

CINE IBEROAMERICANO: OTRAS VOCES Y OTROS AMBITOS

En notas anteriores (1) hemos tratado de dar un panorama del cine latinoamericano país por país, comenzando por los tres que poseen una tradición y una industria más arraigada y extensa: Argentina, Brasil y México. No por casualidad se trata de los tres «grandes» iberoamericanos, los que poseen mayor población, territorio y potencialidades económicas. También nos hemos referido a las cinematografías de Chile y Cuba, dos naciones sin mayor pasado filmico, pero que por diversas razones (un breve florecimiento de autores independientes en el caso chileno y la organización de un cine estatal en Cuba) produjeron obras significativas y con interesantes reflejos culturales.

Ahora conviene completar esta visión continental con estudios sucintos de la actividad en países con características muy distintas —como la propia estructuración del mosaico de estas repúblicas, hermanas en origen y tan distanciadas en su comunicación cultural, lo determinan— que, sin embargo, permiten vislumbrar líneas de pensamiento y coyunturas problemáticas bastante afines. Quizá, podría adelantarse, este denominador común sería la dificultad en producir una cinematografía nacional frente al peso enorme de un espectáculo dominado por organizaciones de tal poderío económico que dictan sus leyes en cada mercado interior. El cine norteamericano domina las pantallas del continente en una proporción que oscila entre el 40 y el 90 por 100.

Antes de particularizar los aportes de aquellos países cinematográficamente «minoritarios» —Venezuela, Perú, Colombia, Bolivia, Uruguay, Panamá—, algunas cifras pueden reforzar algunas interpretaciones del espacio limitado que define su lucha fílmica. Iberoamérica, con una población de alrededor de 300 millones de habitantes, posee una producción anual de aproximadamente 200 largometrajes (mayor cifra actual, Brasil, con cerca de 90), pero cada uno importa cerca de 300 ó 400 filmes extranjeros por año. El volumen de espectadores oscila entre los 900 y 1.000 millones al año. Este enorme espacio potencial revela la expansión que podría engendrar el cine de estas naciones si no estuviera desde siempre ocupado por las industrias hegemónicas: Estados Unidos en primer lugar y Europa después. En los tres países productores grandes, la situación es relativamente matizada. En México, fuerza poderosa en los años cuarenta-

(1) *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 340, 346, 347, 348, 349, 350.

cincuenta con productos comerciales sumarios, la situación actual es de dramática crisis. En Argentina, luego de unos años de grave descenso en el número de filmes (1977-78), parece recuperarse el nivel de producción cuantitativo (30 largometrajes anuales), que nunca fue demasiado grande en relación a sus posibilidades. El nivel artístico sigue manteniendo su anoxia.

Brasil, cuya modesta producción anterior a 1950 fue creciendo paulatinamente, vigorizada por el éxito artístico del *cinéma nôvo* en los años sesenta, crece ahora como una potencia cinematográfica, con más de 90 largometrajes anuales y algunos sucesos internacionales. La diferencia brasileña respecto a otros países es una especie de «compromiso» artístico-comercial-político. Con mercados tradicionalmente dominados por sucursales de Hollywood (como todos), sus cineastas han logrado impulsar, junto con el gobierno, una política nacionalista que acrecentó enormemente—gracias a algunos éxitos populares, como *Doña Flor y sus dos maridos*, de Barreto— el público de filmes nacionales. Leyes de protección inspiradas por los propios productores coadyuvieron en esta expansión, que en el plano cultural es un típico combinado de comercialismo espectacular con algunos rasgos artísticos provenientes del *cinéma nôvo*.

La incomunicación y la carencia de políticas comunes para defender el «espacio cinematográfico» no han dado, por supuesto, la expansión necesaria a este continente rico en posibilidades creativas. Las diferencias entre el desarrollo socioeconómico e industrial, los conflictos políticos de diverso género que azotan periódicamente a los países de la zona, la falta de visión de los poderes dominantes y—muchas veces—la insuficiencia de los propios productores y cineastas, agravan las dificultades de una nueva cinematografía—amplia y valedera—en esta región. «Ciertamente—escribió Octavio Getino (2)—hasta hoy han fracasado las actividades de los sectores puramente *industrialistas* (y la ideología lucrativa que sostienen como justificativo de su accionar) y la de aquellos que enfatizaron en el *ideologismo*, reduciendo en la práctica su preocupación industrial y comercial a términos también ideales.»

Sin embargo, cuando actuaron conjuntamente ciertos factores: un talento determinado a ciertos objetivos culturales profundos, cierta habilidad en la aventura de producir y condiciones externas favorables, los resultados de algunos proyectos superaron las expectativas. Basta recordar las experiencias de producción en el *cinéma nôvo* brasileño, el cine chileno durante el gobierno de Allende y aun antes,

(2) O. Getino: *Cine y dependencia*, Lima, 1978.

la peculiar y valiosa producción individual de los bolivianos Jorge Sanjinés y Antonio Eguino, la expansión cuantitativa y cualitativa del cine argentino entre 1973 y 1974, algunos ejemplos recientes de Venezuela y Perú.

Lo cierto es que el cineasta iberoamericano debe luchar (además de sus propias búsquedas estéticas e ideológicas) con un mercado sometido a intereses transnacionales, culturalmente influido por modelos extraños casi siempre bajos y alienantes (el mercado hispanoparlante de Estados Unidos, Puerto Rico o Centroamérica es mixtificador, superficial y frecuentemente de abierta pornografía) y con diversas censuras morales o ideológicas en la mayoría de los países.

A pesar de estas influencias alienantes, resulta curioso descubrir, como señala Getino en el ensayo citado, que grandes masas de público, «aparentemente colonizadas en el plano cultural», han respondido con gran aceptación a ciertos filmes de un notable valor estético y muy opuestas coordenadas ideológicas. En muchas naciones se citan ejemplos de esta aceptación no tradicional: *Sangre de cóndor* y *Ukumau*, de Sanjinés, obtuvieron espectadores masivos en toda Bolivia cuando pudieron exhibirse normalmente; lo mismo sucedió con *Chuquiago* (1977), de Antonio Eguino; algo parecido había sucedido en Chile, años antes, con *El chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littin; con *La Patagonia rebelde*, de Héctor Olivera, en Argentina (1973), y no hace mucho con *Muerte al amanecer*, de Francisco Lombardi, en Perú.

Complejas coordinaciones de mercados, intercambio técnico, información, legislaciones, acuerdos culturales y educativos, coproducciones, preparación de cineastas y muchas otras medidas, requeriría un cambio en la orientación actual del caudaloso mundo iberoamericano. En suma, un desafío a la lucidez de sus cineastas y a la probidad y visión de sus funcionarios específicos en las áreas oficiales.

Un caso aparte ocuparía la colaboración entre estas cinematografías y la española, problema nunca resuelto y de complejas características. No se produjo en el pasado (pese a ciertas coproducciones, especialmente con Argentina, casi siempre comerciales y bastardas, o con México, truncadas por la censura hispánica) ni parece resolverse ahora, cuando los nuevos cineastas españoles, muy admirados en América, no han descubierto esas posibilidades latentes de colaboración mutua. Pero ésta es otra historia, que posponemos para una próxima nota.

Siguiendo entonces con nuestra metodología anterior, pasamos a estudiar la situación específica de cada país, luego de estas consideraciones generales. Bolivia, un caso muy atípico, será el primero.

EL CINE BOLIVIANO Y SUS RAICES

Las peculiares características de este país del altiplano han producido un cine escaso en número de filmes y de rasgos muy particulares. Sin embargo, pese a su escasa capacidad económica y técnica, posee un realizador de gran importancia en el movimiento latinoamericano más específico, el de las reivindicaciones sociales, cuya calidad artística, por otra parte, ha alcanzado prestigio internacional: Jorge Sanjinés.

Pero ya en años anteriores (su primer cortometraje data de 1963) aparecía una figura solitaria que sienta las bases de una persistente línea de base documental: Jorge Ruiz. Este documentalista puro, de origen indio, ha realizado filmes de notable rigor estético y preocupación por mostrar las etnias bolivianas. Ha sido reconocido por John Grierson, el patriarca inglés del documental, como un representante de esta escuela de «visión directa de la realidad».

Pero la dificultad esencial para el desarrollo del cine boliviano era la escasísima plataforma de difusión: apenas unas 200 salas para una población de cinco millones de habitantes, el 80 por 100 de los cuales son analfabetos y que en grandes sectores campesinos apenas hablan el castellano, conservando sus lenguas quechua y aymara. Esta limitación fue tomada por Sanjinés como una de las bases de fundamentación para su cine.

Jorge Sanjinés (La Paz, 1936) aprendió cine en un departamento creado durante la etapa liberal del gobierno de Paz Estensoro y que durante algunos años (primero con la dirección de Jorge Ruiz) fue la única unidad productiva del país. Obviamente sus objetivos iniciales eran la realización de documentales y noticiarios de difusión gubernamental. Pero Ruiz, primero (con filmes como *Vuelve Sebastián*), y Sanjinés, más tarde, introdujeron una nueva imagen para estos productos de encargo. *Revolución* (1965) y *Aysa* (1966), donde ya se mostraba el drama de los mineros del estaño, fueron sus cortos iniciales.

En 1966, con *Ukumau*, Sanjinés define sus proyecciones para un cine a la vez revolucionario en sus metas y adherido a las características de su pueblo. Este hito histórico, en efecto, marca una peculiaridad boliviana fundamental: la coexistencia difícil y conflictiva de las culturas indias y criollas. Fue asimismo el primer largometraje boliviano y el que marca su ruptura con el Instituto oficial que lo respaldaba. Protagonizado por actores no profesionales, indios que hablaban su lengua, alcanzaba una gran veracidad y belleza, pese a la sencillez de sus medios. Ya señalaba uno de sus objetivos: rom-

per la barrera social e intelectual que separaba a la población india hablándole de sus problemas en su propio lenguaje. Procesado técnicamente en Buenos Aires, su negativo (propiedad oficial, en realidad) desapareció luego de la ruptura de Sanjinés con el gobierno.

En 1969, *Sangre de cóndor* (Yaguar Mallku) reflejaba de manera más directa la miseria y relegamiento de la población india, apuntando también a otros problemas, como el desarrollo de una famosa campaña de esterilización fomentada a través de una misión americana de aparente ayuda social. Allí aparecen otras constantes del cine de este autor y sus premisas: «Hemos mostrado en nuestro país que un filme podía, por sí solo, ejercer una influencia positiva sobre el desarrollo político nacional», dijo entonces.

La misma línea ideológica y estética, con mayor dominio de la expresión, sustentan sus dos largometrajes siguientes: *El coraje del pueblo* (1971) y *El enemigo principal* (1974). El primero fue su primer filme en color, pero en 16 milímetros.

El coraje del pueblo (también conocido como *La noche de San Juan*) narra diversas represiones sufridas por el pueblo boliviano a lo largo de una historia dominada por los «reyes del estaño». Se centra especialmente en la matanza de mineros acaecida la noche de San Juan de 1967, una masacre sistemática ejecutada por el ejército ante el crecimiento de núcleos sindicales mineros en momentos en que se avivaban las protestas y reivindicaciones. Cabe anotar que el productor de la riqueza minera boliviana trabaja en condiciones tan duras y desprotegidas que su promedio de vida no solía sobrepasar los treinta años.

Este filme impresionante, que es una especie de reconstrucción dramática de los acontecimientos, está interpretado por el pueblo mismo de las minas, y entre ellos los sobrevivientes de la masacre en sus propias historias.

El enemigo principal basa su historia en otro hecho real: la lucha de un pueblo montañés contra sus patronos, representantes de intereses extranjeros. Sanjinés ha persistido en esta pauta con *¡Fuera de aquí!* (1977), rodada en Ecuador con su grupo Ukamau y la colaboración de la Universidad Central de Quito. Su esquema, fuertemente didáctico, refiere la lucha de clases en el campesinado frente a la acción colonial de las multinacionales. Puede suponerse que su realización fuera de su país acrecienta cierta repetición desarraigada de una realidad sentida más allá de las ideas. Porque la virtud de este «tercer cine» era, más allá de la ideología, su veracidad humana directa.

PERU, OTRO ESFUERZO DIFÍCIL

En 1954, como consigna el historiador Georges Sadoul en su inevitable *Histoire du cinéma mondial*, Perú sólo contaba con 243 salas cinematográficas para nueve millones de habitantes. Había en Lima dos o tres estudios, entre ellos el Cine Ciudad, inaugurado en 1948. Durante la segunda guerra mundial hubo un intento de ampliar la producción hasta entonces esporádica, llegándose a rodar hasta seis largometrajes en un año. Luego se interrumpió prácticamente hasta 1945, cuando se rodó *La lunajera* (Bernardo Rocca Rey). Luego sobrevivió en mediocres comedias cómicas sin mayor relieve. El primer esfuerzo «diferente» se inició hacia 1960 con la Escuela de Cuzco, donde Mario Chambi y Luis Figueroa, en especial, se inclinaron a reflejar el arte popular, la vida cotidiana y las costumbres y leyendas indias. Hay que subrayar que Perú, como Bolivia, tiene un altísimo porcentaje de población de origen indio (puro o sin mezcla y mestizos) y que se siente heredero de la civilización incaica. Este grupo, al cual también pertenecía Jorge Huaco, fundó un movimiento de reivindicación para revivir y apoyar la cultura precolombina. Entre 1961 y 1965 se rodaron numerosos cortos documentales y cinco largometrajes hablados en sus lenguas: quechua y aymara.

Inversamente a la visión moderna y crítica de Sanjinés y Eguino en Bolivia, los realizadores del grupo cuzqueño acentuaron el estatismo algo folclórico y el documentalismo tradicional.

Años más tarde, nuevas generaciones de jóvenes cineastas (muchos de ellos reunidos en la revista *Hablemos de Cine*, los cine-clubs y las universidades) van sumando cortometrajes de temática y estética diversas, pero más abiertos a una exploración crítica del lenguaje cinematográfico. Mario Acha, Juan A. Caycho, Fernando Gagliuffi, Nelson García, Juan Bullita, José Carlos Huayhuaca, Luis Llosa, José A. Portugal, José Luis Roullion, etc. Entre ellos hay desde aficionados al cine experimental hasta folcloristas tradicionales. Una ley de protección cinematográfica ha acrecentado la producción de largometrajes y también de los cortos (Ley 19.327) y puede significar un despegue para una cinematografía aún muy vulnerable.

Durante más de una década, el único cineasta peruano conocido fuera de las fronteras del Perú fue Armando Robles Godoy, y sólo a través de algunos festivales internacionales; comenzó en 1965 con *En la selva no hay estrellas* (luego de un documental gubernamental sobre política agraria), a la que siguieron *La muralla verde* (1969) y *Espejismo* (1972), donde intenta alliar una sensibilidad ligada a la narrativa moderna con elementos realistas y mágicos.

El veterano Luis Figueroa ha llevado al cine la novela de Ciro Alegría *Los perros hambrientos*. Federico García realizó en 1977 su primer largometraje, *Kuntur Wachana* («Donde nacen los cóndores»), premiada en Moscú, y donde se narran tensiones sociales entre el campesinado subdesarrollado y los latifundios. Aquí el antiguo sentido indigenista se alía a la crítica social. Francisco Lombardi (*Muerte al amanecer*) también se destaca entre los nuevos cineastas peruanos. *Cuentos inmorales*, un largometraje reciente que agrupa cuatro episodios del citado Lombardi, José Carlos Huayhuaca, José Luis Flores-Guerra y Augusto Tamayo, completa este panorama breve de una cinematografía que aún busca su lugar en el espacio de la exhibición y sus propias pautas culturales.

URUGUAY Y PARAGUAY, APENAS CON HUELLAS

Uruguay, el pequeño país rioplatense, con poco más de dos millones de habitantes, difícilmente podía pensar en una industria cinematográfica, ni siquiera en una producción regular de algunos pocos filmes, si bien un estudio funcionó en Montevideo, casi siempre en relación con algunas coproducciones con la vecina Buenos Aires. Pero con una elevada frecuentación de espectadores y un número de salas proporcionalmente grande, la afición al cine adquirió rasgos muy particulares. Durante muchos años, gracias a su prosperidad y elevado nivel de educación, Uruguay se convirtió en un original paraíso de cultura cinéfila.

Durante mucho tiempo, el sofisticado balneario de Punta del Este poseyó un Festival Internacional de Cine, el primero en América del Sur. Allí la muy informada crítica uruguaya inició el «descubrimiento» de Ingmar Bergman en 1951, cuando aún era ignorado o subestimado por sus colegas europeos. Allí, en una revista (*Film*) patrocinada por uno de los poderosos cine-clubs de Montevideo, Homero Alsina Thevenet y Emir Rodríguez Monegal escribieron los primeros ensayos serios sobre la obra del director sueco. Es muy probable que esta cultura y afición al cine agrupara más espectadores eruditos que cualquier otra capital del mundo, si se toma en cuenta su población. Los cine-clubs y la Cinemateca hacían del público uruguayo uno de los mejor abastecidos del mundo, actualizado además por una exhibición libre de censuras. Era habitual, por ello, que numerosos cinéfilos argentinos viajaran el corto trayecto entre Buenos Aires y Montevideo para ver películas censuradas en su país, sobre todo en el período del primer gobierno de Perón. Aun antes, durante la segunda guerra mundial

y años posteriores, verdaderos negocios turísticos crecieron con buques especiales que atravesaban el Río de la Plata para ver *El gran dictador*, de Chaplín, prohibido en Argentina a instancias de la diplomacia alemana...

Más allá de las anécdotas, esta afición al cine de todo el mundo (reflejada en publicaciones especializadas y en secciones de los grandes periódicos, de inusitada extensión y nivel) no pudo reflejarse, por las razones antedichas, en una cinematografía propia. El largometraje nunca superó las dos películas anuales, generalmente realizadas por argentinos. En cambio, hubo algunas realizaciones documentales o experimentales de cortometraje. Entre las primeras, dos filmes del documentalista italiano Enrico Gras, que luego se trasladó a Buenos Aires. El primero, *Artigas, defensor de la libertad de los pueblos*, y el segundo, *Pupila al viento*, con guión de María Teresa León y Rafael Alberti, cuyo texto leían ellos mismos.

A fines de los años sesenta, realizadores como Hugo Ulive y Mario Handler iniciaron la producción de cortometrajes de corte político, testimonial y, algunas veces, dibujos animados. Las realizaciones más interesantes de estos y otros directores jóvenes, que correspondían a la vía del «tercer cine», cesaron al instaurarse en ese país un régimen militar. Poco queda, en realidad, de esos esfuerzos incipientes, que no pudieron repetirse. Ni siquiera la prosperidad de otrora en cuanto a la visión de un cine extranjero de calidad.

En cuanto a Paraguay, la actividad cinematográfica propia es totalmente nula. El único filme de autor paraguayo realizado en dicho país fue *El trueno entre las hojas* (1957), basado en una obra de Augusto Roa Bastos. Pero era una producción íntegramente argentina (salvo los escenarios naturales), dirigida por Armando Bo e interpretada por Isabel Sarli.

AMERICA CENTRAL Y OTRAS SOLEDADES

Las pequeñas repúblicas continentales (Costa Rica, Honduras, Guatemala, Nicaragua, El Salvador, Panamá) no cuentan con estructuras que permitan una producción propia, por su escasa población, limitado número de salas y una absorbente exhibición de material americano. Sólo Panamá, en los últimos años, ha desarrollado una pequeña producción propia centrada en la Universidad. El Grupo Experimental de la Universidad de Panamá ha desarrollado algunas producciones (cortometrajes en 16 milímetros) basadas en problemas locales, como el tema del Canal, la alfabetización, el campesinado.

Son generalmente filmes militantes, a veces de inspiración oficial y otras inspiradas por estudiantes de organizaciones políticas de izquierda.

En Guatemala se cuentan algunos largometrajes realizados entre 1950 y 1953 (uno por año), destacándose *El amanecer* (1953), de J. M. de Mora, que trataba la persecución de los indios por colonos de origen europeo. Pero estos ensayos se interrumpieron después del golpe militar que derrocó en 1954 al presidente Jacobo Arbenz. No tenemos noticias de películas posteriores. No se registran obras en los países restantes, y sólo Nicaragua, desde hace pocos meses, encarará una producción futura, seguramente documental y basada en los equipos existentes en la televisión y cine publicitario. Pero las difíciles condiciones económicas del país y la falta de infraestructura técnica supone una larga espera, que por ahora sólo podrán registrar los noticiarios televisivos.

En las islas caribeñas (exceptuada Cuba, un caso muy especial, ya estudiado en esta serie de notas) sólo cabe mencionar algunos ejemplos modestos de cine militante. En Haití se cuenta un largometraje de Arnolds Antonin: *Haití, camino de la libertad* (1977), violenta crítica al régimen del difunto Duvalier. En Puerto Rico, también, algunos grupos con modestos medios enfrentan el problema de la colonización con filmes militantes, como *Puerto Rico, paraíso invadido* y *Puerto Rico, ¿Estado libre y colonia?*, ambos realizados en forma colectiva.

UN INVENTARIO PROVISIONAL

Antes de referirnos a los tres países que nos restan examinar (Venezuela, Colombia y Ecuador) habría que constatar algunos puntos de referencia. Como se ha señalado más de una vez, la estructura económica de estos países (tan ligada a fuentes de poder externo) no ha permitido un desarrollo industrial de la cinematografía, salvo en los casos ya mencionados de Argentina, México y Brasil. Actualmente los dos primeros pasan por una crisis bastante grave—con diferentes motivos—y el enorme país de habla portuguesa, si bien posee ya una producción poderosa, se enfrenta aún con las dificultades clásicas: colocar sus productos en el mercado externo e inclusive en el interno, donde enfrenta la tradicional competencia de las grandes distribuidoras extranjeras. Este último problema ha sido resuelto en parte por autoridades y productores, que han logrado una legislación favorable al cine brasileño.

Cabe señalar que esta «protección» no sería demasiado efectiva si no estuviera favorecida, en este caso, por la realización de filmes de gran atracción popular. Asimismo, su propio mercado interno (casi cien millones de habitantes) permite una amortización del coste, algo que sucede rara vez en los otros países del continente. En cuanto a la extensión del cine brasileño hacia el propio mercado latinoamericano, topa con la barrera del idioma: en todos estos países no se practica el doblaje ni se ha conseguido superar el rechazo de los espectadores ante formas de lenguaje diversas. Este problema de comunicación (estéticamente afortunado, ya que el doblaje es un recurso falso y fatalmente destructor de la expresión original) es una valla que no ha sido posible superar hasta que algunas películas de especial atractivo, ambiental y espectacular, han logrado atravesarla. Pero aún constituyen excepciones.

Pero en toda Iberoamérica estas mismas dificultades y limitaciones del cine industrial clásico han suscitado, más de una vez, otras opciones. La del *cine de autor*, cualitativamente más ambicioso, ha chocado siempre con su escasa difusión a nivel masivo y sus propias crisis de expresión. El cine argentino de los años sesenta y el famoso *cinéma nôvo* brasileño se vieron limitados por esos problemas. En cuanto al llamado «tercer cine» (cine fuera de los sistemas comerciales de exhibición, político o revolucionario), su propio carácter comprometido y militante implicó su aislamiento a círculos restringidos y la persecución de sus obras por los regímenes hostiles a sus ideologías.

Este «tercer cine» fue un camino —ideológico y estético— surgido en América Latina con fuerza y originalidad (hemos citado a lo largo de estas notas sus obras más notables), pero que una vez cerradas sus vías de comunicación libre —siempre limitadas— ha perdido su fuerza inicial. Por lo general, sus autores han debido continuar su labor en diversos exilios, con la consiguiente pérdida de su lógica base de alimentación espiritual y vivencial.

Por todo esto, un examen de las obras aparecidas en los diferentes cines iberoamericanos en fechas recientes resulta bastante desolador. Limitado comercialmente, aprisionado por censuras y en crisis expresiva, no ha podido dar autores de renovada y auténtica visión. El silencio, el destierro intelectual o físico, las salidas fáciles al primitivismo comercial, son ahora las constantes de unas cinematografías que hasta hace una década parecían prometer un lenguaje nuevo para nuevos mundos. Pero el cine, que aún conserva su capacidad de registrar la vida contemporánea, puede dar todavía sorpresas en

el turbulento y rico espacio expresivo de estos países en constante transformación. Hasta ahora, esas líneas de fuerza no son visibles, si bien nunca lo fueron hasta que hallaron su forma necesaria.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º derecha. MADRID-13).*

UN ESTUDIO SOBRE LA PINTURA DE POLIN LAPORTA

INTRODUCCION

El escritor de arte, se afirma reiterada y repetidamente, tiene ante su preocupación numerosas facetas sobre las que desplegar sus posibilidades de análisis o de descripción. Por un lado, el examen de la obra de arte o del conjunto de la obra de un artista como el resultado de una elección técnica o de una estructura artístico-visual permite establecer determinados niveles de reflexión sobre el proceso del arte como un sistema en el que suceden las obras y las personas y esencialmente como una sucesión de objetos.

Otra perspectiva a la que ya hemos atendido en más de una ocasión lleva al artista a encontrarse vinculado a unas estructuras de producción-distribución en las que se produce una forma determinada de actuación, un nivel de conocimiento, y este repertorio de aspectos y situaciones atrae la atención igualmente del escritor de arte.

En otro caso, la obra de arte no es sino el resultado de una realidad objetiva humanamente percibida. Y en esta condición de percible se establece un repertorio de condicionantes sociales y culturales. Igualmente no faltan circunstancias en las que la obra de arte se presente como una elección temática o como una situación técnica. En una y otra circunstancias surgen numerosas posibilidades de atención para el escritor de arte.

Pero por encima de todos estos condicionamientos, la obra aislada y el contexto de la obra no son sino peculiares singladuras a través de las cuales una persona va decantando no solamente una profesión, sino también el resultado del compromiso sistemático de sus creencias y aspiraciones, de sus maneras de ver la realidad y de reflejar en toda su complejidad la experiencia de los sentidos.

Por todo ello hay una perspectiva humana y, en cierto modo, universal, en la que el artista o la artista desvela, recrea, concreta y canaliza un pequeño mundo. Y en virtud de este propósito, como