

# FUE RAD E CA MPO

REVISTA DE CINE





**FUERA DE CAMPO**  
REVISTA DE CINE

Volumen 3, Número 3

Septiembre, 2019

ISSN 2477-9202

**Artes**  
EDICIONES





UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: Ramiro Noriega

Vicerrectora Académica: María Paulina Soto

Vicerrector de Investigación y Posgrado: Raúl Vallejo

D. R. © Universidad de las Artes 2019

D. R. © de los autores 2019

ISSN 2477-9202

UARTES EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kožíšek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corección de texto: Marelis Loreto Amoretti

Asistente editorial: Marcia Figueroa

Concepto gráfico original: María Mercedes Salgado

editorial@uartes.edu.ec

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE  
Universidad de las Artes  
Volumen 3, Número 3. Septiembre, 2019  
ISSN 2477-9202

#### CONSEJO EDITORIAL

Arturo Serrano (Director)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Juan Martín Cueva (Editor Asociado)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Jorge Flores Velasco	Universidad de las Artes (Ecuador)
Pablo Gamba	Universidad Central de Venezuela (Venezuela)
Oliver Gaycken	University of Maryland (EEUU)
Yarí Pérez Marín	University of Durham (Reino Unido)

#### CONSEJO ASESOR

Margot Benacerraf	Directora de cine (Venezuela)
Colin MacCabe	University of Pittsburgh (EEUU)
Gerry McCulloch	Goldsmiths. University of London (Reino Unido)
Joseph Moure	Universidad Paris I Panthéon-Sorbonne (Francia)
Marc Nicholas (†)	École Nationale Supérieure des métiers de l'image et du son (La Fémis) (Francia)
Paul Schroeder	Amherst College (EEUU)
Alquimia Peña	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
Marta Díaz	Universidad de las Artes (Ecuador)

7

*Fuera de Campo* es una revista cuatrimestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso Río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los textos incluidos en la sección Artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.

La Universidad de las Artes no es dueña de las imágenes fotográficas que ilustran los artículos. En todos los casos hemos respetado el principio del uso justo de las fotografías pues las mismas: a) tienen un fin académico, b) no buscan el lucro y c) ilustran puntos sobre la película de la que se habla. Para tratar cualquier asunto relacionado a los derechos de autor de las imágenes incluidas en la revista por favor póngase en contacto con nosotros.

La revista *Fuera de Campo* pertenece al Directorio de LATINDEX y ha sido incluida en la Hispanic American Periodicals Index (HAPI) de la Universidad de California (EEUU).

**Artes**  
EDICIONES

*Fuera de Campo. Revista de Cine*  
Universidad de las Artes  
Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre  
Guayaquil, Ecuador (090313)  
Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048  
revistadecine@uartes.edu.ec  
www.uartes.edu.ec/fueradecampo



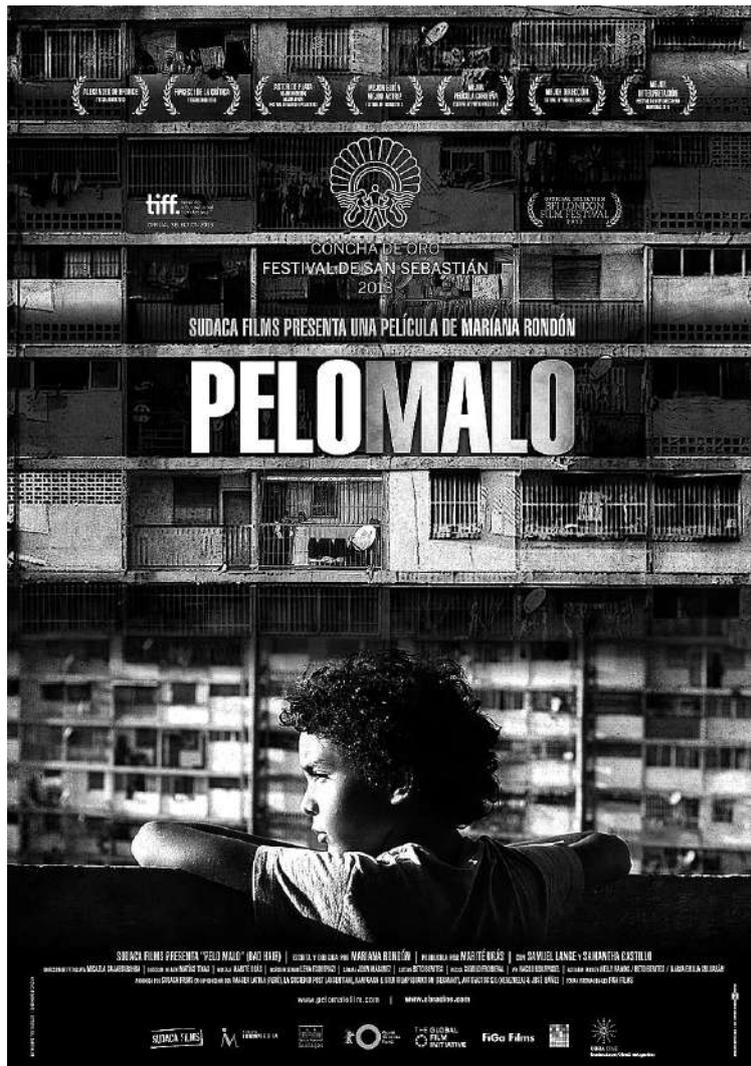
# Índice

## ARTÍCULOS

Ni pienso ni existo. Una lectura moral de <i>Pelo malo</i> de Mariana Rondón Sandra Caula	10
<i>Madeinusa</i> : neobarroco, fiesta y profanación en Los Andes Galo Torres	22
Comportamiento de la audiencia guayaquileña frente a las nuevas plataformas de exhibición de producción cinematográfica Martha Murga y Jack Coronel	40

## MISCELÁNEA

Sobre la utilidad de la historia del cine para los realizadores. Una entrevista con David Bordwell y Kristin Thompson Equipo Editorial	57	<b>9</b>
Ocho espectadores en busca de una autora. Reseña del filme <i>La mala noche</i> (Gabriela Calvache, 2019) Amalina Bomnin	65	
El retorno del documental <i>Fiscal acusador</i> María Emilia García	69	
Datos de los autores de los artículos	80	
Manual de estilo de la revista <i>Fuera de Campo</i>	81	
Instrucciones para los autores	82	
Declaración de Ética y Mala Praxis	83	



Afiche del filme *Pelo Malo* (Mariana Rondón, 2013)

# Ni pienso ni existo Una lectura moral de *Pelo malo*, de Mariana Rondón<sup>1</sup>

Sandra Caula  
Investigadora independiente  
Madrid, España  
sandracaula@gmail.com

## Resumen

**TÍTULO:** Ni pienso ni existo. Una lectura moral de *Pelo malo*, de Mariana Rondón.

En este artículo analizamos cómo se ha presentado el barrio en la tradición cinematográfica venezolana y la novedad introducida por *Pelo malo*. Usualmente se presenta de forma estereotipada y con un toque amarillista. Suele primar la violencia explícita, el lenguaje chabacano y grosero, el tono de denuncia social y una construcción de personajes bastante pobre. Mostramos que la película *Pelo malo*, de Mariana Rondón, es una ruptura significativa dentro de la misma tradición, que puede dar lugar a una nueva conciencia al revelar ceguera en la forma de mirarnos y representarnos en la pantalla de cine. Abre la posibilidad de descubrir una violencia menos explícita, más sutil y quizás más peligrosa. También permite ver la historia del barrio como propia, indicando así un camino para un verdadero reconocimiento.

**Palabras claves:** *Pelo malo*, Mariana Rondón, cine venezolano, Stanley Cavell, barrio.

## Abstract

**TITLE:** I neither think nor I am. A Moral Reading of Mariana Rondón's *Pelo Malo*

In this article we analyze how the 'barrio' has been presented in the cinematographic Venezue-

---

1 Agradezco a Nathalia Manzo y a Ángela Bonadies sus muy finos comentarios sobre la película y haber puesto a mi disposición su enorme, profunda y fresca cultura cinematográfica y plástica, para ayudarme a ver *Pelo malo* dentro de un contexto cultural más contemporáneo. Con su aguda inteligencia, Carmen Alicia di Pasquale me hizo conectar mis preocupaciones sobre filosofía moral y filosofía política con la película y con la obra plástica de Mariana Rondón. Mariana, en medio de su apretada agenda y sin conocerme de antemano, dedicó un tiempo enorme a responder mis preguntas y mis correos, en los que muchas veces le hice preguntas disparatadas. Tenerla como interlocutora a medida que escribía fue un privilegio que le agradezco tanto como su película y su paciencia. Fernando Rodríguez, director del asediado diario venezolano *TalCual*, fue quien me animó a escribir este trabajo. Su apoyo y sus consejos han sido siempre un tesoro invaluable para mí.

lan tradition and the novelty introduced by *Pelo malo*. Usually the barrio is presented in a very stereotyped way and with a touch of yellow journalism. It usually shows explicit violence, chabacano and rude language, the tone of social denunciation and a rather poor character construction. We show that Mariana Rondón's *Pelo malo* is a significant break with this tradition, which can lead to a new awareness by revealing a blindness in the way we look at ourselves and represent ourselves on the movie screen. It opens the possibility of discovering a less explicit violence, a more subtle and perhaps much more dangerous violence. It also allows you to see the history of the neighborhood as your own, thus indicating a path for true recognition.

**Keywords:** *Pelo malo*, Mariana Rondón, Venezuelan Cinema, Stanley Cavell, barrio.

### Para Ana María Caula

(la sugestión en este caso es que el papel del arte en el perfeccionismo es tanto hacer de pantalla a nuestras aspiraciones morales —es decir, a nuestro temor de nunca alcanzarlas— como recordárnoslas)

Stanley Cavell

"Lo que el cine sabe del bien"

## 12

Lo que voy a intentar con esta lectura es una cabriola un poco arriesgada. Espero al menos caer con cierta gracia y pido de antemano disculpas si no fuera el caso.

En Venezuela ha habido, desde los años setenta del siglo XX, una modesta tradición de cine nacional comparada con la de otros países latinoamericanos y, desde luego, con la gran industria del cine norteamericana y europea. En esa tradición el barrio marginal, la barriada o la favela, ha sido un motivo recurrente.<sup>2</sup> Se dice que esta ha sido una decisión comercial, que las películas en las que aparece el barrio son taquilleras, lo cual no me parece una verdadera explicación pues cabría preguntarse por qué son taquilleras. Quizás es porque el barrio aparece como definición de nuestra identidad y sin él no se siente que vemos una película venezolana (motivo por el cual muchos rechazan el cine nacional). Quizás es por la atracción que siempre tiene el exotismo. Pero mi impresión es otra: creo que ver el barrio en la pantalla resulta tranquilizador, en la medida en que parece garantizar que conocemos esa realidad porque en la pantalla ha sido fijada y está separada de nosotros, los espectadores, para que la veamos afuera. Sería pues una actitud escéptica la que

---

<sup>2</sup> Pienso, por ejemplo, en obras de directores venezolanos como Clemente de la Cerda (*Soy un delincuente*), Román Chalbaud (*El rebaño de los ángeles*) y la Solveig Hoogestein (*Macu, la mujer del policía*).

provoca esta fijación, si atendemos a lo que Cavell entiende por escepticismo:<sup>3</sup> el barrio como objeto.

Pero mi interés es otro: quiero analizar cómo se ha presentado el barrio en esa tradición y la novedad introducida por *Pelo malo* en ella. Generalizando quizás demasiado, diría que usualmente se presenta de una forma muy estereotipada y con un toque amarillista. En esas películas prima la violencia explícita, el lenguaje chabacano y grosero, el tono de denuncia social y una construcción de personajes bastante pobre.

La película *Pelo malo*, de Mariana Rondón, es por eso una ruptura significativa dentro de la misma tradición, que puede dar lugar a una nueva conciencia al revelar ceguera en la forma de mirarnos y representarnos en la pantalla de cine. Abre la posibilidad de descubrir una violencia menos explícita, una violencia más sutil y quizás mucho más peligrosa. También permite ver la historia del barrio como propia, indicando así un camino para un verdadero reconocimiento. Pues lo castigado en *Pelo malo* —por una forma de pobreza que no es solo ni principalmente material ni visible— es el mundo interior de las personas, lo interno, tal como lo define Cavell en este texto::

"Interior" significa, en parte, algo parecido a inaccesible, oculto (como una habitación o una prenda de vestir interior). Pero también significa *pregnante* [*pervasive*],<sup>4</sup> como la atmósfera, o la actividad del corazón. Lo que tengo en mente viene transmitido por frases como "belleza interior", "convicción interior", "fuerza interior", "calma interior". Esto sugiere que cuando más profundamente impregne una característica el alma, tanto más obvia es.<sup>5</sup>

13

De la mano de Cavell, voy a intentar una lectura de *Pelo malo* distinta a las interpretaciones que encuentran en ella una defensa de los derechos de las minorías, o una denuncia de la intolerancia, del racismo y la homofobia, ocultos en un país que se enorgullece de su tradición igualitarista.

Creo que *Pelo malo* más bien abre la posibilidad de descubrir una «ceguera para el alma», como diría Cavell, en esa aspiración a la igualdad. Una ceguera que dice mucho sobre nuestra dificultad para constituirnos como individuos, como

---

3 Véase *Reivindicaciones de la razón*, p. 46 [*The Claim of Reason*: pp. 90-91]: «[...] no confino este término [escepticismo] a los filósofos que terminan negando que podamos conocer alguna vez; lo aplico a cualquier concepción que considere que la existencia del mundo es un problema de conocimiento. Un paso crucial para mí, en orden de llamar escéptico un argumento, es que contenga un pasaje que rece más o menos de este modo: "Siendo así que no conocemos (sobre la sola base de los sentidos [o de la conducta]); ¿entonces (cómo) conocemos?" [...] es el propio planteamiento de la cuestión del conocimiento, de cierta forma o en cierto espíritu, lo que constituye el escepticismo, sin tener en cuenta si una filosofía considera que ha contestado la cuestión afirmativa o negativamente».

4 En el original en cursivas también.

5 *Reivindicaciones de la razón*, p. 99 [*The Claim of Reason*, p. 157].

subjetividades, sea en el campo de los deseos, sea en el de nuestra capacidad para argumentar y disentir. Es decir, me voy a referir a nuestra dificultad para ser personas con voz propia en una cultura donde lo colectivo es tremendamente aplastante y toda capacidad de diferenciación individual es tempranamente acallada.

Rechazo el uso de términos como 'minorías' o 'tolerancia', porque insisten en un aspecto colectivo que da lugar de nuevo generalizaciones. Lo que no encuentra un lugar entre nosotros no es un grupo determinado de personas cuyos derechos civiles no se reconocen (puesto que la institucionalidad venezolana ha sido sumamente avanzada en este sentido) sino la persona como tal, a la cual todos deberíamos tener derecho en una democracia moderna y que es una necesidad imprescindible para que ella tenga lugar.

La demanda abstracta de 'tolerancia' vela entonces una dimensión más compleja de nuestra incapacidad para el reconocimiento en una sociedad donde igualdad se ha vuelto uniformidad y desde mucho antes de la llegada del chavismo. Por eso no quiero decir con esto que en Venezuela no haya vergonzosas desigualdades o formas de discriminación. Lo que me parece importante es intentar ver estas desigualdades con su particularidad —con la compasión debida por este triste hecho que señala la verdadera pobreza de nuestro mundo— si lo que se busca es dar cuenta de nuestras dificultades para aspirar a una comunidad y constituir un nosotros.

14

Para los que no la han visto, resumo el argumento de la película. *Pelo malo* narra la historia de Junior, un niño negro, de pelo rizado, que quiere alisárselo y vestirse de cantante para tomarse una foto que le han pedido en la escuela. Esa es la fantasía que persigue: disfrazarse de cantante, adoptar otra identidad y estar en otro lugar (quiere la foto con las cascadas del Salto Ángel proyectadas como fondo). Su madre, Marta, es viuda y ha perdido recientemente su trabajo, suponemos que por un error cometido a causa de su carácter (Marta es una mujer muy fuerte y acostumbrada a responder a la dureza del mundo sola). Quiere desesperadamente recuperarlo, no solo porque si no morirán de hambre, sino además porque su trabajo de vigilante —el único que sabe hacer, por lo demás— le da una suerte de sensación de respeto, pertenencia e identidad. Todo nos hace suponer que el padre de Junior murió en un hecho de violencia en el barrio. A Marta la obsesión de su hijo con alisarse el pelo para la foto, y que el muchacho sea sensible y considerado, le hace pensar que podría estar inclinándose a la homosexualidad. Y eso la aterra. El miedo genera en ella un rechazo, que llega a veces hasta al rechazo físico y en Junior una desesperación por conseguir su reconocimiento y afecto.

Intervienen en esta tensión amorosa entre el hijo y su madre, el hermanito de Junior —Bebé (nunca sabemos su nombre)— y su abuela paterna: Carmen. Bebé suscita los celos de Junior por la intimidad del trato con su mamá, por lo cariñosa que es ella con él. Pero a la vez despierta su ternura y su sentido de responsabilidad,

porque Junior se encarga de cuidarlo, vestirlo y alimentarlo cuando la mamá no está. Junior siente que le corresponde cuidar a su mamá y a su hermanito.

La abuela Carmen, por su parte, negra como Junior y como su hijo muerto, intenta ayudar a Junior en su empresa de alisarse el pelo y vestirse como cantante (a escondidas de Marta) pero con segundas intenciones. Ella supone también que Junior es homosexual, pero eso le gusta. Carmen quiere quedarse con él, comprándose a la madre cuyo rechazo por Junior percibe, para que la cuide cuando sea más vieja. Junior además se parece a su padre, el hijo que Carmen perdió, mientras que el Bebé no, por lo cual ella duda de que este sea su verdadero nieto. Pero Junior también rechaza las intenciones de la abuela de lo que entiende como 'vestirlo de mujer' siendo él un varón.

Junior comparte la aventura en torno a la foto para el colegio con una amiguita del bloque donde vive —una gordita cuyo nombre tampoco conocemos—. La fantasía de ella es retratarse como una princesa, a mitad de camino entre las princesas de Disneylandia y las reinas de belleza de los concursos de televisión, con un fondo proyectado de un concurso de Miss Venezuela. Pero nadie podría ser menos adecuada para ser reina de belleza que esta niña, un personaje verdaderamente entrañable. No obstante, su situación es un poco mejor que la de Junior, al menos ella aspira a algo que los demás entienden y su mamá tiene el dinero necesario para pagar por la foto, mientras que Junior quiere algo que casi nadie acepta (y quien lo acepta lo malentiende) y además no tiene el dinero para el retrato. Lo que le proponen el fotógrafo y su amiguita es que se disfrace de soldado, con traje militar y gorra roja.

A medida que la película avanza, la tensión entre la madre y el hijo va aumentando, pues se acerca el comienzo de las clases, Junior no consigue su foto y la madre se debate entre los apremios económicos y la angustia de que su hijo tenga un destino infeliz por ser 'marico'. El desenlace tiene lugar cuando la madre recupera su trabajo y le pide a Junior un duro sacrificio para que pueda quedarse con ella, sacrificio que Junior acepta, aunque no del todo.

Por la manera en que está narrada, vemos esta película en el borde del asiento, pensando siempre que algo terrible va a suceder en cualquier momento. Su clima por momentos es casi el de un relato de terror, y sin embargo no pasa nada de lo que esperamos, aunque al mismo tiempo una violencia terrible está siempre presente de una manera no tan obvia, pero que da lugar a una atmósfera opresiva. Al final de la película, como un extra, la directora nos regala un alivio que leo como una invitación a pensar que estas historias de terror podrían tener otros desenlaces si se contarán (y contarán) de otra forma. Un mundo más alegre, libre, menos opresivo. Pero solo después de la historia.

## II

La intención de hacernos ver lo que no vemos, de provocar una mirada distinta de lo cotidiano, me parece clara desde el comienzo de la película. Desde esa segunda secuencia en la cual atravesamos el tráfico infernal de Caracas en el autobús en el

que viajan Marta y Junior, y entramos en los superbloques en los que viven. Esos edificios son una de las encarnaciones de la ciudad ideal de Le Corbusier y fueron realizadas bajo la dirección de nuestro arquitecto emblemático, Carlos Raúl Villanueva, en la década de los 50, bajo la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. De pronto estamos en esos espacios con Junior y su amiguita, quienes parecen querer entrenarnos en una forma más detallada de percepción de esas moles de cemento que tenemos enfrente.

Ellos están jugando a descubrir cosas en el bloque de enfrente con un sofisticado método de coordenadas que permite ubicarlas. Pero al mismo tiempo están invitando al espectador a distinguir circunstancias e imaginar vidas convirtiendo esas moles en una gran pantalla de cine. Casi como si dijeran que tenemos que aprender a ver de nuevo lo que hemos visto miles de veces de un modo indiferenciado (en la realidad y en el cine). Con los comentarios, los niños también nos enseñan a comparar esas vidas con las nuestras, como hacen ellos mismos en el momento, muchas veces revelando nuestros prejuicios y cegueras.<sup>6</sup>

«¿Tú crees que ellos se divierten más que nosotros?», pregunta Junior al final de la secuencia, refiriéndose a otra pareja de niños que juegan enfrente, en un balconcito lleno de ropa tendida y cachivaches. «Sí», responde la niña con completa seguridad. Y ahí se introduce un corte. Ese pequeño intercambio entre los niños, cargado de poesía o de lucidez, sorprende y arruga el corazón. ¿Qué es esa 'diversión' que reivindican para sí y para sus vecinos encerrados en aquel ambiente espantoso?

16

Dije «poesía o lucidez», siguiendo a Stanley Cavell,<sup>7</sup> y ahora quiero justificarlo. Según Cavell, el saber al que nos conduce todo arte: percibir la poesía de lo ordinario, se democratiza en el cine, porque en este la percepción de la poesía está tan abierta a todos —sin consideraciones de origen o talento— como la capacidad que tiene la cámara de apuntar sobre un sujeto. De tal modo que, para dejar escapar al sujeto —lo cual equivale a dejar escapar lo evanescente del sujeto, o ser incapaz de adivinar lo no visto a partir de lo visto—, es necesario «embrutecerse y aturdirse encarnizadamente a uno mismo».<sup>8</sup>

Planteo entonces de otra forma la pregunta anterior: ¿qué es lo evanescente o lo no visto en esa 'diversión' que predicán los niños de ellos y de sus vecinos? Me parece que el hecho de divertirse aparece en su manera de hablar como algo normativo, que se debe dar por sentado casi como el hecho de estar vivo, y fuera de lo cual es indebido o imposible pensar la propia realidad. Y el contraste que produce esta

---

6 Leer proyecciones sobre una pantalla es una invitación recurrente en la obra de Mariana Rondón como cineasta y como artista conceptual. Hace poco, en una instalación en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, *Superbloque*, los espectadores se colocaban en el lugar de Junior y la niña para imaginar qué sucedía en los segmentos del edificio proyectado. Véase: [http://marianarondon.com/index\\_black.html](http://marianarondon.com/index_black.html) <http://vimeo.com/51167839>

7 Véase "El pensamiento del cine", en: *El cine, ¿puede hacernos mejores*, pp. 40-41 ["The thought of movies", en: *Cavell on film*, p. 96].

8 Véase "El pensamiento del cine", p. 41 ["The thought of movies", p. 96].

afirmación en medio de aquel ambiente es devastador. Relaciono este momento con una declaración de la directora en una entrevista (todavía inédita) que le hizo recientemente la fotógrafa y artista plástica venezolana Ángela Bonadies. Allí dice Mariana Rondón sobre *Pelo malo*: «La película no es más que un espejo de cómo lo público entra en la vida privada y cada gesto carga en sí esa violencia».

En una escena posterior, esa irrupción de lo público en lo privado se presenta en la película como un drama paralelo al que vive Junior pero ahora. Si antes apareció la ciudad utópica, aquí aparece como una atmósfera la utopía social. El telediario del canal del Estado presenta una noticia relacionada con el cáncer que para el momento aquejaba al presidente Hugo Chávez. Sus seguidores, reporta la periodista, han decidido cortarse el pelo en solidaridad con el mandatario, quien lo ha perdido en la quimioterapia. La jornada sucede en el centro de la ciudad. Los seguidores visten ropa roja y muchos se disponen a afeitarse con lágrimas en los ojos. Es un sacrificio de amor, pero también una especie de ritual mágico y un acto político, porque se hace en los alrededores del Palacio de Miraflores y de la Asamblea Nacional, y en el evento un coro repite, a mitad de camino entre rezo y consigna: «¡Cristo sana!, ¡Cristo sana!». Como si fuera una obligación política y un deber moral manifestar por esta sanación y proclamarla. Creer en ella. Pero, además, como si ese deseo expresado en consigna pudiera determinar el curso de lo real. Para esos seguidores creer otra cosa es algo indebido, imposible, como esa 'diversión' a la que se refieren los niños.

Me parece que ahora puede comprenderse mejor lo que he anunciado como una lectura moral de la película. Va en el mismo sentido de lo que Cavell denomina 'perfeccionismo' cuando habla sobre lo que el cine sabe del bien,<sup>9</sup> pero que ya se ha anunciado en las *Reivindicaciones de la razón*:

[...] me gustaría haber llegado a sugerir que la relación correcta entre lo interno y lo externo, entre el alma y su sociedad, constituye el tema de las Investigaciones en su conjunto. Este tema, podría decir, es lo que proporciona el sentido moral del libro.<sup>10</sup>

El texto se refiere al sentido moral de la obra de Wittgenstein, pero se diría también que ese es el sentido de la obra de Cavell como un todo. Agregaría que además, en su caso, es un sentido político. Una «sociedad merece nuestra lealtad si mantiene un nivel de justicia lo bastante bueno para permitir la crítica de la sociedad y su reforma»,<sup>11</sup> dice el autor en "Lo que el cine sabe del bien". Pero para permitir eso, una sociedad debe abrirnos la posibilidad de desarrollarnos como individuos, con una vida y una voz que podamos llamar propias, lo cual en la circunstancia de Junior parece casi imposible.

9 Cf. "Lo que el cine sabe del bien", pp. 89-128 ["The good of film", pp. 333-348].

10 *Reivindicaciones de la razón*, p. 283 [*Claim of Reason*, p. 380].

11 Cf. "Lo que el cine sabe del bien", p. 125 ["The good of film", p. 347].

### III

Y sin embargo, la película abre una puerta para ello. O más bien la abre su directora al mostrarnos un más allá de la historia. Por eso he querido verla en el marco de lo que Cavell llama 'perfeccionismo', que pareciera una teoría moral especialmente apropiada para reflexionar sobre la Venezuela de hoy. Pues si la moralidad de las películas perfeccionistas se relaciona con el intento del protagonista de convertirse en una persona nueva o diferente, y si esa transformación tiene un significado para la sociedad en su conjunto y dice algo sobre el tipo de mundo en el que vivimos, cada vez que Junior insiste en que él es un varón y se va a disfrazar de cantante con el pelo liso, está dando un paso en esa forma más íntima de moralidad. Como también lo hace cada vez que le exige a su madre que lo mire y cada vez que la mira a ella como exigiéndole estar presente. O cuando se resiste a cantar el himno nacional que toda la escuela canta en el patio, como en un cuartel.

Digamos, siguiendo a Emerson, que Junior está persiguiendo su «yo no realizado pero realizable», «como si hubiera un sabio en él», y está diciéndole a los espectadores que ese sabio también habita en ellos, aunque suela estar «sepultado por distracción y por resignación».<sup>12</sup> Está poniendo a prueba entonces el marco desde el cual él piensa, siente y padece y desde el cual piensa, siente y padece el mundo que lo rodea.

18

Es posible encontrar entonces en *Pelo malo* elementos cómicos y melodramáticos que la vinculan a los dos géneros de películas que Cavell define y analiza en *La búsqueda de la felicidad* y *Más allá de las lágrimas*.<sup>13</sup> Pues creo que esta película venezolana, sin llegar a pertenecer a ninguno de esos dos géneros, desde luego, es una posible continuación de ambos. O al menos así es como yo quiero verla y como me sugiere verla Cavell cuando dice que aún se realizan películas con el espíritu de las que analiza y que recientemente en ellas aparece el genio infantil (o adolescente) como una «metáfora de la singularidad» y afirma que:

Hemos llegado aquí a una nueva idea de la juventud o del genio precoz como emblema de la vida moral, no como anhelo de exención de esa vida moral, sino como un medio para ser salvado de ella.<sup>14</sup>

Podrían contar como elementos cómicos, en efecto, todas las tensiones amorosas que atraviesan la historia, y la serie de equívocos relacionados con ellas. Junior cree que su mamá no lo quiere y todo lo que hace por lograr su amor más bien genera su rechazo. Marta cree que Junior es homosexual y que por eso va a sufrir, pero pareciera equivocada no solo sobre las inclinaciones de Junior sino sobre su idea de la felicidad, pues ninguno de los heterosexuales a su alrededor, ni ella misma, parecen

<sup>12</sup> Cf. "Lo que el cine sabe del bien", p. 115 ["The good of film", p. 344].

<sup>13</sup> *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* y *Contesting tears: the Hollywood melodrama of the unknown woman*.

<sup>14</sup> Cf. "Lo que el cine sabe del bien", pp. 115-116 ["The good of film", p. 344].

precisamente felices. La abuela de Junior más que una abuelita es un lobo feroz, que cuando parece ayudar a Junior no se está ayudando más que a sí misma. Está también la duda respecto al padre de los niños, ¿son los dos niños nietos de Carmen o solo lo es Junior? ¿Y qué decir de esa maravillosa gordita tan segura de que puede verse como una miss Venezuela? ¿O del mundo de las terapias de grupo para bajar de peso que dirige su madre, tan parecidas a los rituales colectivos para curar al presidente? ¿Y de la admiración de Junior por el muchacho del quiosco de periódicos? ¿Está enamorado o quiere parecerse a él porque este a su vez se parece al cantante de la foto? ¿Es eso lo mismo que estar enamorado o es otra cosa?

Lo principal es que en *Pelo malo* hay un 'mundo verde' o 'mundo mágico' en el que quedan abolidas todas las realidades sociales y uno puede llegar a ser otro o ser reconocido como lo que realmente es. Me refiero al precario estudio del fotógrafo del barrio, cuyo equipo no es más que un teléfono y un programa de computadora que permite mezclar imágenes. La aventura de visitarlo —que no deja de ser bastante arriesgada— y de lograr las fotos deseadas, centra las maquinaciones de Junior y su amiga y desencadena todos los acontecimientos de la película. (Por cierto que la película está llena de guiños críticos relacionados con la forma en que la fotografía o el cine nos dan acceso a la realidad o nos la velan).

Pero *Pelo malo* no es una comedia, sin duda. ¿Por qué? Si como dice Cavell: «El encuentro de lo natural y lo sociable es algo que predicen los escritores cómicos».<sup>15</sup> Aquí lo natural parece por completo reñido con lo sociable, pues lo sociable sofoca cualquier posible naturalidad.

19

Creo que esa sofocación se relaciona con los elementos melodramáticos también presentes en la película. Los dos géneros, según los define Cavell, tratan de la creación de la mujer, o más bien de la recreación de la mujer y, en consecuencia, de la recreación del ser humano en su lado femenino. Pero el melodrama negará las características de las comedias, porque las protagonistas de los melodramas son descendientes de la Nora de *Casa de Muñecas*, quien no puede soportar el tipo de relaciones que en las comedias permiten que las mujeres encuentren la felicidad.

Así, la principal negación que los melodramas hacen de las comedias de enredo matrimonial es la negación del matrimonio en sí mismo, que no es reconcebido y afirmado de nuevo, sino que es trascendido por la mujer. Esa trascendencia sirve precisamente para lo mismo que sirve el matrimonio en el caso de las comedias, es decir, para la recreación de la mujer.

En las comedias, la conversación feliz de las parejas emblematiza el reconocimiento de hombres y mujeres; pero en los melodramas, la ironía de las mujeres es la manera de negar la comunicación y la interacción, como si no hubiera un lenguaje común que pudiera unirlos. Es decir, la ironía sirve para aislar a la mujer de los melodramas de casi todo el mundo a su alrededor y plantea la pregunta de si ella

---

<sup>15</sup> *Reivindicaciones de la razón*, pp. 415-416 [*The Claim of Reason*, p. 540].

también está aislada de nosotros, los espectadores. Es por eso que Cavell llama a este género «un estudio de la mujer desconocida», que pide reconocimiento.

Recordemos además que según Cavell el matrimonio en estas películas es un equivalente ficcional de lo que los filósofos entienden como el mundo ordinario o cotidiano, así que la amenaza de ese mundo llamada 'escepticismo' es la misma amenaza que aparece en la ficción para las formas de matrimonio mediante el género del melodrama.

Pero en *Pelo malo* el matrimonio ni siquiera existe, así que difícilmente puede ser trascendido, o ya ha sido trascendido del todo. Y la única recreación de lo femenino que podríamos esperar no puede venir más que del genio de Junior. Marta parece entonces una pariente lejanísima, pobre y latinoamericana, de esas mujeres a las que se refiere Cavell en *Más allá de las lágrimas* como descendientes de Nora. Una pariente que vive quizás en una doble marginalidad con respecto a las mujeres melodramáticas, pues su aislamiento es más radical. Y cabría una reflexión sobre cuál es realmente su marginalidad. Marta parece a veces tomada por un lado muy masculino del mundo latinoamericano, un poco al margen de sí misma. No tanto como una mujer desconocida sino en cierto modo inexistente. Por eso ni siquiera usa un lenguaje irónico y parece más bien incapaz de escuchar y de ver. En especial a su hijo. Marta no está aislada, simplemente no está.

Entonces, si como dice Cavell relacionando melodrama y escepticismo:

20

El melodrama puede ser visto como una interpretación del cogito de Descartes, y por el contrario, el cogito puede ser visto como una interpretación de la llegada del melodrama —del momento (privado y público) en la cual la teatralización del yo se convierte en la única prueba de su libertad y de su existencia.<sup>16</sup>

Este mundo que aparece en *Pelo malo*, y esta mujer que protagoniza la historia, han dado un paso más allá (¿o no han alcanzado nunca ese punto?).

## Sobre la recepción de la película en Venezuela

Quiero terminar con un comentario sobre la manera en que se recibió en Venezuela la noticia de que *Pelo malo* había ganado la Concha de Oro en el festival de San Sebastián en 2013. Cabe señalar que es la primera y única vez que una película venezolana gana un premio de esa categoría y ese solo hecho ha debido generar una atención centrada en la historia y en la directora. Pero dio lugar más bien una polémica en torno a la posición a favor o en contra del gobierno en la película y de Mariana Rondón.<sup>17</sup> La respuesta de ella fue desconcertante para muchos, entre los

---

<sup>16</sup> *In Quest of the Ordinary. Lines of Sketicism and Romanticism*, p. 130. [traducido por mí].

<sup>17</sup> El sentido de la polémica puede comprenderse a partir de este artículo que publicara el escritor y periodista Boris Muñoz en esa oportunidad: <http://prodavinci.com/2013/10/10/artes/pelo-malo-frente-a-la-inquisicion-por-boris-munoz/>

que me cuento, que no habíamos visto aún *Pelo malo*, pues esta no se había estrenado en Venezuela. Mariana insistió en que su único interés había sido contar una historia íntima, como en su película anterior, *Postales de Leningrado*, que contenía elementos autobiográficos. Y en que, si la película tenía un contenido político, era ese mismo. Creo que la dificultad de Mariana para mostrar la intimidad de esas historias suyas es semejante a la dificultad que encuentra Junior para poder inventarse una propia, y le agradezco sinceramente, tanto a ella como al personaje, este acto de justicia poética.

## Referencias bibliográficas

1) Stanley Cavell:<sup>18</sup>

*Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. The University of Chicago Press, 1992. [Más allá de las lágrimas. Pérez Chico, David (trad.), Madrid: La Balsa de la Medusa, 2009].

*In Quest of the Ordinary. Lines of Sketicism and Romanticism*. Chicago University Press: 1994. (Primera edición 1988).

*Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge Massachussets: Harvard University Press, 2003. (Primera edición 1983. En: Yale Review). [La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood. Iriarte, Eduardo (trad.). Barcelona: Paidós Comunicación, 1981.

*The Claim of Reason. Wittgenstein, skepticism, morality and tragedy*. Oxford: Claredon Press, 1999. (Primera edición: 1979). [Reivindicaciones de la razón. Ribes Nicolás, Diego (trad.). Madrid: Síntesis, 2003].

"The good of film", en: *Cavell on film*. Editado y presentado por William Rothman, State University of New York Press, 2005. ["Lo que el cine sabe del bien". En *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Falcón, Alejandrina (trad.). Buenos Aires: Katz Editores, 2008].

"The thought of movies", en: *Cavell on film*. Editado y presentado por William Rothman, State University of New York Press, 2005. ["El pensamiento del cine". En *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Falcón, Alejandrina (trad.). Buenos Aires: Katz Editores, 2008. (Primera edición: 1983. En *The world riewed: Reflections on the ontology of film*)].

2) Mariana Rondón y *Pelo malo*:

[http://marianarondon.com/index\\_black.html](http://marianarondon.com/index_black.html)

<http://vimeo.com/51167839>

<http://www.pelomalofilm.com/>

<http://prodavinci.com/2013/10/10/artes/pelo-malo-frente-a-la-inquisicion-por-boris-munoz/>

---

18 Nota: Coloqué entre corchetes, al final de las referencias de la cita en español, la edición y paginación del original en inglés, para que el traductor pueda ubicar el texto y no retraduzca. En la bibliografía que sigue coloco primero el original en inglés y luego la traducción, cuando la he utilizado.



Afiche del filme *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2005)

# Madeinusa: neobarroco, fiesta y profanación en Los Andes

Galo Alfredo Torres  
Universidad de Cuenca  
Cuenca, Ecuador  
galo.torres@ucuenca.edu.ec

## Resumen

La película peruana *Madeinusa* (2006), de la directora Claudia Llosa, se inscribe en la producción cinematográfica latinoamericana que aborda lo indígena, y lo hace desde ciertos principios de la estética neobarroca. Uno de los temas centrales de dicho drama es la inversión de sentido, el cual tiene su origen en la cultura y el arte barrocos del siglo XVII. Además de dicho vuelvo conceptual, el relato emplea varios procedimientos de la estética barroca, insertándolos en un guion de formato clásico. Para sustentar esta afirmación y analizar el filme, trataremos aspectos como el principio de inversión que ejecuta el colonizado de los códigos culturales del colonizador; el origen barroco de las inversiones paródicas del luto/carnaval y eros/religión; los recursos estilísticos barrocos, tanto en la historia como en el discurso, según el concepto de *pliege*; y la interpretación alegórica de la fiesta indígena y la paradoja eros/religión en tanto 'profanación', crítica al sistema moral del juicio y propuesta de un erotismo neobarroco.

**Palabras claves:** *Madeinusa*, neobarroco, inversión de sentido, profanación, Claudia Llosa.

## Abstract

The Peruvian movie *Madeinusa* (2006), by filmmaker Claudia Llosa, is one of many Latin American films that approaches indigenous aspects from some of the principles of neobaroque aesthetic. One of the central aspects of this drama is the reversal of senses, which has its origin on baroque art and culture from the XVIIth century. Besides this reversal of concepts, the story uses various procedures of the baroque aesthetic, inserting them into a plot with classical structure. To substantiate our affirmation and analyze the movie, we will develop topics such as the principal of reversal that the colonized executes on the colonizer's cultural codes; the baroque origin of parodic transmutation of mourning/carnival and eroticism/religion; the baroque stylistic resources as much in the story as in the discourse, according to the concept of fold; and the allegorical interpretation of the indigenous party and the paradox eroticism/religion taken as desecration, critic against the moral system of judgement and a proposal of neobaroque eroticism.

**Keywords:** *Madeinusa*, Neobaroque, Reversal of senses, Desecration, Claudia Llosa.

La película peruana *Madeinusa* (2006), de Claudia Llosa, nos lleva al mundo indígena kechua y neobarroco de los Andes. Contextualmente, varios de sus contenidos se explican como consecuencia de la violencia político/militar que Perú viviera durante los convulsos años ochenta. Al respecto, el crítico peruano Ricardo Bedoya, en su ensayo "Perú, películas para después de la guerra", señala que: «La película no necesita nombrar la experiencia de la violencia política para situar su historia en un medio en el que coexisten la autoridad feudal, que incluye un derecho de pernada incestuoso, la superstición, la pobreza, la presencia de la muerte y muchos componentes constitutivos, casi los fermentos de la guerra pasada».<sup>1</sup> Este clima feudal y de posguerra se desarrolla en un tema por demás provocador: la inversión de sentido que una comunidad indígena o campesina hace de los dogmas y calendario cristianos, concretamente, los correspondientes a la Semana Santa, a la que, operando un vuelco a sus preceptos, convierte en tiempo santo festivo y carnavalesco, elidiendo consecuentemente su carácter luctuoso: «Tiempo de dolor que se convierte en un carnaval, cuando la población puede hacer lo que desee a espaldas de Cristo, sin juicio permanente ni su mirada».<sup>2</sup> La conversión del luto en carnaval sostiene una narración audiovisual que se inscribe en la producción cinematográfica latinoamericana que enfoca lo indígena o campesino desde la estética neobarroca. Entonces, nuestra tesis es que dicho vuelco conceptual hunde raíces en la cultura barroca del siglo XVII, y que junto a esa inversión de sentido la película apela a varios procedimientos de la estética barroca, insertándolos en un guion de formato clásico. Para sustentar esta afirmación, vamos a desarrollar los siguientes aspectos: primero, el principio de inversión que ejecuta el colonizado de los códigos culturales del colonizador (Gruzinsky [1990] 2006; Echeverría (1998); Bedoya 2008); segundo, trataremos sobre el origen barroco de las inversiones paródicas de sentido: luto/carnaval y la paradoja eros/religión (D'Ors [1935] 2013; Sarduy [1972] 1999; Paz [1982] 2010; Espinoza Fernández de Córdova 1994); tercero, análisis de los recursos barrocos tanto de la historia como del discurso que colocarían a *Madeinusa* dentro del 'pliegue' neobarroco (Gilles Deleuze [1985] 2017; Carlos Gamerro 2011); y cuarto, haremos una interpretación alegórica de la paradoja eros/religión como 'profanación' y crítica al sistema moral del juicio del cristianismo (Agamben, 2005), paradoja neobarroca que llamaremos también, «cuerpo opulento».

El neobarroco cinematográfico tiene varios niveles que dependen de la intención propositiva en el uso de estilemas de dicha estética en un filme; estilemas que pueden estar conjugados en un guion de estructura clásica, moderna y netamente neobarroca. Si nos acogemos a la fórmula general del barroco entendido como «sistema luz-espejo-punto de vista-decoración»;<sup>3</sup> consecuentemente, el Neobarroco vamos a entenderlo aquí como el retorno de esa estética en la segunda mitad del siglo XX. En

1 Ricardo Bedoya, "Perú: películas para después de una guerra", en *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, compilación de Eduardo Russo, 151-168. (Buenos Aires: Paidós, 2008), 163.

2 Bedoya, "Perú: películas para después de una guerra", 164.

3 Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco* (Barcelona: Paidós, 1989), 42.

este sentido, consideraremos neobarroca a una película que reúne algunos de los cuatro siguientes componentes: un sistema de adorno, bifurcaciones de tiempo subjetivo (*flashback*), duplicaciones de imagen cristal o especular, que crean otro espacio meta-diegético dentro de la diégesis normal, y finalmente, la imposibilidad de mundos/tiempos diversos en un mismo mundo. *Madeinusa* es una película neobarroca de formato clásico sobre el que se han insertado el sistema de adorno y algunas variantes de la imagen especular. Pero, además, su neobarroco apela a varios temas que son propios de la tradición barroca, como el pliegue religión/eros, que nosotros vamos a llamar «cuerpo opulento», así como el de la parodia o inversión de sentido.

El tema de la inversión de sentido cuenta con una larga historia que comienza en la Colonia. Abunda la literatura disponible sobre la acción evangelizadora en el Nuevo Mundo y destaca sobre todo aquella que repasa la mentalidad española y jesuita que diseñó métodos y estrategias muy concretos de conquista y evangelización, al hilo de los dictados de la Contrarreforma; ya sea por vía del sincretismo o sustitución de creencias, o por vía de la educación de las élites indígenas, con el objetivo de romper la transmisión de la herencia cultural e implantar la cristiana.<sup>4</sup> Octavio Paz, en los primeros capítulos de su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), ofrece algunas pistas sobre el proceso de colonización y sus avatares en el siglo XVII, el siglo barroco. Propone la tesis del sincretismo (o sustitución de creencias) y la educación de las élites como esenciales en el proceso de colonización, sustentada en la idea de que «en las creencias antiguas de los indios ya había vislumbres de la verdadera fe, sea por gracia natural o porque el evangelio había sido predicado en América antes de la llegada de los españoles y los indios aún conservaban memorias confusas de la doctrina».<sup>5</sup> En el análisis de *Madeinusa*, esta idea de «memorias confusas de la doctrina» es clave en la línea de las inversiones de esa doctrina en el siglo XX por parte de una comunidad campesina.

Uno de los estudiosos interesados en la mentalidad indígena durante la Conquista y la Colonia es Serge Gruzinski. Este autor, desde la iconología y la semiótica, ha hecho importantes aportes para la comprensión del proceso de colonización, no solo desde la perspectiva del conquistador, sino de la del conquistado, que es la que nos interesa. En *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)* plantea la tesis de que «la imagen constituyó un instrumento de referencia, y luego de aculturación y de dominio, cuando la Iglesia resolvió cristianizar a los indios desde la Florida hasta la Tierra del Fuego», y que la implementación de ese proceso supuso una verdadera «guerra de las imágenes» entre los dos bandos, guerra atravesada por un estado general de «confusión que desencadenó la

---

4 Véase la entrevista al profesor Alcir Pecora, 2012. Padre Antônio Vieira e a Educação Jesuítica. *Cursos Livres Univesp TV, História do Brasil. São Paulo: Brasil. Consulta: 26 de noviembre de 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vEiszpcFKB0>.*

5 Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, [1982] 2010), 58.

Conquista»; en ese contexto de confusión, «los indígenas organizaron su respuesta, que fue ante todo defensiva; así, por todos los medios, trataron de ocultar sus dioses al invasor» para someterlos a una especie de «clandestinidad». Pero hubo otra respuesta, «la de los sincretismos o acomodados», cuando «los indios instalaron en medio de sus ídolos las cruces y las vírgenes que les habían dado los españoles, jugando a la *acumulación*, a la yuxtaposición, y no a la sustitución», produciendo con ello un «entrecruzamiento de creencias», en cuyo seno se produjeron las «primeras *desviaciones*, que anunciaron muchas otras». <sup>6</sup> Así, la guerra de imágenes generó *confusión, acumulación y desviaciones* en la interpretación de las imágenes religiosas, idea que Llosa recupera para su guion.

El filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, en el terreno de la teoría sobre el barroco americano, elabora su propia tesis para explicar el mestizaje cultural, concretamente en la América del siglo XVII, para lo cual analiza el código comunicativo. Según Echeverría, «las circunstancias del *apartheid* llevan necesariamente a que el uso cotidiano del código comunicativo convierta en tabú el uso directo de la significación elemental que opone lo afirmativo a lo negativo»; dicho tabú, en el caso del habla y especialmente en el uso de la oposición sí/no, implica que este uso «está vedado a los interlocutores ‘en *apartheid*’». Esta situación de limitaciones de uso va a generar muy particulares situaciones lingüísticas entre los miembros de la cultura dominante y la subordinada, ya que el «subordinado está compelido a la aquiescencia frente al dominador» y carece de acceso a la significación «no». Pero el dominador tampoco es soberano, pues está impedido de disponer de la significación «sí» cuando «va dirigida hacia el interlocutor dominado»; de tal manera que ninguno de los dos puede afirmar o negar directamente porque hacerlo sería «proponer la identidad enemiga como sustituto de la propia». <sup>7</sup> En este punto, el autor coloca su noción de «códigofagia», a través «de la cual el código de los dominadores se transforma en un proceso de asimilación de las ruinas en las que pervive el código destruido», en tal virtud «la estrategia del mestizaje cultural es sin duda barroca [...] La expresión del ‘no’, la negación o la contraposición a la voluntad del otro debe seguir un camino rebuscado; tiene que construirse de manera indirecta y por inversión»; <sup>8</sup> con lo que Echeverría insiste en la idea del proceso de inversión o vuelco de códigos (de síes que quieren decir ‘no’) que el dominado hace del código dominador, así como la supervivencia de las ruinas de su propio código, que es lo que va a explicar el mundo al revés del Tiempo Santo de la película que estamos analizando.

*Madeinusa* (2006) supone entonces un particular intento de explorar la cultura indígena actual (devenida campesina), pero que a la vez nos permite ras-

---

6 Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, [1990] 2006), 59-70, nuestra cursiva.

7 Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México: Era y Universidad Nacional Autónoma de México, 1998), 54-55.

8 Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 56.

trear el pasado de la conquista y la colonización, desde la llegada de los españoles y la imposición de su cultura y creencias religiosas, por cuanto pone en escena fragmentos o restos de aquel intercambio, y del mestizaje cultural en el ámbito concreto de lo religioso, lo festivo y lo erótico. Como sostiene Bedoya: «*Madeinusa* reelabora sentimientos que no corresponden necesariamente a la verdad de las mitologías y creencias andinas, pero que le dan al mundo descrito una dimensión que, alejándose del realismo de primer grado, registra el sentido primitivo de un modo de vida ligado a la tierra». <sup>9</sup> Esto significa que la no correspondencia entre la historia contada y el relato historiográfico no desautoriza sus contenidos, más bien, en tanto ficción que trabaja con «figuraciones, símbolos, imágenes y recreaciones primitivas y ancestrales» ofrece «un relato fiel no a la superficie de la realidad comprobable de mundo andino, sino al trasfondo de una entraña llena de contradicciones». <sup>10</sup> Con ello, la película va por esos rastros ancestrales, esos fragmentos que desde antaño hasta nuestros días corren por debajo no solo de la cultura campesina de Los Andes, sino de todo el territorio latinoamericano y que exhiben como un patrón cultural la contradicción e inversión.

Para cualquier espectador, lo primero que llama la atención es que la película de Llosa se focalice en una fiesta popular religiosa. Esto es así porque la fiesta religiosa y su significado funcionan dramáticamente como el depósito vivo, no solo del presente sino del pasado, de usos y costumbres heredados del complejo y contradictorio mestizaje cultural vivido en Los Andes. Y dentro de la fiesta popular, lo sustancial del guion es la dramatización del vuelco de valores, la puesta al revés de dogmas y rituales, que la catolicidad ha impuesto para las celebraciones de la Semana Santa, entendida como celebración luctuosa del sacrificio de Cristo. Toda esta carga luctuosa de la liturgia va a sufrir una inversión, pues ese «tiempo santo» doctrinal, sacro y doloroso, sufre un giro inverso hacia un tiempo pagano campesino, asumido y vivido como un carnaval festivo, erótico y de derroches; allí radica la astucia de la interpretación invertida, «Es el tiempo en que Cristo yace muerto y es 'incapaz' de enterarse del desafuero comunal. Tiempo de dolor que se convierte en carnaval». <sup>11</sup> El luto de la preceptiva católica se ve reinterpretado y vivido como su opuesto o reverso gozoso, donde emergen el desafuero festivo, alcohólico, alimenticio y erótico, cuyo punto más alto es la permisión del incesto y el cambio de parejas.

En este sentido, el carnaval neobarroco de la película y su erotismo retoman usos y prácticas que acaso ya estuvieron vivas en la Colonia. Paz, respecto a Nueva España, dice que esa sociedad, sumisa a los mandatos de la Iglesia, también llegó a estar «sacudida por extraños delirios a un tiempo fúnebres y lujuriosos»; <sup>12</sup> es decir, el enemigo del ideal ascético, el lujurioso cuerpo erótico, estaba allí, infatiga-

<sup>9</sup> Bedoya, "Perú: películas para después de una guerra", 163.

<sup>10</sup> *Ibíd.*

<sup>11</sup> Bedoya, "Perú: películas para después de una fiesta", 163.

<sup>12</sup> Paz, *Sor Juana Inés o las trampas de la fe*, 53.

ble, aunque disfrazado de religión; o de misticismo, como propone Carlos Espinoza Fernández de Córdova: «las místicas coloniales se comunican con su esposo por medio de la visión, la imaginación, la memoria, imágenes religiosas, el dolor corporal, secreciones corporales, y el coloquio», y por ello el «vocabulario del placer empapa la escritura mística: gozo, afecto, hermosura, delicias»; y añade, a favor de nuestra argumentación sobre el erotismo de *Madeinusa*, que el régimen colonial barroco «de alguna forma impone una lógica cultural que a pesar de los sucesivos esfuerzos de extirpación continua vigente».<sup>13</sup>

Lo que plantea la película es que, en ese gigantesco proceso de mestizaje iniciado en la conquista, el rol nativo no fue para nada pasivo, sino, todo lo contrario, muy activo; en el sentido de que en el intercambio entre lo ajeno (del dominador) y lo propio (del dominado) este último elaboró respuestas insólitas y sorprendentes, lo que dio como resultado creencias y prácticas de vida acordes con esas inesperadas interpretaciones. Gruzinski (2000) sostiene que, en el proceso de transferencia y aprendizaje cultural, fue la creciente «iniciativa indígena y la calidad de la copia indígena» la que unas veces llevaron a superar al original y otras a la «desviación», fruto de interpretaciones confusas, pues «aunque los religiosos no tuvieran conciencia de ello, la representación indígena tendía a desviarse de modelo».<sup>14</sup> De las interpretaciones confusas, entonces, resultaron copias desviadas, vuelcos, inversiones en todos los órdenes, y fueron fundamentales en el proceso occidentalizador, aspecto que dramatiza y figura la película. El filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría añade que en «la España americana del siglo XVII son los dominados los incitadores y ejecutores primeros del proceso de códigofagia a través del cual el código de los dominadores se transforma a sí mismo en el proceso de asimilación de las ruinas en las que pervive el código destruido». Los subordinados inventaron un proceso barroco para «hacer que el código vigente, que les obliga a la aquiescencia, les permita sin embargo decir “no”, afirmarse pese a todo»; se trata de un proceso lingüístico de inversión, mediante el que afirmando en realidad se niega.<sup>15</sup> Solo en la medida en que la afirmación del subordinado se extrema, al punto de la inversión de sentido, alcanza la negación de la voluntad del dominador y la consiguiente afirmación de su propia identidad; es decir, se trata una cadena de afirmaciones para negar, negación de la cual resulta su propia afirmación.

Si llevamos a la película de Claudia Llosa estas interpretaciones confusas, copias desviadas, inversiones y afirmaciones que ocultan negación de lo dominante, notamos que la actitud de los personajes de *Madeinusa* es barroca, pues al luto de la Semana Santa, sobre todo el contenido que refiere a la pasión y muerte de Cristo, le han dado un vuelco hacia el carnaval, y así el rito mortificante se ha vuelto fiesta paga-

13 Carlos Espinoza Fernández de Córdova, "El cuerpo místico en el barroco andino", en *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*, comp. Bolívar Echeverría, 163-170 (México, D. F.: UNAM, 1994), 164-166.

14 Serge, Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, (Barcelona: Paidós, 2000), 100.

15 Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 55-56.

na. Entramos con ello en el tópico barroco del *mundo al revés*, de la parodia, de las inversiones, que Severo Sarduy considera una «operación barroca», cuando defiende el carácter paródico del barroco latinoamericano contra el calificativo de «género menor» con que Robert James se refiere a una parodia hecha por Góngora, a partir de un romance de Lope. Planteamos que las inversiones del relato cristiano que *Madeinusa* ejecuta entran en ese orden de la parodia y sus puestas al revés. La argumentación de Sarduy viene muy a propósito, ya que su defensa de la inversión paródica del barroco (seria o burlesca) se la puede aplicar perfectamente a nuestra película:

[...] solo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que *leer en filigrana* para gustar totalmente de ella, esta pertenecería a un género mayor [...] puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas *desfiguración* de otras obras.<sup>16</sup>

La película, leída en filigrana, revela que la cadena textual del cristianismo se «desfigura» por la parodia de la puesta en escena y sus personificaciones. No es el único texto parodiado, desfigurado e invertido, por cierto; también el relato de usos y costumbres de varios lugares y festividades populares se someten a desfiguración o retextualización: por ejemplo, el tapete de flores que rodea al relojero cita a una costumbre brasileña, como veremos cuando abordemos el tema del espacio arquitectónico.

¿Cuál es la historia de *Madeinsua*? Estamos en el pueblo andino de Mana-yaycuna, en la sierra norte del Perú. Es Semana Santa, en las vísperas de Viernes Santo, y el pueblo se dispone a la llegada de lo que llaman «Tiempo Santo», el que, cronológicamente y según el santoral y la costumbre, inicia a las tres de la tarde del viernes y se cierra a las seis de la mañana del Domingo de resurrección. En este lapso, el pueblo entra en una duración festiva que comienza con la elección de la Virgen Inmaculada, entre las jóvenes del lugar, quien presidirá los festejos y será la encargada de colocar una venda en los ojos de un Cristo que previamente ha sido bajado del altar. El drama implica a dos hermanas, Madeinusa, la mayor, y Chale, la menor, quienes al principio hablan sobre la madre ausente, que ha huido a Lima mucho antes del anterior Tiempo Santo. El tercer personaje es Cayo, el padre. En la casa hay una sola cama, y el padre se acuesta entre las dos hijas, y empieza el acoso incestuoso a Madeinusa; ella se resiste: «porque todavía no es Tiempo Santo» — dice—, por lo tanto, Él (Dios o Cristo) lo vería todo y sería pecado. Deben esperar la llegada del Tiempo Santo.

Viernes, de mañana, exteriores: llega un anciano con una gran indumentaria; es el relojero, quien instala en medio de la plaza su particular cronómetro manual con el que irá marcando el inicio, los avances y el fin del Tiempo Santo.

<sup>16</sup> Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", en *Obra completa Tomo II*, 1385-1404 (Madrid: Colección Archivos, ALLCA XX, Universidad de París X, [1972] 1999), 1393-1394; nuestra cursiva.

Un extraño, un (gringo) limeño, también llega al pueblo. La joven Madeinusa se ha vestido de Virgen Inmaculada porque va a participar en el concurso. Antes de que ella llegue a la iglesia, donde acicalan a las demás candidatas, sucede el primer cruce de miradas entre ella y el gringo limeño, que vaga por el pueblo. El concurso lo gana Madeinusa Machuca, cuyo padre, Cayo Machuca, es el alcalde y mayordomo de la fiesta. Nos enteramos que el limeño, quien trabaja para una minera, está de paso, pero nadie escucha sus razones; es detenido y encerrado porque «en este pueblo no se permiten invitados». El río ha tapado el puente y no hay ningún pueblo a cuatro días de camino. Viene una procesión nocturna por el pueblo, con el Cristo vendado y la nueva Inmaculada. Durante esta procesión ocurre un evento crucial: Madeinusa se baja del carro alegórico y se aleja de la procesión para encontrarse con el limeño. Ella le cuenta que ya es Tiempo Santo, que Él está muerto y no puede ver nada, por lo que «ya no hay pecado». En ese momento ocurre el desfloramiento de Madeinusa/Virgen Inmaculada, mientras la fiesta sigue su curso; ellos están vestidos y de pie. Pero hay testigos y en el fragor de la fiesta, don Cayo se entera que su niña ha sido desflorada. Durante el sábado se desarrolla un enfrentamiento entre los dos hombres, mientras la fiesta está en su apogeo. Hacia el final, Madeinusa entra a la habitación y al ver a su padre ebrio, indefenso y dormido, decide envenenarlo. Afuera, el relojero marca las seis de la mañana del domingo, fin del Tiempo Santo. Pero adentro, el acto del envenenamiento lo han presenciado el gringo y Chale. En un giro irónico, las dos hermanas culpan del crimen al limeño y gritan por ayuda. Plano final: Madeinusa va como pasajera en el camión que días antes trajo al gringo. Se va a Lima.

El primer aspecto que debemos señalar de esta película es su carácter realista de base aristotélica, porque funciona sobre un guion de formato clásico, lineal y continuo, en el que hay un conflicto que progresa desde un primer giro (que establece el conflicto) hasta el desenlace en el clímax. Este 'diseño clásico'<sup>17</sup> es llamado por Robert Mackee, en *El guion* (2011), «arquitrama»:

El diseño clásico implica una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible.<sup>18</sup>

---

17 La idea de lo 'clásico' en el terreno cinematográfico tiene que ver con la perfección (orden, armonía y belleza), influencia y persistencia de un modelo compositivo que del guion pasa a la película, y que ha durado y domina en todas las geografías. Mackee lo expresa así: «arquitrama: *arqui* —en su sentido etimológico de "eminente por encima de los demás del mismo tipo"—», por ello es que «La arquitrama es la carne, las patatas, la pasta, el arroz y el cuscús del cine mundial. Durante los últimos cien años ha sido la base de la gran mayoría de películas que han encontrado un público internacional» (2011, 67-69). En efecto, como ya hemos señalado más arriba, el guion clásico opera como estructura de casi todo el cine, dejando muy poco espectro para el cine moderno, experimental, y mucho menos para el neobarroco.

18 Robert Mckee, *El guion* (*El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: ALBAminis, 2011), 67.

Destaquemos la observación de Mckee sobre el 'tiempo continuo' del diseño narrativo clásico, porque esto significa que dicho modelo no posee bifurcaciones (*flashbacks*) ni duplicaciones (metadiégesis) de ninguna clase. Precisamente, *Madeinusa* es un relato continuo de diégesis única que no presenta bifurcaciones de tiempo subjetivo o *flashbacks*. Es cierto que dentro de su duración objetiva y continua hay evocación del pasado, pero esta se resuelve en los diálogos (la madre ausente que se fue a Lima, quien es sujeto de añoranza y que al final es el objeto deseado que impulsa a la protagonista a dejar el pueblo). La película es tan obediente a su base aristotélica que ejecuta correctamente el mecanismo de la anticipación/resolución de una situación: apenas comenzado el relato, el veneno y la rata muerta anuncian que habrá un envenenamiento, y que alguno de los personajes iba a morir.

Este guion, dentro de su estructura clásica lineal y continua, además opera con otro recurso narrativo arquetípico, el de la llegada de un extraño o, en los términos de Jordi Balló y Xavier Pérez, la llegada del «intruso en casa» o de «la invasión de un hogar estable por parte de un intruso destructor».<sup>19</sup> En *Madeinusa*, el personaje del limeño funciona, además, como la personificación alegórica de lo urbano y, por consiguiente, va a definir el contraste entre la visión del mundo andino con la del ciudadano. El gringo no termina nunca de entender el giro barroco de las leyes de Tiempo Santo y la transmutación de valores y dogmas, justamente porque el vuelco de toda creencia y práctica que ejecuta este carnaval indígena, en el corazón del luto de la cultura cristiana, ha planteado conductas y hechos totalmente opuestos a la dogmática católica internalizada por un ciudadano.

Así como no hay bifurcaciones de tiempo subjetivo, en esta película igualmente escasean las variantes de la imagen-cristal (solo hay dos, la elección de la reina y el espectáculo de la procesión religiosa). Dentro de las variantes de la imagen-cristal y sus duplicaciones encontramos al espejo, las pinturas, el teatro, el espectáculo circense, el baile, el cine dentro del cine, como eventos que, al ser filmados o al aparecer dentro de la película (abriendo una metadiégesis dentro de la diégesis), «cristalizan, entran en un circuito que nos lleva constantemente de la una a la otra, forman una sola y misma 'escena' donde los personajes pertenecen a lo real y sin embargo juegan un rol».<sup>20</sup> La duplicación cristalina supone la creación de un universo metadieético dentro de la diégesis, y que los personajes entran y salen del espectáculo al que asisten, pasan de la metadiégesis a la diégesis, transgreden la barrera que separa la vida real del personaje (diégesis) de su existencia en la pista o el escenario donde bailan o actúan (metadiégesis), así se forma un 'pliegue' propiamente neobarroco de diégesis/metadiégesis. Genette llama «transgresión» a ese pasaje en que los personajes operan entre el espacio ficcional de primer grado y el de segundo grado, pues «los niveles de la diégesis solo son franqueables en la di-

19 Jordi Balló y Xavier Pérez, *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine* (Barcelona: Anagrama, 1998), 84.

20 Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 117.

mención ficcional»,<sup>21</sup> y eso se verifica en la ficción neobarroca como continuidad del drama de la diégesis hacia la metadiégesis, o viceversa.

Proponemos, a propósito de la diégesis y metadiégesis y su trasgresión/continuidad, que en el cine neobarroco latinoamericano la procesión religiosa (y en este caso, también la elección de la Virgen), y no solo la pista de baile o circense, se erigen como ese 'espectáculo' (metadieético) que por derecho propio asume el rol de la imagen virtual que repite a la actual o real (diegética), y en la que «todo lo real, la vida entera se ha vuelto un espectáculo». <sup>22</sup> La procesión religiosa duplica especularmente el drama de la diégesis, en tanto que es espectáculo, y como lo circense o el número de baile tiene un guion, una estructura, un escenario, personajes, ceremonias, música y vestuario característicos.

El Código de Derecho Canónico de 1917 indica que bajo «el nombre de sagradas procesiones se han de entender las solemnes rogativas que hace el pueblo fiel, conducido por el clero, yendo ordinariamente de un lugar sagrado a otro lugar sagrado, para promover la devoción de los fieles, para conmemorar los beneficios de Dios y darle gracias por ello». <sup>23</sup> Bien sabemos que esa noción eclesiástica en la práctica se carga de una serie de componentes 'paganos', que llevan la procesión religiosa al nivel de un espectáculo festivo laico. En la película, una vez que Madeinusa ha sido elegida como la Virgen Inmaculada (en un concurso de belleza) comienza la procesión. Ella preside la ceremonia sobre un carro alegórico bien adornado, que ha salido de la iglesia del pueblo, avanza por sus calles y alrededores, hasta que regresa a la misma iglesia; el cortejo avanza entre cánticos y fuegos pirotécnicos; estar en la procesión es estar en la exhibición de un espectáculo hecho para ser mirado. Resulta muy significativo que en el transcurso de esa celebración ocurra la escena del «cuerpo opulento», de la paradoja eros/religión.

32

Efectivamente, el punto culminante del 'mundo al revés' que el Tiempo Santo insta en esta película es el desfloramiento de Madeinusa. En esta escena no es cualquier personaje el que es desflorado, sino Madeinusa/Virgen Inmaculada, y en el contexto específico de una procesión religiosa que ella preside. La presencia de este cuerpo, a la vez religioso y erótico, implica una serie de condiciones vinculadas con el estado de esos cuerpos, el vestuario y el escenario que acoge su acto erótico. Madeinusa/La Inmaculada, quien intuye que el gringo es su única posibilidad de viajar a Lima para buscar a la madre, en este momento crucial que es la procesión, baja del carro alegórico y se aleja para encontrarse con él en una calleja alemana (sin poder eludir a ciertos testigos); cuando lo encuentra, le cuenta que ya es Tiempo Santo, que Él está muerto y no puede *ver* nada, que «ya no hay pecado». Entonces ocurre el desfloramiento, mientras a pocos metros la procesión sigue con su espectáculo. Ellos están vestidos y lo hacen de pie. Ese pasaje de Madeinusa del

21 Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 72.

22 Deleuze, *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2, 117.

23 Iglesia Católica, *Código de Derecho Canónico de 1917* (El Vaticano, 1917), 290, 1.

espacio sagrado de la procesión al profano de la callejuela es, como hemos dicho ya, una transgresión, puesto que es la metadiégesis la que el personaje abandona para pasar a la diégesis y buscar a su pareja erótica. Pero la película de Llosa nos plantea una transgresión que a la vez significa una 'profanación'.

Otro aspecto acerca de la historia o del plano del contenido con que *Madeinusa* filia aún más a la estética neobarroca es el tema de la fiesta, celebración que está condicionada por el tema religioso, y que a su vez está presidida por el tópico barroco del sistema de adorno o 'voluntad de lujo', «ostentación y espectacularidad», según María Paz Aguiló Alonso, cuando habla de la fiesta barroca callejera y de los aspectos de su decoración.<sup>24</sup> Y es que fiesta y barroco han convivido largamente, como lo indica Gruzinski:

[...] henos aquí en las antípodas del mundo protestante, que en la acumulación de las fiestas denunciaba la marca de la superstición de la idolatría, pero es ello, justamente lo que permitía al modelo barroco penetrar en el mundo indígena y mantener duraderamente el consenso de las creencias y las prácticas.<sup>25</sup>

La exaltación festiva y acumulación de fiestas de matiz religioso marcó al barroco. Pero esta relación se invierte en el neobarroco cinematográfico: lo pagano se impone y domina al componente religioso, que es apenas un pretexto para el desafuero festivo, más evidente aún si se piensa en el aspecto erótico y profanatorio del cuerpo opulento. En términos de realización cinematográfica, los adornos festivos que la dirección de arte ha diseñado para la película nos colocan en el núcleo de la voluntad de lujo y adorno neobarroco, insertado en un relato realista.

Dejemos la parte dramática y pasemos a la dramaturgia o discurso de *Madeinusa*. El sistema de adorno neobarroco obliga a destacar el rol y trabajo de los autores y ejecutores del arte de la película, claves de la visualidad neobarroca y sus espacios pictórico y arquitectónico, pues son quienes generalmente no aparecen en los estudios ni análisis de películas, pero que para nosotros resultan fundamentales porque crean el lujo y sus excesos, y configuran el sistema de adorno cinematográfico. Llosa trabajó con Eduardo Camino Solís como director general de arte<sup>26</sup> y en la fotografía con Raúl Pérez Ureta, los dos encargados de definir el espacio pictórico de un filme con muchos y variados ambientes, tanto interiores como exteriores. Se recurrió a una casa rural, una iglesia, oficinas de un pueblo, una plaza, un bosque, todos ellos marcados por las exigencias de la fiesta religiosa y marcados por un cro-

24 María Paz Aguiló Alonso, "Fiestas barrocas, aspectos de su decoración", en *Tiempos y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, 295-304 (Madrid: Editorial Complutense, 1994), 296.

25 Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"*, 142.

26 El cine es un arte colectivo. Bien mirado, casi sin excepción, los estudios cinematográficos destacan a las figuras del director y el fotógrafo. Pero la estética barroca implica adorno y ostentación, es decir, un esmerado trabajo en la escenografía. Por eso hemos querido destacar los nombres propios que han colaborado con el director para crear los espacios neobarrocos del filme.

matismo bastante extenso. Puesto que se trata básicamente de un filme realista, en el que están insertados elementos barrocos, es de esperar que domine la porción de luz y color realista; pero hay otro tipo de iluminación y color, propiamente barroco, que es el que vamos a comentar.

La luz de una película es una construcción en tanto es elegida, medida y ejecutada a fin de que participe en «el desarrollo de la historia que el realizador cuenta dominando las emociones producidas por la luz, su efecto sensible en los cuerpos y los rostros, en los decorados y los objetos».<sup>27</sup> Dicha construcción en la estética barroca se dispara a niveles que rebasan las exigencias realistas, a tal punto que, lo plantea Plasseraud, entre «los barrocos igualmente la luz se tiñe de colores químicos que no emanan de fuentes naturales».<sup>28</sup> Dicho de otro modo, la calidad de la luz del neobarroco se delata porque es eminentemente artificial y no está justificada escenográfica ni dramáticamente, como sí lo está en iluminación realista; el claroscuro del barroco es un artificio que por puro afán estético distribuye luces y oscuridad sobre personajes y objetos. Esta artificialidad estética ocurre con los efectos lumínicos que la dirección fotográfica de *Madeinusa* consigue en ciertos interiores. Son ejemplares las escenas del templo, previos al concurso y las del descendimiento de la cruz, con sus saturados tomates y naranjas golpeando los brillantes trajes de las candidatas a Virgen Inmaculada, apenas 'justificadas' por las bandejas de velas votivas. Raúl Pérez Ureta ha hecho un delicado trabajo con las velas, los tules, los peinados y los rostros, ya que ha instalado como fondo las paredes laterales de la nave (y sus santos de escayola) o el pan de oro del altar y sus nichos llenos. Sin fuentes de luz artificial y coloreada, esos efectos no hubiesen sido posibles. Todo esto para magnificar la gloria y la fe.

34

En el orden del espacio arquitectónico o de la arquitectura y escenografía (escenarios, objetos, trajes), se mantiene la división entre la porción realista y la neobarroca. Es evidente que en términos de locaciones y arquitectura se aprovecharon y adecuaron casas, templo y calles reales, y allí se trabajó la escenografía barroca. En este sentido, sobresale el altillo de la casa de Cayo Machuca, el alcalde. La dirección de arte, a cargo de Camino Solís, efectúa un trabajo de ambientación que sobrepasa lo realista y entra al dominio del artificio y voluntad de lujo barroco, ya que en el cine neobarroco prima el principio de la descripción, de la situación óptica pura que reemplaza a la acción motriz; por ello, la presencia escenográfica se impone y sobrepasa a la acción dramática del clasicismo.<sup>29</sup> La saturación y proliferación caracterizan al altillo, un lugar exuberante donde el alcalde almacena (o, mejor dicho, se guarda para sí mismo) los obsequios que sus conciudadanos ofren-

---

27 Jacques Loiseleux, *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras. ¿Cómo se escribe con luz?* (Barcelona: Paidós, 2008), 8.

28 Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque* (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007), 47.

29 Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 182.

dan a la Virgen Inmaculada. Un plano secuencia inicial recorre lateralmente y nos muestra las existencias; imagen que, aunque a diferente escala, recuerda al amontonamiento del plano secuencia con que cierra *Ciudadano Kane*. Pero la forma en que están dispuestos los obsequios remite más bien al amontonamiento fortuito del barroco más popular y *kitsch* de los exvotos; y que a su manera es una instalación, diseñada y ejecutada por el departamento artístico. Resulta comprensible que esta instalación sea ortodoxa, motivada por el catolicismo y la cultura popular campesina que condiciona su composición; la que se completa con la *performance* actoral de los tres cuerpos, sobre todo el de Madeinusa, quien está sentada y casi mimetizada entre los exvotos que saturan con sus colores y materias.

Pero en la película hay dos objetos más que se aproximan a la calidad de objetos artísticos y a la instalación del arte contemporáneo, dotados a su vez de determinada carga semiótica. El primer objeto es la caja de recuerdos de Madeinusa, en la que guarda ropa, fotos, aretes, perfumes, flores secas, cintas, etc., que le recuerdan a su madre. Por lo abigarrado y chillón de sus contenidos, la caja también nos recuerda al sistema de adorno neobarroco, pero *kitsch*. En el segundo objeto, que está en exteriores, hay que destacar el trabajo plástico de la figura del relojero y su 'reloj' manual: esa sola composición es elaboradísima tanto en forma como en su significado. Se trata de un rebuscado modo de sugerir el paso del tiempo objetivo o duración, propio del relato realista, duración que en *Madeinusa* debe contemplar el flujo del estado alterado que impone el Tiempo Santo; dicho tiempo santo es cronometrado por un individuo, un anciano, sentado sobre un mueble de madera, que dispone de unas fichas numeradas para indicar la hora. Esta instalación primera va a ser expandida luego, cuando al relojero y su peculiar cronómetro manual se lo coloque sobre un tapete hecho de flores y otras materias, que sugieren dibujos y figuras del simbolismo religioso.<sup>30</sup> La instalación en su conjunto es una figuración alegórica del tiempo, o de la manera en que el ser humano intenta capturar el tiempo y su fracaso en el intento: el hecho de que varias veces el anciano relojero se quede dormido, o ingiera unos cuantas copas de alcohol, expresa mucho sobre la condición humana y su tosca tecnología que intenta medir un elemento tan abstracto como el tiempo; un relojero dormido o ebrio expresa mucho también sobre los desafueros del tiempo santo carnalesco en que transcurre la comunidad.

Respecto al espacio fílmico y la escala de planos, añadamos simplemente que si en exteriores la cámara no hace concesiones al exceso paisajístico (que siempre es una tentación para el virtuosismo fotográfico), en interiores hay solamente dos intentos de construir profundidad de campo barroca, pero sin plano secuencia. Recordemos antes, a propósito de la profundidad de campo, que ya en el siglo XVII

---

30 En Brasil se llaman *tapetes de rua* a estas elaboraciones hechas por los fieles para celebrar la fiesta de Corpus Christi (junio de cada año). Contienen dibujos y figuras tanto de orden religioso como laico. Los materiales con que se elaboran incluyen vegetales (hierbas y flores) y objetos reciclados.

la composición pictórica rompe con la perspectiva lineal que mostraba un espacio en profundidad, y propone otra composición en profundidad en que:

Un elemento de un plano remita directamente a un elemento de otro plano, cuando los personajes se interpelen directamente de un plano a otro, en una organización según una diagonal o según una brecha que ahora da privilegio al segundo plano y lo comunica directamente con el primero. El cuadro se "ahueca" interiormente. Entonces la profundidad pasa a ser profundidad 'de' campo, mientras que las dimensiones del primer plano adquieren una dimensión anormal y las del plano de fondo se reducen, en una perspectiva violenta que une tanto lo más lejano y lo cercano.<sup>31</sup>

Llosa lleva esta composición a la entrada de la iglesia en momentos en que los feligreses sacan al Cristo vendado: en primer término, la plaza y los vendedores, el segundo de Cristo en andas, y el tercero el interior del templo. Este evento, que en el montaje narrativo habría sido mostrado con planos cortos sucesivos, aquí se presenta en una sola toma en profundidad de campo barroca. La otra profundidad de campo, pero con perspectiva central, está en la escena del corte de corbatas, en la que vemos en primer término la mesa que preside el acto y muy al fondo la puerta: en el trayecto, las tangentes se van cerrando hacia la puerta, en ellas están sentados los hombres que van a cortar sus corbatas. Por supuesto, los dos tipos de profundidad son meros artificios de puesta en escena y composición fotográfica.

36

En *Madeinusa* predomina la puesta en escena realista/clásica. Pero en las escenas religiosas prima cierta teatralidad —como ya hemos indicado a propósito de la procesión religiosa— que se haría extensiva a todas las escenas con tinte religioso, incluso el concurso de la elección de la Virgen Inmaculada, parte del cual transcurre en la iglesia, donde las jóvenes concursantes son vestidas y adornadas como aspirantes; es decir, en varias escenas los personajes se mueven y actúan como si estuvieran representando una obra teatral y en un set teatral, en consonancia con el tópico barroco del *theatrum mundi* (mundo como teatro). En definitiva, *Madeinusa*, debido a su base realista, no lleva al extremo su teatralidad, pero sí presenta este tipo de cuadros teatrales en la elección de la Inmaculada.

Finalmente, ¿qué nos quiere decir *Madeinusa* al convertir el luto en carnaval y mostrar ese cuerpo opulento? Eugenio D'Ors ya había vinculado barroco y carnaval, y explica «que, así como Anteo al contacto con la tierra, la cultura venga a refrescarse en las aguas vivas —vivas y turbias— del Barroco Carnaval, vacaciones de la historia», debido al carácter de excepción, aventura, evasión «y autorización de la locura»,<sup>32</sup> es decir, habla de barroco/carnaval como una cultura de agua viva/turbia o licencia para la locura del mundo al revés. En este orden, Maria Lúcia Montes subraya que una verdadera *cultura da festa, barroca em suas matrizes im-*

31 Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 146.

32 Eugenio D'Ors, *Lo barroco* (Madrid: Tecnos y Alianza Editorial, 2013), 100.

pregna la cultura popular actual de Brasil. La autora analiza esa *herança barroca* en un minucioso recorrido por las fuentes y fiestas del período colonial<sup>33</sup> y establece la extraordinaria continuidad del «rito de inversión»; *povo-de-santo, povo-de-festa*, rito de inversión de lo santo en fiesta que, en el caso concreto del carnaval, escenifica una inversión «escabrosamente pagana», que empata perfectamente con los rituales de inversión del Tiempo Santo que propone *Madeinusa*. Sin embargo, no todo es paraíso en el Tiempo Santo.

Bolívar Echeverría nos ayuda a poner una nota de equilibrio o de balance en el análisis del Tiempo Santo carnavalesco de la película al hablar de la estilización de la vida cotidiana que el *ethos* barroco impuso en el siglo XVII; el autor plantea una dualidad entre tiempo de lo cotidiano (de producción, reproducción y consumo) y tiempo de lo extraordinario (de composición y recomposición de lo humano). Dentro de esa dualidad propone al juego, fiesta y arte como posibilidades de ruptura de la vida cotidiana productiva, puesto que en ellas se concentraría «la persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, la de la destrucción y reconstrucción de la 'naturalidad de lo humano', de la necesidad de su presencia contingente».<sup>34</sup> El tiempo de la ruptura abriría las posibilidades tanto de destrucción como de reconstrucción, lo cual implica que la fiesta barroca tendría una doble faz, paraíso y catástrofe, porque el tiempo extraordinario ostenta las dos posibilidades: «el tiempo de la amenaza inminente y absoluta anulación de la identidad o como el de la plenitud absoluta, de la posibilidad efectiva de realización de la misma, del cumplimiento de sus metas e ideales».<sup>35</sup> La fiesta puede llevar al paraíso o a la catástrofe, porque sin muertos no hay carnaval. Esta doble posibilidad se cumple en nuestra película. Si por un lado asistimos a las consecuencias gozosas que abre el Tiempo Santo, como juego de inversiones que propone la entrada al carnaval y la profanación, por otro lado asistimos a la muerte y aniquilación de dos personajes. La vida plena junto a la catástrofe, el paraíso/infierno o vida/muerte a la manera de nuevos pliegues barrocos no contemplados en la lista de Gamerro como posibilidades de plegado de «distintos planos de los que la realidad se compone».<sup>36</sup>

Hemos visto que el procedimiento básico de la película es el de la inversión. En este marco, la transmutación de lo sacro hacia lo profano de la escena del cuerpo opulento, cuando Cristo es vendado y su ley puesta entre paréntesis y la Virgen es desflorada por un mestizo, implica también una profanación o una doble profanación. Giorgio Agamben define la profanación en relación al 'uso' y en oposición a lo sacro, afirma que si en el derecho romano «consagrar (*sacrare*) era el término que

33 María Lúcia Montes, "Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira", en *Comunidade Virtual de Antropologia*. (s/f.). Consulta: 30 de marzo de 2016. Disponible en: [http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/entre\\_o\\_arcaico.pdf](http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/entre_o_arcaico.pdf)

34 Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 189.

35 Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 187.

36 Carlos Gamerro, *Ficciones barrocas* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011), 18.

designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba, por el contrario, restituirlos al libre uso de los hombres»; consecuentemente, «profanar, libre de los nombres sagrados es la cosa restituida al uso común de los hombres»; si la 'negligencia' es una «una actitud libre y 'distraída'» frente a lo religioso, profanar «significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular». Y el autor llega a la siguiente conclusión: la profanación implica «una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, lo que era indispensable y separado pierde su aura y es restituido al uso». <sup>37</sup> Vista desde aquí, la tesis de Llosa parece ser la de llevar algo o alguien del orbe de lo sagrado al orbe de lo profano, llevarlo de la negligencia para devolverlo a la profanación, al libre uso de los hombres. De esta manera, ley y virtud se descolocan de su orbe sagrado (templo y teología que prohíben el cuerpo y el eros), pierden su aura y se llevan hacia el dominio del uso por parte de las mujeres y los hombres, uso que incluiría el tiempo festivo y dentro de él, el erótico. A ese acto profanatorio que significa el Tiempo Santo —como apertura a la plenitud del carnaval, de la fiesta y el placer— podríamos llamar un 'eros neobarroco', erotismo que asoma como otro concepto medular del alegorismo barroco, y que retoma la idea de Sarduy sobre el erotismo neobarroco como «juego, pérdida, desperdicio, placer». <sup>38</sup>

38

En conclusión, digamos que varios estilemas y temas barrocos hacen de *Madeinusa* un filme neobarroco contemporáneo. El Tiempo Santo de la película se puede leer como una inversión del luto y lamento en carnaval, fiesta, desafuero y permisión que pulverizan las normas de contención y recogimiento de la ascética Semana Santa católica. Esta alteración se puede explicar a partir de las raíces de lo que Gruzinski (2000) llama el «caos» de la Conquista o el «choque» de culturas que indudablemente produjo un mestizaje asentado sobre desorientaciones, inestabilidad e interpretaciones erróneas, ya que uno de sus resultados fue la inversión de sentido. Las imágenes de esta película escenifican y personifican alegóricamente la interpretación equívoca (o vuelco interpretativo) que persiste en ciertos ritos de la fiesta popular, pervivencia que, como es de suponer, se mueve en las oposiciones binarias de luto/carnaval y de lo ascético/erótico. La celebración comienza con el *Te deum* y la misa matinal, para acto seguido transcurrir con música, baile, pirotecnia y finalizar con el derroche alcohólico y erótico del Tiempo Santo. La heredad colonial está aquí, dice Llosa; y también lo barroco, dado ese juego de inversiones que propone como entrada al carnaval del mundo al revés. El Tiempo Santo —como apertura a la plenitud del carnaval, de la fiesta y el placer— es el eros neobarroco, erotismo que implica profanación como crítica y propuesta; crítica de sistema moral del juicio cristiano y su sacralidad, y propuesta de la plenitud festiva y erótica; sistema consecuente con la idea de Sarduy sobre el erotismo neobarroco en tanto «juego, pérdida, desperdicio, placer».

---

37 Giorgio Agamben, *Profanaciones* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005), 97-102.

38 Sarduy, "Barroco y neobarroco", 1402.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Aguiló Alonso, María Paz. "Fiestas barrocas, aspectos de su decoración". En *Tiempos y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, 295-304. Madrid: Editorial Complutense, 1994.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier. *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Bedoya, Ricardo. "Perú: películas para después de una guerra". En *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Compilado por Eduardo Russo. 151-168. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Delueze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, [1985] 2007.
- . *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos y Alianza Editorial, [1935] 2013.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era y Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Espinoza Fernández de Córdova, Carlos. "El cuerpo místico en el barroco andino". En *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. Compilado por Bolívar Echeverría, 163-170. México, D. F.: UNAM, 1994.
- Gamerro, Carlos. *Ficciones barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- Genette, Gérard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, [1990] 2006.
- . *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Iglesia Católica. *Código de Derecho Canónico de 1917*. El Vaticano. Recuperado de [http://www.vatican.va/archive/ESL0020/\\_P1.HTM](http://www.vatican.va/archive/ESL0020/_P1.HTM).
- Loiseleux, Jacques. *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras. ¿Cómo se escribe con luz?* Barcelona: Paidós, 2008.
- McKee, Robert. *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: ALBAminis, 2011.
- Montes, Maria Lúcia. "Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira". En *Comunidad Virtual de Antropología*. s/f. Recuperado de [http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/entre\\_o\\_arcaico.pdf](http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/entre_o_arcaico.pdf)
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, [1982] 2010.
- Pecora, Alcir. *Padre Antônio Vieira e a Educação Jesuítica*. Cursos Livres Univesp TV, História do Brasil. São Paulo: Brasil, 2012. Consulta: 26 de noviembre de 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vEiszpcFKB0>.
- Plasseraud, Emmanuel. *Cinéma et imaginaire baroque*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". En Guerrero, G. y Wahl, F. (Eds.). *Obra completa Tomo II*, 1385-1404. Madrid: Colección Archivos, ALLCA XX, Universidad de París X, [1972] 1999.



Imagen por Davide Ragusa. Sacada de Unsplash

# Comportamiento de la audiencia guayaquileña frente a las nuevas plataformas de exhibición de producción cinematográfica

Martha Murga  
Jack Coronel

Universidad Católica Santiago de Guayaquil  
Guayaquil, Ecuador  
julia.murga@cu.ucsg.edu.ec  
jackstevenph@gmail.com

## Resumen

41

**TÍTULO:** Comportamiento de la audiencia guayaquileña frente a las nuevas plataformas de exhibición cinematográfica

Los productores, realizadores y/o directores tienen como principal público objetivo a la audiencia juvenil. En Ecuador, las producciones cinematográficas no suelen alcanzar o superar el impacto deseado. Es por ello que surge la necesidad de conocer a la audiencia juvenil, analizar su comportamiento y hábitos de consumo, sobre todo frente a las nuevas plataformas digitales y de exhibición cinematográfica. A través de encuestas a jóvenes —edades comprendidas entre los 17 y 27 años— y a profesionales del campo, se dan a conocer aspectos o elementos que caracterizan el consumo cinematográfico de nuestros encuestados.

**Palabras claves:** Milenials, nuevas plataformas digitales, hábitos de consumo cinematográfico, producción audiovisual, Netflix.

## Abstract

**TITLE:** Behavior of Guayaquil's Audience Related to New Exhibition Platforms

Producers, filmmakers and directors have as their main target audience young people. In Ecuador, film productions do not usually reach its desired impact. That is why the need arises to know the youth audience, analyze their behavior and consumption habits, especially in the face of new digital platforms and film exhibition. Through surveys of young people —ages between 17 and 27 years— and field professionals, aspects or elements that characterize the film consumption of our respondents are made known.

**Keywords:** Millennials, new digital platforms, habits of cinematographic consumption, innovation, audiovisual production, Netflix.

## Introducción

La intención del presente proyecto de investigación es analizar los hábitos de consumo de la audiencia juvenil mediante revisión bibliográfica, encuesta a jóvenes entre 17 y 27 años, y entrevistas a profesionales con experiencia en el campo cinematográfico.

Lo que nos movió a hacer esta investigación fue el hecho de que la mayoría de las piezas audiovisuales cinematográficas que se hacen en el Ecuador no logran enganchar a la audiencia local. Es por eso que pretendemos caracterizar a la audiencia juvenil entre 17 y 27 años que consuma productos audiovisuales a través de plataformas digitales en Guayaquil. Asimismo, acompañamos este análisis con la opinión de algunos expertos en el área.

### *Dispositivos móviles, la nueva pantalla*

Actualmente se ha dado una profunda revolución en todos los ámbitos sociales. Estamos ante una cultura que muestra las cosas desde una perspectiva muy dinámica e interactiva. La educación se ha facilitado gracias a que hoy, a través de un ordenador o dispositivo móvil con conexión internet, accedemos a infinidad de información.

42

Es en función de esto que hoy los jóvenes están relacionados con el mundo de la comunicación digital de forma natural, ya que el acceso a contenidos variados en plataformas digitales es parte de su vida cotidiana. Germán Arango advierte que los hábitos de consumo actualmente suelen darse más a través de internet y que a los jóvenes lo que realmente les interesa es acceder al contenido antes que guardar fidelidad por una industria mediática en particular.<sup>1</sup>

Como afirman Lloret y Canet:

La industria del entretenimiento está empezando a vislumbrar que la red no es solo un nuevo canal de distribución donde llevar sus reservas de contenido hacia otros mercados, sabe que la propia dinámica vitalista del medio no permite posturas conservadoras y que para ser competitiva deberá conocer qué es lo que el internauta demanda en un entorno *online* cuando accede a contenidos audiovisuales con el fin de poder diseñar productos a medida que sean capaces de causar un fuerte impacto entre la audiencia.<sup>2</sup>

---

1 Germán Antonio Arango Forero, *El fin de la comunicación masiva: nuevos medios, nuevos consumos audiovisuales. Fragmentación de audiencias juveniles en un ambiente multimedial* Tesis doctoral, Universidad Austral, Facultad de Comunicación (2013), 267.

2 Nuria Lloret Romero y Fernando Canet Centellas, *Nuevos escenarios, nuevas formas de expresión narrativa: La Web 2.0 y el lenguaje audiovisual*.

Innovar y dirigir proyectos en plataformas de exhibiciones digitales y multimedia se hace necesario. Muchos realizadores audiovisuales han desarrollado productos únicamente para ser emitidos en televisión o en salas de cine —sistemas tradicionales de difusión—, dejando de lado la plataforma más consumida en la actualidad, que es la red.

En el sector audiovisual usualmente se emplean variaciones de términos cuando se refieren a un nuevo modelo que afecta en la forma de contar y consumir historias, como por ejemplo multiplataforma, *transmedia* o *crossmedia*, neologismos que se han convertido ahora en tecnicismos de la producción audiovisual. Aunque hay que aclarar que la *transmedialidad* —término popularizado por el académico Henry Jenkins— no se produce por el hecho de que una pieza se difunda en varios medios o formatos, según Ivars y Zaragoza,<sup>3</sup> sino para generar experiencias en el espectador alrededor del consumo del producto en sus diversos formatos y derivados; es decir, propiciar la interacción continua y permanente entre producción audiovisual/público, al punto incluso de permitirle la participación en la construcción de la narrativa.

Para llegar a tal nivel de participación por parte del público es necesario reconocer la importancia del fomento del 'alfabetismo transmedia' que propone el teórico Carlos Scolari para los jóvenes y adolescentes, que, en este contexto, deben adquirir «una serie de habilidades relacionadas con la producción, el intercambio y el consumo de medios interactivos digitales».<sup>4</sup>

Además, la Unesco reconoce a la 'alfabetización mediática e informacional' como condiciones necesarias para ejercer el derecho a la comunicación y a la libertad de expresión en el mundo actual.<sup>5</sup> Basado en este principio es que el Ministerio de Telecomunicaciones (Mintel) aplica en Ecuador estrategias para fomentar cada vez más entre los ecuatorianos el acceso a la tecnología e internet, reconociéndolo como un derecho.<sup>6</sup>

En Ecuador, según las estadísticas del INEC (2016), el 36,0 % de los hogares a nivel nacional tiene acceso a internet, y hasta el 2016 el 78,9 % de los jóvenes entre 16 y 24 años fueron quienes hicieron mayor uso de la tecnología. Si a este grupo se suma una década de edad a los usuarios (hasta 34 años), el porcentaje aumenta; es decir, 8 de cada 10 jóvenes entre 16 y 34 años usan internet, lo cual representa un 67,3 % de la población nacional.<sup>7</sup>

Para fines de identificación, categorización, clasificación y también para ayudar a caracterizar esta audiencia, se le atribuye la denominación general de *mi-*

3 Begoña Ivars Nicolás y María Teresa Zaragoza Fuster, "La narrativa transmedia en las series de ficción" *Revista Mediterránea de Comunicación* (2018), 258.

4 Carlos Scolari. *Alfabetismo transmedia en la nueva ecología de los medios* (Barcelona: Transmedialiteracy.org, 2018), 8.

5 Unesco, *Media and information literacy. Curriculum for teachers* (2011).

6 Mintel. *Ecuador redujo el analfabetismo digital*. (2012).

7 INEC, *Tecnologías de la Información y Comunicaciones (TIC'S) 2016*. Instituto Nacional de Estadísticas y Ciencias (2016).

*llennials*,<sup>8</sup> término acuñado en 1987 para catalogar a las personas nacidas en la década del ochenta en la transición de la tecnología análoga a la digital.

### *Plataformas audiovisuales en Ecuador*

Ecuador tiene la experiencia de series *online* a través Brahma TV, Cnt Play, Claro Tv y Movistar Play. El primer éxito de estas plataformas fue la serie cómica *Solteros sin compromiso*, con un promedio de 400 a 500 mil visualizaciones por video. Esto fue un claro ejemplo para los productores y cineastas de que las audiencias de jóvenes se mudan al entorno *online*, incluso aunque varias piezas audiovisuales quizás no tengan estándares profesionales, las temáticas logran enganchar a la juventud, sobre todo con géneros como la comedia y la ficción.

En la actualidad, los jóvenes se insertan en las dinámicas interactivas de forma espontánea, ya que ellos mismos se encargan de recomendar series o películas a través de tuits o posteando mediante redes sociales los enlaces entre sus contactos, o incluso capturan fragmentos o escenas para luego transformar el producto original en un nuevo contenido: *memes, gifs, stickers* o notas de voz. Un caso muy ilustrativo de esto fue cuando la serie española *La Casa de Papel*, transmitida en Netflix, estrenó su propio *emoji* en Twitter: la máscara de Dalí, que fue viralizado inmediatamente en la red por los usuarios.

44

En este sentido, y volviendo al tema de la producción audiovisual, otro ejemplo de producciones interactivas hechas para plataformas digitales es *Black Mirror: Bandersnatch*, también transmitida por Netflix. En Ecuador lo realiza la serie televisiva de TC Televisión denominada *Calle Amores*, que intenta interactuar con sus televidentes a través de otras plataformas web como Youtube o redes sociales, ofreciendo fragmentos de escenas exclusivas para crear expectativa.

Los *millennials* se ajustan rápidamente a las dinámicas y cambios que la época y el contexto tecnológico les ofrece; por eso, indagar sobre las nuevas necesidades e intereses de los jóvenes se torna pertinente en el mundo audiovisual, sobre todo si se tiene como objetivo directo a la audiencia juvenil por ser uno de los principales consumidores de producciones cinematográficas, tanto en la gran pantalla como a través de plataformas digitales.

Aunque en Ecuador es evidente la alta demanda de contenido audiovisual en comparación con lo que sucedía hace una década, las producciones nacionales aún no logran alcanzar el impacto deseado y esto se dificulta por el déficit de estrategias que permitan captar la audiencia, sobre todo cuando el consumo ya no se da únicamente por medios tradicionales y, por el contrario, se incrementa el uso y acceso a la tecnológica e internet.

---

<sup>8</sup> Este término (en inglés) da nombre a los integrantes de la llamada generación Y, también llamados milénicos o milenial, que en la actualidad tienen entre 18 y 30 años y que, sin ser nativos digitales, se caracterizan por su familiaridad con internet y las nuevas tecnologías. La precisión de milénico la hace Fundeú BBVA, *Buscador urgente de dudas*.

## Metodología

La metodología que se emplea en el presente trabajo de investigación es de enfoque cualitativo y cuantitativo. A través de ello se busca obtener información relevante y relacionar los datos con la finalidad de exponer criterios que deben ser considerados para que los productores nacionales se conecten con la audiencia juvenil. En función de esto, se emplean técnicas de recolección de datos a partir de textos bibliográficos como: libros, revistas digitales, tesis académicas y páginas web; además, se realizan entrevistas a realizadores audiovisuales que tienen experiencia en producciones cinematográficas ecuatorianas. La parte medular del trabajo se enfoca en la recopilación de datos a través de encuestas a los jóvenes en las edades comprendidas entre 17 y 27 años de la ciudad de Guayaquil. De esta manera se logra una triangulación de técnicas que aporten diferentes enfoques a la situación estudiada. Además, se eligió el segmento de público por tres razones:

- Ser parte de la generación *millennial* porque conocen de tecnología y nacieron entre 1980 y 2000.
- Por tener poder adquisitivo, pues cuentan con empleo o generan formas de emprendimiento para solventar gastos.
- Además, representa el grueso de personas con acceso a la tecnología, según las estadísticas del INEC en Ecuador.

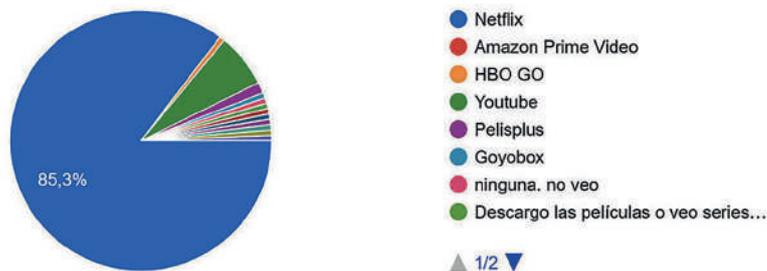
45

## Análisis de resultados

El resultado obtenido muestra que los 150 encuestados, todos ellos de entre 17 y 27 años, y que consumen cine y plataformas digitales, lideran los que poseen 27, 17 y 25 años. En la muestra desglosamos además edades entre 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 y 26.

Se obtiene como dato relevante que los jóvenes con mayor consumo en plataformas digitales provienen del sector norte de la ciudad, teniendo como resultado el 65,3 % de la muestra. Asimismo, los jóvenes guayaquileños indican que, al momento de ver películas o series en plataformas digitales, tienen como destino principal la plataforma a nivel internacional y de tendencia actual, Netflix, con el 85,3 %; seguido de YouTube con el 6,7 %, aunque aquí hay que aclarar que, si bien no es una plataforma directa para difundir películas o series, es un canal que ofrece material audiovisual en todos los formatos y de diversos géneros. El 8 % corresponde a otras plataformas y, a pesar de tener menos incidencia, hay que destacar que se trata de opciones que tienen un catálogo exclusivo, amplio, clasificado y organizado de películas internacionales: Amazon Prime Video, HBO Go, Pelisplus o Goyobox, en las cuales se le pide al usuario abrir cuentas para acceder al contenido, primero de forma gratuita y luego, bajo pago.

## 2. ¿Qué plataforma digital prefieres para ver películas o series?

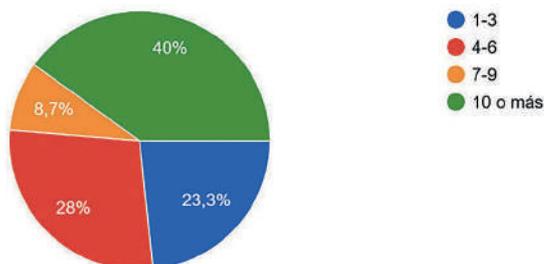


**Figura 4: Plataforma digital de preferencia. Elaboración propia**

Podemos resaltar que la audiencia juvenil guayaquileña visita más de 10 veces al mes plataformas digitales para ver películas con un 40 % en la frecuencia; mientras que otros jóvenes indican que visitan entre 4 a 6 veces al mes con un 28 %, seguido por otra parte entre 1 a 3 veces al mes con un 23 % y finalmente tenemos un 8,7 % que ingresa de 7 a 9 veces al mes a ver contenido cinematográfico. Esto evidencia una supremacía frente a la asistencia de los jóvenes a salas de cine comerciales.

46

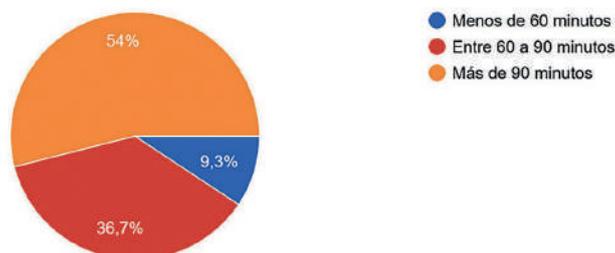
## 3. ¿Cuántas veces al mes visitas plataformas digitales para ver películas?



**Figura 5: Frecuencia de visitas en plataformas digitales. Elaboración propia.**

De igual modo, tenemos que los jóvenes guayaquileños invierten de su tiempo más de 90 minutos del día al momento de ver películas o series con un 54 % de la muestra, mientras que el 36,7 % indica que invierten entre 60 a 90 minutos y finalmente un 9,3 % que consume hasta 60 minutos. Es preciso resaltar este aspecto al momento de analizar el tiempo que destina la audiencia *millennial* para ver contenidos cinematográficos, siendo indiferente si lo hace continuamente o por jornadas acumuladas a lo largo de un día o de una madrugada.

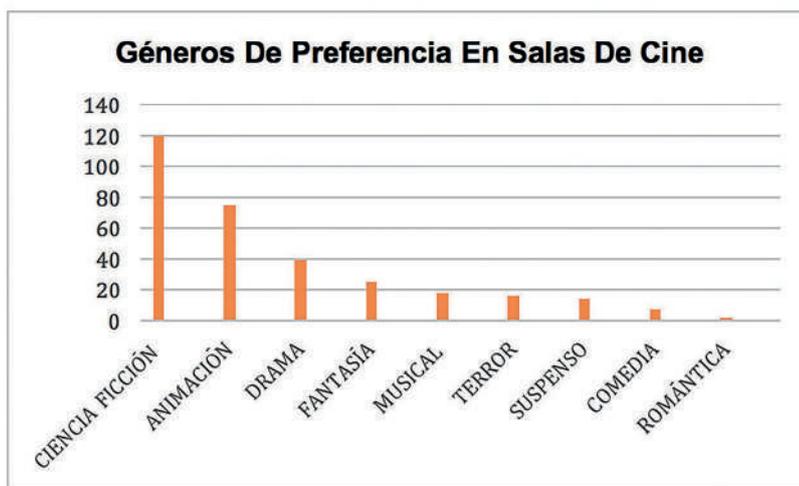
#### 4. El día que visitas una plataforma digital para ver series o películas, ¿que tiempo inviertes?



**Figura 6: Tiempo diario en plataformas digitales. Elaboración propia.**

Otro dato igual de importante es que todos los títulos de películas preferidas por los jóvenes guayaquileños provienen de industria extranjera. Para obtener esta información, además, se hizo una tabulación independiente para determinar cuáles géneros son de su preferencia y sitúa en primer lugar ciencia ficción, seguido de animación y, por último, drama. No obstante, también aparecen entre otras opciones los géneros como fantasía, musical, terror, suspenso, comedia, románticas e incluso biográficas –ahora llamadas *biopic*—. En este último género se puede tomar como referente la serie original del artista mexicano Luis Miguel, que fue seguida en muchos países, y a partir de la cual empezaron a desarrollarse otras historias como la *biopic* del cantante puertorriqueño Nicky Jam, *El ganador*.

47

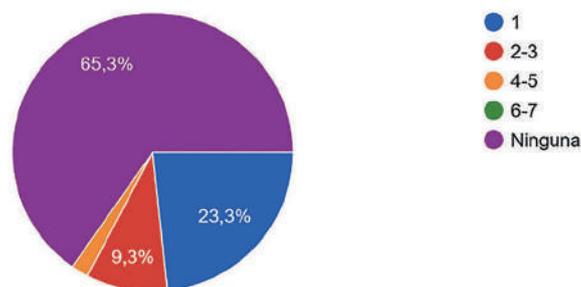


**Figura 8: Géneros de preferencia en salas de cine. Elaboración propia.**

El panorama es desalentador para la producción nacional debido a la abrumadora fuerza que tienen las plataformas digitales y la diversidad de géneros que ofrece la industria extranjera, esto en contraposición a la escasez en la diversidad de géneros en las producciones cinematográficas ecuatorianas. Si bien es cierto que en

los últimos diez años se ha incrementado la producción de la industria audiovisual nacional, los resultados indican que la mayoría de los jóvenes guayaquileños no han consumido cine ecuatoriano, por lo menos en el último año (2018 a 2019), según la muestra recopilada en esta encuesta, pues los jóvenes en su mayoría, con un 65,3 % seguido de un 23,3 %, admiten que han visto al menos una película en el último año o nada; y finalmente hay un pequeño grupo, pero no menos importante, de 9,3 % que ha visto entre 2 a 3 piezas cinematográficas ecuatorianas en los últimos doce meses.

#### 10. ¿Cuántas películas Ecuatorianas has visto en el último año?



**Figura 12: Películas ecuatorianas vistas el último año. Elaboración propia.**

48

Uno de los factores principales por los cuales la audiencia juvenil guayaquileña no se siente motivada a ir a salas comerciales de cine para ver producción ecuatoriana, inclinándose por las producciones extranjeras, es debido a que no les causa 'interés' la trama que se presenta. Según la encuesta, un 52 % de consultados acepta que no les interesa la trama, frente a otro grupo de 48 % que indica que no se ha enterado de tales piezas cinematográficas ecuatorianas, lo que deja en evidencia que las producciones no manejan estrategias de promoción adecuadas para hacer la difusión y distribución de sus películas.



**Figura 13: Opiniones de crítica hacia las películas ecuatorianas. Elaboración propia.**

Finalmente, la última interrogante que se le plantea a los jóvenes guayaquileños es decidir si tuvieran que elegir entre ver películas en el cine o una plataforma digital como Netflix, ¿por cuál opción se inclinarían?, obteniendo como resultado que el 65 % prefiere consumir contenido cinematográfico mediante plataformas digitales y destacando en especial a una de las opciones más consumidas en la actualidad, Netflix, pues indican que este medio les resulta más accesible y más económico en relación con la gran variedad de contenidos a disposición de la audiencia.



Figura 14: Preferencia entre salas de cine y plataformas digitales. Elaboración propia.

Otra de las razones en la que los encuestados hacen hincapié es que pueden acceder sin importar el lugar, la hora, y pueden ver una y otra vez el mismo contenido, ponerlo en pausa o reanudarlo a su antojo. Hacen énfasis también en la comodidad como espectadores, ya que desde el dormitorio pueden elegir infinidad de opciones para entretenerse, compartir con pareja, amigos, familia y comer lo que deseen, sin restricciones.

Sobre el tiempo, que es primordial para ellos, se evidencia que el público está satisfecho con esta plataforma, pues siente que es una ventaja no estar sujetos a una programación preestablecida y fija. De acuerdo con el resultado tenemos que el 35 % restante se inclina por el cine como una forma tradicional para ver películas, afirmando como razón que los estrenos de grandes producciones no llegan inmediatamente a plataformas digitales; otros encuestados claman por sentir la experiencia en pantalla grande, los sonidos en los parlantes envolventes en salas de cine y, por último, indican que por tradición van al cine como una forma de desconectarse del entorno cotidiano, que incluye a los medios digitales. Sin embargo, hay que relacionar datos importantes: este porcentaje (35 %) manifiesta su inclinación por las salas de cine y que eligen los fines de semana para acudir por lo que, si se trata de ver contenidos en plataformas digitales, lo hacen durante la semana.

## *La importancia del estudio de mercado para las producciones cinematográficas ecuatorianas*

En Ecuador, pese a que la producción cinematográfica ha aumentado progresivamente en los últimos años, la respuesta en taquilla ha tenido un declive. Según una investigación de María Emilia García publicada en 2015, hubo «un promedio de 40 mil espectadores por película en el 2012».<sup>9</sup> ¿Por qué los productores, directores y realizadores audiovisuales ecuatorianos no conectan con una asistencia masiva? Qué mejor que los mismos involucrados en la producción audiovisual puedan responder sobre su percepción del mercado local y específicamente sobre el comportamiento de la audiencia.

Leticia Becilla tiene una amplia experiencia profesional como productora de *Minuto Final*, *Dama Tapada*, *La Descorrupción*, y ha sido asistente de dirección de *Sexy Montañita*. Ella considera que es imperativo realizar estudios de mercado previo al desarrollo de una producción cinematográfica con el objeto de determinar la finalidad del proyecto audiovisual a realizar. Es imperioso estudiar la audiencia de destino y determinar si la producción cinematográfica tiene un fin comercial o artístico, ya que de esta manera se posibilita crear estrategias de producción, publicidad y de marketing con relación a las necesidades y a lo que se busca. Conocer la audiencia permite al cineasta o productor idear y crear contenido que evoque el interés del *target* al que apunta. Becilla insiste en que es fundamental contar con el estudio de mercado como base para determinar las características del producto audiovisual, en el que esté presente lo que buscan los espectadores y lo nuevo que se quiere ofrecer desde las producciones cinematográficas.

50

A partir de la información obtenida a través del estudio realizado, se determinará el fin que se pretende alcanzar y con ello se desarrollará la planificación y realización de la producción. Ese proceso permitirá distinguir si el fin es netamente artístico o comercial. Si la producción tiene un fin comercial, la plataforma de proyección será las salas de cine o en la actualidad plataformas digitales internacionales como Netflix, o nacionales como CNT o Claro TV.

En Ecuador se cuenta con el apoyo del Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) para tener acceso, negociación, mediación y exhibición de producción cinematográfica en la plataforma latinoamericana *Retina Latina*. Para ello se debe contar con la certificación de ser una película ecuatoriana otorgada por el Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual (IEPI). Por otro lado, si a partir del estudio de mercado se decide que la producción sea un aporte artístico, el o los productores deben buscar apoyo económico en festivales o espacios de fomento al arte en los que puedan ser exhibidos.

El estudio de mercado permitirá a los productores definir el *target* y crear

---

<sup>9</sup> María Emilia García Velásquez, "Estudio del comportamiento del mercado cinematográfico en el año 2012 y de la injerencia de los planes de negocios para la generación de ganancias", *Fotocinema*, No. 11 (2015), 348.

producciones de interés. Considerando que en la actualidad el mayor consumista y destinatario de producciones cinematográficas son los jóvenes, es fundamental este análisis para determinar una temática estructural y elementos como guion, reparto, musicalización, etc., acordes a las expectativas de los *millennials*, con la finalidad de provocar la atracción con el material audiovisual desarrollado.

Otra de las posibilidades que permite un estudio previo es el diseño de rutas de marketing, en las que se contempla la incorporación de estrategias transmediáticas en las redes sociales como Facebook, WhatsApp, Instagram o Snapchat, ya que son las primeras fuentes de interacción entre los jóvenes. Las piezas audiovisuales que están destinadas a ser creadas y pensadas para los jóvenes deben considerar la época y el contexto tecnológico y aportar con un contenido divertido que fomente la educación e información, por lo cual es clave gestionar los nexos con plataformas digitales y apostar por este escenario, ya que en la actualidad la audiencia juvenil pareciera tener mayor afinidad por plataformas digitales como Netflix, que por la televisión tradicional.

### *Producciones cinematográficas ecuatorianas en referencia a su público objetivo*

Valeria Suárez Rovello es realizadora audiovisual y socia fundadora de La Gallera Producciones, cuya reciente producción fue el filme ecuatoriano *Siguiente Round*, estrenado en cines a finales del 2018. La productora refiere que las producciones cinematográficas ecuatorianas, si bien han aumentado con relación a varios años atrás, aún no se tiene claro el público objetivo y para eso son necesarios los estudios de audiencia.

En Ecuador cada vez hay mayor número de producciones audiovisuales y realizadores que buscan llegar a la sala oscura y también a plataformas digitales. No obstante, «gran parte de las producciones cinematográficas ecuatorianas son exhibidas únicamente en festivales nacionales o internacionales y no en salas de cine», opina Suárez. Para la realizadora, esto se debe a que la opción de difusión a través de festivales permite dar a conocer el producto audiovisual, buscar inversionistas y apoyos con la finalidad de llegar al cine; no obstante, queda en el aire el objetivo de llegar a la masa, pues simplemente se queda en un círculo de exhibición.

Aunque Suárez admite que los cineastas en Ecuador están desesperados por llegar a las salas de cine y alcanzar plataformas digitales de élite como Netflix, esto se torna dificultoso ya que la mayoría de los espectadores ecuatorianos lamentablemente tiene preferencia por películas de Hollywood o sagas internacionales reconocidas, es decir, cine comercial y no de autor. Por eso recomienda conocer al público objetivo, sus necesidades e intereses, que es lo que permitirá trazar un posible camino de éxito para la producción cinematográfica a rodarse.

También remarca la realizadora que, aunque hoy en día se mantiene la cadena tradicional de festivales a cine, a televisión, a VOD y/o a DVD, esta debe cam-

biarse hacia nuevas plataformas y crear estrategias de marketing en referencia al público objetivo. Un claro ejemplo de esto es que en los últimos años las películas ecuatorianas más vistas han sido películas cristianas y, a pesar de no promocionarse en medios televisivos o redes sociales, su estrategia de marketing es por la propia comunidad de seguidores a través de redes sociales como Facebook, donde se crea expectativa y motivación entre los consumidores-usuarios-seguidores-agregados.

Asimismo, Suárez cuenta que la experiencia del filme *Siguiente Round* fue pensado con la intención de difundir su mensaje y temática para un público objetivo de preferencia juvenil y no solamente de clase media alta, sino también de barrios populares; no obstante, conocer previamente a la audiencia les permitió saber qué películas ecuatorianas son mayormente consumidas por el mercado que tiene poder adquisitivo, de allí que este documental se haya proyectado en los cines San Marino, El Dorado, y Riocentro Ceibos, salas ubicadas en zonas residenciales de Guayaquil.

En Ecuador son los jóvenes los que consumen en mayor medida todo tipo de entretenimiento, y en ese sentido se debe tener claro que la audiencia juvenil es *millennial* y como tal, las redes sociales y lo digital son parte de su vida diaria y deben formar parte del marketing de una producción, recalca Suárez. Es justamente por eso que algunas producciones ecuatorianas no se conectan del todo con la audiencia nacional, que se muestra indiferente ante las producciones nacionales, de allí —sugiere Suárez— la necesidad de que los cineastas hagan cine de una forma procesual e integral. También recomienda dejar temas de trasfondo social o político y brindar temas de formación, sensibilización e interés. Asimismo, sugiere apuntar a la accesibilidad de películas ecuatorianas mediante plataformas digitales, ya que en la actualidad plataformas como Netflix toman más fuerza y dejan de lado a la televisión e incluso el cine.

52

### *'Debe resucitar Hitchcock' en Ecuador para tener una película en Netflix*

«La industria es un negocio y debería responder a las audiencias», sentencia claramente Ernesto Yturralde, más conocido en el ámbito del cine ecuatoriano como Ernesto Yitux, nombre con el que se promociona él y sus producciones en las redes sociales.

«A final de cuentas es un negocio y no basta con ser creativo ni con filmar bonito. Eso no va a ser que llegue a Netflix o plataformas grandes o como HBO, Amazon», afirma el cineasta, que no niega que hay un elevado interés de los realizadores ecuatorianos por llegar a estas plataformas, pero considera que para lograrlo se necesita mucho conocimiento en el área de marketing y negocios, y no solo en la parte artística.

Yturralde refiere que Colombia, Argentina y México son industrias mucho más avanzadas que la ecuatoriana, incluso que la de Perú, gracias a los agentes de ventas y las distribuidoras, han logrado estar en el catálogo de Netflix, lo cual todavía es un desafío para la industria ecuatoriana. El director de *Siguiente Round* re-

vela que hay ciertos estándares que piden las plataformas digitales internacionales para poder exhibir las producciones, como qué tipo de cámara se usó, códec, resolución, etcétera. Asegura que el proceso de selección es largo y bastante complejo, por lo general se necesita un agente de ventas internacional, un representante. «Es muy difícil o esporádico el caso de que una de estas plataformas llegue a conectar directo con el productor, tendría que ser la resurrección de Hitchcock (en Ecuador) para que pase eso», ironiza el director.

## Conclusiones

La audiencia juvenil guayaquileña presenta predisposición para ver y consumir cine a través de plataformas digitales. En este sentido, en Ecuador se ve la necesidad de que los productores, realizadores y directores locales tengan un análisis sustancial de la audiencia juvenil y ofrezcan producciones que capten los intereses de esta audiencia, considerando objetivos artísticos y formativos con una visión de innovación y marketing adecuado para el género, edad y requerimientos del público.

En la encuesta digital se pudo constatar que los contenidos a los que accede la audiencia guayaquileña juvenil son en su mayoría del género ficción, a través de plataformas como Netflix. No obstante, en referencia a la visualización de películas ecuatorianas en salas de cine, un 65,3 % manifestó que no había visto ninguna producción ecuatoriana, siendo esto desalentador para la producción nacional frente a la abrumadora fuerza que han agarrado las plataformas digitales y la diversidad de géneros que ofrecen en su amplio catálogo las plataformas internacionales; es decir, que la oferta de producción audiovisual internacional afecta directamente al consumo del cine nacional.

Estudiar a la audiencia objetivo y determinar si la producción cinematográfica tiene un fin comercial o artístico es lo que permitirá diseñar estrategias de producción, transmediatización, publicidad y de marketing que evoque el interés del *target* al que se apunta. La audiencia juvenil es la preferida de los cineastas, por lo tanto, estos deben conectarse con este público con sus propios códigos y canales; esto es, a través de las redes sociales que los jóvenes utilizan con mayor frecuencia, como Facebook, WhatsApp, Instagram, Snapchat. Estos a su vez se pueden convertir en potentes canales de promoción y transmediatización de las producciones nacionales.

Las piezas audiovisuales destinadas y pensadas para los jóvenes deben considerar el comportamiento propio de la época y el contexto en el cual se desenvuelven los *millennials*, ya que, tal como lo demuestran los resultados de las encuestas, lo que buscan y prefieren son las plataformas audiovisuales digitales, pues en ellas la audiencia no está condenada a ver un material sujeto a horario.

Se torna fundamental establecer contactos con inversionistas, con la finalidad de incrementar los nexos con plataformas digitales internacionales y apos-

tar por este nuevo escenario, puesto que en la actualidad plataformas como Netflix, HBO, Amazon Prime, e incluso Retina Latina —a nivel regional— toman más fuerza y dejan de lado a la televisión tradicional e incluso el cine.

Además, la mayor inversión para las películas ecuatorianas debería apuntar a la identificación de la audiencia para que esta se enganche con las historias y relatos más cercanos a su realidad, y lograr así el mayor objetivo del cine: captar su atención.

## Referencias bibliográficas

- Arango Forero, Germán Antonio. *El fin de la comunicación masiva: nuevos medios, nuevos consumos audiovisuales. Fragmentación de audiencias juveniles en un ambiente multimedial*. Tesis doctoral, Universidad Austral, Facultad de Comunicación, 2013. Disponible en: <https://riu.austral.edu.ar/bitstream/handle/123456789/137/Tesis-doctoral-Arango.pdf?sequence=1>
- Fundéu BBVA. “Milénico y milenial, mejor que millennial”. Disponible en: <https://www.fundeu.es/recomendacion/milenico-mejor-que-millennial/>
- García Velásquez, María Emilia. “Estudio del comportamiento del mercado cinematográfico en el año 2012 y de la injerencia de los planes de negocios para la generación de ganancias”, *Fotocinema*, No. 11. Disponible en: <file:///C:/Users/mmurga/Downloads/Dialnet-EstudioDelComportamientoDelMercadoCinematograficoE-5410837.pdf>
- INEC. “Tecnologías de la Información y Comunicaciones (TIC’S) 2016. Instituto Nacional de Estadísticas y Ciencias”. Disponible en: [http://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Estadisticas\\_Sociales/TIC/2016/170125.Presentacion\\_Tics\\_2016.pdf](http://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Estadisticas_Sociales/TIC/2016/170125.Presentacion_Tics_2016.pdf)
- Ivars Nicolás, Begoña y Zaragoza Fuster, María Teresa. “La narrativa transmedia en las series de ficción”. *Revista Mediterránea de Comunicación*, (ene. 2018). Disponible en: <http://hdl.handle.net/10045/72042>
- Lloret Romero, Nuria y Canet Centellas, Fernando. “Nuevos escenarios, nuevas formas de expresión narrativa: La Web 2.0 y el lenguaje audiovisual”. *Hipertext.net, Revista Académica sobre Documentación Digital y Comunicación Interactiva No. 6*, 2008. Disponible en: <https://www.upf.edu/hipertextnet/numero-6/lenguaje-audiovisual.html>
- Mintel. “Ecuador redujo el analfabetismo digital. Ministerio de Telecomunicaciones y de la Sociedad de la Información”. Disponible en: <https://www.telecomunicaciones.gob.ec/ecuador-redujo-el-analfabetismo-digital/>
- Scolari, Carlos. *Alfabetismo transmedia en la nueva ecología de los medios*. Barcelona: Transmedialiteracy.org, 2018. Disponible en: [https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/33910/Scolari\\_TL\\_whit\\_es.pdf](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/33910/Scolari_TL_whit_es.pdf)
- Unesco. “Media and information literacy. Curriculum for teachers”. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000192971>





# SOBRE LA UTILIDAD DE LA HISTORIA DEL CINE PARA LOS REALIZADORES: UNA ENTREVISTA CON DAVID BORDWELL Y KRISTIN THOMPSON

Equipo editorial  
Universidad de las Artes  
Guayaquil, Ecuador

David Bordwell y Kristin Thompson son, tal vez, los historiadores del cine más conocidos del mundo. Su *Film History: An Introduction* es la historia del cine más importante y, sin duda, la más detallada y que más abarca. Además de su historia del cine, son autores de más de una veintena de libros que intentan dar cuenta, sobre todo, del cine clásico.

En esta oportunidad, los autores le han dado a *Fuera de Campo* una entrevista en la que hablan sobre la importancia de la historia del cine para los estudiantes de cine, así como para los aspirantes a ser realizadores.

**La historia del cine es, sin duda, fundamental para los realizadores. Pero, ¿cuál es la razón de esta importancia? ¿Acaso conocer la historia del cine solo sirve para darle a los cineastas 'opciones' de modos de representación? ¿Como cuando los cineastas quieren hacer una escena y buscan ejemplos pare-**

**cidos en filmes anteriores para ver cómo lo han representado otros? ¿O va más allá?**

**KT:** Supongo que las personas que aspiran a ser cineastas ya conocen algo de historia del cine, aunque solo sean películas estrenadas durante sus vidas. Si decidieron ser cineastas y dedicar su vida al cine es porque deben haber visto algunas películas.

Es verdad que algunos cineastas proyectan películas antiguas en busca de ideas, y a menudo las buscan para usar como modelos para sus colaboradores. Quentin Tarantino mostró muchas películas a su director de fotografía de *Once Upon a Time... in Hollywood* para sugerirle lo que estaba buscando. A menudo es difícil para un director explicarle a un director de fotografía, diseñador o actor lo que quiere, pero mostrar una película y decir: «Quiero algo con ese tipo de paleta de colores» o «quiero un tono similar al que los actores hacen en esta escena» puede transmitir su punto de vista.

57

Pero esa está lejos de ser la única razón por la que los cineastas deberían ver películas viejas. Hacer cine no es solo saber cómo usar una cámara o hacer un montaje. Hay que tener una idea de lo que es el cine y de la amplia gama de posibilidades que han sido explotadas por los cineastas de todo el mundo durante más de un siglo.

No puedo imaginar que alguien se convierta en un buen cineasta sin dos cualidades: curiosidad e imaginación. Eso incluye una curiosidad sobre la forma de arte que uno está estudiando y la imaginación para construir cosas nuevas sobre los logros de los antiguos cineastas.

Por supuesto, si un estudiante aspira simplemente a conseguir un trabajo haciendo películas o televisión muy convencionales, sin poner mucha originalidad (suponiendo que la tenga), probablemente le baste con conocer las películas actuales.

Más allá de la historia del cine, sin embargo, un cineasta dedicado a su oficio debería, idealmente, saber algo sobre las otras artes, particularmente literatura, pintura y música. Muchos principios estéticos abarcan todas las artes, y uno puede aprender de ellos. Si el aspirante a cineasta quiere escribir guiones, un conocimiento de literatura es vital, ya sea para adaptaciones o para historias originales.

**DB:** Un cineasta puede elegir permanecer ignorante de la historia del cine, pero eso me parece arriesgado por varios motivos. Primero, la ignorancia nunca es una buena opción en ninguna área del esfuerzo humano. ¿Quién respetaría a un novelista que no supiera nada sobre la historia de la novela, o un pintor que se hubiera negado

a aprender sobre la historia de la pintura? En segundo lugar, como indica una pregunta, conocer la historia del cine permite a los cineastas comprender las opciones y oportunidades creativas que de otro modo no conocerían. Tercero, ningún cineasta llegó inocente a la realización. Los cineastas comenzaron como espectadores y serán siempre influenciados inconscientemente por lo que ya han visto. Es mejor estar al tanto de sus influencias lo más posible. En general, tengo que preguntar, ¿no querría algún artista saber lo más posible sobre su arte, incluida su historia?

**¿Las relaciones entre la historia del cine y la realización se agotan en la cinefilia o hay un aspecto que va más allá? A lo que me refiero es si cuando le dices a un cineasta que debe saber historia del cine, ¿eso se traduce en ver muchas películas o hay algo más?**

**KT:** Ver muchas películas es un comienzo, pero el disfrute pasivo (o el aburrimiento) no es suficiente. Un estudiante de cine debería preguntarse constantemente por qué los realizadores de esas películas eligieron las técnicas que utilizaron. Esto es particularmente importante para películas poco convencionales y desafiantes, como las de Jean-Luc Godard. Después de todo, hacer cine se trata de tener que tomar muchas decisiones sobre todo tipo de cosas: dónde colocar la cámara, si se usará narración de voz en *off*, si se emplearán efectos especiales digitales o prácticos. Tratar de comprender qué decisiones tomaron los cineastas anteriores y por qué las tomaron es una excelente manera de aprender el oficio de uno. (Esta es una de las ideas destacadas en la película de Truffaut sobre el cine, *La noche americana*).

**¿Cuál dirían ustedes que es el elemento fundamental de la historia del cine que un cineasta debe conocer?**

**KT:** La enorme variedad de estilos fílmicos y estructuras narrativas que han ido y venido en los últimos 120 años es fascinante. Solo para tomar la década de 1920, en Europa había simultáneamente tres movimientos estilísticos muy diferentes: el expresionismo alemán, el impresionismo francés y el montaje soviético. Estos generaron muchos de los clásicos de la década. Otros movimientos han tenido una influencia duradera en el cine, especialmente el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa. La originalidad y la inventiva de los cineastas en estos y otros movimientos deberían inspirar a quienes deseen trabajar en esta forma de arte.

**DB:** Creo que los cineastas deberían aprender los diversos 'cánones' de las películas, pero también deberían explorar las obras menos conocidas. Quentin Tarantino ha podido hacer obras originales debido a su disposición a ver películas inusuales del pasado.

**¿Creen que un cineasta debe estar consciente de su contexto en particular y hacer cine desde ese contexto? ¿O más bien el artista debe confiar en su 'instinto artístico' e ignorar lo que pasa a su alrededor?**

**KT:** Eso realmente depende de qué tipo de películas quiera hacer. A pesar del mito tan querido de los críticos de cine, no todas las películas reflejan lo que está sucediendo en la sociedad actual. Alguien que comenta sobre problemas sociales, como Spike Lee, obviamente se basa más en la historia ac-

tual. Por otro lado, un estudio de personajes como *Can You Ever Forgive Me* (Marielle Heller, 2018) no refleja mucho de la sociedad, y ¿por qué debería hacerlo?

**¿Estarían ustedes de acuerdo con la frase «un cineasta que no conoce la historia del cine está condenado a hacer lo que ya se hizo»?**

**KT:** Completamente. La probabilidad de que un joven cineasta inexperto tenga una gran idea que nadie haya usado antes es bastante escasa, especialmente si ese cineasta sabe poco sobre lo que otros ya han hecho. No tiene sentido reinventar la rueda una y otra vez, y engañarse a sí mismo de que el resultado es terriblemente original.

**¿Piensan que los filmes de los primeros cineastas como Lumière, Alice Guy o Porter siguen siendo relevantes para los cineastas hoy en día?**

**KT:** ¿Y por qué no? Trabajaban en una situación en la que aún no se habían establecido convenciones, ni normas que cumplir, excepto las prestadas de otras artes. Al igual que otros cineastas, tuvieron que tomar decisiones, y podemos tratar de entender por qué hicieron las cosas que hicieron. Ver las convenciones establecidas en los años 1900 y 1910 es fascinante.

**En su experiencia, ¿los cineastas suelen conocer la historia del cine?**

**KT:** Supongo que algunos cineastas conocen la historia del cine y otros no. Uno de los mejores cineastas de todos los tiempos, Yasujiro Ozu, claramente lo fue. Puso muchas referencias a las películas de otras personas e incluso incluyó clips de películas de Hollywood en algunas de las suyas.

En *Ohayu*, su comedia sobre dos escolares rebeldes, hace una buena broma al tener un póster de *The Defiant Ones* en una pared. Ozu nunca podría haber ideado su estilo único si no hubiera estado completamente familiarizado con el estilo de continuidad del cine clásico de Hollywood.

Los directores con los que he hablado son cinéfilos muy bien informados. Conocí a Alexander Payne en una fila para entrar en una proyección de películas clásicas en Il Cinema Ritrovato, el festival italiano de películas restauradas y retrospectivas históricas, a las que asistía regularmente. Alexander tiene un conocimiento enciclopédico de la historia del cine y es especialmente un experto en cine italiano. Si alguien está comiendo con él y discutiendo películas, anotará los títulos que mencionamos en una servilleta para verlos en el futuro.

60

Conocimos a Damien Chazelle porque estaba familiarizado con algunos de nuestros escritos sobre estética e historia del cine. Es otro director con un profundo conocimiento de la historia del cine. Cuando lo invitamos a nuestra universidad y le pedimos que escogiera algunas películas favoritas para mostrar y comentar, tomó algunas decisiones inesperadas: el documental de Jean Rouch y Edgar Morin *Chronique d'un été*, el corto experimental de Bruce Baillie *All My Life* y algunos cortos de jazz de los años treinta. Es famoso por ser fanático de los musicales franceses de Jacques Demy, y aunque *La La Land* fue influenciada por el trabajo de Demy y los musicales de MGM, no es una imitación servil de ellos.

Creo que para estos dos y para otros cineastas, la pasión por el cine y la pasión por ver películas están firmemente vinculadas.

**Es muy común que los estudiantes de realización no vean la necesidad de las materias teóricas por considerar que ellos no harán teoría, sino cine. ¿Esto les ha pasado en su experiencia docente? ¿Qué hacen ustedes para convencer a los estudiantes de realización de la importancia de los estudios sobre cine?**

**KT:** Creo que esta actitud es muy común. Pero nunca habiendo enseñado realización, sino a estudiantes de estudios cinematográficos, no he tenido que convencer a mis alumnos de eso. En general, diría que un joven cineasta que tiene relativamente poca experiencia de vida y no tiene conocimientos teóricos o históricos de la forma de arte en la que espera trabajar, es probable que termine haciendo películas poco interesantes. ¿Se lanzaría un compositor o un pintor a una carrera sin conocer las grandes obras del pasado en esas formas de arte?

**¿Creen que existe un canon común a todos los cineastas del mundo, o más bien cada realizador crea su propio canon?**

**KT:** Creo que hay ciertos cineastas cuyo trabajo es casi universalmente conocido, como Ingmar Bergman o Akira Kurosawa. Pero hay tantas películas importantes que nadie puede verlas todas. Un cineasta interesado en documentales o películas de ficción realistas podría estar mejor viendo películas neorrealistas italianas. El gusto juega un papel en el tipo de películas que uno disfrutará, y como lo sugieren los ejemplos de Payne y

Chazelle, los cineastas gravitan hacia ciertos períodos o cines o autores nacionales. Peter Jackson sabe mucho sobre películas de terror, fantasía y guerra, y probablemente sobre otras que no conozco. Pero me sorprendería que viera un montón de Satyajit Ray o Robert Bresson.

**¿Podría mencionar de cinco a diez libros que considera fundamentales para un cineasta?**

**KT:** La historia del cine que escribimos David y yo es la introducción extensa y actualizada a la historia del cine internacional. (Lo digo bastante objetivamente). Nuestro libro *Film Art: An Introduction* fue pensado como un texto básico para las clases de apreciación cinematográfica, pero también se usa en las clases de cine. Damien Chazelle y Ang Lee nos han dicho que lo leyeron en la escuela de cine. Ben Zeitlin (*Beasts of the Southern Wild*) y el director surcoreano Hong Sang-soo también lo leyeron durante su entrenamiento. Creo que la versión en idioma persa se lee ampliamente en las escuelas de cine iraníes.

El director rumano Cristian Mungiu (cuyo *4 meses, 3 semanas, 2 días* ganó la Palma de Oro en Cannes) nos envió un correo electrónico con este comentario: «Quizás para ti este mensaje llegue de la nada, pero tú jugaste un papel mucho más importante en mi desarrollo como cineasta de lo que imaginas. A principios de los 90, en mi primer viaje al extranjero después de la caída del comunismo, compré un libro de una biblioteca en Edimburgo, sobre cine, ya que algún día quería convertirme en cineasta. Se llamaba *Film Art. An Introduction*. Todavía lo tengo y todavía tengo mis notas de esa época adjuntas al libro en cada capítu-

lo. Me ayudó usarlo para prepararme para un examen de ingreso muy difícil en la escuela de cine».

*Film Art* tiene un capítulo introductorio sobre estilos de películas históricas, además de presentar sus ejemplos atendiendo cada capítulo a una forma o estilo del cine internacional de todos los períodos.

Me parece que *The Parade's Gone By*, de Kevin Brownlow, es una excelente manera de hacer que los estudiantes, o cualquier otra persona, se interesen en el cine estadounidense silencioso. Brownlow tuvo la previsión de entrevistar a muchos actores y otros cineastas de esa época mientras aún estaban vivos. Sus recuerdos no siempre son del todo exactos, pero en general es una cuenta vívida y atractiva.

*Hitchcock/Truffaut* es imprescindible para los estudiantes de cine. Un director importante entrevista a una leyenda del cine sobre su carrera y sus pensamientos sobre la dirección.

David, Janet Staiger y yo colaboramos en *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mopde of Production to 1960*. Este libro considera las interconexiones del estilo estándar de Hollywood, la tecnología y el sistema de estudio, y probablemente sería de interés para los cineastas.

**DB:** En cuanto a la teoría, creo que los cineastas deberían absorber áreas que les interesen, pero no lo veo tan esencial para su trabajo creativo como ver una amplia gama de películas. Aun así, recomendaría algunos libros de teoría: los escritos de Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov, Dziga Vertov, André Bazin y Noël Burch serían muy útiles

para los cineastas. También creo que parte del trabajo de Kristin y mío sería de interés para los cineastas porque tratamos de estudiar los problemas concretos y las soluciones que han surgido en el curso de la historia del cine. Si tuviera que recomendar uno de los míos, sería *Poetics of Cinema*.

### **¿Cuál es su opinión sobre las llamadas películas de superhéroes?**

**KT:** No estoy interesada en el género, aunque disfruto de las películas de superhéroes más humorísticas, principalmente las películas originales de *Hellboy* y los primeros *Guardianes de la Galaxia*.

**DB:** Las películas de superhéroes no son mi género favorito, y en su mayor parte no me interesan, pero son históricamente importantes. Han cambiado el género de las películas de fantasía y han fomentado el desarrollo de efectos visuales sofisticados, que a su vez pueden ser utilizados por otros cineastas de formas quizás más interesantes.

### **¿Creen que la originalidad sigue siendo un valor en el cine de Hollywood? ¿O se han rendido y es por eso que los remakes y las adaptaciones son tan populares? ¿O estoy exagerando al pensar que eso es todo lo que parecen estar haciendo hoy en día?**

**KT:** Definitivamente creo que la originalidad todavía se valora en Hollywood, aunque tal vez menos que en la era del estudio clásico. Tenemos a los hermanos Coen, Damien Chazelle, Steven Soderbergh, Alexander Payne, Christopher Nolan, Quentin Tarantino, Steve McQueen, Steven Spielberg, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón y otros. El hecho de que algunos de ellos ahora solo

puedan obtener fondos de Netflix o Amazon me preocupa. Significa, por ejemplo, que *The Ballad of Buster Scruggs* de los Coen no ha salido en Blu-ray, y puede que nunca lo haga. El streaming no es propicio para el estudio detallado de películas.

También creo que la animación sigue siendo una fuente importante de originalidad, especialmente en las características recientes de Disney, la mayoría de las películas de Pixar y las de Laika (*Paranorman*, *Kubo* and *The Two Strings*).

Debemos recordar que hubo muchas adaptaciones hechas en la era clásica, así como *remakes*, secuelas y series. Se hicieron muchas películas bastante convencionales en ese momento, la mayoría de las cuales son olvidadas por todos menos por los cinéfilos.

Ciertamente, ahora hay más franquicias, especialmente aquellos Blockbusters con grandes efectos especiales de alto presupuesto. Esto ha tenido como consecuencia que han empujado al *streaming* a películas más pequeñas. Pero aun así la originalidad puede colarse. Considere las críticas y la popularidad de *Thor: Ragnarok* en contraste con las películas anteriores de Thor, en gran parte debido a la excentricidad y el humor inyectados por la elección de Taika Waititi para dirigirlo. Esa película se vendió en gran medida por su originalidad, aunque no pensé que Waititi la salvara por completo de los problemas básicos del género.

**DB:** La originalidad en el cine de audiencia masiva siempre me parece una cuestión de nuevos tratamientos de formas dadas, por lo que todavía hay una mínima originali-

dad en el cine de Hollywood. Supongo que Christopher Nolan, Quentin Tarantino, Steven Spielberg, Craig T. Zahler, Kelly Reichardt y otros cineastas contemporáneos están tratando de hacer algo diferente con las tradiciones que heredan.

**¿Cree que la frase «cualquier tiempo pasado fue mejor» es cierta hoy en día para el cine estadounidense?**

**KT:** Es tentador pensar eso, pero creo que se podría argumentar que la década de 1960 fue un período bajo para el cine estadounidense. La gente tiende a olvidar los musicales exagerados y las comedias familiares de Disney que eran elementos básicos comunes de esa época. Intenta ver *Doctor Dolittle* (1967) si crees que la década de 1960 fue una edad de oro en comparación con la actual.



# OCHO ESPECTADORES EN BUSCA DE UNA AUTORA

## RESEÑA DEL FILME *LA MALA NOCHE* (GABRIELA CALVACHE, 2019)

Amalina Bomnin  
Universidad de las Artes  
Guayaquil, Ecuador  
amalina.bomnin@uartes.edu.ec

Oh como quejumbrosos hemos acariciado  
nuestros hombros y párpados.  
Y la noche, como animal herido,  
se ha escondido en las habitaciones,  
atravesada por nuestro dolor.

"LOS HERMANOS", *POEMAS A LA NOCHE*  
RAINER MARÍA RILKE

### Primera llamada

**M**i profesor de Historia del cine en Cuba, Mario Piedra, aconsejaba en clases: «Si transcurren los tres primeros minutos y el film no te ha "enganchado" puedes dejarlo». Cuando nos comentaba esto asistíamos a los primeros años de la década de los noventa y, al menos en mi caso, aplicaba este rasero lo mismo al torrente de cine que veíamos por aquellos días en las ediciones del Festival de Cine Latinoamericano, los clásicos que íbamos a ver raudos cuando había ciclos en la Cinemateca, hasta las películas elegidas dentro del volumen comercial. Recuerdo que sus clases estaban más enrumbadas al análisis del filme que al propio decurso histórico del género, lo cual se agradecía mucho.

Han pasado casi tres décadas desde aquel momento y me sigue funcionando esta instrucción como una suerte de «imperativo categórico». Ahora radico en Guayaquil y tanto la producción, distribución, como la crítica de cine, constituyen la excepción y no la regla dentro de un contexto donde los artistas se manifiestan públicamente ante la ausencia de políticas culturales que realmente representen los intereses comunitarios y de la nación. Es por ello que me resulta un contrasentido debatir asuntos como las industrias culturales y las economías creativas en un tejido sociocultural tan frágil como el ecuatoriano, donde hace recién once años se cuenta con una institución encargada de atender las prerrogativas del ámbito audiovisual; a no ser que las intenciones fuesen, justamente, reflexionar sobre las discrepancias que existen entre estas formas comerciales de legitimación y las maneras insurgentes en que podemos situar, dentro y fuera del país, producciones provenientes del cine bajo tierra, emergente, o de cualquiera que se precie de producir

dentro del género como «la práctica de la alegría ante la muerte»,<sup>1</sup> que diría Bataille.

El Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine) es, desde 2008, la institución encargada de apuntalar la industria cinematográfica y audiovisual, atendiendo a sus procesos de desarrollo y distribución, procurando, además, la circulación de dicho quehacer dentro y fuera del país. De acuerdo a la Ley Orgánica de Cultura del Ecuador (ordenanza que, dicho sea de paso, ha traído aparejada más de una racha al debate institucional y público en la región por no responder cabalmente a los intereses del gremio artístico en general), dicha entidad se convirtió en Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA), el cual «se encargará en lo sucesivo de asumir las funciones que antes asumía la instancia precedente y, como valor agregado, también [...] garantizará el acceso de las expresiones de la diversidad cultural a diferentes soportes y plataformas».<sup>2</sup> De manera que supuestamente «estas acciones [...] fomentan, apoyan, difunden y promocionan cine y audiovisual ecuatoriano de calidad».<sup>3</sup>

Estos datos, que han sido extraídos de un informe de transparencia brindado por estas instituciones a la ciudadanía, no solo translucen el carácter incipiente de la in-

dustria en suelo nacional, sino también todo el camino por andar en torno a la escasa o nula sensibilización del público con el séptimo arte. Vale recordar aquel pasaje en el documental *Más allá del mall*, de Miguel Alvear (2010), donde entrevistan a un grupo de personas sobre qué películas ecuatorianas han visto y un grupo de chicos de colegio responde a coro: «*Cocoon*». En ese mismo reporte sobre cine se maneja que «de enero a diciembre del 2016 se apoyó la realización de 246 exhibiciones de cine en 63 espacios de territorio. Estas exhibiciones llegaron a un total de 5289 espectadores».<sup>4</sup> Ante esto surgen varias interrogantes: ¿qué se exhibió? ¿Acaso hubo debate sobre lo exhibido? No se trata de inventarios numéricos sino de la calidad que debemos procurar para que el público acceda a un cine cualitativamente superior, que se concilien o se confronten ideas sobre lo producido, pero, sobre todo, que exista comunicación social, disenso, reactividad, que sería lo antagónico a la estandarización ciudadana y del gusto y goce estéticos.

Ante este orden de cosas, el viernes pasado asistí al estreno de *La mala noche*, drama-ficción del 2019 dirigido por Gabriela Calvache. Con ocho espectadores en la sala, algunos de ellos atentos todo el tiempo al celular en lugar de la película, se proyectó una entrega que, desde su título, ya se antoja dicotómica, binaria, pues funciona por oposición de lo bueno (como también lo son lo bello y verdadero platónicos), y la noche, como metáfora relativa a opacidad y vacío (lo antagónico al día, que es plenitud

1 Bataille, George (2008), *La conjuración sagrada*, 2da edición. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 253-261.

2 Informe de rendición de cuentas 2016 del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine), <http://www.cineyaudiovisual.gob.ec/rendicion-de-cuentas-2016-del-consejo-nacional-de-cinematografia/>, p. 1.

3 *Ibíd.*

4 *Ob. cit.*, p. 4.

y vida). Quizás a la autora no le interesen tanto los matices conceptuales y el 'entre' analítico. Tal vez apuesta por el dualismo modernista más cercano a la percepción general del público ecuatoriano. Abordar temas especialmente álgidos como prostitución, drogas, y tráfico infantil debe comportar un *engagement* en el sentido tácito del término, que va desde cómo asumes la vibración de ese argumento, la construcción de personajes protagónicos y secundarios, hasta cómo resuelves un desenlace sin caer en el melodrama, que, dicho sea de paso, en ninguno de estos tres aspectos el filme toma los riesgos necesarios. Para analizar la parte por el todo, si nos concentramos en Dana, su actuación fue por cierto impecable; habla de una artista con ganado oficio, lo cual indica que, de haber existido un personaje-arquetipo correctamente labrado, Noelle Schonwald hubiese podido lograr excelentes resultados. Pero Dana es la no-prostituta en *La mala noche*.

## Segunda llamada

**D**ialogos insulsos, tempo casi tarkovskiano, ausencia de pulsiones (escópica e invocante), son algunos de los aspectos que resaltan en la obra de Calvache; pero, sobre todo, lo que advierto como una ausencia irremisible: la elusión de lo obscuro, abyecto, violento, la «materia baja» (y vuelvo a Bataille) para el espectador. Inferimos que Dana pertenece a ese mundo, apenas lo vemos, no asistimos a su horror, ni este nos atrapa. Las escenas íntimas de ella con Diego y Julián pasarían por ser las de cualquier pareja común que no vive del sexo pagado. No se tensa el asco, lo prohibido, los instintos bajos, cuando todos sabemos

que una mujer que vive de estos servicios navega a diario entre la vida y la muerte.

En la escena donde llega un edecán de su proxeneta Nelson a reclamarle el dinero pendiente, además de un visible error en la edición que atropella el grito de Dana antes de que en realidad el puño del alcahuete pudiera alcanzar su rostro, no somos espectadores del dolor. No digo que tenga que responder a una estética o paradigma específico, sino que hay que estar conscientes de que fácilmente puede no ser creíble la historia.

Asimismo, otro gazapo empaña la cinta cuando, ya acostumbrados a la famélica o anoréxica corporalidad del personaje, nos enfocan unos dedos de los pies que, se advierte, no pertenecen a ella por ser de una complexión diametralmente opuesta al resto de su morfología. En ese momento procede a drogarse, acción que en el filme también nos deja un sabor a neutralidad. Hay una serie de asociaciones simbólicas respecto a esta zona corporal. «El dedo gordo del pie es la parte más humana del cuerpo [...], en el sentido de que ningún otro elemento [...] se diferencia tanto del elemento correspondiente del mono antropoide». Más adelante el autor francés refiere la expresión campesina «tiene las manos tan sucias como los pies», en alusión a una suciedad repugnante. Otras connotaciones asociadas a la inquietud sexual alcanzan a los dedos. «Los chinos [...] tras haber atrofiado los pies de las mujeres, los sitúan en el punto más excesivo de sus desviaciones». «[...] en general es incorrecto e inhumano mirar los pies de las mujeres. Los confesores católicos [...] preguntan a sus

penitentes chinos "si no han mirado los pies de las mujeres"». <sup>5</sup>

Cuando me refería a la ausencia de «materia baja», que Bataille relaciona con lo 'informe', monstruoso e impúdico, hago notar que es imposible hablar de drogas y prostitución en cualquiera de sus variantes (infantil o adulta) desde la sobriedad, mostrando simples cuerpos desnudos, caricias comunes y diálogos pobres de sentido; y menos aún que la niña que encarna al personaje secuestrado no ostente organicidad, pues no es posible conectarnos con la angustia de su encierro, el desgarrar inocente, el sentimiento de agonía que debe entrañar la pérdida de sus padres como parte del terremoto reciente que sacudió a todo el país.

68

Como colofón, el desenlace de *La mala noche* es totalmente predecible. Un ajuste de cuentas por parte de Dana mediante una estrategia que raya en lo pueril: esconder bajo su manga una jeringa con aguja para encarnarla en el cuello de Nelson. Acto seguido, corre despavorida a rescatar a la niña (sin que encuentre a su paso conflicto alguno), para terminar detenida por un disparo de bala.

### Tercera llamada (y última)

**A**nsié que terminara aquella 'noche'. Entre pases de cámara no justificados hacia un club nocturno de *strippers*, problemas de edición, una Dana que transpiraba buenos modales, clase y recato —quizás

<sup>5</sup> Bataille, *La conjuración sagrada*, pp. 44-49.

lo más parecido a una mujer disfrazada de puta—, y la falta de credibilidad de la historia que desde el inicio revela altibajos (el plano de espaldas a la cámara, en perfecta simetría respecto a los hombres que salen de la mansión, y en cuanto a los espectadores, genera una tensión singular; solo acotaría que la manera en que los machos la miran no resalta la complicidad sino más bien la minimiza), dejaba la confirmación acerca de las buenas intenciones que podemos hallar, aun cuando no se elija el mejor camino.

### Referencias bibliográficas

Assandri, José (2013). *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*. El cuenco de plata SRL, Buenos Aires.

Bataille, George (2008). *La conjuración sagrada*. 2da edición, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 253-261.

Colín, Araceli: "De la pulsión de muerte, el deseo y la pulsión invocante", en *Fuentes Humanísticas*, año 29, N° 51, II Semestre 2015, pp. 25-40, Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Psicología. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/83080222.pdf>

*Informe de rendición de cuentas 2016 del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine)*, <http://www.cineyaudiovisual.gob.ec/rendicion-de-cuentas-2016-del-consejo-nacional-de-cinematografia/>, p. 1.

# EL RETORNO DEL DOCUMENTAL *FISCAL ACUSADOR*

María Emilia García

Universidad Católica Santiago de Guayaquil

Guayaquil, Ecuador

maria.garcia01@cu.ucsg.edu.ec

**M**aking of a Murder, *El Proyecto Williamson*, *The Staircase*, entre otras producciones documentales, representan el auge actual de propuestas audiovisuales que giran en torno a la revisión de crímenes pasados, donde la verdad de los hechos es puesta en tela de juicio.

Las producciones mencionadas parecen ser una evocación de la corriente documental llamada *Fiscal Acusador*, que se desarrolló luego de la Segunda Guerra Mundial y que buscaba exponer evidencias de los crímenes cometidos durante el conflicto bélico.

Esta corriente, definida por el historiador Erick Barnouw en su libro *El Documental: historia y estilo* (1996), surge bajo el impulso de dos realizadores: Andrew y Annelie Thorndike. Ellos revisaron y compilaron material de grabaciones de archivo de la época, intentando identificar en ellas a criminales de guerra. Dos ejemplos de sus producciones son los documentales de la serie *Los archivos atestiguan: Vacaciones en Sylt* y *Operación Espada Teutónica*.

En *Vacaciones en Sylt* (1957) denuncian a un hombre llamado Heinz Reinefarth, quien era el alcalde de la ciudad de Westerland

en ese momento y tenía un pasado oculto: durante la Segunda Guerra Mundial fue oficial nazi, supervisor de las ejecuciones en Varsovia. El documental muestra imágenes donde se lo puede observar en los campos de concentración.

*Operación Espada Teutónica* (1958) tiene su foco de atención en Hans Spiedel, un oficial de la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte), a quien acusan — también con material de archivo — de haber trabajado durante la Segunda Guerra Mundial como espía del ejército alemán.

En los últimos años se ha visto proliferar, especialmente en las nuevas plataformas de distribución de contenido audiovisual como Netflix, el desarrollo de series o documentales que siguen el espíritu de esta corriente; es decir, que tienen el objetivo de utilizar el formato documental para revisar casos judiciales o crímenes, exponiendo nuevas evidencias o abordajes a las situaciones mediante el audiovisual.

En estas producciones, el documental no tiene como objetivo la exhibición de un acontecimiento o temática en particular, sino que, en ellos, el realizador ejerce la

función de fiscal que acusa o presenta nuevas evidencias, persiguiendo como objetivo hacer un llamado a la acción fuera del marco de la pantalla.

A continuación haremos un repaso histórico, empezando por señalar pequeños brotes en esta dirección a partir de la década del 90, comenzando por *The Thin Blue Line*, del director Errol Morris, hasta llegar al auge actual del género True Crime.

*The Thin Blue Line*, estrenada en 1988, expone la investigación en torno al asesinato del policía Robert Wood, y el juicio a los acusados del crimen. El documental presenta un formato interesante en el que se conjugan recreaciones del incidente, así como también se intercalan entrevistas de los dos sospechosos del crimen en plano medio con un fondo poco descriptivo. Uno con camisa naranja y el otro, con una blanca, colores utilizados comúnmente para uniformes de presos, de forma que el espectador no puede determinar quién termina siendo condenado por el asesinato sino hasta el final.

Este documental también es reconocido por haber desafiado nociones preestablecidas del momento en relación a la forma del documental, que se esperaba que estuviera en la línea del *cinema vérité* y reivindicado el uso de recreaciones. De acuerdo a Bailey, estas recreaciones giran en torno a la escena del crimen en *The Thin Blue Line*, y van variando de acuerdo a las distintas hipótesis que se exponen de lo ocurrido.

Gracias al impacto que tuvo el documental, el acusado por el homicidio y sentenciado a pena de muerte, Randall Dale Adams, logró que se revisara su caso, probando su inocencia.

Entre las inconsistencias expuestas y revisadas por el documental está la credibilidad de algunos testigos, que se sugiere que estaban interesados en recibir una recompensa monetaria a cambio de su testimonio. También, la sugerencia de que la policía optó por acusar a Randall en vez del otro sospechoso, ya que el segundo era menor de edad y no se habría podido aplicar la pena de muerte.

Posterior a este documental hay otras producciones famosas como *Brother's Keeper* (1992), *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (1996) y *Capturing the Friedmans* (2003). *Paradise Lost* es un caso particular entre las producciones antes mencionadas, ya que terminó siendo una serie documental dividida en tres partes.

La primera entrega del documental expone la investigación en torno al asesinato y mutilación de tres niños en West Memphis en el año 1993 y el juicio en contra de tres jóvenes, quienes fueron acusados de cometer el crimen como parte de un ritual satánico. Según Kory Grow, aunque los directores del documental —Joe Berlinger y Bruce Sinofsky— inicialmente se habían interesado en el caso pensando que iban a explorar las razones que llevaron a esos tres adolescentes a cometer los asesinatos, durante el rodaje empezaron a dudar de su culpabilidad, y la historia dio un giro.

Doyle asegura que, luego de su exhibición, el impacto del documental en los espectadores fue tan grande que se conformaron muchos grupos de apoyo a los acusados, especialmente en la comunidad musical del género Heavy Metal, quienes se sintieron ofendidos ante el

vínculo que se presentaba como evidencia de las inclinaciones satánicas de los acusados debido a sus gustos musicales, los cuales incluían grupos como Metallica, Slayer y Megadeth.

A su vez, el interés por el caso fue lo que propició que existiera una segunda y tercera entrega del documental. La segunda parte, llamada *Paradise Lost 2: Revelations*, está centrada en el proceso de apelación de los acusados y la tercera, llamada *Paradise Lost 3: Purgatory*, muestra la presión de la defensa por conseguir que se realizara un nuevo juicio con base en el cuestionamiento de los métodos aplicados en los procesos anteriores en contra de los acusados. Adicionalmente, en esta tercera parte, el documental muestra la existencia de otro posible sospechoso de los asesinatos, así como la posterior liberación de los acusados gracias a aceptar un acuerdo con el tribunal basado en un mecanismo legal llamado Declaración de Alford.

En términos generales, se puede decir que en esta producción se evidencia esa inclinación por la línea de la corriente *Fiscal Acusador*, puesto que cuestiona el proceso judicial llevado en contra de los acusados, desde la utilización de una confesión forzada a una persona con un bajo coeficiente intelectual, la inconsistencia y contradicciones en los testimonios de algunos testigos, hasta la falta de pruebas materiales.

Todas las producciones antes mencionadas son documentales de formato largo, incluso en el caso de *Paradise Lost*, pues, a pesar de ser un documental compuesto por tres partes, cada una tiene la duración estándar de un largometraje documental uni-

tario, sumado al hecho de que inicialmente el propósito de los realizadores no fue hacer una producción fragmentada.

Un cambio en otra dirección se produce en el año 2015, cuando HBO estrena la serie documental *The Jinx*. Una serie que, a diferencia de otras posteriores —que mencionaremos más adelante—, en vez de abogar por la inocencia del acusado busca probar culpabilidad. *The Jinx* gira en torno a la figura de Robert Durst, heredero de una fortuna multimillonaria de Nueva York, y los extraños sucesos que lo rodean como la desaparición de su esposa, Kathleen McCormack, en 1982; el asesinato de su mejor amiga, Susan Berman, en el año 2000; así como también de su vecino, Morris Black, en el 2001.

De acuerdo a Pereda, esta serie podría ser el mejor ejemplo de una producción que resucita el espíritu de la corriente antes mencionada, ya que una frase dicha por Durst durante una de las entrevistas realizadas para el documental fue utilizada para reabrir la investigación en su contra por la muerte de Susan Berman y su posterior arresto.

El impacto de *The Jinx* fue lo que permitió el *boom* actual de este tipo de series documentales, sumado al éxito de una segunda producción documental que aparece a finales del 2015, la famosa serie *Making of a Murder*. Hasta ese momento, las series documentales no eran un tipo de producción común al nivel de las series de ficción. Aún en la actualidad, la diferencia en el número de estas producciones disponible en plataformas de distribución en línea es considerable.

La existencia de *Making of a Murder* es posible gracias a las nuevas plataformas de distribución, como Netflix, donde fue estrenada. Esta serie también presenta puntos de coincidencia con *Fiscal Acusador*, específicamente en el considerable impacto que provocó en redes sociales y medios en pro de una revisión sobre la culpabilidad de los acusados por el asesinato de Teresa Hallback, lo cual a su vez llevó a que se realizara una segunda temporada.

De la misma forma que en el caso de *Paradise Lost*, la serie expone las inconsistencias en las acusaciones contra ambos sujetos, Steve Avery y Brendan Dassey. Muchas de estas inconsistencias coinciden: pruebas materiales cuestionables (por ejemplo, ADN de sudor) y la confesión de un acusado con un coeficiente intelectual bajo altamente influenciado.

72

En términos generales se podría decir que, en estas series documentales del género True Crime que siguen el espíritu de la corriente mencionada, se aprecia la manifestación de las siguientes características: 1) la reivindicación del acusado, 2) el cuestionamiento de la probidad de los procesos utilizados por la policía o fiscalía durante la investigación y juicio en torno al crimen y 3) el señalamiento de otros sospechosos ignorados, ya sea por la fiscalía o policía.

Estas características están presentes, en mayor o menor grado, en la mayoría de las producciones de este género. Un ejemplo de la segunda característica lo encontramos en *The Staircase*, donde se muestra el caso de un hombre acusado de haber matado a su esposa en las escaleras de su casa. Durante el juicio, la fiscalía llama a un experto llamado Duane Deaver, quien testifica indicando que

el patrón de sangre encontrado en las escaleras era consistente con la realización de golpes y no por una caída, como sugería el acusado. Más adelante sabremos que Deaver fue despedido por dar falsos testimonios en otros juicios.

En *Making of a Murder*, por el contrario, y debido a un juicio previo en el que Steve Avery fue erróneamente acusado por el departamento del Sheriff del Condado de Manitowoc —por lo cual pasó 18 años en la cárcel antes de ser liberado gracias a una prueba de ADN—, este departamento debía abstenerse de involucrarse en la investigación posterior en su contra por el asesinato de Hallback. Sin embargo, en el tercer episodio se muestra que personal del departamento estuvo presente durante la revisión de la casa de Avery y fueron quienes encontraron evidencia crítica en su contra. Una de ellas fue la llave de reserva del vehículo que conducía Teresa antes de ser asesinada y que fue descubierta en el piso junto a un librero en el tráiler de Avery. Este hallazgo fue cuestionado debido a que el tráiler había sido revisado en varias ocasiones previas, sin que oficial alguno hubiera visto la llave sino hasta ese momento.

Podría decirse que el uso de estas tácticas cuestionables lleva indirectamente a la reivindicación de los acusados en ojos de los espectadores. El caso de *Making of a Murder* es también bastante particular porque, aun cuando uno de los objetivos de la serie probablemente haya sido conseguir una reacción que viabilizara la revisión del caso en el ámbito judicial, como ocurrió con *The Thin Blue Line*, en la línea de la corriente *Fiscal Acusador* la situación de los acusados no ha cambiado hasta el momento.

Por otra parte, alejándonos del referente de los Thorndike inicialmente mencionado, la corriente *Fiscal Acusado* también incluyó otras producciones documentales, como *Night and Fog* (1956), cuyo propósito fue ligeramente distinto al de ellos, enfocándose en condenar los hechos ocurridos durante la guerra, mas no a un individuo en particular. De igual forma, existen otras producciones documentales contemporáneas como *Long Shot* (2017) o *Out of Thin Air* (2017), que exponen lo peligroso que puede ser el sistema de justicia cuando caes en su mira, mediante la revisión de casos bizarros.

En *Night and Fog*, a través de tomas de los restos de los campos de concentración, el documentalista Alain Renais busca que la audiencia reflexione sobre las atrocidades cometidas en esos espacios, mientras que en *Out of Thin Air* se hace lo mismo pero su escenario es una cárcel en Islandia. En este documental, seis personas son forzadas a confesar haber participado en la desaparición y asesinato de dos hombres en 1974, luego de haber sido sometidos a métodos cuestionables de interrogación como períodos de aislamiento extremo (655 días, en el caso de uno de ellos durante la investigación), falta de contacto con sus abogados, privación del sueño, entre otros. El 27 de septiembre de 2018, luego de 44 años del juicio original donde fueron condenados por este crimen, la Corte Suprema de Islandia declaró su inocencia.<sup>1</sup>

---

1 "Absolución en el caso Guðmundur y Geirfinnur" (*Iceland Review*, 2019). Disponible en <https://www.icelandreview.com/news/acquittal-in-gudmundur-and-geirfinnur-case/>.

En cambio, el documental *Long Shot* muestra el caso de un hombre acusado de forma errónea de asesinato y solamente logra ser exonerado gracias un acto de suerte. Durante el asesinato del que se lo acusa, él estaba presente en el estadio viendo un partido de béisbol junto a su hija, al mismo tiempo que la producción de la serie *Curb Your Enthusiasm* filmaba un episodio en el lugar. En un momento de la grabación una cámara apunta a las gradas donde él se encuentra sentado y gracias a esa evidencia recobra su libertad.

A pesar del final feliz, el documental logra comunicar el miedo de ser erróneamente acusado de un crimen. En ese sentido, al igual que en *Night and Fog*, el documental abre la reflexión al espectador sobre lo frágil que es la justicia y cómo se puede llegar a estar a punto de condenar a una persona por las razones equivocadas.

En conclusión, mientras que los documentales originales de la corriente *Fiscal Acusador* buscaban mostrar evidencias para condenar criminales de guerra o hechos relacionados a esta, las series documentales contemporáneas que siguen esa línea se inclinan por condenar procesos judiciales irregulares por la forma en que son manejados, por personajes cuestionables que participan de esos procesos, y procurando generar empatía hacia los acusados.

Estos documentales, ya sea en formato serie o unitarios, buscan que se produzca una reacción en el espectador y fuera de la pantalla en pro de la justicia. Ello constituye una pieza clave tanto en la corriente original como en su evolución actual. En ese sentido, en lugar de *Fiscal Acusador*, tal

vez un nombre más apropiado para estas producciones sería *Abogado Defensor*, por el punto de vista que escogen exponer los realizadores en los casos que documentan.

## Referencias bibliográficas

- "Absolución en el caso Guðmundur y Geirfinnur". *Iceland Review*, 2019. Disponible en: <https://www.icelandreview.com/news/acquittal-in-gudmundur-and-geirfinnur-case/>.
- Bailey, Jason. "The Case for Reenactment in Documentary Cinema". *Flavorwire*, 2019. Disponible en: <https://www.flavorwire.com/503086/the-case-for-reenactment-in-documentary-cinema>.
- Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. 2nd ed., Oxford Univ. Press, 1993, pp. 172-174.
- Doyle, Patrick. "How Rockers Helped Free the West Memphis Three". *Rolling Stone*, 2019 [Revisado el 30 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/how-rockers-helped-free-the-west-memphis-three-174460/>.
- Grow, Kory. "'Paradise Lost': How West Memphis Three Film Influenced True-Crime Docs". *Rolling Stone*, 2019. Disponible en: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-features/paradise-lost-at-20-how-west-memphis-three-doc-influenced-the-true-crime-boom-122606/>.
- Pereda, Cristina. "El documental que resolvió lo que la policía no pudo". *El País*, 2019. Disponible en: [https://el-pais.com/cultura/2015/03/16/television/1426529250\\_590773.html](https://el-pais.com/cultura/2015/03/16/television/1426529250_590773.html).



## Datos de los autores de los artículos

**Sandra Caula** es licenciada y magíster en Filosofía (Universidad Central de Venezuela y Universidad Simón Bolívar). Editora (Oxford Brookes University). Fue profesora en la Universidad Central de Venezuela y en la Universidad Católica Andrés Bello. Dirigió el Departamento de Publicaciones del Banco Central de Venezuela. Es editora en Cinco8.com, traductora e investigadora independiente.

**Jack Coronel** nació en Guayaquil en 1992. Ingeniero en Producción y Dirección en artes audiovisuales de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Asistente de producción del filme ecuatoriano *Montevideo*; asistente de dirección en *Promo 45 años Inalecsa*; asistente de producción en *Siguiente Round*, además en desarrollo y contenido en la Gallera Producciones. Asistente de iluminación en el programa *Lo que está pa ti*, de Gama Tv. Ha realizado cursos en fotografía en Efe Photo School y marketing digital en Interactive Advertising Bureau (IAB Spain).

**Martha Murga** nació en Guayaquil en 1979. Graduada en la escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil (UCSG). Periodista en diario *El Universo* desde el 2001. Docente la Facultad de Artes y Humanidades en la UCSG desde el 2010 y en la escuela de Periodismo de la Universidad Casa Grande desde 2014. Magíster en Comunicación Empresarial e Institucional de la Universidad de las Américas de Quito.

76

**Galo Alfredo Torres** es poeta y docente en la Universidad de Cuenca (Ecuador). Licenciado en filosofía, sociología y economía por la Universidad de Cuenca. Máster en Estudios de la Cultura con mención en Literatura por la Universidad de Cuenca. Doctor (c) en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Autor de los libros de teoría cinematográfica: *Héroes menores, Neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano de entresiglos* (2011), *La odisea latinoamericana, vuelta al continente en ochenta películas* (2014). Coeditor del libro antológico *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad. Crítica de cine en Cuenca (1973-1999)* (2015). Como proyecto de investigación del doctorado prepara el libro *El plano opulento: lo erótico y lo místico en el cine neobarroco de América Latina*.

# Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

Este es un resumen del manual de estilo de la Universidad de las Artes, que a su vez es una adaptación del manual Chicago-Deusto. Puede conseguir el Manual completo en el siguiente link: [http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual\\_estilo\\_chicago\\_deusto.pdf](http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf)

## I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, espacio interlineal doble, numeración desde la primera página, citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2 cm y letra tamaño 10 puntos (No usar cursivas en los bloques de citas), la comilla angular («») es para uso exclusivo de citas, la comilla inglesa ("" ) para indicar capítulos de libro y artículos, la comilla simple (') para marcar la palabra por cualquier otra razón, notas a pie de página con letra Times New Roman tamaño 10.

## II. Resumen de normas de referencia

Cita corta	Como afirma Kracauer, "el cine no es más que recuerdos". <sup>1</sup>
Cita larga	Como afirma Kracauer: El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la <i>psyche</i> a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento. <sup>2</sup>
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, <i>La Unión Europea</i> , 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)	Besné, Rosario. <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> . Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, "Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis", en Anne Carr, <i>Religion, Feminism and the Family</i> (Louisville: Westminster John Knox Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, "Presencia y utilización de la traducción en prensa española", <i>Meta</i> 56, no. 1: 112-113.
Película (nombre en español)	<i>Julieta</i> (Pedro Almodóvar, 2016)
Película (nombre en lengua distinta al español)	<i>Inglorious Basterds [Bastardos sin gloria]</i> (Quentin Tarantino, 1995)

77

### (Footnotes)

1 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: *Paidós*, 1987), 56.

2 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: *Paidós*, 1987), 56.

# Instrucciones para los autores

1. **FUERA DE CAMPO. Revista de cine** es una revista arbitrada cuatrimestral de cine, editada en la ciudad de Guayaquil por la Universidad de las Artes. Hacemos un llamado permanente para artículos.
2. Los artículos deben ser originales, no estar comprometidos ni estar siendo considerados para su publicación en otro lado.
3. Las citas de obras en idiomas distintos al usado en el artículo deben ser traducidas al idioma del artículo.
4. La temática de los artículos debe ser cualquiera relacionada con el cine. La revista acepta análisis de la obra de cineastas, estudios de obras específicas, estudios sobre los principios generales del cine, análisis comparativos de cines nacionales, etcétera. Si bien aceptamos trabajos sobre cualquier región, **FUERA DE CAMPO. Revista de cine** privilegiará los trabajos sobre cine latinoamericano.
5. El artículo debe ser enviado al correo **revistadecine@uartes.edu.ec**. Cada artículo debe tener un mínimo de 4.000 y un máximo de 10.000 palabras escritas en un documento de Word con letra Times New Roman, doble espacio (incluyendo texto, citas y notas a pie de página), tamaño 12 y usando como sistema de citación el manual de estilo Chicago-Deusto ([http://www.uartes.edu.ec/noticia\\_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php](http://www.uartes.edu.ec/noticia_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php)).

78

Cada autor debe enviar dos documentos separados:

**1ro:** El artículo sin ningún tipo de identificación del autor o de su afiliación institucional que debe incluir: a) título, b) un resumen (abstract) en el idioma original del artículo e inglés (máximo 150 palabras), c) palabras claves en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras claves).

**2do:** Una hoja en la que se especifiquen los datos del autor, su afiliación institucional, una biografía breve del autor (75 palabras), el nombre de su artículo y sus datos de contacto.

6. Cada artículo será enviado a dos árbitros ajenos a la Universidad de las Artes. Solo se publicarán aquellos artículos que sean aceptados por ambos evaluadores o, en caso de que estos no estén de acuerdo, aquellos que sean aceptados por un evaluador y el editor de la revista. Los árbitros podrán: Aceptar, Aceptar con muchas correcciones o Aceptar con pocas correcciones.
7. La revista acepta entrevistas, noticias, reseñas de libros, reseñas de DVD, reseñas de festivales de cine, etcétera. También estamos abiertos a incluir en la revista textos de naturaleza distinta a la tradicional, en cuyo caso recomendamos al autor ponerse en contacto con el editor de la revista y consultar sobre esa posibilidad.
8. Todo autor tiene el derecho de apelar la decisión de los árbitros. En ese caso debe escribir al Editor un correo electrónico ([arturo.serrano@uartes.edu.ec](mailto:arturo.serrano@uartes.edu.ec)) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial, el cual decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

## Declaración de Ética y Mala Praxis

*Fuera de Campo. Revista de Cine* se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics, tal como fue establecido en la 2<sup>nd</sup> World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010.<sup>1</sup> En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos, así como la calidad de los textos incluidos en cada número.

1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito, así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en el Llamado para Artículos incluido en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en el Llamado para Artículos incluido en cada número.
5. El editor indicará a los árbitros cuáles son los criterios para aceptar o rechazar un artículo.
6. La identidad de los árbitros será siempre protegida y bajo ninguna circunstancia se puede revelar su identidad.
7. El Editor garantizará que los árbitros no conocen la identidad o afiliación de los autores sometidos a arbitraje.
8. En caso de que exista sospecha de plagio o publicaciones duplicadas se actuará usando como guía los flujogramas diseñados por el Committee on Publication Ethics.<sup>2</sup>
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. Los Editores están en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc.) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El Editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses, ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles, por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

79

---

1 [http://publicationethics.org/files/Code\\_of\\_conduct\\_for\\_journal\\_editors\\_Mar11.pdf](http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf)

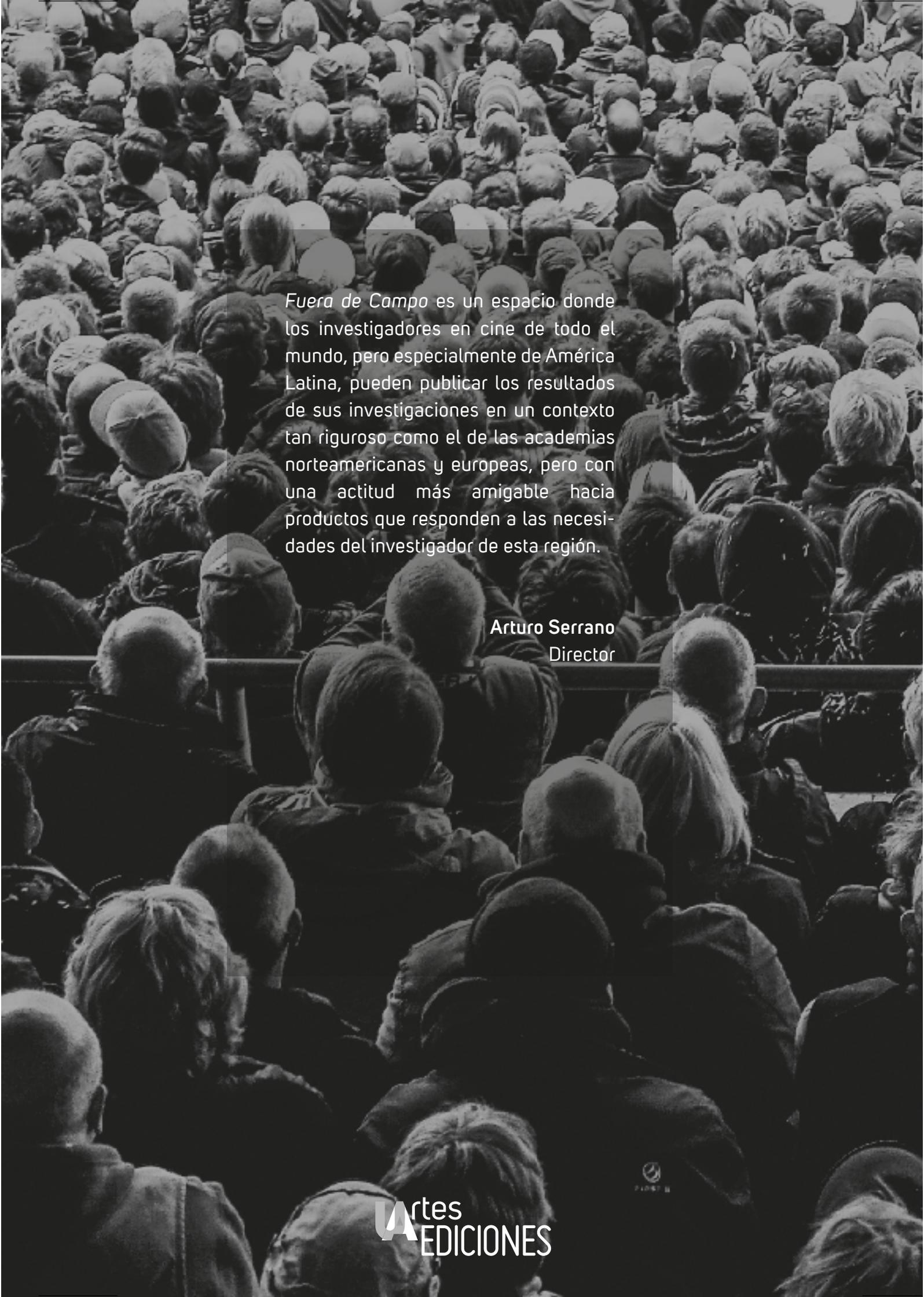
2 <http://publicationethics.org/resources/flowcharts>



Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,  
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.

Se imprimieron 300 ejemplares en *El Telégrafo-E.P.*,  
Guayaquil, en octubre de 2019.

Familias tipográficas: Chronical y Uni Sans.



*Fuera de Campo* es un espacio donde los investigadores en cine de todo el mundo, pero especialmente de América Latina, pueden publicar los resultados de sus investigaciones en un contexto tan riguroso como el de las academias norteamericanas y europeas, pero con una actitud más amigable hacia productos que responden a las necesidades del investigador de esta región.

**Arturo Serrano**  
Director