propuesta metodológica sustentada en las operaciones teóricas antes señaladas, consiste en los siguientes pasos:

1

Primer paso: Distinguir

Diferenciar en el relato fílmico la dimensión emotiva de la racional y la relación entre ellas. Géneros tan disímiles por su tipo de carga emocional como el drama, la comedia, la acción, el terror, el romance o la fantasía, tienen uno o más componentes emotivos que pueden ser identificados y abstraídos, tales como el suspenso, el miedo o el humor. Con una actitud estética adecuada se diferencian y ubican las dimensiones afectiva e intelectual del producto fílmico, distinción fundamental para el uso pedagógico. En un plano micro permitirán separar los hechos de las valoraciones subjetivas, y en un nivel macro los procesos sociales de las reglas, principios y valores en juego.

2

Segundo paso: Explicitar

Un paso previo al análisis es definir y explicitar las herramientas teóricas que se utilizarán. Usualmente estará en función del tipo de filme y el aspecto de la textura fílmica que se pretende destacar. Si la pretensión es dar un uso como estudio de caso, probablemente sean las teorías de campo las más pertinentes. Si el análisis será más discursivo, quizás convenga un enfoque desde la sociolingüística. En cambio, si el análisis está más centrado en los procesos sociales implícitos y las instituciones, tal vez sea pertinente un enfoque interdisciplinario desde las ciencias sociales.

3

Tercer paso: Analizar

La propuesta de análisis consiste en usar de manera creativa el enfoque tridimensional del discurso de la siguiente manera:

- Identificar las escenas o secuencias de texto fílmico útiles para el análisis de caso o problemática jurídica. Abstraer problemas y determinar posibles soluciones, explicitando áreas del Derecho e instituciones involucradas.
- Identificar el discurso explícito e implícito en el filme y si este contribuye a legitimar o cuestionar determinado tipo de prácticas; si contribuye a la promoción y respeto de derechos o a normalizar su transgresión; y de qué manera aporta a la construcción de ciudadanía.
- Identificar el contexto social e histórico en que se produce el filme, los hechos y situaciones relatadas, así como las instituciones jurídicas que operan o están ausentes, y su comparación con el contexto actual.



Por ejemplo, en **“Tiempos modernos”** (Chaplin, 1936), a nivel textual podemos analizar algunas escenas como piezas de texto fílmico. Son los casos de la escena de la faja de producción, identificando la problemática generada por el incremento del ritmo de trabajo; la escena del despido y la situación de desempleo, o la escena de la huelga y la detención de Charlot. La ausencia de instituciones propias del Derecho social se hacen evidentes, tales como la seguridad y salud en el trabajo, la protección frente al despido, el seguro por desempleo, o el reconocimiento de la huelga como un derecho.

A nivel discursivo, un análisis global del filme muestra una crítica bastante explícita al capitalismo industrial y en particular al trabajo enajenado. De manera menos evidente, muestra la realización de Charlot a través del trabajo artístico como comediante y la promesa de un futuro mejor (cierre de película). Coincidentemente, Chaplin es el protagonista, director y guionista. A este nivel se pueden discutir la importancia y límites del Derecho frente a la enajenación del trabajo y las posibilidades de realización personal en el empleo.

A nivel contextual, teniendo en cuenta el año de producción del filme (1936), se podrían analizar las condiciones de desarrollo de la industria cinematográfica en los Estados Unidos y el rol que tuvieron productoras como United Artists. Se podría discutir sobre la situación posterior a la Gran Depresión, el surgimiento de las instituciones del Derecho social, el New Deal y el Estado de bienestar. Se podría realizar un análisis comparativo con contextos distintos sea por el tiempo o el lugar.

Finalizo este ensayo recordando dos riesgos advertidos por Javier Neves en la enseñanza del Derecho. Uno consistente en un enfoque reduccionista, centrado en la disciplina jurídica de manera autorreferencial. Otro, que postula, ingenua o interesadamente, soluciones descontextualizadas de los problemas jurídicos. Dicho en sus términos “no sea que de tanto preocuparnos sólo de los micro-problemas terminemos convirtiéndonos en micro-abogados” (1993, p. 76).



Bibliografía

BARRETO GHIONE, Hugo (2023). *El cine como herramienta de la formación sindical. Una propuesta para enseñar con películas. En Escena Laboral 1*. Revista de Cine y Trabajo. OIT y CINETRAB.

BHASKAR, Michael (2017). *Curaduría. El poder de la selección en un mundo de excesos*. FCE. México.

CASETTI, Francesco (2010). *Teorías del cine*. Cátedra. Colección Signo e Imagen. Madrid. España.

DELEUZE, Gilles (2015). *Foucault*. Paidós. Book Print Digital. Barcelona. España. Cita de Foucault tomada de Prólogo de Miguel Morey.

DE TRAZEGNIES, Fernando (2013). *La justicia en el cine*. En O'Neill de la Fuente, Cecilia (editora) (2013). “El Derecho va al cine. Intersecciones entre la visión artística y la visión jurídica de los problemas sociales”. Universidad del Pacífico. Tarea Asociación Gráfica Educativa.

ECO, Umberto (1968). *La struttura assente*. Milán. Bompiani.

FAIRCLOUGH, Norman (1993). *Discourse and Social Change*. Polity Press, Blackwell Publishers. Cambridge – Oxford. UK.

LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2009). *La pantalla global*. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Editorial Anagrama. Barcelona.

MARTIN, Marcel (2008). *El lenguaje del cine*. Serie multimedia/cine. Editorial Gedisa. Barcelona. España.

MARIATEGUI, José Carlos (1988). *La escena contemporánea*. Empresa Editora Amauta S.A. Décimo Quinta Edición.

NEVES MUJICA, Javier (1993). *Discurso de graduación a promoción 93-I*. En Revista Derecho y Sociedad, número 7.

VILLAVICENCIO RÍOS, Alfredo (2023). *Apuntes sobre el Derecho del Trabajo y el cine*. En *Escena Laboral 1*. Revista de Cine y Trabajo. OIT y CINETRAB.

El caso *Norma Desmond* en “SUNSET BOULEVARD”

La transición del cine mudo al sonoro marcó una ruptura radical en la industria cinematográfica, transformando la narrativa y las habilidades requeridas. Actores y actrices tuvieron que ajustarse al uso del sonido, adaptando sus técnicas y enfrentando nuevas exigencias artísticas y profesionales. “Sunset Boulevard” (1950) ejemplifica vívidamente las consecuencias personales y profesionales de esta transformación, personificadas en Norma Desmond, una estrella del cine mudo atrapada en la nostalgia y la resistencia al cambio.



“Sunset Boulevard” (1950), película de Billy Wilder

Por: Hugo Barretto Ghione

En el inicio de “Los Fabelman” (Spielberg, 2022), la cámara muestra un paisaje invernal de una calle y luego enfoca el rostro de un niño, que se resiste a entrar a la oscura sala de un cine. Su padre intenta tranquilizarlo explicando cómo se elabora una película, mientras su madre le anima diciendo “las películas son sueños”. La familia atraviesa el umbral para entrar, en tanto la cámara asciende y se detiene en un cartel que informa que verán “El espectáculo más grande del mundo”. Esta escena compone un cuadro perfecto y sintético de la naturaleza del espectáculo cinematográfico: técnica y arte aunados para producir una hipnosis y llevarnos a mundos imaginados gracias a una máquina creadora de sueños. Una máquina que evoluciona día a día, y cuyos cambios hacen que quienes la usan tengan que evolucionar también.



Su desarrollo no ha sido sinónimo de aumento de la calidad de los filmes, pero ciertamente condiciona e interactúa con los elementos estéticos de ellos. “El cine es un arte desarrollado sobre los cimientos espirituales de la técnica (...) la máquina es su origen, su medio y su más adecuado objeto”, dice Hauser¹. Y es que, desde el punto de vista del inevitable impulso innovador de la tecnología, ninguna transformación ha sido más disruptiva que la transición de lo mudo a lo sonoro y las implicancias que trajo consigo al mundo laboral.

El cine mudo había alcanzado un nivel artístico de excelencia, producto del refinamiento de un lenguaje visual con base en imágenes descompuestas en diversos planos matizados con luces, sombras y claroscuros. Hasta que mutó. Y el cambio tecnológico en la industria cinematográfica supuso la necesidad de una reinención artística casi en su totalidad.

En adelante, este arte ya no reposaría exclusivamente en la imagen, pues la introducción del sonido incorporó la voz humana y sus modulaciones, los ruidos ambientales, la música y el efecto dramático de los silencios, elementos que alterarían definitivamente las formas de narrar y de quienes lo narraban (llámese camarógrafos, directores, guionistas, sonidistas, actores y actrices, etc).

Uno de los puestos de trabajo que más sufrió con este cambio fue el de los actores y actrices, quienes tuvieron que adaptar su labor escénica a una nueva

realidad que exigía competencias y habilidades antes no requeridas². Así, para mantenerse actualizados a los desafíos de la introducción del sonido, debieron acudir a recursos histriónicos hasta el momento inexplorados, extremando o maximizando la subjetividad para ejecutar las demandas de cumplimiento laboral que habían mudado o ampliado el bien al que estaban acostumbrados.

En términos contractuales, había cambiado el objeto de la prestación de trabajo, generando obligaciones más complejas que imponían rápidos aprendizajes para no incurrir en la obsolescencia. Ahora debían mostrar habilidades para, por ejemplo, adaptar la gestualidad corporal al uso de la voz y entrenarse en el empleo de sus distintas modulaciones (susurro, respiración, subida y bajada de tono, fatiga, etc). Muchos quedaron por el camino, anclados al pasado y a la nostalgia de una gloria efímera de imposible retorno, siendo paulatinamente olvidados y superados por estrellatos emergentes.

“Sunset Boulevard” (1950), película de Billy Wilder, narra precisamente la historia de Norma Desmond (Gloria Swanson, ella misma en su momento una estrella del cine mudo), una actriz de vida extravagante que se encuentra en decadencia tras la conversión del cine mudo al sonoro, al que no pudo adaptarse. Norma persigue y sueña con un retorno triunfal a las carteleras, camino en el que encuentra a un guionista en estrechez económica, Joe Gillis (William Holden), quien saca partido de la ensoñación en que vive la protagonista.

¹ Hauser, Arnold. Historia social del arte y la literatura, Guadarrama, 1980, T. III, p.300 - 301

² Los términos de “competencias”, “calificaciones” y “empleabilidad” que utilizaremos en este artículo se encuentran definidos en la Recomendación núm. 195 de la OIT, según la cual “competencias” comprende conocimientos, aptitudes profesionales y el saber hacer que se dominan y aplican en un contexto específico; “calificaciones” designa las habilidades profesionales del trabajador, reconocidas en los planos internacional, nacional o sectorial; y finalmente “empleabilidad” tiene que ver con las competencias y calificaciones transferibles que refuerzan la capacidad de las personas para aprovechar las oportunidades de educación y de formación que se les presenten con miras a encontrar y conservar un trabajo decente, progresar en la empresa o cambiar de empleo y adaptarse a la evolución de la tecnología y de las condiciones del mercado de trabajo.

La película es pródiga en observaciones críticas sobre la industria del cine de Hollywood: el trato de los productores con los guionistas es arbitrario; las estrellas del “star-system” son material descartable según su vejez; el periodismo retrata los escándalos de la vida privada de manera inmisericorde con titulares crueles como “estrella olvidada”; y los directores y productores se interesan únicamente en el negocio y desconocen la triste peripecia de sus excolaboradores entrados en declive.

Hay un aire nostálgico en esta figura olvidada del cine mudo, a quien solo la motiva la preparación en solitario de un retorno inverosímil: su incapacidad de adaptarse a los cambios en la industria de la que fue parte la ha convertido casi en una ermitaña. Pero no todo es malo. Como ocurre en toda transformación tecnológica, es posible ver también su efecto positivo en el empleo a través del gran número de puestos de trabajo que de forma directa, indirecta e inducida se generan. Esto fundamentalmente gracias a la proliferación de nuevas funciones y calificaciones demandadas. Sin embargo, el problema es la transición por los desajustes que provoca en el caso de quienes no se adaptan a los cambios.

Este es un tema muy actual, teniendo en cuenta la irrupción de la automatización de algunas tareas o la introducción de la inteligencia artificial en casi todos los ámbitos del trabajo: diversas investigaciones indican que las competencias requeridas para realizar labores cambiarán en alto grado y que esta dinámica afectará a millones de trabajadores en todo el mundo, obligándolos a actualizar y mejorar sus competencias; y, en ciertos casos, mudar de empleo u ocupación.

La profesionalidad arraigada y el factor etario suelen ser obstáculos difíciles de sortear cuando este tipo de cambios ocurren, tal como ilustra el caso de Norma Desmond. Asimismo, deben tenerse en cuenta las consecuencias psicológicas que puede desatar la pérdida de puestos de trabajo, fundamentalmente de aquellos que fueron fuente de prestigio social y reconocimiento.

El olvido replica la frustración derivada de la inadaptación a las nuevas reglas del negocio. En una confesión conmovedora, la actriz se dirige a su público diciendo: “No saben cuánto los he extrañado. Nunca más los dejaré. Como ven, esta es mi vida. Siempre ha sido así. No hay nada más. Solo nosotros y las cámaras y esas personas maravillosas ahí en la oscuridad”. Pero la percepción de la gente es otra. No todos la recuerdan, y quienes lo hacen, la consideran una actriz del pasado. “Usted es Norma Desmond. Fue importante en el cine mudo”, le expresa en su primer encuentro Joe.

La respuesta de Norma es muy significativa, ya que a la vez afirma su inopinada relevancia y niega el irreversible

progreso técnico del cine: “Soy importante. Es solo que las películas ya no lo son” y agrega: “Están muertas, se acabaron. Hubo un tiempo en este negocio en el cual eran lo más importante, pero eso no fue suficiente. También tenían que tener sonido. Y entonces abrieron sus bocotas y empezaron a hablar, hablar, hablar (...).

Una soga de palabras estranguló este negocio”.

La evolución tecnológica acabó con una manera de hacer cine, y con ello se llevó a sus principales protagonistas. Norma no lo asume y rescata la vieja forma de trabajar: “Qué maravilla, ¿o no? Y sin necesidad de hablar. No necesitábamos diálogo. Teníamos las caras”. Y el desconocimiento de Norma acerca de las condiciones y herramientas de trabajo que trajo el cine sonoro son notorias. Esto puede verse cuando pregunta a Joe: “¿Cuán largo es un guion hoy en día? ¿Cuántas páginas?”.

En su delirio, Norma tiene una visión ambivalente: rechaza el cine sonoro, pero trata infructuosamente de acompañarse a los cambios mediante la elaboración de un guion.

La protagonista carece de competencias fundamentales para volver a la escena, que son aquellas que resultan de utilidad para el trabajo en general. No cuenta con competencias sociales y emocionales³, falencia que se denota en la imposibilidad para volver a vincularse con sus excompañeros del set, que la ven como una rémora del pasado; tampoco cuenta con conocimientos para realizar funciones o tareas específicas, pues no tiene las habilidades necesarias para actuar en el cine sonoro.

El filme demuestra los límites del discurso optimista sobre la ductilidad de las “competencias fundamentales” como herramientas para facilitar el tránsito de ocupación o de sector y para acceder al aprendizaje permanente. Hay personas cuya profesionalidad presenta tal apego a una cierta morfología de las tareas, que su modificación corta el hilo de la trama que sostiene la empleabilidad en casi en todos los ámbitos. Es como si cierta dignidad del trabajo se perdiera en el tránsito de una ocupación a otra.

Hay una cuestión conceptual en todo esto, producto quizá del reconocimiento íntimo que Norma tiene sobre su imposible retorno: estima que el cine sonoro constituye un retroceso desde el punto de vista artístico.

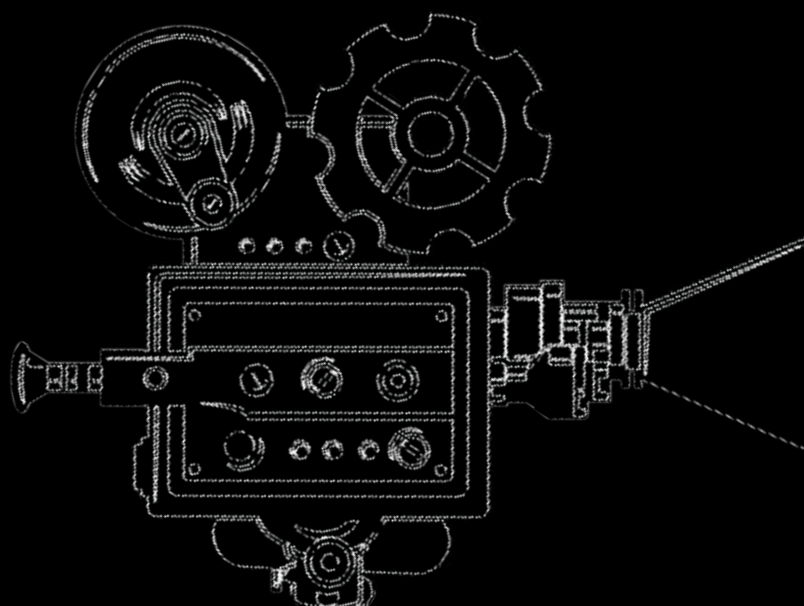
“**Sunset Boulevard**” es un ejemplo perfecto de filme clásico, creado por un director como Wilder que experimentó de primera mano la transición del cine mudo al sonoro y vivió dilemas personales como los de Norma Desmond. Esta obra es un conmovedor testimonio del arte cinematográfico, ilustrando la dura realidad de la adaptabilidad laboral frente a nuevas formas de trabajo.



³ OIT. Configurar las competencias y el aprendizaje permanente para el futuro del trabajo, pág. 83.

En: https://www.ilo.org/ilc/ILCSessions/109/reports/reports-to-the-conference/WCMS_814251/lang-es/index.htm





**Organización
Internacional
del Trabajo**

Organización Internacional del Trabajo
Calle Las Flores 275, San Isidro,
Lima - Perú
(511) 615 0300

 OITAndina
 OIT.Americas
 OIT_Americas
www.ilo.org/es/paisesandinos



 cinetrab
 Cinetrab
 cinetrab.peru