

ISSN 2661-6602

NÚMERO

1

JUNIO 2023

VOLUMEN 7

TRAFICANTE

REVISTA DE CINE

Artes
EDICIONES



REVISTA DE CINE

FUE
RAD
ECA
MPO

Vol. 7 N.º 1 / Guayaquil
I semestre 2023
ISSN 2661-6602

Editores

Pablo Vargas
Libertad Gills

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

D. R. © Universidad de las Artes 2023

D. R. © De los autores 2023

Fotografía de portada:

Desarrollo conceptual generado en inteligencia artificial (DALL-E3)

ISSN 2661-6602

Artes
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de texto: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

editorial@uartes.edu.ec

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE

Universidad de las Artes

Volumen 7, Número 1. Junio, 2023

ISSN 2661-6602

CONSEJO EDITORIAL

Libertad Gills (Co-Directora)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Pablo Vargas (Co-Director)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Javier Izquierdo	Universidad de las Artes (Ecuador)
Jorge Flores	Universidad de las Artes (Ecuador)
Benjamin León	Universidad de Lille (Francia)
Teresa Castro	Universidad Paris 3 - Sorbonne Nouvelle (Francia)
Lucía Monteiro	UFF - Universidad Federal Fluminense (Brasil)

CONSEJO ASESOR

Margot Benacerraf	Directora de cine (Venezuela)
Colin MacCabe	University of Pittsburgh (EE. UU.)
Gerry McCulloch	Goldsmiths. University of London (Reino Unido)
Joseph Moure	Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Francia)
Paul Schroeder	Amherst College (EE. UU.)
Alquimia Peña	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
Marta Díaz	Universidad de las Artes (Ecuador)

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.

Fuera de Campo forma parte del Directorio de Latindex y del Hispanic American Periodicals Index (HAPI).

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

Guayawood y la imaginación melodramática andina Noah Zweig	11
--	----

Industrial cultural y el modelo de producción de las películas de superhéroes Cristián Londoño Proaño	33
---	----

MISCELÁNEA

Estilización de la violencia en el cine estadounidense y latinoamericano Fernando Gonzalo Villacrés Landívar	61
--	----

De la representación a la presentación de lo real: teorías del cine documental Freddy Heredia	69
---	----

Datos de los autores de los artículos	77
---------------------------------------	----

Manual de estilo de la revista <i>Fuera de Campo</i>	79
--	----

Instrucciones para los autores	80
--------------------------------	----

Declaración de ética y mala praxis	81
------------------------------------	----



Fotograma de la película *Sentimientos de Jashy* (2012), de Nelson Palacios.

Guayawood y la imaginación melodramática andina

11

Noah Zweig

Docente investigador
Universidad Internacional del Ecuador
Noahz747@gmail.com

RESUMEN

En este artículo proponemos la idea de un «imaginario melodramático andino» que configura gran parte del cine bajo tierra de la costa ecuatoriana, particularmente las obras del cineasta Nelson Palacios. Basándonos en la obra de Hermann Herlinghaus, argumentamos que este imaginario interregional revitaliza un nexo melodrama-subalternidad que se puede encontrar en los escritos de Antonio Gramsci y propone una estética popular democrática.

Palabras clave: Nelson Palacios, melodrama, subalternidad, globalización, Gramsci

ABSTRACT

In this article we propose the idea of an "Andean melodramatic imaginary" that configures a large part of the underground cinema of the Ecuadorian coast, particularly the work of filmmaker Nelson Palacios. Drawing on the work of Hermann Herlinghaus, we argue that this inter-regional imaginary revitalizes Antonio Gramsci's proposal of a melodrama-subaltern nexus that espouses a popular democratic aesthetic.

Key Words: Nelson Palacios, melodrama, subalternity, intermediality, Guayas, Gramsci

Introducción y argumento

12

En las últimas dos décadas se ha investigado mucho sobre lo que se llama «cines pequeños». Estos variopintos sectores de cine independiente y comunitario, que a menudo no obtienen fondos de las entidades cinematográficas estatales, se han caracterizado con diversas formulaciones como la del «cine de bajo tierra» en Ecuador y «cine regional» en Perú.¹ Estos microcines subnacionales están compuestos de realizadores, en su mayoría autodidactas, que residen en espacios que se consideran liminales. En el contexto andino, los géneros, subgéneros y estilos de este sector cinematográfico de ultrabajo presupuesto abarcan, entre otros, el *western*, el sicario, el terror, la aventura y el cine religioso. Y muchas de sus producciones están realizadas en la lengua vernácula melodramática, a la que Christine Gledhill se refiere como un «género cruzado»².

En este estudio de caso de lo que llamamos el «melodrama andino», nos enfocamos en las películas de un practicante de este sector, el costeño ecuatoriano Nelson Palacios Cabrera (Milagro, 1957). En este artículo planteamos la no-

1 Véase, entre otros, Alvear y León (2009) y Bustamante y Luna (2017).

2 Citada en Scott Loren y Jörg Metelmann, «Interview with Christine Gledhill», en *Melodrama After the Tears: New Perspectives on the Politics of Victimhood*, Loren y Metelmann (Ámsterdam: University of Amsterdam Press, 2016), 297.

ción del melodrama andino. Usando las películas de Palacios, notamos que el melodrama es una de las formas artísticas más proteicas que salta fácilmente de un género al otro, y a través de esta investigación podemos comprender las experiencias de los grupos subalternos en un mundo globalizado.

Cabe señalar que el término «andino» hace referencia a los Andes y en general a la serranía. Sin embargo, estamos concibiendo a «lo andino» como un imaginario. Y en nuestra fluida comprensión los imaginarios no están delimitados geográficamente. Más bien, pueden interactuar o cruzarse con otras formas de identidad. Por lo tanto, es posible que en un espacio pequeño y altamente regionalista que es Ecuador, los costeños se identifiquen con «lo andino». Las películas de Palacios articulan los agravios del subalterno guayasense y serrano, plasmando cómo funciona la imaginación melodramática andina en las muy diferentes regiones del Ecuador. Y son muy populares entre el público fuera del Ecuador, debido a la gran cantidad de internautas internacionales que ven sus películas en YouTube.

En términos de especificidad geográfica, técnicamente «lo andino» se refiere a países que componen la cordillera de los Andes. Cabe recalcar que la provincia de Guayas, ubicada en la costa ecuatoriana, está técnicamente fuera de esta serranía. No obstante, Ecuador comprende una de las naciones andinas,³ por lo que, en nuestro análisis de los melodramas de Palacios, se usa ese término de manera pluralista. De hecho, es justamente la maleabilidad de este imaginario lo que posibilita la cualidad intermedial del melodrama, permitiendo así que «lo andino» traspase a la costa ecuatoriana. Y las filmaciones de Palacios han tenido lugar en varias regiones del país fuera del Guayas: El Coca (Amazonía); Los Ríos (Costa); Cuenca, Cañar y el cantón Caluma (Sierra).

³ Cabe señalar que Nelson Palacios no utiliza el término «cine andino» para describir su estilo cinematográfico, sino «cine independiente». Entrevista personal, 9 de septiembre de 2020.

Palacios es el realizador más prolífico del cine ecuatoriano en general. Ha adoptado el estilo melodramático de varios géneros y ha realizado 47 películas entre 2005 y 2022.⁴ Este cineasta actúa en sus películas, interpretando los personajes principales, además de realizar la producción y fotografía. Ha dirigido la que es considerada la película más vista en todo el cine ecuatoriano cuando los clics de YouTube se usan para medir la audiencia⁵: *Pedro, el amante de mamá* (2014). Su operación, con sede en Durán, ubicada en Guayas, es conocida coloquialmente como Guayawood, que, aunque cuenta con otros cineastas,⁶ se asocia principalmente a Palacios.

Entre los sectores de los «cines pequeños» del Ecuador, Guayawood se ha seleccionado para este artículo porque privilegia particularmente lo melodramático. Aquí consideramos la manera en que Palacios utiliza el melodrama como modo de narración para, en pleno siglo XXI, recuperar la identidad de los montubios (campesinos de la costa), grupo que comprende el 7 % de la población ecuatoriana y es una nacionalidad que históricamente ha sido discriminada. Para entender el melodrama andino hay que situar la vertiente melodramática de Palacios en los contextos regionales y globales. En América Latina lo melodramático es considerado la matriz sociocultural por excelencia con la que se median y configuran las nociones de ciudadanía y nación. Usando la obra de Palacios, discurremos justamente la paradoja: ¿qué papel desempeña el melodrama, que comenzó como parte de la construcción de la nación decimonónica, en medio del actual quebrantamiento de tales paradigmas? Como componen parte del melodrama andino, consideramos que las películas de Palacios forman parte de una larga tradición del nexo melodrama-subalternidad, que se remonta a Antonio Gramsci,

4 Entrevista personal, 16 de junio de 2022.

5 Al momento de escribir, la película ha recibido 16 millones de visitas en la plataforma.

6 Los otros cineastas de Guayawood incluyen, entre otros, a Bárbara Morán, Elio Peláez y Davis Mero.

donde la capacidad de lo melodramático de crear una estética popular democrática fue considerada como una alternativa preferible a la estetización de la política de la que advertía Walter Benjamin.⁷ Como señala Stefanny Peláez Alegría, la forma de melodrama proporciona a los cineastas de sectores de cine de bajo presupuesto de América Latina un medio para plasmar las luchas subalternas, ya que estas películas a menudo sirven como refugio para desahogar su sentimiento.⁸ Así, por ejemplo, películas melodramáticas suelen tematizar las auténticas dificultades de los campesinos. Peláez Alegría observa que existe una correlación entre el fracaso de las instituciones sociales y políticas para reconocer a los actores subalternos y la creciente popularidad del melodrama en el cine regional peruano.⁹ Esto también es cierto con los sectores no urbanos del Ecuador, que históricamente han sido desatendidos por los urbanistas. Igualmente, Gramsci argumentó que el melodrama puede jugar un papel clave en la construcción de nuevos imaginarios «nacionales» que descentren ciudades «letradas».¹⁰

15

Para comprender cómo Guayawood funciona como eje de esta matriz de melodrama, planteamos el siguiente argumento. Las películas de Palacios intermedian estas enunciaciones del imaginario del melodrama «nacional» y de lo andino.

Nuestro uso del concepto de intermedialidad proviene de Herman Herlinghaus; se trata de un término para describir el carácter híbrido del arte y la literatura modernos.¹¹ Herlin-

7 Hermann Herlinghaus, «La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria», en *Narraciones Anacrónicas de la Modernidad. Melodrama e Intermedialidad en América Latina*, Hermann Herlinghaus (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002), 36.

8 Stefanny Francesca Peláez Alegría, «El reconocimiento de la diferencia en el cine regional. Caso: "Juanito, el huerfanito"» (tesis de maestría, Universidad de Lima, 2017), 6, http://200.11.53.159/bitstream/handle/ulima/4696/Pel%C3%A1ez_Alegr%C3%ADa_Stefanny_Francesca.pdf?sequence=1&isAllowed=y

9 Peláez Alegría, «El reconocimiento...», 13.

10 Herlinghaus, «La imaginación melodramática...», 32.

11 Herlinghaus, «La imaginación melodramática...», 37.

ghaus caracteriza el melodrama por su capacidad única para sutilmente cruzar medios, géneros e hibridar identidades.

Marco teórico: melodrama andino e intermediación

16 En este estudio combinamos dos nociones —de lo andino y la intermedialidad— para teorizar el melodrama andino, concepto que derivamos de Carla Marcantonio quien utiliza el término «melodrama global» para caracterizar filmes como *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) que «trazan nuevos arreglos de espacio, encarnación y configuraciones temporales, comprometiéndose directamente con las convenciones y paradigmas de la expresión melodramática durante esta coyuntura de la globalización»¹². El melodrama andino es contiguo al melodrama global; la diferencia es que el primero está fuertemente acentuado con lo andino. En Ecuador, un país sumamente escindido por región, el melodrama andino intermedia formas de identidad, dando como resultado nuevos híbridos. Como una forma de intermedialidad, el melodrama andino moviliza varios imaginarios y estructuras de sentimiento entre diversos grupos subalternos en el contexto «andino».¹³

En cuanto de los orígenes del melodrama, es cierto, como argumenta Peter Brooks, que ese estilo avanzó como parte de una estructura de sentimiento investido en la formación social jerárquica y como parte de una modernidad en evolución en los años posteriores de la Revolución francesa.¹⁴ Pero también es el caso que existen otras «modernidades» como las de los An-

12 Carla Marcantonio, *Global melodrama: nation, body, and history in contemporary film* (Nueva York: Springer, 2015), 3. Las traducciones son del autor.

13 André Dorcé, «Escenarios emergentes del melodrama en el paisaje audiovisual contemporáneo», *Comunicación y Sociedad*, n.º 17 (2020): 8, https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2020000100206.

14 Véase Brooks (1995).

des. Entendemos el melodrama de esta región como un diálogo constante con la «modernidad andina».

Herlinghaus define el melodrama «no tanto como un tema, conjunto de temas o género, sino como una matriz de la imaginación teatral y narrativa que ayuda a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas de individuos y grupos sociales diversos»¹⁵. Asimismo, para Jesús Martín-Barbero, en América Latina el melodrama ha permitido históricamente a las masas una «sintaxis audiovisual», libre de imposiciones de las élites culturales, con la que pueden integrarse en la sociedad.¹⁶

Para describir el hábil carácter del melodrama para cruzar géneros, Herlinghaus ha acuñado el término «intermedialidad», que consiste en lo siguiente:

[una serie de estrategias que] [o]rganizan sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios, fenómeno que se da tanto en la poesía romántica como en la literatura de la vanguardia, en el arte visual, el teatro, el cine, la televisión, así como en los lenguajes de los nuevos medios electrónicos.¹⁷

17

En el contexto de Guayawood, la forma en que estamos empleando la intermedialidad se refiere a la capacidad de Palacios para trabajar con una variedad de géneros utilizando consistentemente el estilo melodramático, dándole un fuerte sentido autoral. Aunque las películas de Palacios están muy acentuadas con un significado específico de la experiencia subalterna guayasense, también atraen a públicos de otros lugares, dentro y

15 Herlinghaus, «La imaginación melodramática...», 23.

16 Citada en Xavier de Brito y José Capito Álvarez, «El melodrama como discurso histórico, político y mediático en América Latina, la otra modernidad», *Academo* 6, n.º 2 (2019): 197. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7352638>.

17 Herlinghaus, «La imaginación melodramática...», 39.

fuera del país, que están experimentando problemas similares; en resumen, el melodrama andino intermedia regiones.

En la medida en que, si bien el imaginario melodramático latinoamericano ha sido ampliamente explorado en general,¹⁸ su iteración como lengua vernácula transcultural en los sectores audiovisuales andinos durante la primera parte del siglo XXI ha sido menos estudiada. Una excepción es el trabajo de Stefanny Peláez Alegría, quien, escribiendo sobre el melodrama realizado en el cine regional peruano, sostiene que estas películas fueron bien recibidas por el público fuera de las grandes ciudades precisamente porque muestran visceralmente un mundo que ha sido descuidado por el Estado: «Tuvo gran acogida por el público, tanto en el interior como en el extranjero; porque se generó una simbiosis con los espectadores al ofrecer una respuesta ante la incógnita que domina sus vidas: ¿por qué les tocó ese destino?»¹⁹. Del mismo modo, el atractivo de las películas de Palacios radica precisamente en la forma en que muestran a los ecuatorianos experimentando dolor y sufrimiento reales en el interior del país. Y muchos ecuatorianos de los barrios humildes han estado felices de comprar copias baratas de discos de sus películas, antes de que estuvieran ampliamente disponibles en las redes sociales en los mediados de la década 2010.²⁰

18

Desglose por secciones

Este artículo está dividido en dos partes. En la primera sección, situamos las operaciones de Guayawood en su contexto histórico del feriado bancario del Ecuador. En el segundo apartado, consideramos cómo las siguientes películas de Palacios plasman el melodrama andino e intermedian con otras ideas:

18 Vease, entre otros: Herlinghaus (2002) y Martín-Barbero (2000).

19 Peláez Alegría, «El reconocimiento...», 40.

20 Jorge Martillo, «Nelson Palacios edita filmes con el sudor de sus sueños», *El Universo*, 6 de julio de 2014, <https://www.eluniverso.com/fotogalerias/nelson-palacios-edita-filmes-con-el-sudor-de-sus-suenos/>

El llanero vengador (2008), *Pedro, el amante de mamá* (2014), *Sentimientos de Jashy* (2012) y *No me dejes, mamá* (2009). Estas películas han sido elegidas porque destacan las formas intermedias en las que Palacios trabaja a través de los géneros.

La producción del melodrama andino

El modo de producción de Guayawood debe entenderse en el contexto más amplio del surgimiento de Ecuador «bajo tierra» (de aquí en adelante: Ecuador Bajo Tierra). El aparecimiento de esta corriente está vinculada a dos fenómenos relacionados a principios del siglo XXI que transformarían la economía del Ecuador. Primero fue la crisis financiera del feriado bancario, que obligó al país a dolarizarse, y segundo, el auge del mercado regulado de discos de películas piratas. El caos que marcó los inicios de Guayawood, derivado de la misma crisis económica, combinado con este nuevo ecosistema de discos ampliamente disponibles, fue especialmente propicio para la plasmación de lo melodramático. Esas exigencias de la nueva economía ecuatoriana inspiraron a Palacios a adaptar un modelo de producción basado en la improvisación, que vinculamos aquí a una estética popular democrática gramsciana que informa el melodrama andino.

19

A continuación, ampliamos el significado del melodrama andino más allá de los contenidos de las películas de Palacios, situándolos como parte de la vida cotidiana. Consideramos su melodrama como parte de su modo de producción. Como observa Herlinghaus, «Gramsci fue tal vez fue el primer teórico en darle al melodrama el estatus de un concepto clave para la comprensión de los desajustes histórico-culturales que caracterizan la modernidad»²¹. Este es el caso en el Ecuador rural después del feriado bancario, cuando el melodrama se convirtió en una forma de dar sentido al mundo nuevo, que es una propues-

21 Herlinghaus, «La imaginación melodramática...», 30.

ta que hace Jesús Martín-Barbero sobre el melodrama en Latinoamérica en general.²²

Gran parte de lo melodramático tiene que ver con descubrir cómo hacer frente a las situaciones cotidianas, y este es el caso del cine de Palacios, cuya empresa debe entenderse en el contexto de la era posferiado bancario, cuando los ecuatorianos de a pie buscaban cómo reconstruir sus vidas en el nuevo orden económico, tanto detrás como delante de la cámara.

Además, el contexto histórico de la incursión de Palacios en el cine en 2004 debe entenderse en el contexto del auge de las cadenas de cine transnacionales en el país, que, como señala Gabriela Alemán, coincidió con el colapso de las salas de cine tradicionales de una pantalla.²³ Estos multicines, ubicados por lo general en las urbes principales, eran prohibitivamente caros para la mayoría de los ecuatorianos que aún sufrían los devastadores efectos del feriado bancario. Y para la población subalterna que suele residir en las zonas rurales, esta nueva cultura de ir al cine múltiplex era aún más remota.

20

Cabe señalar que históricamente, Ecuador ha estratificado el cine por clases. Como comenten Miguel Alvear y Christian León, «A diferencia de lo que sucedió en los países del capitalismo avanzado, en Ecuador el cine nació con una profunda marca de clase. Fue un espectáculo para la élite urbana ansiosa de emular la modernidad cultural de Europa y Estados Unidos»²⁴. Y en la década de 1990, como las cadenas de alquiler de videos como Blockbuster nunca despegaron en el país, las poblaciones rurales quedaron al margen de la cultura audiovisual.²⁵ Esta exclusión por parte del Estado también puede

22 Véase Martín-Barbero 2000.

23 Gabriela Alemán, «At the Margin of the Margins: Contemporary Ecuadorian Exploitation Cinema and the Local Pirate Market», en *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*, Victoria Ruétalo y Dolores Tierney (Nueva York: Routledge, 2009), 261.

24 Miguel Alvear y Christian León, *Ecuador bajo tierra: Videografías en circulación paralela* (Quito: Ochoymedio, 2009), 15.

25 Y cabe señalar que todas las escuelas de cine del país se concentran en las principales ciudades.

ser vista como una fuente de inspiración, de motivación para cineastas como Palacios para hacer su propio cine a través de la forma del melodrama. Entonces, por ejemplo, a propósito de este olvido estatal, entre los temas más recurrentes en el cine de Palacios, cuyas películas se realizan con una cámara casera y la ayuda de familiares y amigos, se encuentran la pobreza y el abandono.²⁶

Asimismo, este sentimiento de marginación dio lugar a una floreciente cultura de la piratería de discos de películas, posibilitado por nuevas tecnologías. Los discos baratos de películas hollywoodenses demostraron ser una alternativa popular a los múltiples. Y esta demanda de DVD pirateados ayudó mucho a la economía local, ya que la piratería se convirtió en un verdadero negocio.²⁷ Las autoridades estatales decidieron regular el mercado pirata en lugar de ilegalizarlo. Los comerciantes podían piratear discos de películas de cualquier país para venderlos, pero la excepción era el cine «oficial» de Ecuador cuyos cineastas llegaron a un acuerdo con los comerciantes de DVD para no reproducir discos de sus películas para incentivar el crecimiento de un sector cinematográfico nacional. Sin embargo, no existe tal trato entre los vendedores de discos y los directores de Ecuador Bajo Tierra como Palacios y sus discos se han vendido frecuentemente en la calle.²⁸ Así nació la piratería ecuatoriana digital en los principios de la década de 2000, y esta vibrante cultura de la reproductibilidad audiovisual se sinergizó con la ya mencionada realización de cine bajo tierra, surgida del sentido de exclusión de lo subalterno de lo audiovisual. Es decir, para la población subalterna,

26 Rafael Ponce-Cordero. «Cine Bajo Tierra: Ecuador's Booming Underground Cinema in the Aftermath of the Neoliberal Era», en *A Post-Neoliberal Era in Latin America*, Daniel Nehring et al. (Bristol: Policy Press, 2019), 103.

27 Gabriela Alemán, «At the Margin...», 261.

28 David Alejandro Novoa Romero, «La construcción de imaginarios sociales sobre la sociedad manabita en las películas de Fernando Cedeño: *Sicarios manabitas* y *El ángel de los sicarios*» (tesis de maestría, Flacso Ecuador, 2014), 13, <http://repositorio.puce.edu/bitstream/handle/22000/8283/10.C03.000107.pdf?sequence=4>

esta repentina accesibilidad de cine internacional incentivó a los cineastas ecuatorianos a enfocarse en profundizarse construyendo su propio sector.²⁹ Así, por ejemplo, Mauricio Acosta Muñoz observa que la piratería autorregulada en Nigeria durante la década de 1990 dio lugar a una «nueva estética e industria del cine nigeriano»³⁰.

Asimismo, es en esta nueva cultura audiovisual de piratería y producción en la que Palacios realizó su primer cortometraje, *El señor de los sueños* (2005). Este filme nunca se estrenó porque Palacios lo consideró deficiente. Pero, con la experiencia, montó un modo de producción que desafía al Estado, y que aún utiliza, en el que durante los créditos finales de cada una de sus películas aparece un anuncio con un número de teléfono para que los espectadores interesados en actuar en una producción suya puedan llamar.³¹ Y las condiciones para aparecer en una película de Palacios es que los actores deben contribuir con los costos de producción, que son principalmente casetes, comida y transporte.³² Los presupuestos para las películas de Palacios comienzan en \$500³³ y, por lo general, la cantidad que los actores aportan es de \$80.³⁴

22

En fin, entendemos el modo de producción de Palacios como parte de la imaginación melodramática andina en la medida en que está interesado en hacer frente a la vida cotidiana en contextos nuevos y desconocidos, como la nueva economía del Ecuador. Herlinghaus observa que, en contraste con la ideolo-

29 Véase Alemán (2009) y el filme ensayístico/falso documental híbrido *Más allá del mall* (Alvear, 2009).

30 Mauricio Acosta Muñoz, «Producción, narrativa y circulación del cine de guerrilla en Ecuador entre 2010 y 2016» (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador, 2018), 32. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6580>

31 Esta práctica tiene antecedentes en las narcopelículas mexicanas de la década de 1970. Véase Vincenot (2010).

32 Miguel Alvear y Christian León, *Ecuador bajo tierra: videografías en circulación paralela* (Quito: Ochoymedio, 2009), 56.

33 Miguel Alvear, «Nelson Palacios: Director ecuatoriano», *Revista Harvard Review of Latin America* 8, n.º 3 (2009): 57.

34 OchoyMedio, «REPOSTERÍA: "Producciones Capricho"», <https://www.ochoymedio.net/reposteria-producciones-capricho/>

gía de la Ilustración, que separaba el mito y la razón, el afecto o lo melodramático debe considerarse parte de cualquier proyecto de construcción nacional, incluidos los de abajo. Y este uso de lo melodramático encuentra vínculos o intermedialidades con subalternos en otros lugares, fuera de Guayas. Además, como Guayawood tematiza la experiencia del montubio, población abandonada por el Estado, debemos incluir esta empresa como parte de un proyecto de construcción nacional en curso de «lo subalterno».³⁵

Análisis de películas

Muchos de los protagonistas de Palacios están obsesionados con reconstruir el núcleo familiar tras varias pérdidas.³⁶ Situamos esta tematización en el contexto del período posferiado bancario del Ecuador, que en muchos sentidos rompió con la «familia» como Estado nación. Palacios ha respondido a este trauma colectivo recurriendo al melodrama andino para reflexionar sobre la experiencia de los montubios, una población desproporcionadamente golpeada. Lo que une a todas estas producciones es su intermedialidad, ya que combinan y median aristas diferentes. A continuación, analizamos estas películas como formas de intermediaciones. Primero se describirán brevemente las tramas para poder escudriñar los filmes en el contexto del melodrama andino.

23

1) *El llanero vengador*

Ambientada en las colinas fronterizas que separan a Ecuador y Colombia, esta película narra el viaje del llanero y su compañero Rosendo. Durante una parada, el llanero sueña con una joven,

³⁵ Herlinghaus, «La imaginación melodramática...», 32.

³⁶ Alvear y León, *Ecuador bajo tierra*, 53.

Rosita, de quien se enamora inmediatamente. Del otro lado de la frontera, se muestra a la misma Rosita soñando con el llanero, enamorándose de él. Los viajeros se encuentran en la finca de Juan Alcívar, quien acepta emplearlos. Milagrosamente, el llanero descubre que la misma Rosita es la hija de Juan. Rosita está obsesionada con el llanero, y él insiste en que ella es demasiado joven para él. Finalmente, el protagonista sucumbe a las tentaciones y se casan. El día siguiente, el llanero y Rosendo van a una misión y cuando regresan encuentran a Juan y su familia muerto a tiros. El único cadáver que no hallan es el de Rosita. En su búsqueda desesperada, el dúo encuentra a los asesinos que mantienen cautiva a Rosita. Rosendo y el llanero matan a los malos y salvan a Rosita. Los tres se alejan para continuar con sus vidas.

24

En el fondo, *El llanero vengador* plasma la identidad montubia y lo que significa pertenecer a esa nacionalidad. No es casualidad que Palacios sitúe la película en la frontera, donde no queda claro qué es Colombia y qué es Ecuador. El sentido del lugar se vuelve más claro a medida que avanza la historia. Aquí Palacios está recuperando la identidad ecuatoriana «desde una perspectiva de abajo hacia arriba», la del montubio.

Entonces, aquí entendemos el melodrama como un vehículo para mediar la identidad nacional. Históricamente, en América Latina, el melodrama ha sido de manera «de arriba hacia abajo»: utilizado por regímenes populistas y autoritarios como parte de proyectos de construcción nacional. Este fue particularmente el caso en México³⁷ y Brasil³⁸ a mediados del siglo XX. En Guayawood vemos el reverso en el que Palacios es capaz de inventar sus propias reglas de juego basado en intermediaciones. Así, al combinar la violencia tarantiniana de una historia de venganza con el estilo melodramático, particularmente las crudas escenas del cortejo de Rosita y el llanero, Palacios enuncia la voz del montubio.

37 Véase López (2004).

38 Véase Vasconcelos (2010).

Como observan Miguel Alvear y Christian León en su comentario sobre *El llanero*, a lo largo de la película el protagonista pronuncia frases sobre la necesidad de «seguir adelante», lo que también sirve como metáfora de la empresa fílmica de Guayawood: avanzar penosamente a pesar de la falta de ayuda estatal.³⁹ Asimismo, esta necesidad de adelantar puede interpretarse como una autorreflexión en el sentido de que podemos entender el personaje del llanero como una variación del propio Palacios que desdibuja los límites entre su vida y su arte.

2) *Pedro, el amante de mamá*

La trama tiene que ver con la reconstrucción de una familia montubia. Julia está casada con Guillermo, el personaje de Palacios. Ella tiene una aventura con el titular Pedro, por quien lo abandona. Luego Julia se arrepiente considerablemente. Por su parte, después de mucha angustia, Guillermo, ante la presión de su hija Marlene, que había pedido a Dios por una intervención, finalmente decide regresar a casa y arreglar la familia.

En el cine de Palacios, la emoción siempre triunfa sobre la técnica y ese es sin duda el caso de *Pedro*. Como escribe Mauricio Acosta sobre el oficio del cineasta, «es un proceso lento, que busca sobre todo la expresión emocional antes que el desarrollo técnico, o de lenguaje»⁴⁰. Acosta añade que lo que más le importa a Palacios es mostrar más que contar. De ahí su preferencia por las tomas largas y prolongadas y la idea es que las elecciones en puesta en escena y puesta en cuadro estén al servicio de esta sensación de tiempo dilatado.⁴¹ La lógica detrás de estas decisiones estéticas de Palacios es que el público tenga una idea de lo que están experimentando sus personajes montubios.

Lo que vemos con *Pedro*, entonces, es a Palacios basándose en los cimientos del melodrama y transponiéndolos a la

³⁹ Alvear y León, *Ecuador bajo tierra*, 108.

⁴⁰ Acosta Muñoz, «Producción, narrativa y circulación...», 92.

⁴¹ Acosta Muñoz, «Producción, narrativa y circulación...», 95.

caótica situación del Ecuador de principios del siglo XXI. Como estilo, el melodrama siempre trata sobre la vida cotidiana, los conflictos domésticos y los enredos románticos. Entonces, por ejemplo, gran parte del tiempo de pantalla se dedica a mostrar a Guillermo y Julia haciendo sus tareas domésticas. Históricamente, desde finales del siglo XVIII, el melodrama desempeñó un papel en llenar el vacío de un mundo posrevolucionario donde las nociones tradicionales de verdad habían sido cuestionadas y, sin embargo, mucha gente todavía sentía la necesidad de esos códigos.⁴² De ahí, la estética del melodrama asumió el papel de premiar las virtudes y castigar los vicios. De modo parecido, al evitar cualquier ambigüedad entre el bien y el mal en sus películas, Palacios está tratando con los efectos que el feriado bancario tuvo sobre el montubio.

3) *Sentimientos de Jashy*

26

Esta película, ambientada en la campiña del Guayas, narra el viaje del granjero Patricio, interpretado por Palacios. Él y su madre María conversan con Néstor, un evangélico itinerante. Su discusión de los textos sagrados es una dinámica interesante, ya que la familia de Patricio es católica. Mantienen la mente abierta y le piden consejos a Néstor sobre el camino correcto. Al día siguiente, mientras Patricio está trabajando en el campo, pasa Pablito, un amigo familiar, a su cabaña y le explica a María que acababa de regresar de Bucay, donde trabajaba Patricio. Pablito explica que los antiguos empleadores de Patricio tienen una finca cerca de la cabaña de María, pero llegar a esa propiedad requiere cruzar un río peligroso. Patricio decide aprovechar esta oportunidad laboral y emprende el viaje, trayendo consigo a Jachy. A mitad de la caminata, se da cuenta de que el viaje es demasiado arriesgado y le ordena a Jachy que regrese a casa.

42 Linda Williams, «'Something else besides a mother': 'Stella Dallas' and the maternal melodrama», *Cinema Journal* 24, n.º 1 (1984): 4, <https://muse.jhu.edu/article/707330/pdf>

Subsiguientemente, los títulos en pantalla indican que han pasado varios días y María, angustiada, aún no sabe nada de Patricio. Jachy regresa, pero no Patricio. El cachorro hace repetidos intentos de buscar a su amo en el río. Pablito regresa a la cabaña para encontrar a la histérica María. Él la consuela mientras Jachy continúa su búsqueda. María está convencida de que su hijo está muerto. Pablito y Néstor intentan calmarla. Los tres, junto con Jachy, bajan al río a buscar a Patricio. La película termina con una imagen fija de Jachy gritando y Néstor rezando.

Una de las aristas notables de esta película es la medida en que protagoniza al personaje canino que desafía la forma en que se retrata a los animales en el cine de Hollywood. Randy Malamud observa hasta qué punto, en general, los animales son creados por Hollywood para la mirada humana. Rara vez recibimos casos de animales que actúan solos por su propia voluntad; más bien, aparecen en las películas por su ternura.⁴³

En el filme de Palacios, por el contrario, Jachy es un agente activo que actúa por su propio albedrío, genuinamente preocupado por el paradero de su amo. Muchas de las tomas están hechas desde la perspectiva de Jachy. Y esto es un testimonio de la ductilidad del melodrama andino, ya que va más allá de los humanos y llega a otras criaturas como los perros. De ahí, Palacios rompe con la tendencia del cine occidental de mostrar animales con el emocionalismo enforzado típico de Hollywood.

4) *No me dejes, mamá*

Al igual que *Jachy*, esta película transcurre en el campo de Guayas. La niña Chavita y su madre Julia luchan por salir adelante todos los días. Con pocas posibilidades, Julia decide irse a Estados Unidos a trabajar. Deja al granjero Jacinto a cargo de su hija. Resulta que Jacinto es muy abusivo con Chavita. Esta úl-

⁴³Randy Malamud, «Animals on Film: The Ethics of the Human Gaze», *Spring* 83 (2010): 22.

tima decide escapar. Perdida y hambrienta termina en la propiedad del simpático ranchero Leoncio quien decide adoptarla. A su regreso a Ecuador, Julia se entera de lo sucedido. Ella había ahorrado suficiente dinero para comprar una casa en la ciudad. Para agradecer a Leoncio, ella le ofrece la posibilidad de quedarse con ellas. Leoncio acepta, pero se encuentra poco acostumbrado al ajetreo de la vida urbana y añora el campo. Chavita se enfrenta con la difícil decisión de quedarse con su madre o regresar al campo con su padre adoptivo. Ella elige esta última y Julia, respetando la decisión de su hija, busca el perdón de Cristo por haber abandonado a su hija.

Lo interesante de esta película es cómo Palacios tematiza la división ciudad-campo, que ha sido un pilar del melodrama universalmente. En cuanto a la experiencia de lo urbano, el cine melodramático ha jugado tradicionalmente un papel mediador. La idea era que en Estados Unidos, a partir de la década de 1920, las emociones crudas que se muestran en las películas melodramáticas ayudaron a los inmigrantes rurales que acababan de llegar a las ciudades a adaptarse a la «modernidad».⁴⁴ Esos trabajadores se sentían abrumados por el bullicio de la vida urbana, y ver tal intensidad retratada en las películas de melodrama les permitió adaptarse. Asimismo, escribiendo sobre el contexto latinoamericano, para Jesús Martín-Barbero, el melodrama tiene una función mediadora en la que los espectadores pueden negociar lo rural y lo urbano.⁴⁵ La película *No me dejes, mamá* se aleja de esta idea de que el melodrama permite un medio para afrontar la modernidad urbana. Más bien, la intención de Palacios aquí es enfatizar hasta qué punto el Ecuador está dividido por ciudad y campo. La división racializada del país se puede entender al observar su geografía social donde hay una clara distinción entre la ciudad, que se caracteriza por

28

⁴⁴ Ben Singer, *Melodrama and Modernity* (Nueva York: Columbia University Press, 2001), 9.

⁴⁵ Jesús Martín-Barbero, «La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía», en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Hermann Herlinghaus (Santiago de Chile: Cuarto Propio), 76.

áreas de mayoría mestiza, y las áreas rurales periféricas que están pobladas por indígenas, montubios y afroecuatorianos.

Conclusión

En este caso de estudio, hemos propuesto la noción de la «imaginación melodramática andina». Este imaginario es específico de naciones andinas como Ecuador. Con base en la obra de Hermann Herlinghaus, quien recurre a Gramsci para plantear que el melodrama juega un papel clave en el descentramiento de lo urbano en la construcción de un nacional popular, encontramos manifestaciones de este imaginario en el cine de Nelson Palacios. Aunque «lo andino» se asocia con el temperamento de la serranía, el melodrama andino es una categoría escurridiza, fluida y se manifiesta en la región costera.

29

Bibliografía

- Acosta Muñoz, Mauricio. «Producción, narrativa y circulación del cine de guerrilla en Ecuador entre 2010 y 2016». Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2018. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6580>.
- Alemán, Gabriela. «At the Margin of the Margins: Contemporary Ecuadorian Exploitation Cinema and the Local Pirate Market». En *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*, edición de Victoria Ruétalo y Dolores Tierney, 277-290. Nueva York: Routledge, 2009.
- Alvear, Miguel. «Nelson Palacios: director ecuatoriano». *Revista Harvard Review of Latin America*, vol. 8, n.º 3 (2009).
- Alvear, Miguel y Christian León. *Ecuador Bajo Tierra: videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio, 2009.
- Brooks, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

- Burt, Jonathan. *Animals in Film*. Londres: Reaktion Books, 2002.
- Bustamante, Emilio y Jaime Luna. *Las miradas múltiples: el cine regional peruano*. Tomo II. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial, 2017.
- De Brito, Xavier y José Capito Álvarez. «El melodrama como discurso histórico, político y mediático en América Latina, la otra modernidad». *Academo*, vol. 6, n.º 2 (2019). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7352638>.
- Dorcé, André. «Escenarios emergentes del melodrama en el paisaje audiovisual contemporáneo». *Comunicación y Sociedad*, 17 (2020). <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7501>.
- Herlinghaus, Hermann. «La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria». En *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Edición de Herlinghaus, 21-59. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.
- Loren, Scott y Jörg Metelmann. «Interview with Christine Gledhill». En *Melodrama After the Tears: new Perspectives on the Politics of Victimhood*. Loren y Metelmann, 297-310. Ámsterdam: University of Amsterdam Press, 2016.
- 30 Malamud, Randy. «Animals on Film: the Ethics of the Human Gaze». *Spring* 83 (2010): 1-26.
- Marcantino, Carla. *Global Melodrama: Nation, Body, and History in Contemporary Film*. Nueva York: Springer, 2015.
- Martillo, Jorge. «Nelson Palacios edita filmes con el sudor de sus sueños». *El Universo*, 6 de julio de 2014, <https://www.eluniverso.com/fotogalerias/nelson-palacios-edita-filmes-con-el-sudor-de-sus-suenos/>
- Martín-Barbero, Jesús. «La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía». En *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Edición de Hermann Herlinghaus, 61-76. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002.
- . «De la telenovela al vallenato: memoria popular e imaginario de masa en Colombia». En *La memoria popular y sus transformaciones: América Latina y e países luso-africanos*. Edición de Martin Lienhard, 29-42. Frankfurt: Vervuert, 2000.
- Novoa Romero, David Alejandro. «La construcción de imaginarios sociales sobre la sociedad manabita en las películas de Fernando

- Cedeño: *Sicarios manabitas y El ángel de los sicarios*». Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2014, <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/8283/10.C03.000107.pdf?sequence=4>.
- OchoyMedio. «REPOSTERÍA: "Producciones Capricho"».
- Ponce-Cordero, Rafael. «Cine Bajo Tierra: Ecuador's Booming Underground Cinema in the Aftermath of the Neoliberal Era». En *A Post-Neoliberal Era in Latin America*. Edición de Daniel Nehring et al., 93-114. Bristol: Policy Press, 2019.
- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. Nueva York: Columbia University Press, 2000.
- Vasconcelos, Cid. «Women as Civilizers in 1940s Brazilian Cinema». En *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment*. Edición de Darlene Sadlier, 64-76. Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- Vincenot, Emmanuel. «Narcocine: la descente aux enfers du cinéma populaire mexicain». *L'Ordinaire des Amériques*, 213 (2010): 31-54. <https://doi.org/10.4000/orda.2409>.
- Williams, Linda. «"Something Else Besides a Mother": Stella Dallas and the Maternal Melodrama». *Cinema Journal*, vol. 24, n.º 1 (1984). <https://muse.jhu.edu/article/707330/pdf>.

Filmografía

- Alvear, Miguel. *Más allá del mall*. Largometraje documental. Ecuador, 2010.
- González Iñárritu, Alejandro. *Babel*. Largometraje. Estados Unidos, 2006.
- Palacios, Nelson.
- El llanero vengador*. Largometraje. Ecuador, 2008.
- . *El señor de los sueños*. Largometraje. Ecuador, 2005.
- . *No me dejes, mamá*. Largometraje, Ecuador, 2009.
- . *Sentimientos de Jashy*. Largometraje, Ecuador, 2012.



Ilustración creada con inteligencia artificial.

Industrial cultural y el modelo de producción de las películas de superhéroes

33

Cultural Industrial and the Production Model of Superhero Movies

Cristián Londoño Proaño
Profesor-investigador
Universidad Indoamérica, Ecuador
cristianlondono@uti.edu.ec

RESUMEN

Cada año se estrenan películas de superhéroes de Marvel y DC Comics que tienen acogida del público, ganancias inmensas y son consideradas la base de la estabilidad económica de los grandes estudios. En este artículo se analizan estas producciones contemporáneas desde la perspectiva de Adorno y Horkheimer. Se concluye que las películas de superhéroes son productos que satisfacen las necesidades de ocio de las personas, masifican la cultura popular, favorecen la cosificación del capitalismo, y se basan en la estandarización y la repetición.

Palabras claves: Industria cinematográfica, Industria Cultural, Industria de la comunicación, Administración de los medios.

ABSTRACT

Every year, Marvel and DC comics superhero movies are released that are well received by the public, make huge profits and are considered the basis of the economic stability of the big studios. This study analyzes these contemporary productions from the perspective of Adorno and Horkheimer. It concludes that superhero movies are products that satisfy people's leisure needs, massify popular culture, favor the reification of capitalism, and they are based on standardization and repetition.

Keywords: Film production, Creatives Industries, Communication industry, Mass media management.

Introducción

En las últimas dos décadas, las películas de superhéroes de Marvel Studios o DC Comics se han producido en cantidades importantes, estrenándose anualmente de dos a cuatro filmes. Se han convertido en un negocio lucrativo para la industria del cine. La producción y distribución de estas películas representan una inversión significativa por parte de los estudios, pero los resultados en taquilla y ventas de productos relacionados suelen ser extraordinarios. Esta lucrativa naturaleza de las películas de superhéroes motiva un profundo interés en entender los modelos de producción detrás de ellas, así como su impacto en la economía global de la industria cinematográfica. Además, es importante destacar que las películas de superhéroes han generado una base de fanáticos apasionados y leales que siguen de cerca todas las noticias y nuevos estrenos relacionados con sus personajes favoritos. Este fenómeno va más allá de una simple relación de consumo, ya que implica una identificación profunda con los personajes y las historias. Sus modelos de producción son los mismos que los de las producciones hollywoodenses. Asimismo, estas producciones pueden ser consideradas productos de la cultura de masas, como establece Abruzzese, y están dentro de la cultura popular, por lo que son parte de la industria cultural¹.

Siguiendo la perspectiva de la industria cultural propuesta por Horkheimer y Adorno, las películas de superhéroes pueden ser vistas como productos culturales que forman parte de la cultura popular contemporánea. Estas películas reflejan y moldean las aspiraciones, valores y deseos de la sociedad en la que se producen. Por lo tanto, es esencial examinar cómo estas producciones contribuyen a la construcción y reproducción de la cultura de masas en la actualidad.

¹ Allberto Abruzzese, «Cultura de masas», *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 9 (2004): 189-192.

Contexto

El mercado mundial del cine es un ecosistema diverso que abarca una amplia gama de géneros, estilos y presupuestos. Los países asiáticos como China, India, Japón y Corea del Sur son los principales productores de cine, junto a Estados Unidos². En el 2020, el ingreso por cine de entretenimiento (recaudación), en dólares estadounidenses, en los Estados Unidos fue de 20 926 millones; en China fue de 6984 millones; en Japón fue de 3348 millones; y en países latinoamericanos, como Brasil y México, fue de 944 millones y de 814 millones³, respectivamente.

En las últimas décadas, las películas de superhéroes han emergido como una fuerza dominante en la industria. Estas películas se caracterizan por contar historias de personajes con habilidades sobrenaturales o tecnológicas que luchan contra el crimen y el mal. Aunque los superhéroes han sido una parte de la cultura popular durante décadas, su ascenso a la cúspide en la industria cinematográfica ha sido notable.

36

Las películas de superhéroes se han convertido en un género por derecho propio, con una base de seguidores leales y una influencia que se extiende mucho más allá de la pantalla grande. Esto se debe en parte a la calidad de la narración y la producción que las principales casas cinematográficas han invertido en estas películas. Marvel Studios, en particular, ha liderado el camino con su universo cinematográfico de Marvel (MCU), que ha lanzado una serie de películas interconectadas que cuentan historias de superhéroes como *Iron Man*, *Thor*, *Capitán América* y *Los Vengadores*.

La inversión en efectos visuales y producción de alta calidad ha permitido que estas películas ofrezcan experiencias visuales impresionantes. La combinación de efectos especiales

2 «Top 20 Countries by Filmed Entertainment Revenue», Statista, 2020, acceso el 1 de septiembre de 2023, <https://www.statista.com/statistics/296431/filmed-entertainment-revenue-worldwide-by-country/>.

3 «Top 20 Countries...».

de vanguardia, secuencias de acción emocionantes y una narrativa sólida ha atraído a un público diverso, desde fanáticos acérrimos de los cómics hasta espectadores que buscan entretenimiento de calidad.

Desde el punto de vista económico, las películas de superhéroes han demostrado ser un buen negocio para los estudios de cine. Las franquicias de superhéroes a menudo generan miles de millones de dólares en taquilla, en ventas de productos relacionados y en acuerdos de licencia. Además, estas películas atraen a audiencias internacionales, lo que las convierte en productos atractivos para la expansión en mercados globales.

El mercado mundial del cine es altamente competitivo, y las películas de superhéroes han contribuido significativamente a la dinámica de esta industria. Los estudios compiten por obtener los derechos de personajes populares de cómics y desarrollar películas que resuenen con el público. Esto ha llevado a una expansión constante del género, con nuevas películas y personajes que se suman al panorama cinematográfico regularmente.

37

Planteamiento del estudio

Dentro de la vastedad de la producción cinematográfica contemporánea, las películas de superhéroes se han destacado como un fenómeno dominante. La popularidad y el éxito económico sin precedentes de estos filmes han capturado la atención de audiencias a nivel mundial. Sin embargo, este éxito comercial plantea una serie de interrogantes acerca de la naturaleza, el propósito y los impactos de estas producciones en la sociedad. ¿Las películas de superhéroes, a pesar de ser vistas predominantemente como formas de entretenimiento, perpetúan y refuerzan las estructuras y sistemas inherentes de la industria cultural y del capitalismo, limitando la autonomía del

espectador y priorizando las ganancias comerciales sobre el valor artístico y cultural?

Las variables a considerar en esta investigación son: (1) efecto de la técnica sobre la narrativa: cómo la dependencia de efectos especiales y técnicas avanzadas en estas películas puede eclipsar o distorsionar la narrativa y los valores intrínsecos del cine; (2) manipulación del deseo del espectador: la forma en que estas películas crean, alimentan y luego reprimen deseos en los espectadores, proporcionando soluciones temporales y superficiales a problemas complejos y profundos; (3) motivaciones comerciales: el grado en que la motivación principal detrás de la producción de estas películas es el beneficio económico, y cómo esto puede influir en la calidad, originalidad y diversidad del contenido producido; (4) extensión de la mercantilización: cómo la mercantilización de estas películas no se limita a la pantalla, sino que se extiende a productos derivados, series de televisión y otras formas de media, y el impacto que esto tiene en la percepción y el consumo del público; (5) influencia en la percepción social: si estas películas, al ser consumidas masivamente, están reforzando ciertas normas, valores y estructuras dentro de la sociedad, y cuál es el impacto a largo plazo de este refuerzo.

38

Dada la ubicuidad de las películas de superhéroes y su influencia en la cultura popular contemporánea, es esencial abordar estos problemas para comprender plenamente las implicaciones más amplias de su predominio en el panorama cinematográfico global.

El objetivo de esta investigación es analizar los modelos de producción de las películas de superhéroes desde una perspectiva económica y cultural, utilizando como marco teórico las ideas de la industria cultural de Horkheimer y Adorno. Al hacerlo, buscamos comprender cómo estas películas se insertan en la industria cinematográfica, cómo generan ingresos y cómo influyen en la cultura popular.

Además, esta investigación pretende arrojar luz sobre la vinculación de los espectadores con las películas de superhé-

roes. ¿Qué es lo que motiva a las audiencias a seguir estas historias y personajes con tanta pasión? Esta pregunta es crucial para entender el impacto cultural y social de las películas de superhéroes en la actualidad.

En última instancia, esta investigación no solo proporcionará una comprensión de un fenómeno que ocurre en la industria cinematográfica y la cultura popular contemporánea, sino que también contribuirá al debate más amplio sobre cómo los productos culturales —como las películas de superhéroes— moldean nuestra sociedad y nuestra percepción del mundo que nos rodea.

Estrategia de análisis

Como punto inicial, se analizan los datos del negocio de las películas de superhéroes. Se analiza las cifras de este tipo de películas, tomando el período del 2017 al 2022, número de estrenos, los presupuestos, la recaudación de la taquilla, las ganancias y el número de espectadores. De este modo evidenciamos que el negocio es lucrativo, tiene impacto a nivel mundial y es la base de la economía de los grandes estudios.

Por otro lado, en esta investigación se utiliza el constructo de industria cultural de Adorno y Horkheimer para analizar las películas de superhéroes. La teoría de la industria cultural de Adorno es una de las más importantes, reverentes y que develó la existencia del desarrollo de la industria cultural⁴. Esta teoría reveló un signo de decadencia del capitalismo y el fenómeno de alienación⁵. Adorno fue el primer investigador de la escuela de Frankfurt en estudiar la cultura de masas, la industria cultural, y la introdujo en la academia.

En esta investigación se toman los planteamientos de Adorno y Horkheimer y se contrastan con las películas de su-

4 Fang Gao, «Adorno's Cultural Industry Theory in the Environment of Internet Development», *Wireless Communications and Mobile Computing* (2022): 1-7.

5 Gao, «Adorno's...», 3.

perhéroes de Marvel y DC Comics. Se analizaron n=14 películas de superhéroes. La muestra representa el 60,9 % del universo. Se utilizan ejemplos precisos de las películas de superhéroes para evidenciar los planteamientos de los autores antes mencionados.

Desarrollo

El negocio de las películas de superhéroes

Las películas de superhéroes, producidas por los grandes de Hollywood, encabezados por Marvel Studios y Warner Bros — estudio cinematográfico propietario de los derechos de DC Comics —, han tenido enorme impacto en el mercado del cine. En el 2021 se estrenaron seis películas de superhéroes de DC Comics y Marvel Studios. Como muestra en la tabla 1, entre el 2017 y 2021 se estrenaron 23 películas. Desde el 2016 se han estrenado entre cuatro y seis películas anuales.

40

Tabla 1: estrenos de películas de superhéroes de Marvel Studios y DC Comics

Año	Número de estrenos (Marvel Studios)	Número de estrenos (DC Comics)
2017	3	2
2018	3	1
2019	3	1
2020	2	2
2021	4	2

Basado en Box Office Mojo.⁶

6 «<2022 Worldwide Box Office>>, Box Office Mojo, acceso el 21 de abril del 2023, <https://www.boxofficemojo.com/year/world/>

Las películas de superhéroes tienen presupuestos robustos. En el 2017, los presupuestos totales de las películas de Marvel Studios fueron de 555 millones de dólares, mientras que los de las películas de Warner Bros fueron de 449 millones de dólares. Es decir, ambos estudios invirtieron 1004 millones de dólares. En el 2021, los presupuestos disminuyeron a 600 millones de dólares para Marvel Studios y 255 millones de dólares para Warner Bros, y juntos sumaron 855 millones de dólares. A pesar de esta disminución, los presupuestos siguieron siendo altos.

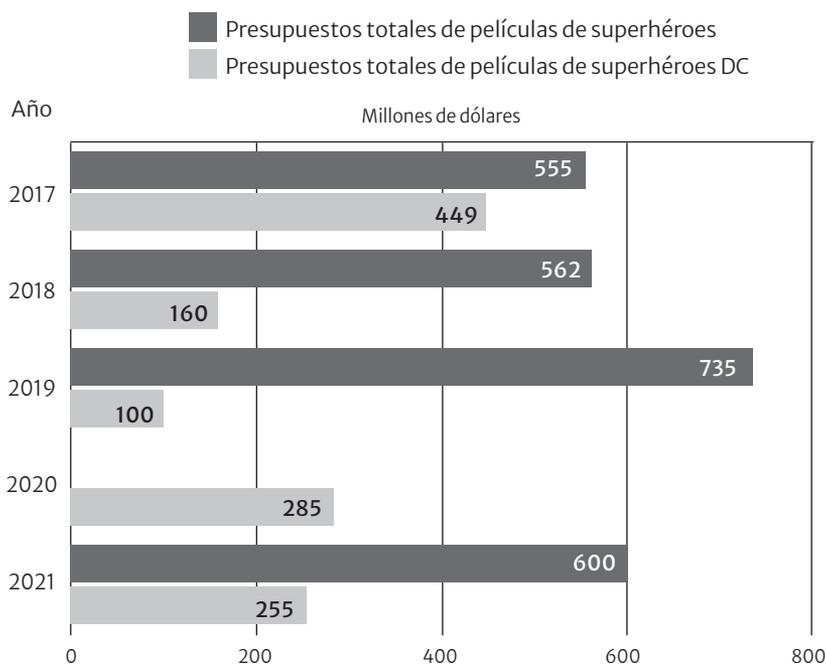


Figura 1. Presupuestos totales de películas de superhéroes. Elaboración propia.

Por otro lado, en la exhibición de las películas de superhéroes en las salas de cines recaudaron grandes cantidades de dinero. En la tabla 2 se muestran los ingresos en la taquilla a nivel mundial: entre 2017 y 2021 las películas de Marvel Studios han

resultado exitosas; en el 2019 obtuvieron la mayor recaudación con 5058 millones de dólares. Por su parte, las películas de DC Comics, en el 2018 obtuvieron su mayor recaudación por ingreso de taquilla con 1514 millones de dólares. Así, en esta tabla se evidencia que las películas de Marvel Studios, entre el 2017 y el 2021, recaudaron 14 844 millones de dólares, mientras que las de DC Comics obtuvieron 3530 millones de dólares. Esto significa que los dos estudios recaudan 18 374 millones de dólares.

Tabla 2: Recaudación de ingreso en taquilla a nivel mundial de las películas de Marvel Studios y de DC Comics

Año	Recaudación por taquilla (Marvel Studios)	Recaudación por taquilla (DC Comics)
	(dólares)	(dólares)
2017	2 597 900 101	1 480 751 509
2018	4 017 947 054	1 514 457 542
2019	5 058 073 462	368 392 488
2020	0	0*
2021	3 170 800 846	166 400 343

Tomado de Box Office Mojo.⁷

*No se registró recaudación por taquilla, porque fue una nueva versión de una película anterior y se estrenó en *streaming*.

Estas películas tienen un público cautivo y millones de consumidores, que no solo compran su boleto de cine, sino los productos asociados a este tipo de películas, que constituyen la mercadería que generan ambos estudios. Hasta el 2019, el universo extendido de Marvel Studios —que es conformado por 23 películas que se produjeron entre el 2008 y 2019— obtuvo una ganancia de 18 263 millones de dólares⁸, mientras el universo

7 «<2022 Worldwide...>».

8 «Películas líderes en venta de merchandising de la historia», Statista, acceso el 15 de abril del 2023. <https://es.statista.com/estadisticas/586526/peliculas-con-mas-ganancias-por-merchandising/>

extendido de DC Comics —conformado por siete películas que se produjeron entre 2013 y 2019— tuvieron una ganancia de 4902 millones de dólares⁹.

Por otro lado, las películas de Marvel Studios recibieron 64 nominaciones y premios y *Vengadores: Endgame* obtuvo excelentes críticas¹⁰.

Las películas de superhéroes como producto de la industria cultural

Las películas de superhéroes pueden ser vistas como cultura de masas, tal como Abruzzese lo precisa: «La cultura se organiza de acuerdo con criterios de tipo industrial y como tal se desvincula de las reglas del pasado»¹¹. En este sentido, las películas de superhéroes producidas por los grandes estudios son hechas con las lógicas de la producción industrial cinematográfica hollywoodense. En epígrafes anteriores se evidenció los altos presupuestos, que se los invierte en historias sólidas, costos de producción altos, efectos especiales, estrellas internacionales y una estrategia millonaria de mercadeo. Además, de cuestiones adicionales, Harrison, Carlsen y Skerlavaj mencionan que el éxito se basa en entregar mayor control a los directores y tener mayor control de los efectos especiales y logística¹². Pero ¿qué elementos culturales tienen las películas de superhéroes? Si consideramos que la cultura es un «conjunto de valores arraigados en la tradición popular de una nación»¹³, las películas de superhéroes son parte de la cultura popular, que aprovecha lugares comunes, estereotipos y clichés. Por ejemplo, en las películas de superhéroes, una ciudad se pone en peligro, ante el

9 «Películas líderes...».

10 Spencer Harrison, Arne Carlsen y Miha Škerlavaj, *Marvel's Blockbuster Machine* (Boston: Harvard Business Review, 2022).

11 Abruzzese, «Cultura de masas», 190.

12 Harrison, Carlsen y Skerlavaj, *Marvel's...*

13 Abruzzese, «Cultura de masas», 190.

inminente ataque de criminales, extraterrestres malévolos o científicos desquiciados. Esta ciudad es de los Estados Unidos, y parece que el mundo es Estados Unidos. Es decir, asumen y se apropian del lugar común y del estereotipo. Por otro lado, las películas de superhéroes son una consecuencia de los personajes de superhéroes desarrollados en cientos de cómics, que tienen una extensa historia y en el transcurso de los años se volvieron parte de la cultura popular. Por lo tanto, las películas de superhéroes son cultura de masas y están dentro de la industria cultural, tal como lo establecen Adorno y Horkheimer.

En el artículo «Industria cultural», en el libro *Dialéctica de la ilustración*, Adorno y Horkheimer consideran que la industria cultural es un sistema y mencionan que «cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos»¹⁴. Adorno concibe que este sistema está dominado por el capitalismo y apropiado por la cultura de masas¹⁵. El cine es una industria que está insertada en el mercado y es valorada por sus mercancías¹⁶. Los productos cinematográficos son comercializados y popularizados, pero la mercancía es producida, de acuerdo con las normas que establece esta industria. El modelo de producción que describen Adorno y Horkheimer es el que producen los grandes estudios hollywoodenses. Las películas de superhéroes son producidas bajo este modelo, lo que significa que son productos comerciales que satisfacen las necesidades de ocio del público y, en especial, el deseo de entretenimiento¹⁷.

Consideremos que el entretenimiento es tan importante para el ser humano como trabajar y convivir. Entretenerse, en un contexto cinematográfico, es sentarse en la oscuridad, concentrarse en la pantalla y sentir un cúmulo de emociones que

14 Theodore Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Trotta, 2009), 132.

15 Gao, «Adorno's...», 3.

16 Ramón Zallo, *Las industrias creativas en discusión* (Barcelona: Gedisa, 2017), 6.

17 David Mamet, *Bambi contra Godzilla: Finalidad, práctica y naturaleza de la industria del cine* (Madrid: Alba, 2008), 30.

fuyen en el organismo, desde ira hasta alegría, para llegar a una satisfacción¹⁸. Spencer Harrison, Arne Carlsen y Miha Škerlavaj mencionan que su investigación de los guiones de los superhéroes de Marvel muestra distintos tonos emocionales como el humor o la tristeza¹⁹. Las películas de superhéroes cumplen eficazmente este papel, porque son historias que juegan con las emociones del espectador. Por ejemplo, en los minutos finales de la película *Avengers: Endgame*, de Marvel Studios, presenciamos la muerte de Iron Man, personaje ícono que nos ha acompañado durante once años, repartidos en sus tres películas, y al que hemos tomado aprecio²⁰. Cuando presenciamos su muerte sentimos que nuestras emociones estallan. Prueba de ello es una noticia de un periódico, en la que se comentaba el caso de una fanática china de Marvel que, luego de mirar el final de *Avengers: Endgame*, fue llevada al hospital porque lloró demasiado y entró en un estado de ansiedad y tristeza profunda²¹. Es decir, las películas de superhéroes logran eficazmente satisfacer nuestra necesidad de entretenimiento²². Según Pau Frau, este modo de producción de Hollywood tiene como objetivo el entretenimiento y esto supone «para el autor [*Adorno y Horkheimer*], el medio más eficaz de dominación e integración del individuo como consumidor en el sistema»²³. Por tanto, el cine de Hollywood hace mercancías que son destinadas para el entretenimiento de las masas, que sirve como herramienta de dominación capitalista e integración como consumidores a la industria cultural.

18 Mamet, *Bambi...*, 40.

19 Harrison, Carlsen y Škerlavaj, *Marvel's...*

20 Anthony Russo y Joe Russo, *Avengers: Endgame* (Walt Disney Studios Motion Pictures, 2019), 149 min.

21 «Acaba en urgencias por llorar demasiado mientras veía *Avengers: Endgame* en el cine», *La Vanguardia*, acceso el 21 de abril del 2023, <https://www.lavanguardia.com/muy-fan/20190430/461966511630/avengers-endgame-china-hospital-fan-llorar.html>

22 Mamet, *Bambi...*, 40.

23 Pau Frau, «Fundamentos de la crítica al modelo industrial de la producción de experiencia audiovisual cinematográfica de Hollywood, según TH. W. Adorno», *Estudios Filosóficos*, LXV (2016): 103.

En el artículo de Adorno y Horkheimer se establece que los productos elaborados por el cine son como cualquier mercadería de cualquier industria, por ejemplo, de de autos o de alimentos. Todos los productos de la industria cultural son estándares que «hacen inevitable que en innumerables lugares las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares»²⁴. Es decir, estas mercancías se estandarizan para *estandarizar* a las masas, y la individualidad queda relegada a una pseudoindividualidad. Adorno y Horkheimer mencionan:

En la industria cultural el individuo es ilusorio no sólo debido a la estandarización de su modo de producción. El individuo es tolerado sólo si su identidad incondicional con lo universal está fuera de toda duda. La pseudoindividualidad domina por doquier [...].²⁵

46

En esa línea, Adorno y Horkheimer sostienen que esta mercancía de los grandes estudios de Hollywood es seriada como en una factoría. «La técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y la reproducción en serie»²⁶. Es decir, el cine producido por los grandes estudios de Hollywood como medio masivo y de entretenimiento iguala, estandariza y seria sus producciones²⁷. En el caso de las películas de superhéroes, lo que proponen Adorno y Horkheimer se cumple eficazmente.

En primer lugar, siempre hay un superhéroe que quiere salvar a una ciudad, una localidad o un planeta. Por ejemplo, Batman, el superhéroe de DC Comics, salva a Gotham de las fuerzas malignas, ya sean estas criminales comunes o genios criminales²⁸. O Superman, que salva a su ciudad Metrópoli de

24 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica...*, 134.

25 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica...*, 134.

26 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica...*, 134.

27 Jenny Segoviano García, «Reseña de Dialéctica de la ilustración», *Razón y Palabra*, 16, 75 (2011): 7.

28 Tim Burton, *Batman* (Polygram, 1989), 126 min.

los criminales o extraterrestres malignos²⁹. O Iron Man, que utiliza toda su tecnología para luchar en contra del mal³⁰. O Capitán América, que lucha en la Segunda Guerra Mundial contra los nazis³¹. Esto es, en cada una de las películas se estandariza la lucha del superhéroe. El mal es la lucha común de todos. En este sentido, el mal es común a todos los humanos, por lo tanto, se iguala la necesidad de combatirlo. O sea, el mal se estandariza e iguala y, simultáneamente, el bien hace lo mismo en la figura de superhéroe.

En segundo lugar, en las películas de superhéroes existe seriación. Cada película desarrollada por Marvel Studios o Warner Bros tiene una secuela y, a veces, precuelas. Estas secuelas o precuelas son parte de esta serie de productos con la misma marca e incluso con distintos puntos de vista. Por ejemplo, *Iron Man* tiene tres películas: *Iron Man 1*, *Iron Man 2* y *Iron Man 3*. Tres productos de la industria cultural que tienen el mismo superhéroe, pero en distintas aventuras. Otro caso es Batman. Este personaje tiene varias trilogías de distintos directores. Cabe mencionar la trilogía *The Dark Knight*, de Christopher Nolan, que incluye los filmes *Batman Begins*, *The Dark Knight* y *The Dark Knight Rises*. Otra trilogía fue *Batman*, *Batman Returns* y *Batman Forever*, dirigidas y producidas por Tim Burton. Por lo tanto, las películas de superhéroes igualan, estandarizan y serian sus producciones.

Adorno y Horkheimer indican que las películas se clasifican en varios tipos. Esto no sirve para clasificarlas, sino que «sirven para clasificar, organizar y manejar a los consumidores»³². Consideremos que no todas las personas que asisten a una sala de cine tienen los mismos gustos. A algunas personas les gustan las películas de acción, de terror, de romance, de detectives o de superhéroes. Cada uno de los géneros tiene un

29 Richard Donner, *Superman* (Warner Bros, 1978), 148 min.

30 Jon Favreau, *Iron Man* (Marvel Studios, 2008), 126 min.

31 Joe Johnston, *Capitán América: el primer vengador* (Paramount Pictures, 2011), 124 min.

32 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica...*, 136.

público específico. En particular, las películas de superhéroes tienen consumidores que empatizan con el género. Asimismo, en el anterior apartado se evidenció que las películas de superhéroes obtienen enormes ganancias. Brown menciona que el éxito comercial demuestra que las películas de superhéroes son un género que goza de una enorme popularidad³³. En pocas palabras, el cine de Hollywood clasifica y organiza al consumidor con el fin de venderle un producto.

Adicionalmente, Adorno y Horkheimer mencionan que el consumidor de la industria cultural se vuelve conformista y gusta de la repetición. «El conformismo de los consumidores (...) adquiere buena conciencia. Este conformismo se contenta con la eterna reproducción de lo mismo»³⁴. En las películas de superhéroes, la repetición es la eterna aventura del héroe. Esta aventura es esencial y se repite en todas las producciones, pero, cabe destacar que esta aventura no es propia de los filmes de superhéroes, sino que viene en nuestra consciencia colectiva debido a que las leyendas y los mitos tienen una estructura similar.

48

En el artículo de Adorno y Horkheimer se reflexiona sobre el esquema que sigue el cine de Hollywood. «Ésta establece el esquematismo como primer servicio al cliente»³⁵. En el caso de las películas de superhéroes, los guiones, por lo general, responden a estructuras dramáticas que, obligatoriamente, deben ser insertadas para que funcionen comercialmente. Para ilustrar, una de estas estructuras indica que los guionistas deben describir varias imágenes fuertes en el inicio de sus guiones, o deben construir un *gancho* en las primeras veinte páginas³⁶. Además de que el guionista no debe dejar de lado al público, pues debe lograr que su historia empatices con la audiencia³⁷.

33 Jeffrey Brown, *The Modern Superhero in Film and Television: Popular Genre and American Culture*. Nueva York: Routledge, 2016, <https://doi.org/10.4324/9781315708980>

34 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica...*, 136.

35 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica...*, 137.

36 Cristian Londoño-Proaña, «El objeto de la profesión del guionista», *Revista Anales 1 (374) (2016)*: 37.

37 Londoño-Proaña, «El objeto...», 38.

Por su parte, Harrison, Carlsen y Skerlavaj mencionan que las películas de superhéroes de Marvel se benefician de la experimentación continua³⁸. «Este examen de la cinematografía de la industria cultural desvela que las películas obedecen a fórmulas: narrativas, dramáticas, de formas de representación»³⁹. Entonces, hablamos de un esquema —que responde a un modo industrial de hacer películas— que las películas de superhéroes deben cumplir para funcionar en el modelo de producción comercial de Hollywood. «El producto de la industria cultural es resultado de un proceso industrial de producción que aniquila los individuos»⁴⁰.

No obstante, la esquematización de la producción de películas hace que estas se tornen predecibles, sin espacio para la sorpresa. En el caso de las películas de superhéroes, conocemos de antemano que el superhéroe salvará a la localidad, la ciudad y el planeta. Para Adorno y Horkheimer, el esquematismo es una trampa que niega la posibilidad de que el espectador piense⁴¹. Además, se pierde la función de crítica y negación. Es decir, el cine hollywoodense manipula y no deja espacio para el pensamiento o la reflexión. A una similar conclusión llega Segovia García:

Esta industria se auto reconoce como la industria de la diversión, se propone como el escape del trabajo en el capitalismo, pero en esta tentadora oferta hay trampas pues se niega la posibilidad de pensar del espectador ya que todo está esquematizado y listo para ser consumido cómodamente [...] ⁴².

Adorno y Horkheimer aluden al efecto que las producciones hollywoodenses colocan en sus tramas. «La industria cultural se ha desarrollado con el predominio del efecto, del logro tangible,

38 Harrison, Carlsen y Skerlavaj, *Marvel's...*

39 Manuel Silva, «Cuando Theodor Adorno fue al cine no solo estuvo en Hollywood», *Nexus Comunicación*, 17 (2015): 276.

40 Frau Prau, «Fundamentos de...», 103.

41 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica...*, 138.

42 Segoviano García, «Reseña de...», 10.

del detalle técnico sobre la obra, que una vez fue la portadora de la idea y que fue liquidada junto con ésta»⁴³. Las películas de superhéroes tienen en los efectos especiales *el logro tangible* y la técnica. En algunos casos, los efectos especiales se superponen a las mismas películas. Por ejemplo, en *The Avengers* asistimos a una pelea despiadada, que incluye persecuciones en naves espaciales y acrobacias de los superhéroes, en plena ciudad de Nueva York⁴⁴. La cantidad de efectos especiales que se utilizaron fue elevada y constituyeron un punto esencial en la trama; muchas de las escenas no se podrían concebir sin ellos. Estas técnicas cinematográficas logran un efecto en el consumidor y en ellas prevalece tal efecto.

Adorno y Horkheimer señalan que el cine hollywoodense expone lo deseado una y otra vez. Plantean un ejemplo: en una película, el espectador puede enamorarse de la bella actriz que interpreta un papel protagónico, pero nunca podrá tenerla y quedará en el deseo. Es decir, el deseo se reprime⁴⁵. «Al exponer una y otra vez lo deseado (...) no hace más que excitar el placer preliminar no subliminal»⁴⁶. En el caso de películas de superhéroes hay muchos deseos que se cumplen y que se reprimen. Mamet menciona que en el cine de Hollywood se establece un deseo en el espectador de solucionar los problemas graves y de cumplirlo, que al final se lo hace, pero es una satisfacción efímera porque luego de la función la realidad se la retoma y el espectador conoce que no se solucionó⁴⁷. En primera instancia, los superhéroes cumplen el deseo de combatir los males de las sociedades, por ejemplo, la lucha en contra de la corrupción o el combate de las estructuras estatales al hampa, las mafias organizadas o el narcotráfico. Por ejemplo, en la película *Batman Begins*, el joven millonario Bruce Wayne se convierte en super-

50

43 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica...*, 138.

44 Joss Whedon, *The Avengers* (Walt Disney Studios Motion Pictures, 2012), 143 min.

45 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica...*, 138.

46 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica...*, 138.

47 Mamet, *Bambi...*, 44.

héroe para combatir el crimen organizado que azota Gotham City, luego de que en su infancia perdiera a sus padres⁴⁸. El superhéroe combate el mal de su ciudad, pero este deseo compartido con el consumidor desemboca en un placer preliminar, ya que luego de que la película finaliza se vuelve a la realidad y los problemas de criminalidad y corrupción persisten.

Otro ejemplo se da en la película *Iron Man*. Tony Stark es un empresario de una transnacional de fabricación armas, que vende a los militares de Estados Unidos, pero en Afganistán sufre un atentado contra su vida y unos terroristas lo secuestran. Luego de que es liberado nace Iron Man⁴⁹, personaje que lucha contra el terrorismo; aquí se comparte el deseo del espectador de combatirlo, especialmente en los Estados Unidos. Consideremos que el gobierno de George W. Bush crea estrategias contra el terrorismo que desembocaron en la Estrategia Nacional de Seguridad, y la Estrategia Nacional para Combatir el Terrorismo⁵⁰. Es decir, el espectador estadounidense deseaba combatir el terrorismo, algo que en la película de *Iron Man* lo cumple, y luego de la función conoce que el terrorismo sigue existiendo. En definitiva, el deseo queda sin ser materializado, reprimido.

Adorno y Horkheimer aluden al hecho que la industria cultural solo quiere diversión y generar ganancias. Los investigadores mencionan: «El engaño no radica, pues, en que la industria cultural sirva distracción, sino en que eche a perder el placer al quedar ligada, por su celo comercial, a los clichés de la cultura que se liquida a sí misma [...]»⁵¹. Por lo tanto, los autores consideran que el cine hollywoodense busca lo comercial y ganancias con sus mercancías⁵². «La diversión y el negocio tienen el mismo significado, para Adorno y Horkheimer divertirse es

48 Christopher Nolan, *Batman Begins* (Warner Bros Pictures, 2005), 140 min.

49 Favreau, *Iron Man*.

50 Franklin Barrientos Ramírez, «La política antiterrorista de Estados Unidos», *Revista Política y Estrategia*, n.º 110, (2008): 65.

51 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica...*, 156.

52 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica...*, 157.

estar de acuerdo»⁵³. La diversión no es mala, pero se le quita su dosis de ingenuidad y placer, y se vuelve esencia de la mercancía⁵⁴. Como señala Pau Frau, «la necesidad de entretenimiento, de relajación, la necesidad de olvidarse de la difícil carga y la monotonía existencial se convierten en una demanda masiva de distracción»⁵⁵. En este sentido, las películas de superhéroes tienen como objetivo entretener y brindar emociones fuertes. Esta claridad de sus objetivos logra que tengan éxito comercial⁵⁶.

Como se evidencia en la anterior parte, las películas de superhéroes de Marvel y DC Comics se produjeron en cantidades considerables —29 estrenos entre 2017 y 2021— y obtuvieron buenas ganancias por taquilla y *merchandising*. Incluso, Jeffery Brown indica que el éxito comercial de estas películas son la base actual de la actual estabilidad económica de los grandes estudios de Hollywood⁵⁷. Por ejemplo, *The Avengers* recaudó 1 518 815 515 dólares⁵⁸ y *Iron Man 3* recaudó 1 214 811 252 dólares⁵⁹. Esta tendencia se evidencia en la compra de Marvel Entertainment por 4000 millones de dólares por parte de Walt Disney Company⁶⁰.

Por último, Adorno y Horkheimer mencionan que el modelo de mercancía del cine se expande a los exteriores. En el caso de las películas de superhéroes, los grandes estudios hacen un fuerte *merchandising*. A la par de la exhibición de la película, se ofrecen muñecos de los superhéroes, disfraces, videojuegos, alimentos y otros productos a los consumidores. Incluso se han producido de manera paralela varias series como *S.H.I.E.L.D* y

53 Segoviano García, «Reseña de...», 14.

54 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica...*, 157.

55 Frau Prau, «Fundamentos de...», 101.

56 Harrison, Carlsen y Skerlavaj, *Marvel's...*

57 Brown, *The Modern...*

58 «The Avengers», Box Office Mojo, acceso el 21 de abril del 2023. <https://www.boxoffice Mojo.com/title/tt0848228/>

59 «Iron Man 3». Box Office Mojo, acceso el 21 de abril del 2023. <https://www.boxoffice Mojo.com/title/tt1300854/>

60 Vicente García-Escrivá, «El auge del género de superhéroes y la nueva industria cinematográfica global», *Revista Mediterránea de Comunicación* 9(1) (2018): 483.

Arrow, por mencionar dos casos⁶¹. Así, el cine como elemento de la industria cultural colabora con el consumismo y, por ende, con el capitalismo.

Resultados

Los puntos importantes de la investigación pueden ser representados en un cuadro sinóptico (figura 2), considerando que es una herramienta gráfica que permite organizar la información de manera jerárquica y de relación entre conceptos.

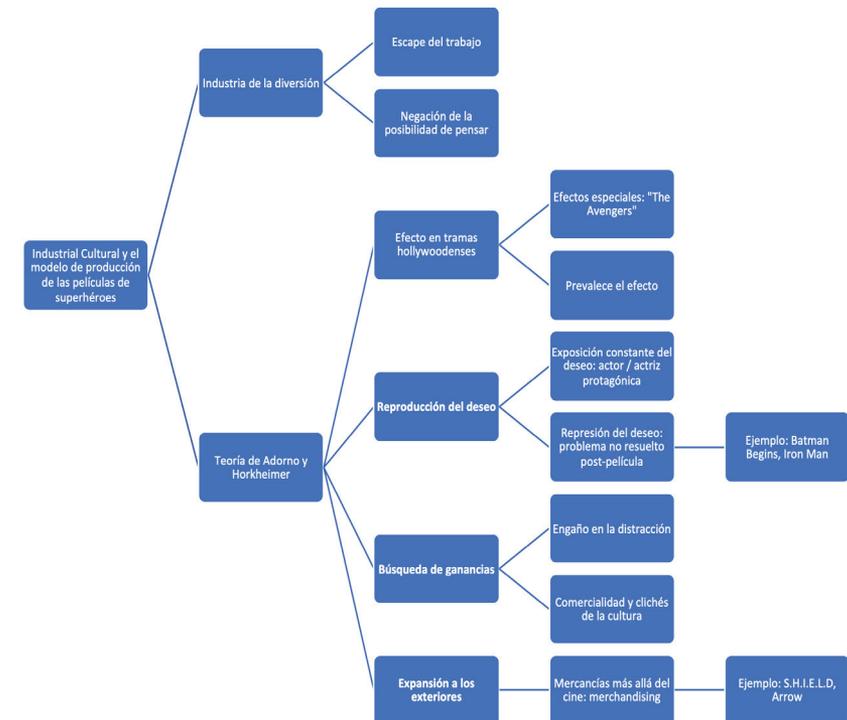


Figura 2. Cuadro sinóptico con puntos importantes. Elaboración propia.

⁶¹ Vicente García-Escrivá, «El auge...», 483.

Por otro lado, los resultados de la investigación sobre las películas de superhéroes en el marco de la industria cultural de Adorno y Horkheimer se pueden resumir en los siguientes puntos:

1. Industria de la diversión: las películas de superhéroes se presentan como un escape del trabajo en el capitalismo, ofreciendo distracción y entretenimiento sin incentivar el pensamiento crítico del espectador.

2. Predominio del efecto: hay una tendencia en las películas de superhéroes, especialmente en producciones de Hollywood, a priorizar los efectos especiales y la técnica sobre el contenido y la profundidad de la trama.

3. Reproducción y represión del deseo: las tramas de estas películas a menudo juegan con deseos y aspiraciones del público, presentando soluciones dentro del mundo ficticio que, al final, resultan ser efímeras al confrontarse con la realidad.

4. Comercialidad y búsqueda de ganancias: estas películas tienden a ser altamente comerciales, buscando maximizar ganancias mediante la repetición de fórmulas exitosas y la extensión de la mercancía a través de *merchandising* y otros medios.

5. Expansión exterior de la mercancía: acompañando el lanzamiento de estas películas, hay una avalancha de productos relacionados (juguetes, videojuegos, series) que busca capitalizar el éxito y la popularidad de los personajes y las tramas.

6. Integración al capitalismo: estas producciones no solo se benefician del sistema capitalista, sino que también lo refuerzan, ofreciendo un modelo de consumo y entretenimiento que se alinea con las estructuras y valores del sistema económico predominante.

En resumen, desde la perspectiva de Adorno y Horkheimer, las películas de superhéroes pueden ser vistas como productos de la industria cultural que, mientras ofrecen entretenimiento y distracción, también perpetúan y refuerzan las estructuras y valores del capitalismo, limitando la capacidad crítica del espectador y maximizando las ganancias a través de fórmulas repetitivas y mercancías extendidas.

Conclusiones

Las películas de superhéroes como mercancías del modelo de producción de Hollywood son parte de lo que Adorno y Horkheimer llamaron industria cultural. Visto desde esta perspectiva, las películas de superhéroes son mercancías que satisfacen las necesidades de ocio de las personas, mediante historias que tienen emociones y experiencias continuas y se producen bajo un sistema hollywoodense. Estas producciones manipulan y cosifican a los consumidores a través de una producción basada en la estandarización, la repetición, la seriación, la esquematización y los efectos. En sus historias cumplen el deseo de los consumidores de combatir el mal estado de las sociedades, pero ello queda solo en un placer preliminar. Por otro lado, las películas de superhéroes maximizan sus ganancias, son la base de la estabilidad actual de los estudios de Hollywood y se expanden en el mercado a través del merchandising, que logra integrarlas al consumismo, y, por ende, al capitalismo.

Referencias

- Abruzzese, Alberto. «Cultura de masas». *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 9, (2004): 189-192.
- Adorno, Theodore y Max Horkheimer. «Dialéctica de la Ilustración». Madrid: Trotta, 2009.
- Barrientos Ramírez, Franklin. «La política antiterrorista de Estados Unidos». *Revista Política y Estrategia*, 110 (2018): 27-68.
- Box Office Mojo. «2023 Worldwide Box Office». Acceso el 21 de abril del 2023, <https://www.boxofficemojo.com/year/world/>
- . «Franchises (US y Canada)». Acceso el 21 de abril del 2023. <https://www.boxofficemojo.com/franchise/>
- . «Domestic Release Schedule». Acceso el 21 de abril del 2023. <https://www.boxofficemojo.com/calendar/2017-01-01/>
- . «The Avengers». Acceso el 21 de abril del 2023. <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0848228/>
- . «Iron Man 3». <https://www.boxofficemojo.com/title/tt1300854/>
- 56** Brown, Jeffery. *The Modern Superhero in Film and Television: Popular Genre and American Culture*. Nueva York: Routledge, 2018.
- Burton, Tim. *Batman*. Polygram, 1989, 126 min.
- Donner, Richard. *Superman*. Warner Bros, 1978, 148 min.
- Favreau, Jon. *Iron Man*. Marvel Studios, 2008, 126 min.
- Frau, Prau. «Fundamentos de la crítica al modelo industrial de la producción de experiencia audiovisual cinematográfico de Hollywood, según TH. W. Adorno». *Estudios Filosóficos*, LXV (2016): 97-113.
- Gao, Fang. «Adorno's Cultural Industry Theory in the Environment of Internet Development». *Wireless Communications and Mobile Computing* (2022): 1-7.
- García-Escrivá, Vicente. «El auge del género de superhéroes y la nueva industria cinematográfica global». *Revista Mediterránea de Comunicación*, 9, 1 (2018): 483-491.
- Harrison, Sepencer, Carlsen, Arne y Škerlavaj, Miha. *Marvel's Blockbuster Machine*. Boston: Harvard Business Review, 2022.
- Johnston, Joe. *Capitán America: El primer vengador*. Paramount Pictures, 2011, 124 min.

- La Vanguardia. «Acaba en urgencias por llorar demasiado mientras veía Avengers: Endgame en el cine». Acceso el 21 de abril del 2023, <https://n9.cl/yzzba>
- Londoño-Proaña, Cristian. «El objeto de la profesión del guionista». *Revista Anales*, 1, 374 (2016): 35-40.
- Mamet, David. *Bambi contra Godzilla: Finalidad, práctica y naturaleza de la industria del cine*. Madrid: Alba, 2008.
- Nolan, Christopher. *Batman Begins*. Warner Bros Picture, 2005, 140 min.
- Russo, Antony y Russo, Joe. *Avengers: Endgame*. Walt Disney, 2019, 149 min.
- Segoviano García, Jenny. «Reseña de Dialéctica de la ilustración». *Razón y Palabra*, 16, 75 (2011): 1-23.
- Silva, Manuel. «Cuando Theodor Adorno fue al cine no solo estuvo en Hollywood». *Nexus Comunicación*, 17 (2015): 274-295.
- Statista. «Películas líderes en venta de merchandising de la historia». Acceso el 15 de abril del 2023. <https://n9.cl/i3ces>
- . «Top 20 Countries by Filmed Entertainment Revenue», 2020. <https://n9.cl/2ok8i>
- Zallo, Ramón. *Las Industrias creativas en discusión*. Barcelona: Gedisa, 6, 2017.



ESTILIZACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL CINE ESTADOUNIDENSE Y LATINOAMERICANO¹

Fernando Gonzalo Villacrés Landívar

Licenciado en Cine
Universidad de las Artes

Análisis

Para el docente estadounidense James Kendrick, en su obra *Film Violence: History, Ideology, Genre* (2009), durante toda la historia del cine la violencia cinematográfica no ha fallecido en ningún sentido, de hecho, solo ha perdurado, aunque floreció y «cineastas de todo el mundo han experimentado, innovado, jugado, subvertido y repetido representaciones violentas en la pantalla en prácticamente todos los géneros imaginables». ² Así mismo, Kendrick afirma que estudios realizados en torno a los rendimientos de la taquilla desde finales de los sesenta han mostrado un marcado aumento en la popularidad de los «géneros propensos a la violencia» tanto en Estados Unidos como alrededor del mundo.

Además, por la agresividad proyectada en pantalla los espectadores estiman otorgarles la antipatía o la atracción a dichas imágenes, dado que pueden allanarse a algo más que la violencia misma. Por ejemplo, la película *Bonnie and Clyde* (1967), de Arthur Penn, ciertamente avivó la ira

61

¹ Capítulo IV de la tesis de grado «Análisis comparativo referente a la representación de la violencia en las películas ecuatorianas *Mejor no hablar de ciertas cosas*, *Crónicas* y *Cuando me toque a mí*», de la Escuela de Cine, Universidad de las Artes, 2022.

² James Kendrick, *Film Violence: History, Ideology, Genre* (Nueva York: Columbia University Press, 2009), 2.

de muchos críticos y comentaristas por su narración, dado que lo cruel del filme estaba tejiendo una disposición ideológica aún mayor que evidenciaba la creciente brecha generacional, fomentando la simpatía y la identificación con la pareja joven, glamorosa y forajida de la película. Esto la hizo aún más potente y, por lo tanto, peligrosa. Una cinta similar a esta es *Natural Born Killers* (1994), de Oliver Stone, cuyo guion original fue redactado por Quentin Tarantino: presenta a esta pareja de despiadados homicidas que recorren el país cometiendo fechorías, luego son capturados y se arma toda una campaña mediática sensacionalista que deviene en un culto por parte de los espectadores que asumen a esta pareja como ídolos antisistema.

Kendrick resalta que el público en general tiende a ver la violencia cinematográfica como una amenaza moral y social. Indican que sus opiniones a menudo son formadas por los medios de comunicación y los políticos que usan las ciencias sociales para justificar sus argumentos de que la violencia mediática constituye un mal social.

Es así como la violencia cinematográfica se entiende mejor como una percepción, una etiqueta

que se adjunta a las representaciones fílmicas de ciertos comportamientos y acciones. La agresividad es un término elástico, deslizante y flexible que se desplaza y cambia a lo largo de la historia y en diversas culturas. Diferentes audiencias ven la violencia cinematográfica de manera diferente, pero incluso dentro de la mentalidad del individuo no es una entidad fija y siempre está sujeta a reconsideración, tal como refiere Kendrick en su texto.

Un caso interesante a analizar es acerca de una escena de combate de *Monty Python and the Holy Grail* (1975), de Terry Gilliam, en la que el personaje del rey Arturo libra una batalla sangrienta con un caballero vestido de negro. Al inicio parece ser una inocente pelea y luego se transforma en un cruento acto dado que el rey Arturo le corta los brazos y las piernas una a una mientras el caballero seguía ofreciendo combate. Queda claro que esta parodia cómica medieval realizó, como exclama Kendrick, una codificación estilística del acto violento en el tono y en el estado de ánimo, del acto violento de la escena y la película en su conjunto, debido a que los espectadores —que de otro modo se estremecerían al ver la sangre en la pantalla— serían



Combate cómico medieval con desmembramiento. Fotograma de escena, *Monty Python and the Holy Grail*, 1975, de Terry Gilliam.

capaces de reírse durante dicho combate.

Así, Kendrick sugiere:

Esta escena se representa con efectos de mala calidad que, sin embargo, hacen un completo uso de chorros de arterias y tejido triturado. Si bien esto puede hacer efectivo para una comedia, la combinación de fuerte violencia con un tono que podría ser percibido como inapropiado, es un punto de crítica frecuente, especialmente para películas contemporáneas de Hollywood que han mezclado efectivamente la comedia con la violencia realista.³

Ya que hemos visto que existen numerosos componentes que ayudan

a moldear nuestra percepción de la violencia en la pantalla, el comportamiento en sí debe ser considerado, así como la forma estilística en la que se representa. Además, hay que pensar en el realismo de la violencia fílmica, que es directamente relacionado con los componentes conductuales y estilísticos, así como con las expectativas de la audiencia.

No obstante, siempre queda dando vueltas la idea de que la violencia fílmica es «placentera», lo cual genera controversia, a pesar de que millones de compradores de *tickets* para ir a los estrenos en todo el mundo amerita que así es. Esta es la esencia contradictoria natural de la violencia cinematográfica, donde lo único más fuerte que las condenas de dicha violencia visual es el sonido ensordecido de los frenéticos asistentes que corren en

³ Kendrick, *Film Violence...*, 20.

estampida hacia el siguiente filme cruel, sean estas sagas de *El caba-llero de la noche* (2008) o un horror sangriento como los *remakes* de *The Texas Chainsaw Massacre* (2003), de Marcus Nispel.

Así mismo, Kendrick pretende resumir al concepto de violencia cinematográfica no como una sola cosa, sino más bien como un complejo conjunto de prácticas significantes que son sobretodo entendidas por los espectadores como una experiencia subjetiva. También esta es a la vez comportamiento y estilo, informado en todos los niveles, desde la concepción hasta la recepción «por el contexto socio-histórico en el que se crea, los impulsos estéticos del cineasta, las presiones de las regulaciones externas y el estado de ánimo y el rango de la audiencia que lo ve»⁴.

Por otro lado, desde Latinoamérica podemos acercarnos a los aportes del cineasta brasileño Glauber Rocha, quien teorizaba en torno a la historia fílmica brasileña pretéritamente desde el *cinema novo*, que enfocaba el interés de sus filmes en el *sertão*, la opresión y el hambre. Rocha realiza *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), donde justamente se puede observar

harta carga de imágenes violentas que alcanzan notoriamente una función catártica y revolucionaria. Tal como expresa David Oubiña en su artículo de «Violencia y Utopía», comparto por completo esta premisa dado que la vastedad del *sertão* (campo) brasileño desértico es el lugar apropiado para las utopías y transformaciones donde los personajes campestres Rosa y Manuel transitan el terreno que resulta de gran aprendizaje. Al inicio se libertan de su patrón, luego pasan situaciones de sumisión ante el mesianismo «del beato o al anarquismo del cangaceiro, antes de comprender la necesidad de rebelarse contra todo poder. Hay, en ese proceso, una pedagogía de la violencia que conduce a la liberación»⁵.

Por otro lado, de Rocha considero oportuno explorar brevemente su tesis «Estética del hambre» (1965) en la que refiere notables cuestionamientos sobre cómo reaccionarían los espectadores europeos ante las producciones cariocas que se tratan acerca de una cultura cargada de miseria y tragedia. Ante esto Rocha deduce que el «ni el latino comunica su verdade-

4 Kendrick, *Film Violence...*, 31.

5 David Oubiña, «Violencia y utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano», *Fuera de Campo*, vol.1, n.o 3 (2017): 26.

ra su verdadera miseria al "hombre civilizado", ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino»⁶. Ciertamente avala su estudio dado el momento cinematográfico brasileño de la época, del que menciona que eran solamente mentiras elaboradas de la verdad donde los exotismos formales vulgarizaban los problemas sociales, y cuestiona que el observador europeo, al estar frente de creaciones artísticas tercermundistas, muestra una disposición de añoranza del primitivismo, mirada que la refiere como una condición colonialista.

Rocha reflexiona sobre las películas más emblemáticas del *cine-ma novo* y afirma:

El hombre latino no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del Cinema Novo frente al cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que esta hambre, pese a ser sentido, no sea comprendido... De Aruanda a Vidas Secas, el Cinema Novo narró, describió, profetizó, discursó,

analizó, excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, comiendo raíces, robando para comer, matando para comer, huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras: fue esta galería de hambrientos la que identificó al cinema novo con el miserabilismo tan condenado por el gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público —este último, no soportando las imágenes de la propia miseria.⁷



Manuel dialoga con el cangaceiro. Fotograma de escena, *Deus e o Diabo na terra do Sol*, 1964, de Glauber Rocha.

Obviamente existieron otros realizadores que acompañaron a Rocha en aquella época, ya que en América Latina, en la década del 60, surge el

⁶ Glauber Rocha, *La revolución es una eztétyka* (Buenos Aires: Caja Negra, 2011), 30.

⁷ Rocha, *La revolución es una eztétyka*, 31-32.

nuevo cine latinoamericano como un movimiento que abrió la senda del realismo cinematográfico en la región. Estos filmes realistas fueron adjuntados de manifiestos sobre el cine y la descolonización de la mirada, además, este colectivo fílmico combinó aspectos formales del «neorrealismo italiano y de la Nouvelle Vague francesa con las ideas revolucionarias y descolonizadoras de la época»⁸. Así, pues, tenemos como referentes a cintas como *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomas Gutiérrez Alea; *Tierra en trance* (*Terra em transe*, 1968), de Glauber Rocha; *La hora de los hornos* (1968), de Octavio Getino y Fernando Solanas; y *La sangre del cóndor* (*Yawar Mallku*, 1969), de Jorge Sanjinés. Las producciones del nuevo cine latinoamericano y del *cinema novo* se oponían a las suntuosas obras clásicas de Hollywood y aspiraban a un cine más realista donde la actitud política de los realizadores y la libertad creativa era pieza vital en sus filmes.

Curiosamente emerge una segunda ola de realismo en Latinoamérica a finales de los 90 en la que persisten la dinámica de producciones enfocadas en la puesta en escena, con mayor trabajo de actores, vestuarios y locaciones. Obras fílmicas con marcado contenido violento y explícito sexual predominante en los sectores marginales que cuentan las historias con la crudeza por la lucha diaria por la sobrevivencia, que impactan a los espectadores. De este lapso cinematográfico florecen en aquel momento: *La vendedora de rosas* (1998), de Víctor Gaviria en Colombia; *Pizza, birra y faso* (1998), de Bruno Stagnaro e Israel Caetano, y *5 pal' peso* (1998), de Raúl Perrone, en Argentina; *Ratas, ratones, rateros* (1999), de Sebastián Cordero en Ecuador; y *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu en México.

8 Jorge Flores Velasco, «Cronotopos en trance. La mirada descolonizadora de la novela Don Goyo llevada al cine», en *Formas del tiempo*, edición de Olga del Pilar Torres (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021), 81.



El cordobés con un amigo atacando a hombre sin pies mendigo de noche. Fotograma de escena, *Pizza, birra, faso*, 1998, de Bruno Stagnaro e Israel Caetano.



Marginalidad urbana canina y desenfrenada. Fotogramas de película, *Amores perros*, 2000, de Alejandro González Iñárritu.

Bibliografía

- Flores Velasco, Jorge. «Cronotopos en trance. La mirada descolonizadora de la novela Don Goyo llevada al cine». En *Formas del tiempo*, editado por Olga del Pilar Torres, 69–90. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021.
- Kendrick, James. *Film Violence: History, Ideology, Genre*. Nueva York: Columbia University Press, 2009.
- Oubiña, David. «Violencia y utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano». *Fuera de Campo*, vol. 1, n.º 3 (2017).
- Rocha, Glauber. *La revolución es una eztétyka*. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.

DE LA REPRESENTACIÓN A LA PRESENTACIÓN DE LO REAL: TEORÍAS DEL CINE DOCUMENTAL

Freddy Heredia

Estudiante de la Maestría en Cine Documenta
Universidad de las Artes

El film es un encuentro de memorias

Jonas Mekas en el papel de Ulises el rey pide que cuente sus aventuras, lo que ha visto, la historia del hombre que nunca quiso dejar su hogar¹, el rey que no sabe cuándo regresará a la tierra natal, a Ítaca o Lituania. Una larga muestra de imágenes de un hombre envuelto en soledad, un fuerte sentimiento de quien salió de su tierra a un lugar desconocido. Así inicia *Lost, Lost, Lost* (1976), de Jonas Mekas, a su llegada a los Estados Unidos. Esta es una representación de una parte de la humanidad que se convirtió en diáspora regada por el mundo, y de las cuales poco se sabe, a no ser por documentos visuales como este que permiten acercarnos a los desplazamientos que no solo ubican momentos históricos, sino que tejen lazos afectivos cuando miramos la realidad de la migración en nuestros círculos más cercanos.

Lost, Lost, Lost (1976) es un film que permite pensar 10 años de filmación de la vida de Mekas en Norteamérica, y obliga a que viajemos en la mente de un ser humano sin arraigo y del que tal vez no podamos trascender mucho. Mekas, con voz en *off*, dice: «Nunca sabrás qué piensa una persona desplazada»², en una puesta en escena de un soldado con traje

69

1 Mekas, Jonas, *Lost, Lost, Lost* (1976), a, https://vk.com/search?c%5Bq%5D=lost%20lost%20mekas%20jonas&c%5Bsection%5D=auto&z=video289885907_456239281
2 Mekas, *Lost...*, 3:18.

alemán al acecho y termina con un plano de color rojo³, persecución y muerte, que cubre toda la pantalla. Esto marca un punto entre lo que fue Europa y lo que inicia en Nueva York a su llegada en 1949.

Las imágenes que recoge desde su llegada a Nueva York, la arquitectura, los edificios, las calles, son el inicio y partida de la psicología de un exiliado, su soledad y pesadillas, las alegrías que habría querido vivir en Lituania en las tardes de invierno con planos que muestran parte de sus escritos. «Sin memoria» dice uno de sus rótulos en el film, pero a su vez inicia un proceso de memoria de una comunidad que empieza a reconstituirse; la voz en *off* marca un ritmo acompañado de música clásica que acentúa los estados de ánimo de la comunidad lituana. En el minuto 31:28, Mekas dice no participar activamente de la política, pero por su poesía era señalado como comunista, y manifiesta: «Pero estaba allí, con mi cámara», y esta es la pauta que marca una diferencia de quien solo filma y quien hace historia. Ulises ya no solo cuenta lo que mira y vive, ahora filma y perenniza la actuación

de los lituanos y su posición frente a Stalin.

El documentalista, que observa al estilo del *cinéma vérité*, va perfilando el rol del etnógrafo lituano. El *reel* tercero muestra los nacié-tes escritores en su figura y en la de Adolfas, su hermano. La voz en *off* pasa casi inadvertida y ya se muestran como cineastas y colaboradores culturales. Su *reel* cuarto es más experimental con un permanente sonido extradiagético, con un observador más experimentado en rostros y en las manifestaciones de pruebas antiaéreas, la oposición de los Becks a las pruebas nucleares rusas de 50 megatones y a favor de la paz. Su incesante pregunta de dónde estarán las mentes más lúcidas con una cámara en movimiento de *zoom in* a *zoom out* con giros de 360 grados dan cierta sintaxis onírica a las imágenes con un montaje más pensado con *racord* de posición y de movimientos. En el encuentro con Dalí, los *short-cuts* usados en el montaje muestran otra tendencia al documental poético y participante con sonidos extradiagéticos y con música cada vez más seleccionada. Se nota el pasar de los años en el cambio de

3 Mekas, *Lost...*, 3:35; 6:53

vestimentas y cortes de cabello más modernos. Mekas vuelve a ser un nuevo hombre, «de nuevo tengo recuerdos», dice⁴.

Y estos recuerdos despiertan en los lectores esos lazos anclados en nuestra memoria. Los tiempos de las crisis han permitido que se produzcan nuevas formas de organización y pensamiento en nuestra sociedad. Flores manifiesta que las épocas de recesión han permitido que surjan nuevas posiciones ciudadanas y nuevas formas de apropiación del cine. De esta manera Mekas y su exilio lograron conocer e impulsar otras formas de actuar en el medio cultural neoyorquino.

...los períodos de recesión comportarían una transformación del paradigma estético en un sentido que no sería ni evolutivo, ni involutivo sino dialéctico, es decir, ocurriendo a partir de un proceso de interacción y correlación entre los sistemas históricos de representación y las formas de expresión, más concretamente a través de la apropiación y la reinención creativa de las formas estéticas históri-

cas, del choque entre lo viejo y lo nuevo, de una crisis y una crítica de la imagen.⁵

El archivo personal acumulado por Mekas es la base inicial de este film, cada toma y escenas recogen testimonios de épocas diferentes, es un *found footage* de su filmoteca, «la pista de la imagen está muy fragmentada y pertenece al pasado, mientras que la pista de sonido ofrece una continuidad narrativa que pertenece al presente»⁶, escenas del pasado con voces más tempranas que despiertan en mi conocimiento y experiencia lo que viví cuando llegué al aeropuerto de Barajas en el año 2002. Fui parte de la ola migratoria propiciada por las políticas del Gobierno en ese entonces. Viví el choque con arquitectura diferente, edificios y avenidas mucho más grandes que las de Quito. Sentí el dolor del ensanchamiento en las manos por las continuas tareas que no había realizado antes. Así como Mekas encontraba

⁴ Mekas, *Lost...*, 2:44:38.

⁵ Jorge Flores y Raquel Schefer, «Manifestaciones estéticas de un mundo en crisis», en *El documental en la era de la complejidad* (Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión), 42.

⁶ Catherine Russell, «Autoetnografía: viajes del yo», *La Fuga* (2011), <https://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>.

y registraba la comunidad lituana en los parques, así mismo veía en Madrid el reagrupamiento de la comunidad ecuatoriana en el Retiro, un parque enorme en el que se jugaba al ecuaavóley.

Pero Mekas intuía muy bien. Imaginar sus diarios y las imágenes que pensaba para registrarlas después de cumplir con las tareas diarias, buscar las estaciones de metro, ubicarse mediante un mapa en los lugares de encuentro de los lituanos, la búsqueda de los centros culturales o lugares donde se reunían los escritores y poetas. Esa riqueza no se logra mostrar, hay un etnógrafo que pierde estas pistas y que habrían sido más ricas en sus registros porque el migrante también intuye, o tal vez estén todavía entre sus *rushes*. Esas escenas me recuerdan a *Memorias de un judío tropical* (1986), de Joseph Morder, un francés que se autodefine como un judío tropical. En su documental busca al Guayaquil de su infancia por las calles de Francia. Mekas me trajo a memoria esa búsqueda que tuve cuando residí en Vizcaya, en el País Vasco, búsqueda de los aromas de nuestra comida, de ingredientes para preparar los platos los fines de semana, la comparación de climas

y los fríos de Quito. La materia prima de donde se alimenta el documental son los momentos históricos, marcados por las guerras y los intereses geográficos de dominio, las crisis económicas y sus movimientos telúricos que mueven toda la estructura social del Estado, así mismo fue la oleada ecuatoriana a España.

Una película viva es aquella que no se encierra en un significado concreto, sino que nunca deja de crear diferentes emociones, diferentes vínculos y diferentes ecos. Mi definición de una obra clásica es esta: una obra libre y abierta que crece y evoluciona dentro de cada uno de nosotros, una obra en constante movimiento que puede ser interpretada y reinterpretada sin fin a lo largo del tiempo⁷.

El montaje que muestra al finalizar el film, los *shortcuts* y el movimiento de la cámara sobre las mujeres que están en el mar a contraluz, en oposición al sol que se oculta en el horizonte, el tratamiento onírico a sus nuevos recuerdos los hace familiares y acortan distancia entre Mekas y el espectador. «Y es que el cine es el

⁷ Claire Atherton, «El arte del montaje», 8.

arte de la percepción. Y es que el cineasta está obligado a apoyarse en la percepción de los demás para verificar que sus intenciones se han transformado en emociones»⁸. El ritmo usado nos permite mirar al artista, podemos ver a Ulises contando sus historias y lo que él mira, el rey construyó su propia hogar y llegó a su Ítaca. «Cuando un pensamiento se expresa a través de su imagen artística, quiere decir que se ha encontrado una forma que expresa del modo más adecuado posible la idea de autor, su tendencia hacia un ideal»⁹.

Mekas se libra de la atadura de su pasado e inscribe una forma de pensamiento cultural y visual, y eso solo lo logra un hombre libre, sin ataduras, que actúa sin responder desde un papel de subyugado. Se podría concluir que los inicios de Mekas en el film plasmaban formas de presentación de un hombre en un nuevo medio que debía levantar sus propios medios productivos para continuar en tierras extrañas, y deja atrás la representación de la migración. La cámara que mira. Encontró la libertad de las formas,

es un arte que va más allá que nos permite reinterpretar infinitamente a lo largo de los años, en términos de Atherton.

El régimen representativo entiende la actividad artística sobre el modelo de una forma activa que se impone sobre la materia inerte y la somete a sus fines representacionales. El régimen estético del arte rechaza la idea de forma que se impone voluntariamente sobre la materia y, en cambio, identifica el poder de la obra con la identidad de contrarias: la identidad de activo y pasivo, de pensamiento y no pensamiento, de intención y no intencional.

⁸ Anne Baudry, «Montaje y dramaturgia en el cine documental», 68.

⁹ Andrei Tarkovsky, *Esculpir en el tiempo*, 127.

Bibliografía

- Atherton, Claire. «El arte del montaje».
- Baudry, Anne. «Montaje y dramaturgia en el cine documental».
- Flores, Jorge y Raquel Schefer. «Manifestaciones estéticas de un mundo en crisis». En *El documental en la era de la complejidad*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Russell, Catherine. «Autoetnografía: viajes del yo». *LaFuga*, 2011. <https://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>
- Tarkovsky, Andrei. *Esculpir en el tiempo*.

Filmografía

- Meekas, Jonas. *Lost, Lost, Lost*. 1976. https://vk.com/search?c%5Bq%5D=lost%20lost%20mekas%20jonas&c%5Bsection%5D=auto&z=video289885907_456239281
- Morder, Joseph. *Memorias de un judío tropical*. 1986.

Datos de los autores de los artículos

Cristián Londoño Proaño

Escritor, productor, académico e investigador. Doctor en Comunicación, magíster académico en Comunicación, magíster en Guion y Desarrollo Audiovisual y diplomado en Producción Ejecutiva. Ha impartido clases en grado y posgrado en varias universidades del Ecuador. Sus líneas de investigación son la gestión de los medios, el cine, la ciencia ficción, el liderazgo, el guion, el video musical y la innovación educativa.

Identificador ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5941-1080>

Noah Zweig

Noah Zweig recibió su doctorado en Estudios Cinematográficos y Nuevos Medios de la Universidad de California, Santa Bárbara. Residente de Ecuador, es docente de Comunicación en la Universidad Internacional del Ecuador. También es profesor adjunto de Estudios Cinematográficos y Nuevos Medios de la Universidad Estatal de Arizona (donde enseña a través de su programa en línea). Sus escritos han aparecido en una variedad de revistas internacionales revisadas por pares, incluyendo *International Journal of Communication* y *Akademios*. Es coeditor del libro *Small Cinemas of the Andes: New Aesthetics, Practices and Platforms*, recién publicado por Palgrave.



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

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». ¹
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. ²
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, N° 1: 112-113.
Película (nombre en español)	<i>Julieta</i> (Pedro Almodóvar, 2016).
Película (nombre en lengua distinta al español)	<i>Inglorious Basterds</i> [<i>Bastardos sin gloria</i>] (Quentin Tarantino, 1995).

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).

80

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) 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 en la publicación

Fuera de Campo. Revista de Cine se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics, tal como fue establecido en la 2nd World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010.¹ 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. Todo el material recibido será procesado por el software de detección de plagio URKUND. 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.²
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.

1 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.
Guayaquil, en junio de 2023.

Familias tipográficas: Merriweather, Merriweather Sans 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.

Director