



#### Consejo Editorial

#### Directora:

Paulina Simon Torres

#### Equipo:

Camilo Luzuriaga Diana Molina Mauricio Acosta

#### **E**ditoras

Paulina Simon Torres Diana Molina

#### Equipo Técnico

#### Correción de estilo:

Rocío Luzuriaga

#### **Autoridades**

#### Rectora:

Lissette Cabrera

#### Vicerrector:

Mauricio Acosta

Revista Digital de INCINE

Año 2020, Vol.6, N.2, Diciembre 2020

ISSN 2528 - 7990

# ÍNDICE

Nota de la editora	4
En foco	
No sólo el covid nos detiene Andrés Flores Paredes Colectivo Audiovisual OYEHAZCINE	6
Reflexiones sobre el audiovisual y el poder de la imagen en la era contemporánea. Patricio Xavier Capelo Cando Autor independiente	21
El cine y las pandemias. Un análisis sobre los contenidos, protocolos y espacios de exhibición en tiempos de crisis sanitaria. Santiago Gerardo Andrade Brito Autor independiente	37
Fuera de foco Antropofagia cinematográfica en el ciberespacio: el caso ecuatoriano de Enchufetv Camilo Luzuriaga Incine	53
Fuera de cuadro  La catástrofe del antihéroe  Francisco Javier Oña Fonseca Universidad Central del Ecuador	64
Del blackface al whitewashing O el racismo en la industria cinematográfica Lía Báez Puente Autora independiente	80

# Colaboraciones

#### **Andrés Flores Paredes**

nacio en Quito en 1993. Tecnólogo en Realización y Actuación de Cine (INCINE). Licenciado de Cine – Subespecialización en Historia del Arte (USFQ). Director, guionista, productor, PA y AD freelance. Colabora como escritor en Radio COCOA.

Su cortometraje de ficción Astrosofía ha sido programado en festivales de cine en Ecuador, Colombia y Uruguay. Fundador del colectivo audiovisual OYEHAZCINE. Desarrolla su ópera prima Amen, no Amén.

Francisco Javier Oña Fonseca, cineasta y docente universitario. Ha participado en varias producciones audiovisuales nacionales e internacionales desde varios campos como la dramaturgia, producción, actuación y dirección.

Es profesor de dramaturgia y escritura creativa en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Su compromiso se enfoca en la constante búsqueda por cruzar los límites entre los lenguajes artísticos y la potencia creativa inherente a esa combinación.

Patricio Xavier Capelo Cando nacio en 1988. El autor ha estudiado el que hacer cinematográfico desde temprana edad, obteniendo tecnología una Realización, fotografía y sonido a los 19 años, luego una licenciatura en Realización y actuación a los 21, empezando su labor como docente a los 25. Recientemente se ha especializado en el área del quion audiovisual con una maestría en escritura de guiones audiovisuales finalizada a sus 29 años. Actualmente imparte la clase de montaje teórico en el Instituto Superior Incine.

#### Santiago Gerardo Andrade Brito

nació en la ciudad de Cuenca, estudió realización y actuación en el Instituto de Cine y Actuación (INCINE) en Quito, poco después comenzó a trabajar en proyectos audiovisuales. Actualmente es realizador audiovisual y se desempeña como director; también se dedica a la fotografía profesional en varios campos: urbana, retrato, arquitectura, paisajes, animales, fotografía de video y edición.

Camilo Luzuriaga, ecuatoriano, nacido en 1953, cineasta, director de Incine, fundador de Ochoymedio y Maac Cine. Realizador de los largometrajes de ficción La tigra (1990), Entre Marx y una mujer desnuda (1996), Cara o cruz (2003) y Mientras llega el día (2004). Productor ecuatoriano de la película Prueba de vida (2000) y productor del largometraje Los canallas (2009).

Actor, fotógrafo, documentalista, editor y distribuidor de discos de música y de películas. Profesor desde 1982 en las universidades Central del Ecuador, Católica de Quito, Estatal de Cuenca e Incine. Licenciado en diseño y docencia, magíster en gestión educativa, doctor en literatura hispanoamericana.

**Lía Báez Puente.** Bogotá, 1994. Mujer. Feminista. Realizadora e investigadora del audiovisual y del lenguaje corporal. Estudios en Realización y Actuación en INCINE.

Su trabajo busca siempre explorar y cuestionar las dinámicas imagencuerpo-sociedad. Cree fervientemente que lo estético es político.

# Nota de la Editora

# Filmar el fin del mundo, filmar desde el fin del mundo, reflexionar desde el fin del mundo

2020 ha sido el año que no podremos olvidar nunca. La pandemia de la COVID-19 llegó a todos y cada uno de los países del mundo, colocándonos en una situación de encierro, incertidumbre y desesperanza. Nunca estuvo el mundo tan unido, viviendo una circunstancia tan similar. De oriente a occidente, hermanados por el miedo, por la muerte, por el uso de mascarillas, por el abandono de las escuelas, por la hiperconectividad.

Hoy con la vacuna, que llega de a poco, primero a los países desarrollados y bastante después a nosotros; parecería que existe una luz al final de este camino de enfermedad y sus efectos. Pero no será la vacuna la que resuelva las enormes brechas sociales y la precariedad en la que se ha sumido la humanidad.

Con mucha esperanza podríamos decir que el ser humano ante todo es resiliente y recursivo, y que durante estos meses de encierro hemos aprendido sobre nosotros mismos, sobre nuestros límites y capacidades de supervivencia.

No será la vacuna la que nos permita relatar lo que hemos vivido; con certeza serán otros los motores: la necesidad, la intensidad de lo experimentado, el deseo de volver a encontrar sentidos a la vida y a la humanidad, la voluntad de hacer una catarsis.

Este número de INMÓVIL se ha construido desde esas necesidades: la de hablar de nuestras taras y odios, en un artículo de reflexión profunda sobre los vicios de la industria escrito por Lía Báez. La necesidad de hablar sobre la dureza de las condiciones sobre las que se va a volver a producir cine en el Ecuador; tema propuesto por Andrés Flores. La idea de acabar con la noción tradicional del héroe en un contexto ya inexistente, propuesta por Francisco Oña. Los análisis de los relatos pandémicos modernos y postmodernos a cargo de Patricio Capelo y Santiago Andrade. La diversidad de los discursos que acarrea la red y la predominancia de los contenidos hechos para Youtube, por Camilo Luzuriaga.

Lo importante de haber sobrevivido a la covid-19 y a 2020 es poder levantar la voz, decir aquí estamos, estamos vivos en la Mitad el Mundo y hay temas sobre los que queremos hablar y compartir con el mundo, que ahora en tiempos de virtualidad, está ahí a lado, a un *click* de distancia.

Esperamos que disfruten de este número de la revista INMÓVIL y que los temas propuestos les resulten cercanos y les inviten a reflexionar sobre el ahora y ante todo, sobre el futuro del audiovisual en nuestra región.

Paulina Simon Torres

# En Foco

# No sólo el covid nos detiene

#### COVID is not the only thing stopping us

Recibido:12 de enero 2021 Aprobado: 05 de febrero de 2021

Andrés Flores Paredes
Colectivo Audiovisual

**OYEHAZCINE** 

#### Resumen

El manual de distribución dicta que, después de una delineada ruta de festivales, sigue un glamuroso estreno en salas. Pero la pandemia ha clausurado los cines, confinado a los espectadores y ahora las películas se pasan en la pantalla del computador: no más alfombra roja que la del *living*. La covid-19 ha sembrado la incertidumbre en el sector audiovisual. En medio de la emergencia sanitaria, en Ecuador se disolvió el Instituto de Cine y Creación Audiovisual ICCA por decreto gubernamental, con lo que los usuales problemas de fomento y difusión han incrementado gravemente. Ante un futuro incierto, cineastas nacionales comparten las adversidades que enfrentan para producir sus proyectos en tiempos de pandemia.

#### Palabras claves

Cine, Covid, Distribución, Producción, Reactivación, VOD.

#### **Abstract**

The distribution protocol dictates that after a delineated festival route, follows a glamorous theatrical release. But the current pandemic has closed theaters, confining the audience. Now films are shown on a computer screen; no more red carpet than the one in your living room. The covid has planted uncertainty in the audiovisual sector. During the worst part of the sanitarian crisis, Ecuador's government dissolved ICCA, the only institution dedicated to film. This decision increased the usual problems of Ecuadorian cinema production and distribution. Faced with an uncertain future, national filmmakers share the facts on the adversities they are facing to keep on producing their projects in times of pandemic.

#### Keywords

Film, Covid, Distribution, Production, Reactivation, VOD

# No sólo el covid nos detiene

Decir que la pandemia de la covid-19 cambió la vida de todos es un cuento viejo. Desde hace más de un año convivimos con tres reglas para evitar contagios: lavado de manos, uso de mascarilla y distanciamiento social. Al igual que a otras industrias, la pandemia paralizó el cine, tanto global como local. Los sets se clausuraron y las salas de cine cerraron. En grandes términos, los estudios detrás de los blockbusters de Hollywood como Tenet, Wonder Woman 1984, No Time to Die, Mulan, entre otros, tuvieron que retrasar sus estrenos programados para inicios de año hasta finales de 2020. Así, grandes películas han perdido la oportunidad de ser experimentadas en la gran sala oscura. Si algo bueno hubo en el confinamiento, fue la facilidad de ver contenidos. La oferta audiovisual es ilimitada gracias al streaming y los dispositivos digitales. "Netflixeas" en el living, la cama, el bus, el baño, en una cita, en donde sea. Incluso las plataformas de Video on Demand (VoD) y Subscription Video on Demand (SVoD) han aumentado significativamente. Amazon Prime Video, Apple TV+, Hulu, Disney +, HBO y otras tantas, han llegado para hacer la competencia a Netflix.

Tanta es la incidencia de las plataformas de VOD, incluso desde antes de la pandemia, que después del confinamiento, las películas esperadas del 2020 terminaron estrenando de la manera híbrida e inusual, day-and-date. Esta modalidad permite a los proyectos ocupar espacios tanto en el ámbito virtual (streaming) como presencial (theatrical) por un periodo específico de tiempo. Gracias al aporte del internet, y con los espectadores encerrados en sus hogares, el streaming se volvió la mejor ventana de distribución. Así, por ejemplo, Mulan, la película en live-action y remake de la versión animada de 1998, tuvo varios retrasos en su cronograma de exhibición. En primera instancia, su estreno en IMAX estaba programado para el 27 de marzo, luego se pospuso hasta el 24 de julio, después para el 21 de agosto hasta que finalmente, Bob Chapek, CEO de Disney, anunció que (Mulan) se saltará por completo los cines estadounidenses. En cambio, la película se estrenará a través del servicio de transmisión por suscripción del estudio, Disney+1.

\_

Pero esto es lo global, por más que exista la tentación de estudiar la gran industria, es necesario regresar a ver en casa, lo local, y profundizar en el gran impacto que la covid-19 ha tenido en el sector audiovisual y cinematográfico de Ecuador.

Debido a la agudización económica y a partir de un acto de austeridad por parte del Gobierno de Lenín Moreno, el decreto ejecutivo 1039, publicado el 8 de mayo, estableció la fusión de las entidades dedicadas al fomento de las actividades artísticas: Fusiónese el Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades (IFAIC) y el Instituto del Cine y Creación Audiovisual (ICCA), en una sola entidad denominada 'Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación', adscrita al Ministerio de Cultura y Patrimonio (Presidencia de la República, 2020). Yéndose por encima de la Ley de Fomento del Cine Nacional vigente desde 2006, se creó la nueva entidad encargada del fomento artístico y fondos públicos, IFCI.

A días de la emisión del decreto gubernamental, la Corporación de Productores y Promotores Audiovisuales del Ecuador (COPAE) expresó a la opinión pública su desacuerdo con la medida a través de un comunicado oficial. Siendo tan débil la justificación de la medida, ella llega en el peor momento, con lo cual solamente añade incertidumbre a la que ya están viviendo miles de trabajadoras y trabajadores del campo cultural y del sector cinematográfico en particular. ¿Por qué fragilizar lo que funciona, precisamente cuando necesitamos un mínimo de normalidad para salir adelante? (El sector cinematográfico del Ecuador a la opinión pública, 2020).

Para Emmanuel Blanchard, montajista y director de *Fiebre de Motocicleta* (proyecto beneficiario de fondos públicos), este conflicto puede llegar a ser aún más grave de lo que parece.

En realidad la fusión (ICAA-IFAIC), según yo, es una decisión política para hacer recortes presupuestarios y para poder mandar gente a la casa y no tener tanto empleado público. Entonces no tiene nada que ver con cultura. La fusión tiene que ver con recortes, es anticonstitucional, es hecha a dedo como siempre hicieron en este gobierno, hacen a dedo una fusión que finalmente beneficia y cuando la fusión está hecha, recortan un 30% de presupuesto de artes. Es decir, si teníamos \$ 1,2 millones, nos recortan a \$ 800 mil o así. Entonces todo eso en realidad es una gota de agua para el gobierno, pero para nosotros es muy representativo, es una dificultad mayor porque pasa de ser un instituto que ningún gobierno podría quitarnos, a ser una Dirección de Cine que a cualquier gobierno se le puede

antojar cerrar. Entonces, estamos en un grave problema que tenemos que resolver ojalá con el próximo gobierno con el que vamos a tener que luchar para regresar hacia lo que era antes, en lugar de avanzar, estamos retrocediendo. Lo peor que podría pasar es que de repente, como pasa en Paraguay, o como pasó durante mucho tiempo en Bolivia, ya no haya un instituto de cine y nos tengamos que arreglar para hacer cine sin fondos públicos. (Blanchard, 2020)

El ámbito cinematográfico se quedó sin una institución propia y es la misma cultura la que queda en tela de riesgo puesto que existe una gran probabilidad de que la producción de cine deje de representar nuestras facetas y realidades a través de las películas. Ante este nuevo decreto que perjudica los intereses del sector del cine y el audiovisual, los gremios de cineastas se opusieron a la fusión debido a que atropella la Ley de Cine vigente desde el 2006 y por la cual también se creó el extinto CNCine. María Fernanda Restrepo, directora del documental Con mi corazón en Yambo, recuerda que: el Instituto fue creado por la Ley Orgánica de Cultura y ningún decreto puede pasar por alto las leyes orgánicas (Cineastas ecuatorianos se oponen a la fusión del IFAIC y el ICCA, piden derogatoria de decreto, 2020).

Sebastián Cordero, director de *Sin muertos no hay carnaval*, también en contra del decreto, complementa el descontento gremial argumentando que *el derecho a crear una imagen es un derecho para el futuro de nuestra cultura. Ése, el poder del cine, es lo que está en juego.* (Cineastas ecuatorianos se oponen a la fusión del IFAIC y el ICCA, piden derogatoria de decreto, 2020). El "derecho" del que habla el reconocido cineasta ecuatoriano no es privilegio de todos, ya que es sabido, que para levantar una producción audiovisual los fondos al fomento cinematográfico son imprescindibles. El nulo interés por parte del sector privado para invertir en cine, demuestra la importante tarea del ente institucional que vele por el desarrollo de nuestra industria.

Emmanuel reflexiona que el extinto instituto de cine era más que un incentivo para los cineastas, al ganar un fondo se estampaba un sello de calidad que certificaba a un proyecto cinematográfico como prometedor y con potencial artístico: *Creo que los ecuatorianos estamos un poco dormidos aquí, y que no nos hemos dado cuenta lo importante que es incentivar la cultura y el cine desde las políticas culturales*.

El hecho de ganar un fondo del ICCA, es un factor de calidad avalado por jurado conformado por personalidades nacionales e internacionales, y es un incentivo económico que significa que si aplicamos al ICCA es porque requerimos levantar un presupuesto de \$200, \$120 o \$250 mil dólares para hacer una película. Y ningún cineasta vive de hacer sus películas. La mayoría de gente que se dedica al audiovisual en Ecuador necesita estar especializada, necesita trabajar en otra cosa, trabaja en publicidad, trabaja en televisión, trabaja en otras películas y así, y así. Es mi caso, si yo no fuese montajista, trabajaría en miles de proyectos, no podría estar viviendo de solo hacer mis películas. (Blanchard, 2020).

Al momento de la fusión, Jan Vandierendonck se mantuvo como director ejecutivo del IFCI, pero en septiembre del 2020, tanto él como el resto de directivas del instituto (Musical, Literario y Editorial, Artes Escénicas y Artes Vivas, Artes plásticas, visuales y artesanías) renunciaron a su cargo. Se presume que la desvinculación de los especialistas se debió a discrepancias entre las directivas y el entonces Ministro de Cultura y Patrimonio, Juan Fernando Velasco (que además, estaba al mismo tiempo dedicado a su campaña electoral para presidente de Ecuador).

Durante el periodo del ICCA, entre 2017 y 2019, se apoyaron a 278 proyectos cinematográficos y audiovisuales, habiendo invertido un total de \$3'785.147 (Sistema Integral de Información Cultural, 2020). No obstante, sigue presente la incertidumbre sobre la inevitable reducción de incentivos debido a la actual crisis por el covid-19, a pesar de que el mismo exministro Velasco asegura que no habrá ningún recorte para este año, históricamente se han destinado en promedio, desde 2017, \$3.5 millones al año. Para el ejercicio 2021 se contempla un incremento del 26% (Juan Fernando Velasco nombra nuevo director del IFCI, 2020).

Frente a este panorama complicado de crisis institucional, la producción de cine ecuatoriano buscó maneras de seguirse construyendo. Después del confinamiento, proyectos como *Fiebre de Motocicleta*, de Emmanuel Blanchard continuaron sus procesos de producción de cara a nuevas fechas de rodaje que sufrieron mínimos cambios de temporalidad debido a la covid-19.

Fiebre de motocicleta es mi ópera prima documental, es un proyecto que empecé a investigar en 2014 a raíz de dos cosas: la primera es salir de una terapia que me había iluminado acerca de lo parecido que yo era a mi padre, y la segunda es que yo tengo un conflicto eterno con mi padre, siempre fue una relación disfuncional, nunca nos hemos llevado bien, como agua y aceite. [...] Lo que sí sabíamos es que la película tenía que ser realmente centrada en la relación del padre y del hijo, en los conflictos que puedan tener y cómo se están relacionando frente a esta pasión del padre, que el hijo no entiende al inicio y que paulatinamente se vuelve un aprendiz de mecánica; pues siempre en ese taller pasamos de lo técnico a lo personal para hablar un poco más del interior. Con el afán de entender y de crecer, de hacerse adultos, perdonar, y darse cuenta tal vez que el otro no cambia, que uno cambia y al uno cambiar, mágicamente todo alrededor cambia. Ante la incertidumbre de la covid-19, ésta es la búsqueda y el hallazgo más interesante de la película (Blanchard, 2020).

Cuando se le pregunta al cineasta franco-ecuatoriano sobre si el covid afectó sus planes de producción, comenta que afortunadamente todo el proceso de desarrollo sucedió con mucha antelación a la llegada de la pandemia, para mediados de año (2020), cuando las regulaciones pasaban de semáforo rojo a amarillo, *Fiebre de Motocicleta* se encontraba en un punto de madurez idóneo y por el hecho de ser documental, se podía acomodar un modelo de producción que, al contrario de la ficción, podía tener etapas de filmación cortas seguidas de procesos de edición, lo cual daba un descanso al equipo técnico y permitía la reflexión constante gracias al visionamiento de material antes de una nueva etapa de rodaje.

Por suerte toda la cuestión de investigación y desarrollo sucedieron antes de que empiece la pandemia, yo ya voy cinco años con el proyecto. En el 2018, Fiebre de Motocicleta ganó un fondo de desarrollo del ICCA. Entonces a raíz de este fondo, me invitan al Bolivia Lab en junio del 2019. Aplicamos al fondo de producción justo antes de que empiece la pandemia. Entramos en pandemia y nos anuncian que hemos ganado el fondo y al mismo tiempo hacemos AcampaDoc (espacio de desarrollo de proyectos cinematográficos en Panamá) en su versión online. Realmente la covid-19 no es que tuvo un impacto, sino simplemente en lugar del pitch presencial, lo hicimos desde casa. Entonces la pandemia está muy presente dentro del contexto de la película, no mentimos acerca del tiempo que estamos viviendo, sale en las conversaciones, en los cuidados de desinfección de manos, el uso

de mascarillas. Y también está presente dentro del esquema de producción, sabiendo que estamos rodando una película íntima, con un equipo chiquito y de confianza con el que cada vez que vamos a rodar hacemos pruebas rápidas antes de que vengan al set, siempre hay alcohol, protocolos sanitarios y al mismo tiempo entre etapas de rodaje y montaje, no me puedo ver todo el tiempo con mi editora (Carla Valencia) porque obviamente también existe un riesgo de contagio (Blanchard, 2020).

Si bien lo malo ha sido más que lo bueno en este año atípico, debido al aislamiento, producto de la pandemia, se crearon plataformas comprometidas con la distribución alternativa de cine. En el caso de 'Zine.ec' los principales precursores del proyecto son Diego Araujo (director/guionista de Feriado y director/co-guionista de Agujero Negro), Hanne-Lovise Skartviet (productora de Feriado y productora/co-guionista de Agujero Negro) y José Daniel Villareal. La pareja de cineastas se encarga de la programación del catálogo mientras José Daniel, empresario tecnológico, se encarga del desarrollo e infraestructura de la plataforma. En el primer mes logramos 8 mil usuarios únicos en la plataforma, 29 mil páginas vistas y 250 clientes pagados en 10 países [...] Es muy importante tener a todos los largometrajes ecuatorianos en un mismo lugar y accesible al público. También es como una memoria visual (Zine: ¿La plataforma de streaming que Ecuador necesitaba?, 2020). El modelo de negocio de Zine.es es innovador, puesto que de cada dólar de su tarifa -\$5.99- el 70% es destinado a los cineastas propietarios, de acuerdo a la visualización que las películas tengan en la plataforma. El exceso de 30% se reinvierte en la plataforma para actualizaciones y mantenimiento.

Otro emprendimiento de innovación nacional es 'Choloflix', que, desde la etapa temprana del confinamiento, empezó a agrupar largometrajes y cortometrajes de algunos cineastas locales en una página web, esta iniciativa de Nerea Núñez y Jota Salazar, culminó en una plataforma propia que exhibe solamente obras ecuatorianas. Es muy común que tras pasar por las salas de cine y festivales, las películas no tengan un espacio para ser exhibidas. Muchos cineastas terminan haciendo su propia página web para venta o alquiler, sin tener opción a un espacio común donde se recopilen todas las películas y ayudar así también a los usuarios a facilitar su búsqueda" (Día del Cine Ecuatoriano: lo desafiante de realizar un largometraje en el país, 2020). Los creadores de Choloflix

aseguran que su plataforma ya cuenta "con un total de 8.353 usuarios registrados y un banco de 63 producciones cinematográficas a disposición.

Justamente crear una página web para poner la película *online*, permitiendo al usuario tanto comprar entradas para ver la película en *streaming* o para verla de manera presencial, es la nueva estrategia de Alfredo León para el estreno de su nueva película. Sumergible es una peli que se filmó en el 2017 en coproducción con Colombia, se filmó 95% en estudio aquí en Quito y los exteriores en la costa, en Manabí, dos días de los veintiocho de rodaje (León, 2021).

Como resultado de la pandemia, los planes de distribución de este nuevo largometraje ecuatoriano se vieron muy afectados, la peli estaba lista desde finales del 2019 para empezar su distribución, pero cuando ya teníamos un cronograma y un plan más concreto de estreno para este año, empezó el tema de la pandemia y eso sí alteró los planes, obviamente, estábamos por cerrar fechas de estreno con las salas y eso no se dio (León, 2021). Como es conocido, la primera semana de lanzamiento en salas multiplex es determinante para saber cuánto tiempo la película podrá estar en cartelera, mas la realidad de las restricciones no auguran una recuperación de inversión debido a la falta de incentivos por parte de los cines para que los espectadores asistan a las salas. Normalmente ya es difícil estrenar una peli, peor en condiciones como las que son ahora: con salas al 30% de su aforo. Lo que un poco hemos retomado ahora es la idea de estrenar la peli, a pesar de las situaciones, buscar un escenario mixto en el cual la película esté en salas, pero también esté en plataformas a la vez (León, 2021).

Alfredo cuenta la frustrante situación con la que se ha encontrado debido a que la mayoría de festivales y mercados de cine han mutado a un espacio cibernético en donde el cineasta ecuatoriano comenta que llega un punto en donde tienes que estrenar, porque la peli ya ha empezado su recorrido y su vida útil caduca.

No es lo mismo vender una película que fue estrenada y que tuvo cierta respuesta, que una que todavía nadie ha visto y no se sabe qué ha dicho la prensa o el público. Entonces es mucho más difícil. Logramos estar al final en algunos festivales (Estreno Mundial: Festival de Cine Fantástico de Bifan, Estreno Norteamericano: Festival de Cine Latinoamericano AFI y Estreno Latinoamericano: Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana), pero quizá no fue el recorrido de festivales que esperábamos y también afecta que la mayoría de encuentros de grandes mercados de cine, se realizaron de

forma virtual, que, si bien estás, pero no estás. No es lo mismo vender una película sin estar ahí; el tema de ventas en el cine depende mucho de las relaciones públicas que uno hace, lo que pasa alrededor de los festivales de cine es un tema muy social, eso genera que se cierren negocios. Y eso no se puede hacer de manera virtual. Entonces si bien nuestra peli estuvo en todos los mercados de 2020, pues al final no hubo cierres concretos de venta, de distribución. (León, 2021).

De acuerdo con Alfredo, la pandemia va a cambiar permanentemente el cómo pensamos en la distribución de cine, ya que debido a la paralización de las grandes salas theatrical la mayoría de industrias cinematográficas optan por la modalidad híbrida del day-and-date para realizar sus lanzamientos, debido a que el modelo de negocio se acopla al espectador y no al revés; habrá que acostumbrarse y prepararse. Es un poco de lo que va a pasar de ahora en adelante, yo creo que esto sí va a afectar a los escenarios de distribución, y también la forma de representar la exhibición de cine porque si bien las salas de cine se van a recuperar, y siempre van a existir de alguna u otra forma, quizás esto nos va a hacer repensar muchas cosas. Creo que es una situación que de todas maneras no va a volver a ser como era antes. (León, 2021).

Alfredo cierra la entrevista con una síntesis clara de lo que significó el arribo de la covid-19 dentro de los planes generales de Sumergible, no ha pasado mucho y lo que pasó no fue lo que esperábamos, así nos afectó la pandemia, en resumen (León, 2021). Ahora la producción de esta película está trabajando en una estrategia que apueste por moldes que salgan de la exhibición y distribución tradicional.

Indudablemente la pandemia del coronavirus ha obligado a modificar el modelo de distribución. Esta etapa es el eslabón final de la cadena de producción de una película. No hay más, el producto que tanto ha demorado en hacerse, tiene un espacio en donde llegar a un espectador. La norma sugiere que el fin idóneo sería la proyección en una sala de cine, un theatrical release, un evento de proporciones significativas para mostrar por primera vez el largometraje ante una audiencia. Que la película se proyecte en una lona perforada de 10 x 6,5 metros es inclusive un requerimiento para que cualquier largometraje pueda ser candidato a un premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. Las reglas actuales de los

Premios de la Academia requieren que una película se muestre en un cine comercial en el condado de Los Ángeles durante un período de calificación teatral

de al menos siete días consecutivos, período durante el cual las proyecciones deber ocurrir al menos tres veces al día (93rd Academy Awards of Merit).

Todo aquel que guste del arte cinematográfico sabe la experiencia que la pantalla grande puede ofrecer. El murmullo, la expectativa, la oscuridad previa al amanecer de una historia que transporta. El presidente de la Academia David Rubin y el CEO, Dawn Hudson, comparten que La Academia cree firmemente que no hay mejor manera de experimentar la magia de las películas que verlas en un cine (Oscars will consider films that didn't play in theaters as part of new Academy Rules, 2020). Pero en este tiempo esa aventura está negada. La pandemia de la covid-19 obstaculizó la exhibición de las películas de manera tradicional y así se vieron forzados a buscar en plataformas streaming, un aliado que permita llegar al espectador aislado y aún no listo para volver a las salas. La abrumadora mayoría de los espectadores tradicionales simplemente no están listos para experimentar las películas en los cines, sin importar cuán buenas sean las películas o cuántas mejoras de limpieza haya hecho un cine (What the future holds for the film industry in a post-covid world, 2020).

Entendiendo la devastadora e histórica pandemia del nuevo siglo; para la edición 2021 a celebrarse en abril y en modalidad semi-presencial, los Premios Oscar permitirán a películas de servicio VoD ser candidatas a 'Best Picture'. Algo histórico, y antes, impensable.

Hasta nuevo aviso, y solo para la edición 93 de los Premios de la Academia, las películas que tenían un estreno en cines previamente planificado, pero que inicialmente están disponibles en un servicio de transmisión comercial o VOD pueden calificar en las categorías de Mejor Película [...] No obstante, la históricamente trágica pandemia del covid-19 requiere esta excepción temporal a nuestras reglas de elegibilidad. La Academia apoya a nuestros miembros y colegas durante este tiempo de incertidumbre. Reconocemos la importancia de que su trabajo sea visto y también celebrado, especialmente ahora, cuando el público aprecia las películas más que nunca (Oscars).

Hay que destacar que para otro célebre festival de cine, Cannes, el streaming es considerado personna non grata, obstaculizando así a películas estrenadas en plataformas de servicio on demand a formar parte de su selecta selección oficial. En cambio, La Academia abre los brazos, de manera excepcional, a la diversidad

audiovisual generada en gran parte a la inversión de las mismas plataformas para crear contenido original.

En la pasada cita se puede apreciar el compromiso de La Academia con sus miembros en el objetivo de salvaguardar el trabajo que implica hacer audiovisual. No se puede comparar una industria con una artesanía; las películas americanas pudieron subsistir gracias al apoyo y existencia de las plataformas de *streaming* a pesar de no haber contado con un espacio físico en donde proyectarse. Al contrario, en Ecuador, las películas nacionales a lo largo del 2020 no encontraron un espacio ni en salas, ni en plataformas. Si bien existen los emprendimientos de Choloflix y Zine.ec, no ha habido ninguna película que se haya animado a estrenar con ellos. Otro largometraje ecuatoriano que fue sorprendido por la pandemia al momento de su distribución fue *Gafas Amarillas*, de la productora Isabel Carrasco, productora asociada de "La República Invisible" (*Sin Otoño sin Primavera*, *La Bisabuela tiene Alzheimer*, *Fiebre de Motocicleta* y *La playa de los Enchaquirados*).

Gafas Amarillas es un proyecto de ficción que se empezó a desarrollar justo después de La bisabuela tiene Alzheimer (2012). Ya en 2014 ganamos el fondo del CNCine para desarrollo, este fondo nos ayudó para aplicar a laboratorios, entonces yo con este proyecto fui seleccionada para el taller Puentes. Viajamos a mercados como Ventana Sur, Cannes. Estuvimos en otro laboratorio bien interesante que se llama BrLab y esta película luego logró una coproducción con Brasil. Aparte el proyecto ganó los fondos del ICCA, de producción y distribución. Y a nivel internacional es ganador del fondo de coproducción minoritaria de AnCine (Brasil) (Carrasco, 2020).

La distribución y estreno de *Gafas Amarillas* estaba lista para mediados de junio de 2020, sin embargo, la pandemia frustró los planes ya estipulados, obligando a la producción a tomar nuevas decisiones de exhibición dentro de un contexto plagado de incertidumbre.

El plan de distribución que yo quería, ya no se puedo hacer. Tenía estreno de la película el 12 de junio, estaba negociando con las salas de cine comerciales y también con espacio alternativos. Básicamente no hemos podido estrenar la película. *Gafas Amarillas* estuvo en un festival (Festival Internacional de Cine de Vancouver), pero estamos viendo en qué otros festivales podría estar; se volvió más difícil tratar

de ubicar la película en el mundo de los festivales. Al momento tengo más preguntas que certezas (Carrasco, 2020).

En cuanto al contexto que rodea la crisis institucional causada por la pandemia y su eventual afectación a la distribución de cine tradicional, Carrasco comenta.

Ha sido bien complicado y bien complejo no solamente para mi película sino para las películas que se iban a distribuir en el 2020. Por un lado, porque muchos festivales postergaron las ediciones de este año, por otro lado, otros festivales pasaron a una modalidad online, la cantidad de películas que se seleccionaron fueron muchas menos. Entonces eso ha afectado un montón la distribución de cine en general. Por otra parte, en nuestro país el exministro de cultura (Juan Fernando Velaco), se bajó de un plumazo al Instituto de Cine, en plena pandemia. Además de la pandemia y de cómo ésta afecta a los festivales, este gobierno toma esa decisión justamente cuando hay varias películas apoyadas por el Instituto de Cine, y borró el ICCA. No tenemos un Instituto de Cine que nos respalde. Por otro lado, no hay regulación en los cines, no existe una política sobre la distribución y exhibición cinematográfica nacional. Los cines estuvieron cerrados mucho tiempo, y ahora que han vuelto, tampoco la gente está yendo, por ende es difícil encontrar ventanas de exhibición adecuadas a la situación. Y por último, mientras otros países antes de la pandemia habían apuntalado la distribución por streaming, es evidente que el audiovisual se está yendo hacia el internet, para plataformas VoD. Lo que ha pasado en Ecuador es que, en primer lugar, no tenemos ningún convenio con esas plataformas internacionales que se venden aquí. Se podría hacer acuerdos para que dichas plataformas funcionen en el país, pero deben cumplir también con compromiso de comprar cierto contenido Lamentablemente eso no pasa, las plataformas grandes que han monopolizando lo que las personas encerradas están viendo, no tienen producciones ecuatorianas. Lo que ha sucedido en el Ecuador es que las plataformas como Choloflix y Zine.ec tienen que enfrentarse a la difícil tarea de captar público. La cosa está fregada, yo sí le veo difícil (Carrasco, 2020).

El 60% de las actividades audiovisuales y cinematográficas en el país se paralizaron entre marzo y mayo de este año, con un prejuicio de USD 31 millones,

lo que representa el 44,79% de los USD 70 millones en pérdidas para el sector cultural en general (El audiovisual se reinventó en pandemia, 2020). Después de analizar los testimonios brindados por cineastas cuyos proyectos se han visto afectados, en mayor y menor medida por la pandemia, se puede argumentar que la crisis sanitaria evidenció no sólo una brecha social y económica sino también cultural. El covid-19 ha golpeado con fuerza las industrias debilitadas, nos encontró con la guardia baja; si habíamos construido algo, la pandemia nos la arrebató de manera brusca, parecería injusto que tanto trabajo y esfuerzo por sacar una película quede en pocos festivales y una exhibición moderada cuando nuestro cine está para más. Es claro que no solo la pandemia es nuestro rival sino las mismas políticas que pasan por alto el potencial del cine y el audiovisual dentro de la Economía Naranja. El hecho de que un gobierno deseche una Ley por la que nuestros colegas antecesores lucharon durante treinta años, es de cuidado, y sobre todo evidencia el poco compromiso que no sólo el Estado, sino la sociedad misma tiene hacia la cultura y el incentivo a una mayor y mejor industria de cine.

# Bibliografía

Blanchard, E. (09 de 01 de 2020).

- Carrasco, I. (11 de Enero de 2020).
- COPAE Ecuador. (14 de Mayo de 2020). El sector cinematográfico del Ecuador a la opinión pública. Obtenido de Twitter COPAE\_Ec: https://twitter.com/copae\_ec/status/1260986601972420614?lang=es
- Criollo, F. (26 de Diciembre de 2020). El audiovisual se reinventó en pandemia. Obtenido de El Comercio: https://www.elcomercio.com/tendencias/industria-audiovisual-reinvencion-pandemia-coronavirus.html
- Flores, G. (23 de Septiembre de 2020). Juan Fernando Velasco nombra nuevo director del IFCI. *El Comercio*, págs. https://www.elcomercio.com/tendencias/jose-daniel-flores-director-ifci.html.
- González, M. S. (7 de Agosto de 2020). Día del Cine Ecuatoriano: lo desafiante de realizar un largometraje en el país. Obtenido de El Universo: https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2020/08/06/nota/7932702/dia-cine-ecuatoriano-peliculas-taquillas-estrenos
- Jaramillo, J. S. (6 de Agosto de 2020). Zine: ¿La plataforma de streaming que Ecuador necesitaba? Obtenido de Radio COCOA: https://radiococoa.com/RC/zine-la-plataforma-de-streaming-que-ecuador-necesitaba/
- Katz, B. (10 de Julio de 2020). What the future holds for the film industry in a post-covid world. Obtenido de Observer: https://observer.com/2020/10/amazon-apple-disney-movie-theaters-coronavirus-box-office/
- León, A. L. (8 de Enero de 2021).
- Malkin, M. (28 de Abril de 2020). Oscars will consider films that didn't play in theaters as part of new Academy Rules. Obtenido de Variety: https://variety.com/2020/film/awards/new-oscar-rules-movies-not-in-theaters-1234591702/
- Oscars. (s.f.). 93rd Academy Awards of Merit. Obtenido de Academy of Motion Pictures Arts and Sciences: https://www.oscars.org/sites/oscars/files/93aa\_rules.pdf
- Presidencia de la República. (8 de Mayo de 2020). *Decreto Ejecutivo No. 1039*. Obtenido de Plataforma Presidencial: https://minka.presidencia.gob.ec/portal/usuarios\_externos.jsf
- Redacción El Universo. (16 de Junio de 2020). Cineastas ecuatorianos se oponen a la fusión del IFAIC y el ICCA, piden derogatoria de decreto. Obtenido de El Universo: https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2020/06/16/nota/7874985/cineastas-ecuatorianos-se-oponen-fusion-ifaic-icca-

- piden#:~:text=Esta%20tarde%20los%20cineastas%20Sebasti%C3%A1n,)%2C%20en%20una%20so la%20entidad%3A
- Sistema Integral de Información Cultural. (Abril de 2020). ICCA e IFAIC: Tres años de Fomento Cultural (2017-2019). Obtenido de Ministerio de Cultura y Patrimonio : https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/04/ICCA-E-IFAIC\_-Tres-an%CC%83os-de-fomento-cultural-2017-2019.pdf
- Vary, A. B. (6 de Agosto de 2020). Disney's 'Mulan' Gamble: How much can it make by skipping theaters? .

  Obtenido de Variety: https://variety.com/2020/film/news/mulan-box-office-pvod-profits-potential-1234727271/#

Reflexiones sobre el audiovisual y el poder de la imagen en la era contemporanea.

Thoughts about the audiovisual and the power of image in the contemporary

Recibido:20 de enero 2021

Aprobado: 05 de febrero 2021

Patricio Capelo

Autor independiente

#### Resumen

El siguiente artículo plantea algunas reflexiones sobre la situación actual del cine, tanto a nivel cultural como social. Cómo el entorno híper mediatizado ha ido progresivamente disolviendo la sutil brecha que separa la realidad de la ficción. Además, se analizan algunos filmes y géneros cinematográficos que han indagado en esta temática y se propone una manera consciente de aproximarse a las imágenes.

Palabras clave: Pandemia, COVID-19, Sociedad mediática, Conspiración y cine

#### Abstract

The present article raises some reflections on the current cultural and social situation of cinema. And how progressively the hyper mediated environment has dissolved the gap between reality and fiction. The article also analyses some films and genres that have deepen on these topics and that propose a conscious way of approaching cinematic images.

Keywords: Pandemics, COVID-19, Mediatic society, Film and conspiracy

Reflexiones sobre el audiovisual y el poder de la imagen en la era contemporanea.

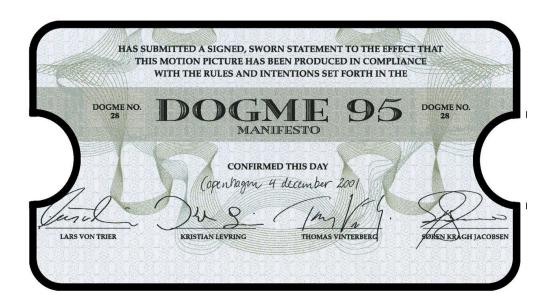
### La realidad como relato:

Podría decirse que toda vanguardia audiovisual nace de la necesidad de renovar un caduco y acartonado quehacer cinematográfico que, por lo general, se ha estancado en una misma forma o grupo de temas y temáticas que sigue reproduciendo ciegamente. Se ha guiado por los paradigmas, que se constituyeron como tales, solo por ser reconocidos y perpetuados por los organismos e instituciones que regulan lo que se muestra, o no, a gran escala. Vanguardias entre ellas -una de las más recientes por ejemplo- el Dogma 95, fundado por un pequeño grupo de cineastas independientes daneses, cuyo propósito explícito inicialmente fue el de oponerse al cine de acción violenta y protagonizado por personajes masculinos estereotípicos tan populares en el Hollywood de los 90s. O décadas antes, la Nouvelle Vague o Nueva Ola Francesa, movimiento artístico audiovisual cuyo fin también era el de proponer una nueva manera de hacer cine, similar a lo que el Dogma 95 trató de hacer y, una vez más, creando una alternativa a lo que era el cine masivo de los 50s que, después de la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial, fue acaparado por la industria estadounidense establecida en Los Ángeles y cuyo fin, en esa época, ya dotado conscientemente del potencial propagandístico que el cine portaba (y que fue usado como arma de guerra años antes), fue mantener vivo el ideal de la sociedad del bienestar y consumo en los espectadores de las salas mundiales.

Pero, equiparando los relatos audiovisuales ficticios a los relatos sociales reales, se podría elucubrar que ahora la caduca y acartonada forma y narrativa que necesita ser renovada es la de la realidad en sí, o por lo menos lo que podemos apreciar de manera objetiva y de acuerdo consensuado de ella. Si se hace un ejercicio de extrapolación a la inversa, algo así como trabajan los retro ingenieros de las historias de ciencia ficción para saber cómo funciona y reproducir algún invento ya construido, lo diseñan deduciendo el por qué se hizo tal o cual cosa; se

podría pensar la situación actual y la llegada de la Coronavirus, o como algo que viene a romper con algunos paradigmas tanto al nivel de la superficie de esas narrativas a las que estábamos tan habituados, como a un nivel profundo y personal, cambiando no solo la manera en la que nos relacionamos con el otro, sino también con nosotros mismos.

Siguiendo el ejercicio meta-lingüístico y tratando de hacernos a la idea de que estamos inmersos en una gran trama meta-cinematográfica, se podría decir que el virus viene a mostrarnos de alguna manera lo que debe cambiar, sanar y servir para catapultar una auto revelación en nosotros (los protagonistas de esta historia) y la sociedad, para poder así seguir con la película, para que exista la posibilidad de una o más secuelas y posiblemente ya no del género de la ciencia ficción. Además, haciendo las veces de una vanguardia, tanto al nivel del relato audiovisual como real, el virus viene a proponer una nueva manera de pensar, recibir y crear el audiovisual, rompiendo de manera violenta modelos caducos de comportamiento y abriendo la posibilidad a un cambio y renovación de dicha forma.



Se dice del fenómeno cultural conocido como posmodernismo -que podría haber presagiado el fin de la historia como la conocemos- que se caracteriza por un descreimiento e incredulidad hacia lo que se denominan las grandes narrativas o meta relatos. Según Jean François Lyotard son los relatos que guiaban el entendimiento y desenvolvimiento de las personas en la sociedad. Estos grandes relatos, que según el filósofo Lyotard vendrían a ser principalmente la religión, la política, el género, etc., fueron transgredidos y reemplazados por los pequeños

relatos, en los cuales los protagonistas empezaron a ser las llamadas minorías, los diferentes, los marginados. Esto se puede visibilizar en la creciente importancia por dotar de derechos igualitarios a las personas de raza afro, a las mujeres, a las personas con preferencias sexuales "diferentes", etc. Así fue también en el ámbito cultural, artístico y cinematográfico. Las formas y temáticas innovadoras, ya antes prohibidas, empezaron a tener un lugar en el círculo de difusión de cines y museos. El cine de autor empezó a tener un auge entre cineastas jóvenes estadounidenses, realizadores destacados entre ellos Francis Ford Coppola, George Lucas, George Romero, Martin Scorsese, David Cronenberg, John Carpenter y Steven Spielberg.

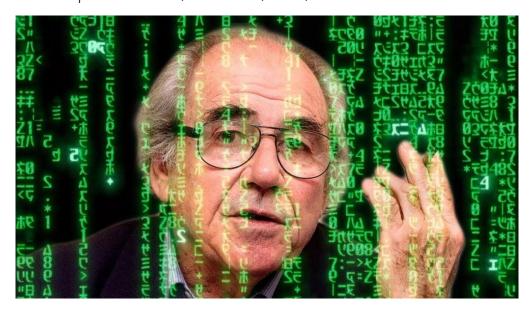
Lo moderno, caracterizado por la creencia en los grandes cánones o relatos, fue dando paso a lo posmoderno, momento histórico en el cual las pequeñas narrativas empezaron a tener validez y a ser escuchadas. Si se piensa en el entorno hiper-mediatizado en el que nos desenvolvemos hoy en día, se puede ver que esas pequeñas narrativas o pequeñas historias y su medio de difusión se ha democratizado de una manera nunca antes vista, hecho que viene dado por la proliferación de Internet y el nacimiento de las redes sociales, al punto de que cada individuo es capaz de construir una manera propia y única de apreciar y entender el mundo, así como también mostrarla como una obra audiovisual con las características y limitaciones que ofrecen estos nuevos medios, claro está. Si en los 70s se percibían como transgresoras las historias, situaciones y personajes que mostraban los nuevos autores estadounidenses y mundiales, habría que compararlas con algunos de los más extraños y a veces absurdos (llegando a un renacimiento de lo dadaísta) micro relatos que se exponen segundo a segundo en estas nuevas aplicaciones virtuales.

Además, esto vendría a romper aún más los límites ya de por sí frágiles entre ficción y realidad, construyendo un universo virtual en el cual pesa más la construcción del personaje que se muestra en redes sociales, que el ser humano que en realidad es. Se crea además la paradoja en la cual ese personaje virtual o avatar, de Facebook o Instagram, podría llegar a ser una manera en la cual el individuo puede ser lo que no puede en la vida real. Algo así como si lo ficticio empezara a tener más peso que lo real.

A esto se le suma la llegada de un virus que ha sido el evento médico/científico más mediatizado de los últimos tiempos y por ende uno de los más tergiversados, ya que hay que tener en cuenta que la información que se mediatiza, por el mero hecho de hacerse pública no significa que sea cierta, como se puede constatar

con los mecanismos de persuasión usados por la propaganda. Esto podría generar progresivamente que la realidad se perciba cada vez más como una ficción publicitaria manejada a su gusto por las entidades que controlan los medios, que como algo real y con un sentido profundo. Pero se puede pensar que si el virus ha traído algo positivo, ha sido que estos mecanismos de control sean cada vez más evidentes, como en una película cuando por producto de algún error o algún mecanismo intencionado puesto ahí por el o la realizadora, nos damos cuenta de que lo que vemos en la pantalla no es más que un relato ficticio; se delata así el recurso que crea la ilusión narrativa. En un entorno lleno de pantallas tendremos la misma cantidad de posibles versiones de una verdad, o ficción, algo así como si la realidad real hubiera desaparecido definitivamente y como dice el pensador del siglo XX Jean Baudrillard, lo único real es la ilusión perfecta.

"Siempre que se recarga lo real, siempre que se agrega lo real a lo real con miras a una **ilusión** perfecta (la de la semejanza, la del estereotipo realista), se da muerte a la **ilusión** en profundidad" (**Baudrillard**, 2006)



El cine de transparencia, la toma de conciencia y una guía para el nuevo cine:

Una de esas vanguardias mencionadas, específicamente la *Nouvelle Vague* o Nueva Ola Francesa, tuvo un protagonista central que no hacía películas, pero sí se dedicaba a pensar sobre ellas. Este fue André Bazin cofundador de la famosa revista de crítica cinematográfica Cahiers du Cinema, o en español, Cuadernos de Cine. El principal aporte teórico de Bazin fue el de la teoría del cine o montaje transparente. Este era un ideal propuesto por Bazin, en el cual todo lo veríamos en un filme debería ser lo más parecido a la realidad, o como él solía decir, el cine

debería ser "una ventana abierta al mundo". El pensador francés funda su teoría sobre dos bases ideológicas, la primera es que el cine debe tener la misma ambigüedad ontológica que la realidad, es decir que no debe haber significados impuestos en los relatos que se muestran en la pantalla, como aparentemente ocurre en la manera como se percibe la realidad. Y la segunda es que el cine no debe dejarse ver a sí mismo como cine para el espectador, esto rompería el acuerdo no dicho entre el espectador y la obra o principio de descreimiento, y destruiría la ilusión que mantiene al espectador bajo el embrujo de lo ficticio, y lo lleva a no cuestionar la supuesta realidad que mira en la pantalla. Si se piensa en el beneficio o perjuicio de mantener esta llamada transparencia, es decir no romper la ilusión de que lo que se está viendo en la pantalla no es más que una construcción elaborada y no una realidad real, habría varias posturas al respecto, pero principalmente una que piensa al espectador como un ente pasivo y la otra que lo ve como un ente activo.

Un espectador, como entidad pasiva, vendría a ser un individuo que se deja atrapar por la supuesta realidad que está transcurriendo en la pantalla, al punto de no cuestionarla en absoluto. Se deja llevar totalmente por sus emociones creando un vínculo y empatía fuerte con el relato. La poética de Aristóteles, el primer compendio organizado sobre el fenómeno dramático, mira este "dejarse llevar" como un rasgo positivo ya que cumple con un elemento esencial del fenómeno dramático, que es la catarsis: momento en el que el espectador, paralelamente a los personajes de la historia, llega a un paroxismo, a un clímax o liberación y junto a ellos logra expurgar algún elemento emocional y así sanar por medio de un aprendizaje o entendimiento profundo. De esta forma las historias cumplen con su función terapéutica, tanto a nivel individual como colectivo.

Por otra parte, un espectador activo es el que toma distancia y, consciente de que está viendo una construcción elaborada, trata de no dejarse llevar por la ilusión, similar a algunos tipos de meditación budista en los cuales se busca crear espacio entre el ego y la consciencia. Tal vez el espectador activo no experimente una catarsis de la misma manera que un espectador pasivo, pero la distancia que toma puede funcionar como una barrera que lo proteja de no involucrarse demasiado en un relato que podría estar sesgado y guiado por el *marketing* ideológico y los fines meramente manipuladores.

Hay que tener en cuenta que en las escuelas de *marketing* se conoce bastante bien las maneras de guiar a los posibles compradores usando mecanismos de manipulación emocionales, visuales, sonoros, etc. Es por ello que se sugiere que el espectador que se acerca a cualquier producto audiovisual debería apreciarlo tomando cierta distancia, para así no dejarse envolver por estos mecanismos de atracción negativos y tratar de reflexionar sobre lo que mira. Más ahora que hay una exposición constante a este tipo de imaginario mercantil.

El cine ha conseguido maneras de crear espectadores activos sin por ello perder el involucramiento emocional. Para esto se apoya en el efecto de extrañamiento que viene del teatro brechtiano y que nunca pretende que el relato sea percibido como una realidad con esa ambigüedad que la caracteriza, sino que delata constantemente la historia que se muestra al espectador como lo que es: un cúmulo de elementos significantes diseñado para hacerle llegar a un entendimiento sobre algún aspecto, tema o temáticas específicas. Uno de los principales exponentes de este tipo de narración fue el cineasta y teórico ruso Sergei Eisenstein, que con su llamado "montaje de atracciones" trataba de crear un espectador activo políticamente. Esto porque su cine, enmarcado en el contexto de la revolución bolchevique y el posterior derrocamiento del régimen Zarista, quería que el espectador tenga una reacción activa en el mundo después de apreciar la obra fílmica a la que estaba siendo expuesto. Algo que está en las antípodas de lo que se propone con el cine de transparencia.

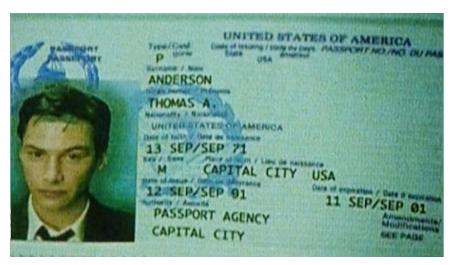
Es posible que sin una conciencia y un distanciamiento en relación a lo que se muestra frente a las pantallas, el espectador se vea irremediablemente inmerso en la ilusión de que lo que mira es real, siendo guiado a un sinsentido o peor aún hacia el sentido del mero consumo. Consumo no solo de bienes materiales sino también de bienes emocionales, de supuestas experiencias virtuales que cada vez más van reemplazando a las experiencias reales. Por el contrario, el total distanciamiento podría devenir en un alejarse completamente de las pantallas, del audiovisual, del cine, para regresar a la vida. Un panorama complicado de cumplir ahora que el encierro se ha convertido en la pauta a seguir, ahora que nuestro único contacto con el exterior y con el otro es a través de una pantalla. Otro problema aún más interesante es el de la labor de los cineastas en este entorno. Posiblemente la respuesta sea la búsqueda del punto medio entre el involucramiento y el distanciamiento, catalizado por un nuevo tipo de obra audiovisual que no engañe al espectador, que ahonde en algún elemento profundo que se exprese desde el desapego de ganar adeptos, tener más seguidores o sumar likes.

Es conocido que el género fantástico, ligado al de la ciencia ficción, ha funcionado no sólo como válvula de escape social, mostrándonos el reflejo de lo que podría ir mal si seguimos procediendo de una manera poco consciente, sino también ha servido como guías, tal vez catapultadas por el inconsciente colectivo, hacia el descubrimiento de artefactos o inventos que luego se han empezado a emplear de manera cotidiana. Un ejemplo literario es el famoso relato de Julio Verne "Viaje a la luna", que fue adaptado por George Méliès al cine en 1902 y que muestra la posibilidad, en ese entonces fantástica, de que los humanos lleguen a la luna por medio una nave espacial. Posibilidad que se hizo real en 1969 a cargo de la misión norteamericana autodenominada Apolo 11. Esto confirma el poder de los relatos ficticios, no solo al nivel de trastocar al espectador sino a un nivel de modificar y guiar el desenvolvimiento social a mediana y gran escala.

Otro ejemplo de cómo la ciencia ficción puede funcionar como un vaticinador de lo que el porvenir podría traer es la famosa novela de George Orwell, 1984, adaptada posteriormente al cine por el director Michael Radford. La trama nos muestra un universo en el cual el control está tan normalizado que mirar al llamado Gran Hermano dictando órdenes en cada pantalla cercana se ha convertido en algo cotidiano. Pantallas que al parecer predicen las pantallas a las que nos enfrentamos de manera diaria actualmente. Según ciertas teorías llamadas conspiratorias, algunas apoyadas por evidencia factual como es el caso Snowden o el caso Assange, denuncian con evidencia la manera en la que la información, compartida y registrada por celulares y ordenadores, está siendo registrada sin parar en la llamada "nube", y que cualquiera con acceso a esta central de información, puede hacer uso indebido de ese material. Se puede decir que Orwell predijo a un nivel casi literal el estado de control en el que nos desenvolvemos actualmente, con pantallas controlando nuestros movimientos constantemente, casi como si estuviéramos habitando una de sus ficciones distópicas. Nuevamente otra confirmación de cómo la delgada línea que separa la ficción de la realidad es cada vez más fina.

Últimamente se ha acuñado un término interesante por los críticos cinematográficos que unen su análisis a las teorías conspiratorias, la denominada "programación predictiva" que consiste en la implantación sutil de información que va a ocurrir en la realidad dentro de la ficción audiovisual de los grandes

blockbusters hollywoodenses, llegando al punto de entregar fechas de sucesos futuros, planeados supuestamente por el llamado 1%, minoría que controla el devenir mundial. Uno de los ejemplos más emblemáticos está en la película *Matrix* de les hermanes Wachowski. Ocurre cuando Neo es interrogado en el primer acto del filme, el agente Smith le pide su pasaporte y la fecha de caducidad es el 11 de septiembre del 2001, fecha exacta del atentado a las torres gemelas, posteriormente ocurrido.



Otra imagen similar de un *blockbuster* que tuvo la misma acogida a nivel global en el mismo año 1999, la película *Fight Club*, de David Fincher, filme en el cual se pueden ver rascacielos destruidos, pero llaman la atención dos torres que lucen muy similares a las del World Trade Center, edificación destruida en dicho atentado.



Podrían ser estas meras coincidencias o imágenes diseñadas intencionalmente para sembrar en el inconsciente del espectador lo que está por ocurrir. Pero sea cual sea el caso, siembran algunas preguntas en relación a cómo se relacionan la realidad y la ficción y el verdadero poder de las imágenes. Una pregunta planteada hacia él o la realizadora audiovisual de la era hipermediatizada sería si, conociendo las posibles consecuencias que podrían tener las imágenes que lanza al mundo, ¿no se debería tener más precaución en relación a lo que se pretende producir?

# Relatos que dinamitan la realidad:

Siguiendo la línea de los relatos audiovisuales que tratan de formular preguntas al espectador, sobre el poder e influencia del arte, ya sea literario, pictórico o audiovisual a pequeña y gran escala, sería interesante nombrar algunos filmes del siglo XX que han puesto este tema como elemento esencial.

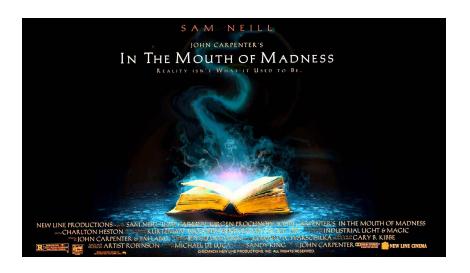
Empezando por la mítica obra *La naranja mecánica*, de Stanley Kubrick, un filme de ciencia ficción distópica basada en la novela de Anhony Burgess: el filme nos muestra de lo que son capaces las imágenes cuando son usadas conscientemente y tomando como base a Pavlov y su condicionamiento clásico de estímulo-respuesta. El protagonista Alex, por medio del uso de recreaciones pregrabadas de situaciones violentas, es disuadido de dejar de cometer actos de tal brutalidad, pero además es privado de su capacidad de decidir, pierde el libre albedrío. Haciendo alusión a los mecanismos de control, esta sátira social nos muestra la manera en la que somos guiados por las imágenes que nos rodean. Si nos remitimos a la época en la que la película fue realizada, la crítica se direccionaría directamente al novedoso televisor a color, como emisor y medio de bombardeo constante de propaganda y publicidad.



Otro filme que lleva esta reflexión un paso más allá, ligado a lo fantástico y surreal, partiendo una vez más del género de la ciencia ficción, es Videodrome, de David Cronenberg. Como La Naranja Mecánica de los 80s, propone un comentario similar al filme de Kubrick en relación a los medios y su manipulación sobre el espectador. En este filme, es una señal encontrada por un receptor de frecuencias televisivas, aparentemente por accidente, la que ocasiona que todo el que vea las imágenes, que el tubo catódico del televisor codifica, empiece a mutar. El proceso de mutación funciona creando un tumor en el cerebro que causa una distorsión irreversible en la realidad, haciéndose ésta indistinguible de una alucinación. Una vez más se hace innegable el comentario directo al poder de la imagen, como portadora de sentidos que influyen irreversiblemente en quien las mira, pero es más obvia aquí la carga subtextual que nos transmite Cronenberg y tiene que ver con lo indistinguible que podrían llegar a ser las imágenes aparentemente ficticias, que aparecen dentro de los televisores, de las imágenes supuestamente reales de la cotidianidad a la que nos exponemos constantemente. Como dice uno de los personajes del filme Dr. Oblivion: "La pantalla de televisión se ha convertido en la retina del ojo de la mente". Con esta frase hace una alusión a lo que el pensador de los medios, Marshall Mcluhan, pensaba era el propósito de la invención de esta tecnología: ser la extensión física del sistema nervioso, como un auto es la extensión de nuestras piernas porque permite movilizarnos. Internet se podría pensar como una extensión aún más compleja del sistema nervioso, la gran red simulando el inmenso entramado sináptico de nuestro cerebro, algo que está afuera y adentro de manera simultánea, una vez más volviendo indistinguible esa compleja relación del exterior con el interior.



Otra película que propone la misma temática de cómo somos afectados por los relatos, pero ahora con un libro de ficción como el responsable de ser el catalizador de la trama, es la película *En la boca del miedo*, del director John Carpenter. El elemento catalizador de la ruptura de la brecha entre lo ficticio y lo real es el libro de un autor de moda en el universo de la historia. Una vez más, y siguiendo directamente la línea temática que plantea *Videodrome*, los personajes que lo leen empiezan a ser partícipes de la historia del libro siendo incapaces de distinguir entre la realidad y la ficción. Algo así como en el relato del escritor argentino, Jorge Luis Borges que lleva el título "Del rigor de la ciencia", en el que los cartógrafos de un antiguo pueblo logran hacer un mapa tan parecido al del territorio real que se trata de representar, que el territorio real se vuelve indistinguible del territorio ficticio.



Uno de los realizadores más emblemáticos y creador del género denominado zombis, una mixtura entre la ciencia ficción con el relato fantástico, es el estadounidense George Romero, realizador, que desde su primer filme *The Night Of The Living Dead*, usó la metáfora que este género acarrea como arma para hacer una crítica a la sociedad norteamericana. Especialmente en su filme *Dawn of the dead* el énfasis de su crítica está direccionada al sueño americano basado en el bienestar y el consumo. En este filme los zombis deambulan por un centro comercial, creando interesantes asociaciones entre estos personajes, producto del relato fantástico, y los verdaderos consumidores a los que hace referencia Romero. Además, si se piensa su cine como un presagio de lo que vivimos actualmente, se puede ver que ya están sentadas las bases del relato en el que nos encontramos inmersos. Un virus de proveniencia desconocida infecta a la población mundial,

obligándola a guarecerse para evitar el contagio. El virus hace que salgan a flote conflictos sociales, discriminación, racismo, brechas económicas, etc. Parece que los filmes de Romero documentaban el futuro; aunque el tema principal no ponía el énfasis en la ruptura de la brecha entre la realidad y la ficción, sus películas vistas ahora tienen una incidencia directa en lo que se experimenta como nuestra realidad.



Este tipo de cuestionamientos han tenido un lugar muy presente en las temáticas propuestas del cine posmoderno y principalmente en el género de la ciencia ficción, que abre la posibilidad de imaginar y re-simbolizar elementos del entorno, que muchas veces terminan siendo la norma a seguir en años posteriores. Aunque en los ejemplos que brevemente se han enunciado, la reflexión viene únicamente del contenido más que de la forma; existe otra línea de filmes y representaciones audiovisuales que dan un paso más allá en la transgresión de lo real y lo ficticio, pero desde la construcción de la forma.

## El falso documental, interactividad, reality shows y pantallas:

La originalidad y la capacidad de crear algo nuevo en el medio audiovisual actual podría llegar a ser un reto incumplible, pero al parecer lo innovador dentro de este ámbito viene de la mezcla y el pastiche (otro rasgo característico de lo posmoderno) y uno de los híbridos más interesantes de las últimas décadas. Ha sido el auge del llamado *mockumentary* o falso documental. Orson Welles ya

había experimentado con este innovador género en su filme F for Fake, en el que, imitando la forma documental, muestra situaciones claramente ficticias; llevando así la experimentación formal, en la que ya había indagado anteriormente en su obra, un paso más allá. De igual manera Woody Allen en su filme Zelig, indaga en este uso de la forma documental, pero ahora llevándola al género de la comedia. Llega a ser obvio desde el inicio del filme que lo que se mira son situaciones ficticias dado lo absurdo de la trama. Estos experimentos aún entran en el denominado cine de autor, ya que a pesar de experimentar en una forma novedosa, mantienen los temas que estos realizadores habían explorado anteriormente. Luego dieron la oportunidad a nuevos cineastas especialmente en la década de los 90s, de experimentar con el llamado falso documental. De esa década resalta el filme de terror sobrenatural llamado El proyecto de la bruja de Blair, de Eduardo Sánchez y Daniel Myrick, filme que lleva el género un paso más allá de lo que se conoce como "found footage" o material encontrado, haciendo que el nivel de realidad que ofrece el filme sea más alto por su supuesta proveniencia.

De igual manera, la llegada de los programas televisivos conocidos como *reality shows* ha marcado aún más el cuestionamiento de si lo que vemos en la pantalla, a pesar de partir de la base documental, está siendo excesivamente manipulado o no. Este camino ya marcado por la interactividad que ofrece el internet ha propuesto algunas obras interesantes en las que el espectador empieza a ser partícipe activo de la trama. Un ejemplo destacable es el capítulo llamado "Bandersnatch", de la serie web Black Mirror. En este episodio de larga duración se ofrece al espectador formar parte de las decisiones que toma el protagonista, eligiendo la posible alternativa que cambiará la manera en la que se desarrollará la trama. Esto nos lleva a lo que se conoce como "transmedia" que, para simplificar, vendría a ser la construcción de una historia en varios medios que se vuelven interdependientes y en los cuales el espectador se convierte en una entidad activa, dada su participación. Bandersnatch no es solo el capítulo de una serie sino casi un videojuego interactivo en el que el espectador forma una parte importante.

De igual manera sucede en aplicaciones como Instagram o Facebook en las que se pueden realizar transmisiones en vivo en las cuales los seguidores de la persona que transmite pueden comentar en tiempo real e inclusive aparecer en la transmisión.

Por ahora la manera en la que estas aplicaciones son usadas es limitada, pero abierta la posibilidad de estas nuevas alternativas de crear, es posible que en algún momento se puedan explorar maneras interesantes de indagar en sus posibilidades.

# El cine ha muerto, larga vida al cine. Conclusión:

¿Qué es el cine? ¿El hecho de que un artefacto con la capacidad de registrar vídeo y audio, y capture un pedazo de realidad hace que la obra que se visualiza sea cine? ¿Es el nacimiento del video digital y de los dispositivos móviles, la muerte del medio análogo y por ende del cine? ¿Existe aún la originalidad en un mundo en el cual es casi innegable que la realidad imita a la ficción? Estas preguntas y muchas más son pertinentes si se quiere reflexionar sobre el quehacer audiovisual en la actualidad, tanto como creadores y espectadores; al igual que como consumidores y entes susceptibles a ser transformados por las imágenes y sonidos que nos tocan física, mental y emocionalmente.

Hacer cine o audiovisual en el fin de los tiempos se ha vuelto tan accesible, por el advenimiento de las llamadas redes sociales y los teléfonos móviles con tecnología cada vez más innovadora de registro de vídeo y audio. La cuestión a preguntarse al momento de crear contenido sería, si lo que se quiere mostrar, para empezar, parte de una motivación sincera de expresar algún elemento que tenga verdadera relevancia para el creador. Como menciona brevemente Coppola en una corta entrevista sobre el futuro del cine, los medios o recursos con los que se hace la obra no son lo que hace que el producto tenga mayor o menor validez, sino lo sincero que se puede llegar a ser. Ahora que el encierro por la pandemia ha limitado los recursos la pregunta sería: ¿Se quiere seguir perpetuando al medio audiovisual de pequeña escala como una herramienta de mero mercantilismo o se la quiere llevar un paso más allá, haciendo una propuesta verdaderamente original y sincera, tanto en el contenido como en la forma?

# Bibliografía y Filmografía

La poética. Aristóteles. 335 a.C.

Estética del cine. J. Aumont. 1996.

La condición posmoderna. Jean François Lyotard. 1979.

El sentido de la ciencia ficción. Pablo Capanna. 1966.

Cultura y simulacro. Jean Baudrillard. 1981.

# El cine y las pandemias.

Un análisis sobre los contenidos, protocolos y espacios de exhibición en tiempos de crisis sanitaria.

# Cinema and pandemics.

An analysis of the contents, protocols and form of exhibition in times of a health crisis.

Recibido: 10 de diciembre 2020 Aprobado: 05 de febrero 2021

Santiago Gerardo Andrade Brito Autor independiente

### Resumen

La pandemia de la covid-19 cambió las dinámicas de vida de las sociedades globalizadas. En un mundo hiperconectado, los confinamientos nunca estuvieron contemplados. La imposibilidad de movilizarse y realizar actividades simples y normales en la vida diaria, cambiaron por los espacios cerrados de las casas. El cine, al igual que otras artes e industrias, sufre las consecuencias de una de las peores crisis sanitarias y económicas en los últimos cien años, y se plantean varios retos en el presente y futuro de las artes visuales con respecto a su migración a las plataformas de *streaming* y su competencia en el ciberespacio con las grandes corporaciones.

Palabras clave: Cine de autor, Pandemia, COVID-19, Globalización

### **Abstract**

The pandemic of covid-19 has changed the dynamics of life in all globalized societies. In a hyperconnected world, confinements were never contemplated. The impossibility to mobilize and perform simple and normal activities in daily life, have changed by the spaces private and limited house spaces. The cinema, as other arts and industries, is suffering the consequences of one of the worst health and economic crises in the last 100 years. And several challenges are posed in the present and future of the visual arts with respect to their migration to streaming platforms and their competition in cyberspace with large corporations.

Keywords: Arthouse cinema, Pandemic, COVID-19, Globalization

# El cine y las pandemias

Un análisis sobre los contenidos, protocolos y espacios de exhibición en tiempos de crisis sanitaria.

A lo largo de la historia, el ser humano ha vivido diferentes catástrofes, guerras y pandemias que han modificado el desarrollo normal de sus vidas. La globalización fue el principal factor para que la covid-19 se haya esparcido rápidamente hasta rincones impensados de nuestro planeta Tierra. Sin duda, la historia hablará de la covid-19 como uno de los sucesos más dramáticos, trágicos y dolorosos para la humanidad por el impacto en la salud, lo social, económico y psicológico. La ONU declaró en la última semana de noviembre de 2020, que la pandemia nos hará retroceder cuarenta años si no tenemos un plan colaborativo para los países en desarrollo; regiones como Latinoamérica, Medio Oriente, y gran parte del continente africano se encuentran en su peor recesión económica.

La mayoría de profesiones se han reinventado por las leyes estrictas de confinamiento que se viven desde mediados de marzo en todo el mundo, y el cine no ha sido la excepción. El gran grueso de la población nunca estuvo preparado para cambiar drásticamente sus hábitos y espacios de trabajo por los de sus casas. Peor aún, sectores como los de salud, limpieza, producción y distribución de alimentos, transporte, entre otros. La región más golpeada por la pandemia, y que está teniendo un impacto inmediato y a largo plazo es Sudamérica. Solo en Perú un 40% de sus trabajadores pertenecen al sector informal de la economía. Es decir, no cuentan con acceso a pensiones, bajas por enfermedad, vacaciones remuneradas y peor seguro médico. Argentina, que tiene un nuevo gobierno desde hace un año, también sufre los efectos devastadores por instaurar uno de los confinamientos más estrictos. Un 40% de su población vive bajo la pobreza, se prevé que cuando termine la pandemia, uno de cada dos argentinos serán pobres (Chiappe 2020).

El caso ecuatoriano no es la excepción, ya en octubre del año anterior -cuatro meses antes de que se confirmara el primer caso de la covid-19 en este país- se desarrolló una de las protestas más violentas de los últimos tiempos por la eliminación de los subsidios a los precios de los combustibles por decreto

presidencial. Esto provocó el descontento de varios sectores populares de la población. Se avecinaba un panorama oscuro respecto a nuestra economía, sin opciones de crecimiento del Producto Interno Bruto (PIB) para el 2020. Sin embargo, con la pandemia, la situación se agudizó. El Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC) oficializó sus cifras con respecto al desempleo en el país, que pasó de 3,8% en diciembre de 2019 a 13,3% en agosto de 2020. Es decir, más de un millón de personas han perdido sus trabajos en la actualidad. El grupo más afectado ha sido el de los jóvenes, solo un tercio de ellos tienen empleo adecuado actualmente. Una generación más preparada que las anteriores queda excluida. Son cerca de dos millones de ecuatorianos que están entre 18 a 29 años -edad productiva- y solo el 33% poseen empleos estables. El Banco Central del Ecuador informó que la economía decrecerá en 8,9% al finalizar el año (Angulo 2020).

Y aunque tenemos grandes avances tecnológicos, observamos que un simple virus -como se refirieron presidentes y primeros ministros de países del primer mundo-detuvo el desarrollo normal de la humanidad. La covid-19 se transmite a gran velocidad y más en una sociedad con economías globalizadas donde todos dependemos del otro. En cierta medida, la ciencia ficción vaticinó el caos que viviría el mundo en libros como "La peste", de Albert Camus y en una mayor expresión visual en el cine, 12 Monos, de Terry Gilliam, Contagio, de Steven Soderbergh, entre otros. Lo que en un momento pudo parecer ciencia ficción ha dejado de serlo.

El impacto en las artes visuales ha sido fulminante. Al ser un área que combina el trabajo en campo abierto y que aglomera personas, sus actividades tuvieron que parar, cancelar producciones, películas, obras, entre otras. Las grandes compañías de cine optaron por cambiar las fechas de sus estrenos sin un panorama claro hasta hoy, por el cierre de las salas de cine. Pero la capacidad de reinvención del ser humano permitió que la gente migre masivamente a lo ciber-digital y en el caso del cine, las plataformas de *streaming* por subscripción.

# Las pandemias y la historia reciente

A continuación, una breve reseña sobre las pandemias con más impacto en la historia de la humanidad, sus efectos letales (tasa de mortalidad) y su repercusión en la economía, política y principalmente en la sociedad. Se ha definido a los virus y las bacterias como los grandes asesinos de la gente. Científicos y la Organización Mundial de la Salud han tratado de alertar a los gobiernos sobre los efectos nocivos que tendría una pandemia en la vida de la población. Cuando la covid-19 era todavía catalogada como epidemia, varios sectores -vinculados mayormente al capitalismo global- deslegitimaron las observaciones sobre este virus y el impacto real que podría llegar a tener en el mundo.

### La peste negra

La peste negra tiene un vínculo con la humanidad por la imposibilidad de controlar los rebrotes hasta la actualidad. En el siglo XIV -entre 1346 y 1353- se vivió la peor época de esta enfermedad. En esos años no había nada cierto sobre su origen y peor algún avance para contrarrestar su impacto en la salud de la gente. Su propagación fue a gran velocidad a través de los principales puertos marítimos de Europa.

Después de cinco siglos se descubrió que su origen animal fue las ratas, ya que era muy común que en la Edad Media convivan dentro de las grandes ciudades y por ello su propagación tan voraz.

"Los números que dejó tras de sí esta epidemia son estremecedores. Por ejemplo, según los datos que manejan los historiadores, la península Ibérica habría perdido entre el 60 y 65% de la población, y en la región italiana de la Toscana entre el 50 y el 60%. La población europea pasó de 80 a 30 millones de personas" (Virgili 2020).

### Viruela

El virus variola es conocido desde hace 10 mil años y es el causante de la enfermedad de la viruela. Es extremadamente contagiosa, en la historia de la humanidad llegó a tener hasta casi un 30% de tasas de mortalidad. Se esparció por el mundo nuevo en la época de los conquistadores, cuando se utilizaron barcos para navegar de continente a continente. Europa fue nuevamente el más

afectado, su población sufrió drásticamente durante el siglo XVIII. A través de la vacunación se ha logrado erradicar a la viruela (Gavaldà 2019).

## Gripe española

La peor pandemia de la historia reciente fue la tan temida gripe española, mató a cerca de 50 millones de personas alrededor del mundo. Entre 1918 y 1920 se contagió casi un tercio de la población. Hubo más muertes que en la Primera Guerra Mundial. Se la denominó así porque en España no hubo restricciones sobre la información de la enfermedad, mientras que en otros países se ocultó a la población (Duarte 2020).

Tiempo antes de la gripe española, Hollywood vivía su auge delirante. Por mala fortuna en esa época también se minimizaron los efectos de la pandemia, se pensó que afectaría solo a una parte del mundo. Sin embargo, cuando llegó a Los Ángeles las restricciones se intensificaron y el cierre de los cines fue inminente a partir del 11 de octubre de 1918. Y aunque no se prohibió rodar películas, porque no aglomeraban a demasiadas personas, los cines sí se encontraban cerrados. Esto provocó una pérdida económica significativa para el mundo de las artes; para frenar el impacto tuvieron que llegar a acuerdos con los grandes actores de la época, cancelar sus contratos mientras durara la pandemia y así poder cubrir los sueldos de los demás empleados. Las pérdidas humanas más sonadas en el mundo del cine -a causa de la gripe española- fueron Harold Lockwood (actor), John Collins (director de cine), Vera Kholodnaya (actriz), entre otros (Triguero 2020).

# Covid\_19 y el cine de autor

La pandemia ha sido la excusa perfecta para adherirnos al concepto de una de las palabras más usadas en nuestro vocabulario: reinventarse. En Google Trends se visualiza las palabras y frases que más busca la gente en el navegador: "Reinventarse en medio de la pandemia", "Reinventarse uno mismo", "Reinventarse para cambiar de vida". Por ello, el cine de autor -en medio de la tragedia mundial- ha tenido un espacio importante para replantear el enfoque comercial y banal de las industrias.

El cineasta Albert Serra desarrolla la idea sobre un hastío y asco generalizado del público, ante tanto contenido basura rondando por Internet. Además, plantea el concepto de que el cine de autor se encuentra en el espacio ideal para salvar al mundo de los clichés que nos han colonizado con contenidos no elaborados ni pensados, difundidos y viralizados con tanta facilidad en redes sociales y otras plataformas (El Cultural 2020).

El tiempo y las circunstancias son ideales para que el verdadero cine de autor poetice y diseñe su trabajo, se centre en su encanto visual y textual, con el objetivo de entregar opciones profesionales a una generación sometida y seducida por el Internet. "Ante la incertidumbre social y política, que la industria del entretenimiento no puede disfrazar ni contener, y que el periodismo no sabe explicar, el cine de autor responderá con imágenes más inciertas si cabe, que oscurecerán aún más la trama de nuestras vidas" (El Cultural 2020).

El cine de autor nace ante la misma necesidad de plasmar imágenes que trasciendan, que inviten a pensar y repensarnos sobre su contenido altamente cargado de conceptos, significados, ideas y más. Un espacio para cambiar y experimentar la dinámica instaurada en el cine del siglo XXI. Se ubica al cine de autor en un punto intermedio entre lo narrativo y lo no-narrativo. Está fuera de lo que la globalización ha normalizado como el típico filme que lleva el sello de Hollywood. Hay hojas en blanco para desarrollar -muchas veces- escenas que para la tradicional forma de pensar carecen de lógica, sin sentido, enfoques distintos, lleno de circunstancias triviales, pero que nos invitan a pensar, discutir o ir mucho más allá. "Los directores-autores, que a menudo escriben sus guiones, utilizan una serie de recursos -como saltos abruptos, tomas muy largas, planos extraños- que nunca veríamos en películas ..." (Lamata).

La discusión sobre el cine de autor fue intensa en zonas europeas, principalmente en Francia que tuvo acalorados debates. En los Estados Unidos el crítico Andrew Sarris lanzó un artículo controversial sobre el tema "Notes on the Auteur Theory in 1962". Elaboró sus estudios y teorización de la autoría cinematográfica y sus principios se han resumido en tres partes: 1. El director se implica en todo, se le considera autor indiscutible. 2. El guion de la película debe ser obra del director y 3. Todas las películas del director deben guardar una serie de características respecto a su técnica narrativa y estilo visual (Frías 2005, 55-56).

En la actualidad es un reto darle espacio al cine de autor por la violenta globalización que ha provocado la estandarización de las ideas y productos. Aunque suena a *cliché*, es complicado salir del sistema, queramos o no, somos

parte de las nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC). A pesar del avance descontrolado del ciberespacio en los últimos 30 años, la vigilancia aún está marcada por las grandes empresas tecnológicas o por gobiernos dictatoriales o autócratas. Se debe trabajar en una inteligencia colectiva para no caer presos del algoritmo que busca controlarnos, predecir nuestros comportamientos y manipularnos psicológicamente para tomar acciones en beneficio de estos sectores. Si bien la idea sobre el cine de autor en la web puede ser difusa, sin duda el espacio digital hoy se convierte en un aliado estratégico para salirnos del círculo tan prostituido de medios tradicionales con contenidos elaborados para la venta masiva, representando al capitalismo en su máxima expresión.

El reto está en trabajar en los conceptos del cine de autor para adaptarlos a la web, llegar a los públicos que ansiosamente esperan por productos que salgan de la común estandarización que hoy encontramos en las grandes salas de cines y en las mega empresas de *streaming*. Estamos frente a una era tecnológica en desarrollo y que ha generado conocimiento más que en cualquiera otra época de la humanidad. El cine de autor debe buscar su espacio, labrar el terreno y empezar a trabajar, de lo contrario quedará extinguido definitivamente.

## El cine como profeta

Hay varias piezas visuales que previeron cómo sería el mundo frente a una pandemia. Todo se enfocaba en historias que suceden solo en películas o libros de ciencia ficción. Generaciones enteras recién hoy conocen los desenlaces y pormenores de las pandemias en la humanidad, como por ejemplo el hecho de que más gente ha muerto a causa de estas enfermedades que de las grandes guerras. Y lo más terrible es que, pese al avance de la ciencia en esta era, estamos más propensos a ser afectados por la globalización. Los estados claramente han ubicado a la economía en el centro de sus prioridades, dejando en un puesto secundario el bienestar del ser humano.

Por ello, este capítulo pretende profundizar sobre el papel de las artes visuales cuando rompe con las agendas impuestas y se convierten en profetas del futuro caótico de las sociedades. Su enfoque de protesta busca concienciar a la población sobre las problemáticas sociales, económicas y políticas. Pero esto no es algo nuevo, "Kafka fue uno de los mejores profetas con el mundo desquiciado que nos presentaba y no me refiero ahora a *La Metamorfosis*, demasiado

autobiográfica, sino a *El castillo* y a *El proceso*, por no decir a toda su obra" (Cardona). Julio Verne, uno de los escritores más importantes del siglo XIX y

considerado el cofundador de la literatura moderna de ciencia ficción, predijo en sus obras emblemáticas las innovaciones tecnológicas, que para su época eran solo producto de su imaginación. En su novela *París en el Siglo XX* hablaba ya sobre un mundo digital, una sociedad de rascacielos, trenes bala y redes mundiales de comunicaciones, algo así como el Internet. Fue un adelantado a su época (WikiMéxico).

Actualmente, estamos frente a cientos de producciones audiovisuales que predicen un futuro inevitable. La Casa de Papel, una de las series con más visitas de Netflix, tiene una postura marca de rechazo al establishment, la concentración del poder, la inequidad. El destino ha dejado de ser incierto, la ciencia ficción prevé con más facilidad el terreno hostil al que nos enfrentamos y acercamos si no hay un cambio en las reglas de un mundo globalizado, estandarizado, consumista y polarizado. A continuación se detallan algunas películas que se relacionan con la situación crítica que vive el mundo por la pandemia de covid-19.

### Contagio

La demanda de películas postapocalípticas ha aumentado considerablemente, *Contagio*, estrenada en 2011, es un claro ejemplo de filme predictivo, donde se muestra qué sucede cuando termina una pandemia en el mundo. Su trama se desarrolla inspirada en la pandemia

AH1N1, que tuvo su impacto en el mundo entre 2009 y 2010. Aquí se muestra el caos social cuando hay contagios masivos. Además de la incertidumbre que vive la población cuando no se conoce al virus y no se cuenta con una vacuna. Esto desencadena las medidas estrictas de cuarentena, hospitales saturados y una economía en recesión. Es una película ultra-realista que relata los problemas de salud a los que se enfrenta la humanidad.

# Ensayo sobre la Ceguera

Traemos a colación el libro *Ensayo sobre la Ceguera*, de José Saramago, publicado en 1995. posteriormente adaptado al filme titulado *Ceguera*, que se estrenó en 2008. El autor relata una epidemia de ceguera y sus efectos en la sociedad. Intenta plasmar la podredumbre de la sociedad, el egoísmo de los

grupos de poder y el colapso sanitario mundial. A breves rasgos describe las escenas que vivimos actualmente por la pandemia de la covid-19.

### Soy Leyenda

Es un largometraje basado en una novela homónima escrita en 1954 por Richard Matherson. Su trama se basa en la pandemia del virus del sarampión que ha sido genéticamente modificado para curar el cáncer, muta de forma inesperada y causa que las personas o animales infectados se transformen en algo parecido a un vampiro. Aunque es una película netamente de ciencia ficción, enfoca situaciones sociales que vivimos en la actualidad como caos social, enfermedades psicológicas por el confinamiento, entre otras.

### Bird Box

Fue una de las grandes producciones de la mega industria de *streamig*, Netflix. Se estrenó en 2018 con una acogida significativa dentro del mundo del entretenimiento. El filme presenta un escenario donde las personas empiezan a suicidarse a causa de una extraña fuerza. Aunque no se relaciona directamente con una pandemia, virus o bacteria, es interesante analizar su enfoque post apocalíptico que muestra los problemas en la sociedad y la afectación psicológica en la gente, lo que desencadena, en algunos casos, autolesiones y suicidios.

# Dallas Buyers Club

Es una de los mejores filmes de 2013, lo que le valió el reconocimiento de los premios Óscar a Matthew McConaughey y Jared Leto como protagonistas. La película se basa en la vida real de Woodroof, fanático del rodeo, drogadicto y mujeriego. En 1986 le diagnosticaron SIDA, declarada en esos años como pandemia. Los doctores le dieron un mes de vida, y fue cuando Woodroof descubrió un negocio lucrativo, traficar con medicamentos para el VIH que todavía no eran aprobados para su uso.

A través de esta película se observa cómo las víctimas de esta enfermedad son excluidas socialmente. En la trama el protagonista es criticado por su familia y amigos, pierde su trabajo y es desahuciado de su casa. Además, abarca una nueva problemática social de la enfermedad descubierta en 1920 en Kinshasa, capital de la actual República Democrática del Congo. Narra la necesidad de encontrar algún

medicamento que les prolongue la vida a los pacientes que tienen VIH, donde se evidencia la falta de acompañamiento del Estado a las personas infectadas, la discriminación y cómo se configura el negocio de la salud.

# El cine y su impacto sustancial del Covid\_19

El golpe a los sectores del arte visual ha sido más que significativo por las medidas de restricción impuestas. En el mundo entero los grandes equipos de filmación tuvieron que ser reducidos por los efectos de la nueva normalidad. En Ecuador el Servicio Nacional de Gestión de Riesgos y Amenazas (COE) es el ente gubernamental encargado de emitir los protocolos para la reactivación económica de todos los sectores del país. En su página web se encuentran los manuales que se deben seguir de acuerdo a cada sector. En el caso del cine solo se hace relación a las infraestructuras de las cadenas de cines: "Protocolo de Bioseguridad en salas de cine, teatros y auditorios con butacas numeradas para precautelar la salud de trabajadores, público y proveedores de servicios". Se detallan 17 lineamientos generales, por ejemplo cómo debe ser el desplazamiento hacia el lugar de trabajo, las medidas de distanciamiento social, las señaléticas para el público, la manipulación de materiales y equipos, compra de boletos y pagos, uso de baños, entre otras.

Sin embargo, no hay ningún documento que explique las medidas de seguridad a tomar en la producción de campo. Hay normas generales que se deben seguir que se explica en el plan general para el retorno a las actividades laborales, donde se detallan: uso de mascarilla, toma de temperatura, traje de bioseguridad, espacio para lavado constante de manos, distanciamiento físico de al menos 2 metros.

En el caso español, el gobierno sí ha trabajado en un "Plan para la transición hacia una nueva normalidad" donde se detallan las medidas de seguridad para la filmación de producciones audiovisuales. Hay protocolos para manejo de equipos, medidas de seguridad para actores y actrices que no puedan cumplir con el distanciamiento recomendado por la grabación de alguna escena. En el área de maquillaje, peluquería y vestuario se obliga a utilizar el equipo de protección adecuado, ya que el nivel de riesgo es mayor. Uno de los puntos más importantes de este plan son las condiciones para realizar un rodaje. La filmación en espacios abiertos y privados son con previa autorización; en lugares cerrados se debe limpiar y desinfectar, y con respecto a la grabación se exige que no haya una

interacción directa entre actores y actrices de acuerdo a las medidas generales que tiene el país sobre la covid-19 (Ministerio de Cultura y Deporte).

Si antes de la pandemia lidiar con el tiempo ya era un problema en las grandes producciones, hoy la situación puede llegar a ser caótica y extenuante. Además que la inversión monetaria es más grande por todas las medidas de seguridad que se deben cumplir y el rédito económico no representa ganancia en la mayoría de los casos para empresas medianas y pequeñas. Se necesita más tiempo para la producción, ya no se pueden grabar todos los planos. El trabajo es más pausado, cansado y tedioso.

Respetar estas medidas parece fácil, después de ocho meses de restricciones, se conocen de memoria los protocolos. Sin embargo, cuando la gente está frente a la cámara vienen los problemas. Filmar un simple beso o abrazo se ha convertido en misión imposible. Es indudable que este virus no afecta solo al desarrollo de un proceso de producción, sino también a la calidad del producto. Los guiones deben adaptarse a la nueva normalidad, hay que reinventarse para poder crear una historia que no comprometa a actores y actrices (Daley 2020).

Volviendo al escenario ecuatoriano, el enfoque comunicacional de los medios se centra netamente en los espacios de proyección de las películas, las salas de cines. Antes de la reapertura física de estos espacios, que fue el 6 de julio de 2020 en la mayoría de ciudades del país, se trabajó en el concepto de autocine como excusa para reinventarse. El cine *drive-in* facilita cumplir con las medidas de seguridad. Los inicios del autocine datan en los años 30 en los Estados Unidos, pero tuvo su auge en los años 70 y 80. En Ecuador el proyecto "Soul Autocine" ha trabajado en este formato de visualización desde 2014, realizando proyecciones de cine ecuatoriano al aire libre en diferentes lugares de Quito. Cabe mencionar que en Europa y en los Estados Unidos el cine *drive-in* tuvo nuevamente su auge en esta pandemia (Criollo 2020).

Las salas de cine físicas han trabajado de acuerdo a las normas establecidas que mensualmente el Gobierno del Ecuador expide. Por ejemplo, su reapertura se dio con el 30% de su capacidad, después se permitió ya hasta un 50% y en algunos espacios, hasta el 70%, de acuerdo a la semaforización de cada cantón. Se cree que la pérdida económica de los cines será alrededor de 45 millones de dólares. Con respecto a las salas de cine independientes, la directora de la sala de cine independiente de Quito, "Ocho y Medio", Mariana Andrade, explicó al medio de comunicación nacional, diario El Comercio, que para este año no hay estrenos de

películas ecuatorianas y que la programación de este lugar estará enfocada al cine independiente y a festivales que necesiten el uso de las salas (Criollo 2020).

# Análisis del multimedia en epidemias.

Las grandes corporaciones de *streaming* han sido las grandes beneficiadas por la pandemia de la covid-19. Hablar de este sistema de transmisión es sinónimo de Netflix, empresa que reportó más de dos millones nuevos de clientes y una ganancia de 790 millones en el primer trimestre de 2020, un 18,8% más que en el 2019. En septiembre de este año reportó 195,1 millones de suscriptores en todo el mundo. Su relación con Latinoamérica es importante, ya que el 12% de su facturación corresponde a esta región, lo que representa 789 millones de dólares anuales, con 36,3 suscritos (Larocca). Dentro de esta categoría de grandes corporaciones de *streaming* ingresan Amazone Prime Video, HBO, Disney + pero con menos impacto comercial en Ecuador.

El fenómeno Netflix entendió el concepto de desterritorialización que plantea la idea de un mundo conectado entre lo real y virtual, donde la gente es parte del ciberespacio, administradora de su tiempo. No hay necesidad de terceros en este nuevo servicio de entretenimiento. Se adaptó a la vida ajetreada de los consumidores, comprendiendo lo obsoletos que estaban los medios tradicionales, entre ellos la televisión. No hay necesidad de esperar un horario y lugar para disfrutar de su contenido. Además de que sus películas, series, documentales, entre otros, están a la carta, organizados por temáticas, género y para cada generación y gusto.

Frente a una inminente monopolización y estandarización de contenidos, las pequeñas empresas de cine en Ecuador han tenido que adaptarse a las nuevas tecnologías para sobrevivir en medio de la pandemia. Las plataformas de streaming han sido la opción para reinventarse, Zin.ec nace en Ecuador a mitad del 2020 de la mano del cineasta ecuatoriano Diego Araujo y otros tres colegas.

"Creemos firmemente que el cine ecuatoriano y el cine independiente latinoamericano se merece un público más allá de los festivales y merecen ser vistos en todo tipo de pantallas por un público que comparte referencias culturales e idioma" (Zine). El nombre de la plataforma está basado en la idea de un cine alternativo, no es un cine con C sino Z, es lo diferente de lo normalizado. Su modelo de negocio de suscripción o alquiler de películas permite que los ingresos

se distribuyan de manera equitativa: 70% a cineastas y distribuidores y 30% para la administración y publicidad de la plataforma". (Carchi 2020).

La segunda opción es la plataforma de *streaming*, Choloflix, otra de las propuestas para ver -en este caso- solo cine ecuatoriano. Los creadores son Jota Salazar y Nerea Núñez, su objetivo fue diseñar un espacio digital para recopilar películas de este país. Su particular nombre es una parodia del gigante mundo de Netflix y el término "cholo", instaurado en la idiosincrasia ecuatoriana que se los combinó para darle un significado jocoso a la plataforma. El sitio fue lanzado a mitad del 2020 y tuvo 120 producciones nacionales, 67 mil usuarios y 43 mil visitas en dos meses. Sin embargo, en un principio no contaban con las licencias de las producciones, la página se manejaba solo como blog para redireccionarla a los links de cada película, algo que no era muy funcional para el usuario. Pero ante la buena acogida, se adquirió las licencias y se lanzó el Choloflix 2.0. donde la gente ya puede disfrutar del contenido sin salir de la plataforma. (El Universo). Su modelo de negocio está basado en la membresía de los usuarios, alquiler y en la publicidad puesta en las películas de acceso gratis.

En conclusión, los retos del cine, frente a la pandemia de la covid-19, es entender las nuevas dinámicas de la comunicación en el ciberespacio para no aislarse, o en el peor de los casos, extinguirse. Y aunque las grandes corporaciones han migrado y monopolizado también lo digital, el desafío está en conectarse con los públicos, crear comunidad, aprovechar todas las herramientas que brinda la red. Sin duda, puede sonar simplista creer que en Internet está la solución total para el cine independiente, porque es evidente que hay problemas de fondo y forma; los principales en el Ecuador son los escasos o nulos apoyos para las producciones nacionales, los reducidos espacios para la difusión, los presupuestos cortos, entre otros.

# Bibliografía y Filmografía

Angulo, Sebastián. Más de un millón de ecuatorianos están desempleados, según el INEC. *Expreso*, 8 de agosto de 2020. <a href="https://www.expreso.ec/actualidad/economia/desempleo-ecuador-llega-cifra-alta-ultimos-13-anos-87582.html">https://www.expreso.ec/actualidad/economia/desempleo-ecuador-llega-cifra-alta-ultimos-13-anos-87582.html</a>

Carchi, Carmen. Choloflix, una plataforma de 'streaming' ecuatoriana para ver películas nacionales. *El Universo*, 9 de julio de 2020. <a href="https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2020/07/07/nota/7898685/choloflix-plataforma-streaming-ver-peliculas-ecuatorianas">https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2020/07/07/nota/7898685/choloflix-plataforma-streaming-ver-peliculas-ecuatorianas</a>

ZINE.EC, una plataforma de 'streaming' para ver cine ecuatoriano y latinoamericano. *El Universo*, 11 de agosto de 2020. <a href="https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2020/08/09/nota/7936659/zine-ec-plataforma-streaming-ecuador-cine-ecuatoriano">https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2020/08/09/nota/7936659/zine-ec-plataforma-streaming-ecuador-cine-ecuatoriano</a>

Cardona, Estrella. Cuando el arte predice el futuro. Ciudad Letralia, Accedido el 1 de diciembre de 2020. <a href="https://letralia.com/ciudad/cardonagamio/66futuro.htm">https://letralia.com/ciudad/cardonagamio/66futuro.htm</a>

Chiappe, Sebastián. Argentina: inmersa en una crisis que no debate. *Dialogo Político*, 12 de octubre de 2020. <a href="https://dialogopolitico.org/agenda/argentina-inmersa-en-una-crisis-que-no-debate/">https://dialogopolitico.org/agenda/argentina-inmersa-en-una-crisis-que-no-debate/</a>

Criollo, Fernando. Autocine, una opción en medio del covid-19 a escala global y en Ecuador. *El Comercio*, 29 de julio de 2020. <a href="https://www.elcomercio.com/tendencias/autocine-ecuador-covid-quito-guayaquil.html">https://www.elcomercio.com/tendencias/autocine-ecuador-covid-quito-guayaquil.html</a>

Los cines volverán a atender desde el lunes 6 de julio, según el color de semáforo. *El Comercio*, 1 de julio de 2020.

https://www.elcomercio.com/tendencias/cines-atencion-protocolo-coronavirus-ecuador.html

Daley, Terri. Películas sin beso: La industria audiovisual en tiempos de coronavirus. *The Conversation*, 16 de junio de 2020. <a href="https://theconversation.com/peliculas-sin-besos-la-industria-audiovisual-en-tiempos-de-coronavirus-140151">https://theconversation.com/peliculas-sin-besos-la-industria-audiovisual-en-tiempos-de-coronavirus-140151</a>

Duarte, Fernando. Cómo cambió el mundo hace cien años con la gripe española, la peor pandemia del siglo XX. BBC, 2 de mayo de 2020. <a href="https://www.bbc.com/mundo/noticias-52473180">https://www.bbc.com/mundo/noticias-52473180</a>

El Cultural, (2020); El impacto de la pandemia en el cine de autor. *El Cultural*, 20 de abril de 2020. <a href="https://elcultural.com/el-impacto-de-la-pandemia-en-el-cine-de-autor">https://elcultural.com/el-impacto-de-la-pandemia-en-el-cine-de-autor</a>

ES Ministerio de Cultura y Deporte. 2020. "Medidas de seguridad e higiene que permitan retomar las producciones audiovisuales en la Fase 1 del Plan para la transición hacia una nueva normalidad". *Ministerio de Cultura y Deporte*. <a href="http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/espacio-covid-19/actualizaciones/medidas-seguridad-higiene.html">http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/espacio-covid-19/actualizaciones/medidas-seguridad-higiene.html</a>

Frías, María. ¿Cine de autor?: ¿Racismo a la inversa?: sobre la provocativa filmografía de autor de Spike Lee y Haz lo de que debas (1989). Murcia – España. 2005.

Gavaldà, Josep. Edward Jenner, probablemente el científico que más vidas ha salvado en la historia. *National Geographic*, 17 de mayo de 2019. <a href="https://historia.nationalgeographic.com.es/a/edward-jenner-probablemente-científico-que-mas-vidas-ha-salvado-historia 14242">https://historia.nationalgeographic.com.es/a/edward-jenner-probablemente-científico-que-mas-vidas-ha-salvado-historia 14242</a>

Lamata, Manuel, (2012); ¿Qué es realmente el cine de autor? <a href="https://www.ritmos21.com/6869/que-es-realmente-el-cine-de-autor.html">https://www.ritmos21.com/6869/que-es-realmente-el-cine-de-autor.html</a>

Larocca, Nicolás. Netflix sumó 2,2 millones de clientes y aumentó 18,8% sus ganancias en un trimestre en el que no cumplió sus expectativas. Tele Semana. Accedido 5 de diciembre de 2020. <a href="https://www.telesemana.com/blog/2020/10/21/netflix-sumo-22-millones-de-clientes-y-aumento-188-sus-ganancias-en-un-trimestre-en-el-que-no-cumplio-sus-expectativas/">https://www.telesemana.com/blog/2020/10/21/netflix-sumo-22-millones-de-clientes-y-aumento-188-sus-ganancias-en-un-trimestre-en-el-que-no-cumplio-sus-expectativas/</a>

Triguero, Guillermo. De la gripe española al coronavirus: los efectos en el cine. *Transit*, 19 de mayo de 2020 <a href="http://cinentransit.com/de-la-gripe-espanola-al-covid-19-los-efectos-en-el-cine/">http://cinentransit.com/de-la-gripe-espanola-al-covid-19-los-efectos-en-el-cine/</a>

Virgili, Antoni. La peste negra, la epidemia más mortífera. *National Geographic*, 17 de agosto de 2012 <a href="https://historia.nationalgeographic.com.es/a/peste-negra-epidemia-mas-mortifera">https://historia.nationalgeographic.com.es/a/peste-negra-epidemia-mas-mortifera</a> 6280

WikiMéxico. Julio Verne, ¿escritor de ficción o profeta? *WikiMéxico*. Accedido el 1 de diciembre de 2020. <a href="http://www.wikimexico.com/articulo/Julio-Verne-ficcion-o-profeta">http://www.wikimexico.com/articulo/Julio-Verne-ficcion-o-profeta</a>

Zine.ec. Quienes somos: Historia. Zine.ec. Accedido 5 de diciembre de 2020. https://zine.ec/quienes-somos/

# Fuera de Foco

# Antropofagia cinematografica en el ciberespacio:

### El caso ecuatoriano de Enchufetv

Recibido: 07 de enero 2021 Aprobado: 05 de febrero 2021

Camilo Luzuriaga Incine

### Resumen

La serie de cortos de ficción que se difunde por Internet, conocida por la marca Enchufetv, se ha convertido en la producción audiovisual ecuatoriana más vista en el país, con una audiencia creciente en otras regiones de habla hispana, con especial impacto en niños y en jovencitos de edad colegial. El fenómeno es analizado desde la perspectiva de la transculturación entre formas estereotipadas de la industria del cine de Hollywood y aquello que los creadores de la serie llaman "idiosincrasia ecuatoriana", en un osado gesto de antropofagia cultural y artística en mitad del océano internáutico como escenario.

Palabras claves: Antropofagia, Transculturación, Cine ecuatoriano, Ciberespacio.

# Antropofagia cinematografica en el ciberespacio:

### El caso ecuatoriano de Enchufetv

Halloween (Día del escudo)<sup>2</sup> es el nombre del último cortometraje de ficción subido a la red por el exitoso colectivo de cine ecuatoriano llamado Enchufetv. El corto, de seis minutos, es la parodia de las películas de miedo que se apropian de las pantallas de cine del mundo precisamente a fines de octubre, cuando los estadounidenses de Norteamérica festejan el Halloween justamente el día 31.

Siguiendo la estereotípica línea argumental de este formato cinematográfico, el corto empieza con la llegada despreocupada de un grupo de jóvenes a una casa abandonada. Llegan para festejar "el 31 de octubre", dice una "ella" quiteña; "el día de Halloween", precisa aterrorizado un "él" gringo; "el día del escudo nacional", contradice un "otro" quiteño, muy solemne, mirando a la distancia como si mirara algo parecido a la patria.

A partir de ahí, cada suceso del filme tiene lecturas contradictorias, y lo que parece ser no es, lo que parece horror es banal error. El gringo muere porque es la "minoría étnica" del filme, los sonidos atemorizantes son ridículos *ringtones* que el quiteño ha "bajado" del internet, el asesino enmascarado de oveja es un muchacho cualquiera que se equivocó de víctima porque es un cegato. Al final, un niño disfrazado de diablito ofrece al asesino dulces de su canasta con el lema "dulce o truco", castellanizando el inglés "*trickortreat*", provocando que el asesino destruya su canasta y lo reconvenga furioso: "jes el día del escudo!"<sup>3</sup>.

La quiteñidad de los personajes no gringos del corto es una percepción que sólo podría tenerla un ecuatoriano, y no todos, ya que la quiteñidad no ha sido

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> https://www.youtube.com/watch?v=yE\_8M67q3FU

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Todos los diálogos son citas del corto Halloween (Día del escudo) de Enchufetv.

posicionada, al menos fuera del país, como forma particular del habla o de la manera de ser propias de un entorno social determinado. "¿De qué país son ustedes?", pregunta un aficionado chileno luego de felicitar a Enchufetv en la llamada red social *Facebook*. Como si le estuviese contestando, Leo Rovalino, directivo de Enchufetv, dice en una entrevista publicada en un medio local, refiriéndose a una de las expresiones que el programa ha hecho famosa: "me gusta que la expresión '¡quién dice!' sea conocida fuera del país como ecuatoriana".

Es decir, habría, por un lado, el interés de la audiencia cibernáutica por reconocer de dónde son estos hispanohablantes, ya que no son de España, ni de México, ni de Venezuela, ni de Argentina, ni de Colombia, lugares de donde usualmente son los hablantes del cine y de la industria audiovisual hablada en castellano. Habría, por otro, el interés de los hablantes por hacer reconocible el lugar desde dónde hablan. Habría, en suma, un interés por la identidad en este encuentro cinematográfico en el espacio virtual.

El cortometraje en referencia, claramente direccionado como cine de entretenimiento en el género de farsa hilarante, pone de manera frontal a dos expresiones culturales y simbólicas en diálogo contradictorio: la fiesta de Halloween y el Día del Escudo Nacional, sin aparente toma partido por ninguna, riéndose de las dos, y de los personajes que declaran creer en ellas.

Como "Indiana Jones [...] mezclado con la idiosincrasia ecuatoriana" describe Jorge Ulloa, directivo del equipo de cineastas, a esta línea de producción de Enchufetv, haciendo un uso a la vez literal y metafórico del título de la conocida saga para referirse a la industria del cine de entretenimiento de Hollywood. Mezcla sería una palabra modesta para referirse a la estrategia discursiva que estaría operando en esta otra saga de cortos paródicos que ha hecho famoso a Enchufetv ante la masa de habitúes del internet, dentro y fuera del país. ¿Se trataría de una estrategia antropófaga, transculturadora, cuestionadora tanto de las expresiones estereotípicas de la industria del entretenimiento, como de las expresiones también estereotípicas de la llamada idiosincrasia ecuatoriana? ¿O se trataría de simple mezcla con fines de mero entretenimiento?

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> En entrevista concedida a *Incine Comunicación* INMÓVIL / Vol.6 / N.2 / Diciembre 2020

En palabras de Juan Manuel Acevedo, "el proceso creativo sigue un camino antropófago de apropiación, deglución, digestión y asimilaciónde la tradición...", síntesis afortunada y operativa, por actualizada, de lo que en 1928 expuso el paulista Oswald de Andrade en su *Manifiesto antropófago* al proponer la antropofagia como metáfora "del acto de asimilación ritual y simbólica de la cultura occidental, [de] incorporación de la alteridad metafóricamente por medio del comer, del deglutir las formas de arte de origen europeo y transformarlas para ponerlas al servicio de la cultura brasileña."<sup>5</sup>

A más del corto ya esbozado – Halloween (Día del escudo) –, en la programación que Enchufetv ofrece constan muchas otras parodias de formatos estereotipados de la industria del entretenimiento, tanto del cine de Hollywood como de la televisión y la publicidad norteamericanas.

El corto *Centro de supervivencia estudiantil avanzada*<sup>6</sup> parodia las formas del cine de suspenso, del cine que incluye el entrenamiento de los héroes (sean estos boxeadores, soldados o ladrones), de los televisivos *reality shows* de supervivencia, en contraste con lo que sería la "idiosincrasia" de la educación secundaria en el país. Del contraste paródico brota la enunciación de una crítica, tanto de los formatos estereotipados de la industria, que aparecen como torpemente ridículos, como de la cultura educativa en Ecuador, que aparece como neciamente nefasta.

El corto *El período*<sup>7</sup> parodia directamente la película *El exorcista* para develar, con la manera como sólo la farsa puede hacerlo, la impredecible y bipolar conducta femenina bajo los trastornos hormonales propios de la menstruación, criticando, de paso, la tradicional dependencia de la hija quiteña de su quiteña madre, y burlándose abiertamente de los quiteñizados representantes de la iglesia católica.

El corto *Juego de niños*<sup>8</sup>, publicado en la red el Día del Padre, parodia las películas llamadas de acción, invirtiendo los roles: no es el niño el espectador obligado del mundo violento actuado por adultos, sino que es el niño, en este caso el hijo, quien, con el apoyo de la madre, obliga a su mismo padre a jugar a la guerra, juego que termina exteriorizando la real sed de violencia del adulto. Para colmo

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Fragmento de la ponencia *Antropofagia, Canibalismo y Vanguardia*, de Jan Manuel Acevedo para el curso *Antropofagia y discurso literario en América Latina*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, septiembre 2012

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> https://www.youtube.com/watch?v=jjcts\_vYotc

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> https://www.youtube.com/watch?v=d-rJZdpggHk

<sup>8</sup> https://www.youtube.com/watch?v=Qfbf5HC4-Ok&t=2s

de la ironía, juegan en un pacífico parque infantil y protegidos por los mimos de una madre obsecuente.

Cortos que, al igual que tantos otros títulos de la oferta de Enchufetv, son, ante todo, "apropiación, deglución, digestión y asimilaciónde la tradición" del cine de entretenimiento de Hollywood, de sus formas del arte cinematográfico, para "ponerlas al servicio de la cultura ecuatoriana", parafraseando lo de "ponerlas al servicio de la cultura brasileña" en la formulación de Acevedo sobre la antropofagia impulsada por De Andrade en el Brasil de comienzos del siglo pasado.

La apropiación de una expresión de la cultura norteamericana, y su posterior deglución, digestión y asimilación, por sí sola, sería mera aculturación, como sucede con frecuencia en todos los ámbitos de la vida cotidiana, sobre todo entre los jóvenes criados en entornos urbanos con acceso a la televisión, al cine y al internet, muy predispuestos a tales apropiaciones, pues los Estados Unidos de Norteamérica encarnan, como cultura y como poder, el paradigma de la época actual. Para que esta apropiación sea un acto de antropofagia sería necesario ponerla al servicio de otra cultura, aquella que se beneficia de lo apropiado.

Para los antropófagos brasileños, la antropofagia artística y cultural no era un acto de enajenación por aculturación, sino de autoafirmación por apropiación. Es en este sentido que la cultura antropófaga es *servida*. ¿Es el mismo caso el de los ecuatorianos de Enchufetv?

Para el cubano Fernando Ortiz, creador del neologismo:

...el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturation, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. (Ortiz: 96)

De las diversas tensiones que forman el proceso transculturador, es probablemente la dimensión desculturadora la que desequilibra la apreciación de estas nuevas expresiones por parte de quienes puedan declararse a favor de una cultura. "Pérdida o desarraigo" son malas palabras para los nacionalismos, que bien podrían ofuscar la valoración de nuevas expresiones transculturadas.

¿Pierde algo el cine ecuatoriano al parodiar las formas singulares de los géneros desarrollados por el cine y la televisión norteamericanos? En una cinematografía con una tradición en ciernes, como la ecuatoriana, hablar de pérdida sería inapropiado. Sólo ganaría, en el proceso de parodiar, asimilándolas como propias, es decir, aprehendiendo aquellas formas.

¿Perdería raíces, es decir, se desarraigaría en algo el cine del país con esta producción farsesca? Difícilmente, porque respecto de saber hacerlo, el cine en el Ecuador recién está en la etapa de terminar de echar raíces. La producción de Enchufetv, al igual que cada largometraje que se estrena en salas de cine, sólo contribuiría a este proceso de cimentación de una tradición propia a partir de aprehender un lenguaje, el cinematográfico, creado en Europa y Estados Unidos.

"La no censura propia de la web ayuda a que sea genuino el producto, a darle autenticidad, las malas palabras no son gratuitas, simplemente es lo que pasa", dice Jorge Ulloa, otra vez de manera modesta, en la misma entrevista. La búsqueda de la autenticidad aseguraría el arraigo cultural, para que la parodia sea tal, y no simple copia, para que el resultado sea un producto transculturado. Aquello que estos jóvenes cineastas reconocen como auténtico, la "idiosincrasia ecuatoriana" en sus propias palabras, sería el componente cultural que se vería enriquecido por efectos de la neoculturación. Lo nuevo no nace de la nada, sino que es re-creación de lo ya habido.

Parodia incesante la de Enchufetv, que se apoya en el trabajo de un colectivo de actores y actrices profesionales, en el doble sentido de que han estudiado para ello y que viven para serlo, "el poder de la actuación", en palabras de Christian Moya, otro integrante del colectivo de cineastas, poder que cada vez con mayor fuerza hace verosímiles y expresivos a los personajes que encarnan, como no se había visto nunca antes en el entorno del audiovisual ecuatoriano.

La farsa no se exime de la pretensión de verdad que caracteriza a las expresiones artísticas, sino que se refiere a ella, y la evoca, por negación: se declara falsa de manera grandilocuente y, a la vez, lo hace para que el espectador reconozca bajo cada explosión de risa el aleteo de un pedacito de verdad. La farsa es modesta en sus pretensiones y, por eso mismo, probablemente sea tan popular.

Farsa eficiente, la producción de Enchufetv, que suma al "poder de la actuación" un trabajo de guión y realización cinematográfica imaginativos, para diferenciarse radicalmente de las otras ofertas existentes en la red producida de manera específica para ella. Los hasta aquí señalados podrían ser los ingredientes que han hecho de Enchufetv el fenómeno más exitoso a nivel de audiencia de que se tiene noticia en la producción artística y de entretenimiento en el país.

En la página que Enchufetv tiene dentro del portal de la red estadounidense norteamericana Twitter, uno de los innumerables usuarios que mira regularmente su programación escribe textualmente lo siguiente: "Vivo en Lima, y un entrenador peruano en mi Gym me dice: tu eres de Ecuador? (Digo Si) y me dice: has visto @enchufetv? Es INCREIBLE!!!"9.

A comienzos de 2021, casi 10 años después del arranque, Enchufetv cuenta con 10.000 millones de reproducciones acumuladas, 24 millones de suscriptores, 1.500 videos disponibles, entre los cuales el más popular de todos – *Supercampeonas*<sup>10</sup>– cuenta con 105 millones de visionados acumulados.

Cifras que dicen claramente del más grande poder de convocatoria que el cine ecuatoriano haya tenido jamás.

Como la cantidad de votos en cualquier elección para una función pública, como la cantidad de ejemplares vendidos de un best seller, o la cantidad de entradas vendidas para ver un filme, la cantidad de reproducciones, suscriptores y "amigos" en las llamadas redes sociales del Internet, dan cuenta de un poder de convocatoria de complejas implicaciones.

Al igual que otras formas de la democracia, la democracia informática camufla casi perfectamente su relación con la propiedad, bajo la idea ilusa de la propiedad global del internet, como si los medios informáticos que la sostienen estuviesen en manos de la humanidad cibernauta, de todos y cada uno de los usuarios del mundo que hacemos *clic* todos los días a toda hora.

-

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Diego Gaete, en twitter, 28 de octubre de 2012. Se copia textualmente y tipográficamente el comentario.

<sup>10</sup> https://www.youtube.com/watch?v=XN-rQ0DvKVQ&t=6s

La democracia informática tiene dueño, como todas las democracias, cabría decir. Cada vez que el usuario hace clic, a la vez que accede a una infinitésima parte de la información potencialmente disponible en el océano de la red, acrecienta la riqueza de alguno de los propietarios de la red. Alguna empresa paga a otra por el beneficio derivado de la exposición de un anuncio o "link" cuando alguien accede por medio de un clic.

En este entorno de negocios archimillonarios, que crecen día a día de manera exponencial al número de clics, Enchufetv no cobraba hasta fines de 2012 un céntimo por su programación. Por el contrario, gastaba, y mucho, para sostener la producción de cinco minutos de cine a la semana.

El cortometraje La junta<sup>11</sup>, también en forma de parodia, da cuenta del debate interno que el colectivo de cineastas debió asumir a propósito de cómo financiar tan costosa operación antropófaga. No aceptó las ofertas para posicionar productos en pantalla por la pretensión de los publicistas de aprobar los guiones y el corte final del filme posicionador. Tampoco aceptó las ofertas de canales de televisión para incluir Enchufetv en su programación, por similares razones. Prefirieron mantenerse en la web de acceso gratuito financiando la operación con el "acolite" de actores y cinematografistas, que no cobraron por casi un año, a cambio de la experiencia y la exposición que trabajar para Enchufetv significa.

¿Cómo interpretar este gesto empresarial colaborativo en épocas de "la catástrofe del discurso", "del reino del individualismo y la pérdida de los lazos sociales" (Ranciere, 2011: 272)? Ajenos a todo trascendentalismo propio de alguna juventud de épocas pasadas, incluso de aquella antropófaga o reductora de cabezas que para serlo tuvo que declararse tal en sendos manifiestos, los jóvenes cineastas de Enchufetv saben que la colaboración sin pago de dinero que financia la operación es posible porque es de beneficio mutuo. Se ha sostenido porque todos aprenden, ganan experiencia y una plataforma para sus proyectos cinematográficos rentables a futuro inmediato gracias a la marca Enchufetv.

"Hemos hecho al revés –dicen- primero hemos conquistado una audiencia, ahora vamos a hacer películas para que la vean desde las butacas de cine [...] y porque es más fácil empezar construyendo bien un arco dramático de 3 minutos, para

\_

<sup>11</sup> https://www.youtube.com/watch?v=XpVvRnJmSsw

poder después construir bien uno de 100 minutos, que corresponde a un largometraje".

Promesa que cumplieron en 2016 con el largometraje *Enchufe sin visa*, primer estreno ecuatoriano en *streaming* pagado, y luego en 2019 con el largometraje *Dedicada a mi ex*, que devino en el primer estreno internacional en salas de cine del cine ecuatoriano, en la película ecuatoriana más taquillera de todos los tiempos, y en el primer contenido ecuatoriano disponible en Netflix, la super programadora de cine por *streaming*.

¿Y la audiencia? ¿Qué pasa con la multimillonaria audiencia a más de sostener su fidelidad fanática que la hace esperar todos los lunes por un nuevo corto de Enchufetv? En todo ese amontonamiento de *chats* escritos en Facebook a propósito de Enchufetv, difícilmente aparece algo más que "ja, ja, ja", que una palabrota o que un "bacán sigan adelante". Es como si la audiencia, que se ha reído, no habría visto ni oído de qué van los cortos. "Lo que se dice en una lengua común siempre puede ser pensado como poema, es decir, como aventura intelectual que se cuenta a cualquiera presuponiendo que basta con ser hablante para entenderla" (Ranciere, 2011: 46) Es el dilema al cual se enfrenta ahora Enchufetv: tiene la audiencia, pero la audiencia no tiene el poema, porque, muy a pesar de la aventura intelectual que los anima, no basta con ser vidente para entender el cine.

¿Qué hacer con una audiencia "incapaz de vincular una experiencia sensible a modos de interpretación inteligibles" (Rancière, 2011: 256)? Esa es la pregunta. ¿Será que es posible hacer algo más que filmar poemas y colgarlos en la red?

# Bibliografía y Filmografía

Acevedo, Juan Manuel, Antropofagia, Canibalismo y Vanguardia, ponencia en el ciclo de Antropofagia y discurso literario en América Latina, Quito,

Universidad Andina Simón Bolívar, septiembre 2012.

Atienza, Loreto Alonso, *Una producción cultural distraída*, desobediente, en precario e invertebrada, Madrid, Universidad Complutense, 2008.

Brea, José Luis, El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en al era del capitalismo cultural. Murcia, Editorial Cendeac, 2004.

De Andrade, Oswald, *Manifiesto antropófago*, Sao Paulo, Revista de Antropofagia, Año 1, No. 1, mayo 1928.

Debord, Guy, La sociedad del espectáculo, París, Champ Libre, 1967.

Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Rancière, Jacques, El tiempo de la igualdad, Barcelona, Herder, 2011.

Ulloa, Jorge, "El poder del actor", entrevista concedida a *Incine Comunicación*, Fuentes en línea

Enchufetv, Halloween (Día del escudo), 2012, <a href="http://www.youtube.com/watch?v=yE-8M67q3FU&feature=g-all-u.">http://www.youtube.com/watch?v=yE-8M67q3FU&feature=g-all-u.</a>

Ulloa, Jorge, *El poder del actor*, entrevista, octubre 2012, Incine Comunicación, <a href="http://www.incine.info/page/octubre">http://www.incine.info/page/octubre</a>.

# Fuera de Cuadro

# La catástrofe del antihéroe

### The Antihero's Catastrophe

Recibido: 11 de enero de 2021 Aprobado: 05 de febrero 2021

Francisco Javier Oña Fonseca Universidad Central del Ecuador

#### Resumen

El cine de catástrofes presenta la incansable lucha entre la vida y la muerte. Además, permite al espectador expiar sus preocupaciones desde la mirada lejana (segura y cómoda), mientras otros seres son los que sufren. Esta clase de cine ostenta una importancia arraigada en la profunda necesidad colectiva. Es gracias a esa necesidad que se plantea al personaje antiheroico como portaestandarte de este subgénero. El ser humano común y corriente es quien sostiene la luz con la que sacará al mundo de las tinieblas.

Palabras claves: Cine de catástrofe, Antihéroe, Subgénero, Heroico.

### **Abstract**

The cinema of catastrophes depicts the tireless struggle between life and death. Besides, it brings relief and expiation from the view of others suffering.

This kind of cinema has an importance rooted in the deep collective need. Is because of this human need, that an antiheroic character becomes part of this subgender. The simple human being will be to one who brings the light that will show the way out of darkness.

Key words: Disaster movies, Antihero, Subgender, Heroic.

# La catástrofe del antihéroe

Desde el inicio de la humanidad, las catástrofes han perseguido a los seres humanos. Los acontecimientos naturales fueron relatados como furia o benevolencia de los dioses, los fenómenos naturales, como magia de cualquier tipo y las experiencias de destrucción masiva, así éstas sean causadas por los mismos humanos, como el destino. Las catástrofes son y serán un factor fundamental dentro del imaginario colectivo, el cual define la manera en la que los seres humanos se relacionan con su entorno. Dichos eventos ponen en riesgo a la humanidad, tal y como se la conoce ahora.

En la cultura griega y judeo cristiana surgió el mito relativo a una gran catástrofe debida a la soberbia de los humanos y que provocó un inmenso desastre: el diluvio universal. Quedaba así explicada la causa de las catástrofes, con un origen exterior divino. Con el Renacimiento y la Ilustración se buscaron explicaciones más racionalistas de estos fenómenos naturales que duraron hasta el siglo XIX. Posteriormente se pone el énfasis no en los dioses ni en la naturaleza, sino en el ser humano como tal. Ya no importa tanto el agente causal externo, sino que es ese ser humano el responsable de las catástrofes debido a la degradación del medio ambiente que provoca, con sus emisiones a la atmósfera, la sobreexplotación de los recursos naturales, etc. Es ahora cuando surgen los conceptos de riesgo, vulnerabilidad y construcción social de las catástrofes, siendo esta idea de vulnerabilidad la inductora de incertidumbre, sin que existan ya verdades científicas seguras a las que aferrarnos, por lo que se habla más de teorías que de verdades firmemente establecidas a la hora de explicar el origen de las catástrofes. 12

### La RAE define a la catástrofe como:

- 1. f. Suceso que produce gran destrucción o daño.
- 2. f. Persona o cosa que defrauda absolutamente las expectativas que suscitaba. El estreno fue una catástrofe.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Benjamín González Rodríguez, "La furia de los dioses: cine y catástrofes," *El cine como prospectiva en la sociedad del riesgo. IV Jornadas sobre gestión de crisis*, 2011: p129-143.

- 3. f. Mat. Cambio brusco de estado de un sistema dinámico, provocado por una mínima alteración de uno de sus parámetros.
- 4. f. T. lit. Desenlace de una obra dramática, al que preceden la epítasis y la prótasis.<sup>13</sup>

Por lo tanto, si se analiza, desde la construcción misma del concepto que gira alrededor de la palabra "catástrofe", no es nada extraño que dichos eventos hayan sido analizados y utilizados constantemente, dentro de las variadas formas de creación humana, apelando conscientemente a la necesidad colectiva de presenciar acontecimientos de este tipo.

El cine, siendo una forma de creación humana, histórica, muy importante para forjar o destruir a una sociedad, no es ajeno al uso de la catástrofe como herramienta dramatúrgica. Cuando se habla sobre un "cine de catástrofes", es muy posible que cierto tipo de obras aparezcan dibujadas en la mente del interlocutor: terremotos, incendios, guerras, asteroides destructores, una enfermedad que amenaza a la humanidad entera, entre otros. Son los temas generalmente relacionados con esta clase de obras cinematográficas, considerando a los conflictos externos (ser humano vs. naturaleza destructiva), como la posibilidad dramática principal. Entonces, si se liga la necesidad humana por incluir la catástrofe en sus creaciones, nace la pregunta, ¿Qué clase de personaje es el idóneo para protagonizar dichas historias?

A lo largo del tiempo, los personajes dramáticos han evolucionado supeditados a las necesidades intrínsecas de la sociedad que los construye. Estos personajes ayudan a moldear una sociedad que necesita de referentes para poder avanzar dentro del panorama de lo que podríamos denominar como civilizado. Muchos personajes ficticios enseñan a las niñas y niños sobre cómo llevar la vida en sociedad, siendo mucho más eficientes, inclusive que sus propios padres y madres. Estos personajes instruyen, gracias a sus referentes estéticos, ideológicos y morales. Los personajes llegan a convertirse en una parte fundamental del imaginario colectivo. El gurú de la escritura de guion, Robert Mckee, los define de la siguiente manera: Un personaje es tan humano como la Venus de Milo es una mujer real. Un personaje es una obra de arte, una metáfora de la naturaleza

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> "Catástrofe," Real Academia Española, Google, acceso Diciembre 20 de 2021, <a href="https://dle.rae.es/cat%C3%A1strofe">https://dle.rae.es/cat%C3%A1strofe</a>

humana. Nos relacionamos con los personajes como si fueran reales, pero ellos son superiores a la realidad.<sup>14</sup>

Se cree que el cine de catástrofe es el caldo de cultivo necesario para construir personajes antiheroicos, y para encontrar las respuestas es necesario partir de la definición de su contrario, lo heroico.

### El héroe clásico

En el plano antropológico, en la vida ordinaria, cuando una persona arriesga su vida, dejando sus miedos y limitaciones atrás, por salvar la vida de otra persona o animal, es considerado por la sociedad como un héroe o heroína; tal valoración depende de la naturaleza ética de la sociedad.

Por otro lado, la definición básica de un héroe, dice que éste es:

1. m. y f. Persona que realiza una acción muy abnegada en beneficio de una causa noble. 2. m. y f. Persona ilustre y famosa por sus hazañas o virtudes. 3. m. y f. En un poema o relato, personaje destacado que actúa de una manera valerosa y arriesgada. 4. m. y f. Protagonista de una obra de ficción. 5. m. y f. Persona a la que alguien convierte en objeto de su especial admiración. 6. m. En la mitología antigua, hombre nacido de un dios o una diosa y de un ser humano, por lo cual era considerado más que hombre y menos que dios; p. ej., Hércules, Aquiles, Eneas, etc.<sup>15</sup>

Por lo tanto, se podría decir que la figura dramática llamada "héroe", se caracteriza por representar al hombre ideal, al "superhombre", el cual, a diferencia del estudiado por Nietzsche, no necesariamente tratará de "matar" a Dios, sino de reemplazarlo como figura referente para la humanidad. El héroe no tiene fisuras ni contradicciones con respecto al espíritu que encarna. <sup>16</sup> Este hombre es una figura perfecta, representante del ideal de belleza burgués, que además de aleccionar

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> A character is no more a human being than the Venus de Milo is a real woman. A character is a work of art, a metaphor for human nature. We relate to characters as if they were real, but they're superior to reality (Traducción propia). Robert Mckee, *Story, substance, structure, style, and the principles ofscreenwritting*. (New York, EEUU: Harper Collins Publishers inc, 1975), 105, 106, 375.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> "Héroe," Real Academia Española, Google, acceso Diciembre 23 de 2021, https://dle.rae.es/h%C3%A9roe

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Giancarlo Cappello, "Configuración y tiempo del antihéroe", *Contratexto,* no. 16 (2008): p2

al ser humano "común y corriente", le muestra una forma de vida que muy difícilmente podrá alcanzar.

El personaje heroico existe con mucha fuerza en relatos, libros, obras o películas; un personaje tan especial que llega a ser inalcanzable. La figura heroica se basa en personajes y vidas ejemplares que desempeñan, en última instancia, una función social, ya sea apagando o sublimando neuróticos impulsos violentos en el seno de la familia y la comunidad, o empujando al narrador y/o al lector a explorar y descubrir nuevas y mejores —aunque acaso olvidadas— facetas de su psique.<sup>17</sup>

El héroe, así como el superhéroe contemporáneo, según el canon clásico necesita de historias extraordinarias para poder desarrollarse y explotar todas sus habilidades, es decir, para que un héroe pueda vencer al villano debe ser llevado al límite, y generalmente ese límite es cercano al de un dios; por lo tanto: ejemplaridad, positividad, valores altamente elevados, son los rasgos más generales del héroe de la construcción ficcional, cuya historia es larga como la historia de la humanidad.

Es así que se puede empezar a definir que un héroe de ficción es un personaje que tiene como necesidad dramática realizar acciones que superan toda expectativa siempre por un bien masivo más que individual. El héroe, si bien no termina de ser perfecto, al final del día siempre hace respetar la ley, convirtiéndolo así en un ser digno de respeto y admiración. Muchas veces los personajes heroicos, más allá de su función como protagonistas principales de una narración, tienen características fabulescas, ya que pueden llegar a ser portadores de "mensajes" o lecciones que el espectador, si se utiliza el ejemplo del cine, debe aprender al final de la película. Por esto es ejemplar para quien lo mira.

Esta clase de personaje anima a que tanto los seres en formación como los espectadores -adultos en teoría- ya formados, busquen ser mejores cada día, ya que el héroe es un modelo de socialización basado en la integridad de un ego victorioso, esto es, un catalizador para la identificación del lector u oyente o

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Rafael Ponce-Cordero, "Héroes y bandidos: íconos populares y figuraciones de la nación en América Latina (Tesis doctoral) (Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, EEUU, 2010), 10-11

espectador con el orden establecido. <sup>18</sup> Como dice Pablo Cano-Gómez en su texto El héroe de la ficción postclásica: [...]este personaje, tiene como meta el éxito, salvar vidas, vencer, triunfar, mantener el status quo, para lo cual hace uso de su fuerza física y su moralidad irreprochable. <sup>19</sup> Es un personaje cercano a la naturaleza de las deidades, por lo cual se presenta superior a todos los hombres y mujeres.

Por otro lado, no se debe ignorar la evolución que el héroe ha sufrido, desde las primeras narraciones clásicas y es así que nacieron los héroes y heroínas actuales como Superman, Mujer Maravilla, Spiderman, Fantasma, entre muchos otros. Todos ellos continúan enseñando al ser humano cómo debe comportarse si el "mal" acecha a su sociedad. La diferencia fundamental de los héroes modernos con los clásicos está en el origen de ellos, es decir en el lugar donde nacieron o forma en la que fueron creados; siendo muchos de los contemporáneos extraterrestres o humanos con poderes extraordinarios. Estos personajes, si bien cumplen la misma tarea básica de sus ancestros, llevan la función del héroe hacia una esfera más elevada, situándolo fuera de este mundo, por lo tanto, mucho más cercanos a los dioses; se convierten de una vez por todas en representantes máximos de los valores morales, transformándose así en protectores y muchas veces redentores de la humanidad, aun si esto cuesta la vida.

Como se ha expuesto, el héroe "extraordinario" es el ser perfecto, con mínimas debilidades y ninguna falencia; sin embargo, últimamente los héroes ficcionales han sufrido un ligero cambio debido a los intereses de las nuevas generaciones, dotándoles de contradicciones mucho más marcadas o radicales.

Se crean personajes menos poderosos y más vulnerables; mucho más cercanos al ser humano. Se les otorga diferentes dimensiones dramáticas, como son puntos de vista más crudos, Actitudes más fuertes, marcadas y desalentadoras, sin perder, claro está, el encanto que como héroes tendrán. Desde su aspecto físico, hasta lo virtuoso de su ser y su lucha deben lograr la identificación del público con ellos. La amplia presencia de los héroes –aunque menos poderosos y más humanos-, demuestra la necesidad que tiene la humanidad por mantener este tipo personaje-poder-humano, guardián indiscutible de la sociedad

\_\_\_

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Rafael Ponce-Cordero, "Héroes y bandidos: íconos populares y figuraciones de la nación en América Latina" (Tesis doctoral) (Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, EEUU, 2010), 10.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Pablo Cano-Gómez, "El héroe de la ficción postclásica", *Interpretación de la teoría del postclasicismo filmico en la serie de televisión Hijos de la anarquía*, Palabra clave 15 (2012): p432-457

### El antihéroe

La función del personaje es darle a la historia las cualidades de caracterización necesarias para representar las elecciones de manera convincente.<sup>20</sup>. Son varias las características en común que los personajes tienen entre sí, referidas a su construcción y desarrollo; el antihéroe, personaje que será definido en tres planos principales: dramático, ético y político, partirá de una concepción muy similar a la del héroe, no obstante, con diferencias fundamentales en su construcción interna.

[...] el término de antihéroe puede generar cierta confusión. Así, un antihéroe no es lo opuesto al héroe, sino un tipo de héroe muy concreto, uno que tal vez pudiera ser considerado un villano por encontrarse fuera de la ley, según la percepción social, pero hacia quien el público siente especial simpatía. Nos identificamos con estos seres extraños, forasteros en su realidad, porque todos nos hemos sentido así en algún momento.<sup>21</sup>

Con el paso de los años, los intereses sociales de la humanidad han cambiado, hasta llegar a un punto donde muchos individuos se han preguntado si vale la pena velar por la humanidad entera y seguir fieles a los valores aceptados como positivos según la sociedad, convirtiéndose más bien en seres cada vez más individualistas. Mientras el héroe continúa luchando por un bien social, lo cual hará que su virtud prevalezca frente a cualquier adversidad, el antihéroe no es necesariamente famoso por su virtud, por su respeto con las leyes, la moral o las costumbres establecidas, al menos en el sentido tradicional de la interpretación de esta situación moral.<sup>22</sup> Debido a esto, dentro de la literatura ecuatoriana, mundial y el cine, se ha concebido a este "héroe", de una manera distinta a la instaurada desde la Grecia antigua; se trata de un héroe altamente vulnerable y voluble.

Este ser "cotidiano", característica que rompe con el ideal de belleza instaurado por el héroe, está constantemente atravesado por dudas sobre sí mismo y especialmente sobre su entorno, que aparentemente ha perdido el encanto que tenía años atrás; se ha convertido en un mundo agresivo, donde no puede

-

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> The function of CHARACTER is to bring to the story the qualities of characterization necessary to convincingly act out choices. Robert Mckee, *Story, substance, structure, style, and the principles ofscreenwritting*. (New York, EEUU: Harper Collins Publishers inc, 1975), 105, 106, 375.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> José González, *El héroe del western crepuscular: Dinosaurios de Sam Peckinpah.* (Madrid, España, Fundamentos, 2011), 3.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup>Pablo Cano-Gómez, "El héroe de la ficción postclásica", *Interpretación de la teoría del postclasicismo filmico en la serie de televisión Hijos de la anarquía*, Palabra clave 15 (2012): p432-457

encontrar cabida, alejándolo de su ambiente, alterando su psiquis y transformando el drama relatado en muchas de las historias contemporáneas.

La necesidad dramática del antihéroe radica en el interés por mirar su bienestar individual: la verdadera meta del ser postclásico está definida en la necesidad de solventar las dudas, los miedos, las inquietudes o la angustia que afecta a su mundo interior.<sup>23</sup> El antihéroe, al ser un individuo ligeramente más egoísta que el resto, es rechazado por la sociedad, o en su defecto éste se autoexcluye de ella, razón por la cual esta clase de personaje lucha contra el mundo que lo rodea. Este personaje es generalmente introvertido, sensible, muy inteligente, perceptivo e intuitivo sin dotes físicos excepcionales, pero con un gran poder de raciocinio, siendo esta última cualidad el arma más importante con la que cuenta el antihéroe para lograr sus objetivos.<sup>24</sup>

Al tener su propia visión del mundo, es decir un *punto de vista* que se basa en la opacidad del tiempo en el que vive, o de la situación que le ha tocado vivir (dictaduras, venganzas, maltrato, justicia sangrienta, destierro, distopías), puede chocar contra ciertas convenciones (burguesas, por ejemplo) que lo hace parece negativo; pero al mismo tiempo, para otros grupos, puede parecer positivo.

Aquí se destaca un detalle, el ideal de justicia, ya que el antihéroe hará todo lo posible por conseguirlo, a pesar de que sus acciones lo lleven a situarse al margen de la ley moral clásica. Esta noble aspiración genera gran empatía con el público, especialmente debido a que el antihéroe no es un personaje moralmente superior al ser humano, puede ser psicológicamente inestable y contradictorio, por ende, no tiene la función de aleccionar a nadie, contraponiéndose en este sentido al héroe.

El antihéroe o héroe postclásico, como Pablo Cano-Gómez propone, es el personaje ficticio más cercano al ser humano contemporáneo, he ahí la necesidad de su construcción: Lo postclásico [...] busca la filiación total del espectador para conseguir una intensa relación emocional, la identificación absoluta. La narración debe hacer sentir en la piel de cada individuo los sentimientos y obstáculos por los que ha de pasar el protagonista.<sup>25</sup> Se potencia así lo que dramatúrgicamente

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Pablo Cano-Gómez, "El héroe de la ficción postclásica", *Interpretación de la teoría del postclasicismo filmico en la serie de televisión Hijos de la anarquía*, Palabra clave 15 (2012): p432-457

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Francisco Gil Ruiz, "La Construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos" (Tesis doctoral), (Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España, 2014), 707.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Pablo Cano-Gómez, "El héroe de la ficción postclásica", *Interpretación de la teoría del postclasicismo filmico en la serie de televisión Hijos de la anarquía*, Palabra clave 15 (2012): p432-457

se llama identificación con el personaje, lo cual facilita la presentación de la obra frente al público y la inserción del público en el conflicto planteado.

El antihéroe se muestra al mismo nivel del espectador pero a la vez hace algo que el hombre "común" no hace para cambiar las falencias existentes dentro y fuera de sí, es así que el antihéroe a diferencia del héroe, es frecuentemente un salvador renuente, es al que seguimos y adoramos solamente por su falible y fundamentalmente imperfecta naturaleza humana. Él o ella es alguien que se asemeja a nosotros, recordándonos no solo la ambigüedad moral de la existencia sino también la posibilidad de un cambio redentor y trascendencia.<sup>26</sup>

# La construcción del personaje cinematográfico

Un personaje está basado en elementos de la vida real, pero también contiene aspectos imaginarios formando parte de su estructura, lo que da como resultado un ser ficticio diseñado por un ser real. Mckee propone empezar este diseño con dos aspectos esenciales: la caracterización y lo que él llama "Personaje verdadero." El autor explica que la caracterización es la suma de todas las cualidades observables, una combinación que hace único al personaje.<sup>27</sup>

Por otro lado, se tiene al "Personaje Verdadero", que es lo que se esconde detrás de la máscara planteada por la caracterización. Como dice Mckee, la clave para encontrar al Personaje verdadero, es el deseo; es decir lo que el personaje realmente quiere conseguir. Luego expone que detrás de este deseo, debe haber una motivación, la cual vislumbrará el fin por el cual el personaje persigue su deseo. Finalmente, Mckee propone que, a la hora de construir un personaje, se le debe otorgar a una "dimensión", es decir una contradicción, sea ésta cual fuere, por ejemplo: dar al personaje una ambición a la que teme y adora a la vez. Algo como crear un maleante encantador.

Esta situación peculiar, que acerca de sobremanera al personaje a la vida real, también funciona dramáticamente, ya que siempre que haya una contradicción va

INMÓVIL/Vol.6/N.2/Diciembre 2020

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> <<The anti-hero is often a reluctant savior - the one that we follow and adore if only because of his own fallibility and fundamentally flawed human nature. He or she is someone who resembles ourselves, reminding us not only of the ambiguous morality of existence but also the possibility of redemptive change and transcendence. >> (Traducción Propia). John Fitch, "Archetypes on Screen: Odyssesus, St. Paul, Christ and the American Cinematic Hero and Anti-Hero," Journal of Religion & Film: Vol:9 (2005): Iss.1, Article 1: p2. 
<sup>27</sup> Characterization is the sum of all the observable qualities, a combination that makes the character unique. Robert Mckee, *Story, substance, structure, style, and the principles ofscreenwritting*. (New York, EEUU: Harper Collins Publishers inc, 1975), 105, 106, 375.

a existir conflicto, es decir acción-reacción que es el panorama ideal para mantener al espectador pegado al asiento, atento al desarrollo y resolución del problema más grande que ha existido y existirá: la naturaleza humana.

El otro autor que presenta una investigación sobre la construcción del personaje cinematográfico es Syd Field, quien propone que primero se debe definir la necesidad dramática del personaje, es decir, qué es lo que éste desea ganar, conseguir, lograr durante el transcurso del guion. También se debe tener claro cuál es la fuerza física o emocional que lo conduce a conseguir el logro anteriormente mencionado.

Luego Field argumenta que el personaje debe tener un punto de vista claro. ¿Cómo el personaje mira el mundo? ¿A través de lentes color de rosa, como un soñador o idealista? [...] O, ¿a través de ojos cínicos y desalentados?.²8 Field también recomienda que se defina la actitud del personaje. ¿De qué manera el personaje vive su vida? Aquí hay que pensar en la opinión que el personaje tiene del mundo, sus creencias, sus modales, entre otras cosas.

Los planteamientos de Mckee y Field demuestran que existen muchos elementos a tomar en cuenta para la construcción de un personaje, los cuales van desde características externas, tales como su físico, forma de hablar, profesión, entre otras, así como, características internas, objetivos de vida, visiones sobre el mundo, creencias, religión, sexualidad, y muchas más; haciendo de esta parte del proceso de construcción dramática algo extremadamente importante, ya que sin personajes no hay conflicto, sin conflicto no hay historia y sin historia no hay cine.

## Estructura y necesidad dramática

Robert Mckee explica que la función de la estructura es la de proveer, progresivamente, presiones constructivas que obliguen a los personajes a afrontar dilemas más y más difíciles donde estén obligados a tomar decisiones y hacer acciones, más y más difíciles y arriesgadas, revelando, gradualmente, sus verdaderas naturalezas, incluso de manera inconsciente.<sup>29</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> << Through rose-colored glasses, like a dreamer or idealist [...], Or, through jaded and cynical eyes, [...].>> (Traducción propia). Syd Field, *The Screenplay (4th ed.)* (New York, EEUU: Bantman Dell, 2005), 93.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> The function of STRUCTURE is to provide progressively building pressures that force characters into more and more difficult dilemmas where they must make more and more difficult risk-taking choices and actions, gradually revealing their true natures, even down to the unconscious self. Robert Mckee, *Story, substance,* 

Este análisis arroja dos posibilidades básicas para empezar a construir un antihéroe que lleve a cuestas la resolución de una obra de catástrofes, las cuales son: en primer lugar, el deseo consciente de construir uno, lo cual afectará ineludiblemente al desarrollo de la obra, no solo en la construcción de su entorno sino de su conflicto; en segundo lugar, el nacimiento de dicho personaje en el transcurso de la escritura de la obra, por la necesidad que plantean el conflicto y el contexto de la obra. En otras palabras, el antihéroe surge en un guion porque se requiere su presencia para desarrollar la acción o por la decisión consciente del autor que desea incluirlo en la obra. Syd Field en su libro "Screenplay" hace referencia a dos técnicas de escritura: La primera es crear una idea, luego crear tus personajes y verterlos dentro de la acción. La segunda manera es crear un personaje y luego dejar que la acción, la historia, emerjan del mismo.<sup>30</sup>

El antihéroe, en su construcción interna, debe ser un personaje contradictorio, debe tener una necesidad dramática clara, como todo buen personaje, pero además debe ser posible de realizar por un ser humano real, que no tenga súper poderes o súper millones de dólares. El punto de vista que el personaje antiheroico generalmente deberá tener se puede basar en la opacidad del tiempo en que vive o de la situación que le ha tocado vivir (dictaduras, venganzas, maltrato, justicia sangrienta, destierro, catástrofes, distopías); como dice Vince Gilligan autor de la serie Breaking Bad (2008-2013): un anti-héroe clásico, frecuentemente un forajido quien pone a prueba nuestras simpatías y desafía nuestra moralidad.<sup>31</sup> Además la actitud de esta clase de personaje deberá ir de la mano con el punto de vista expuesto anteriormente; será generalmente una persona que no trate de destacar entre la multitud, que si lo logra no será motivo de total alegría; egoísta sin embargo, noble y justo. Todo esto se le otorgará con el fin de generar el cambio que todo personaje debe sufrir durante el transcurso de la obra, ya que de esta manera su complejidad será tal que se asemejará en gran medida al ser humano.

Entonces según esta hipótesis, el conflicto deberá tener características realistas y así como sucede con la necesidad dramática anteriormente mencionada (no

structure, style, and the principles of screenwritting. (New York, EEUU: Harper Collins Publishers inc, 1975), 105, 106, 375.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> One is to get an idea, then create your characters to fit that idea. [...] then "pour" your characters into it. [...] Another way [...] is by creating a character, then letting a need, an action, and, ultimately, a story emerge out of that character. Syd Field, *The Screenplay (4th ed.)* (New York, EEUU: Bantman Dell, 2005), 88, 93.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup><<[...] a classic anti-hero, often an outlaw, who challenges our sympathies and tests our morality>>. (Vince Gilligan, entrevista Esquire. Magazine Website, 22 de Septiembre de 2013) (Traducción Propia).

exceder las capacidades físicas de un ser humano normal), tendrá que ser un conflicto en su mayoría externo, en el cual el personaje principal se enfrente contra la sociedad. Dado esto, sería totalmente ilógico que dentro de una obra audiovisual o una literaria, se obvie la importancia que tiene la creación de un entorno propicio para el desarrollo de los personajes, es decir, el mundo ficcional, siempre influirá en el ADN del personaje, así como sucede en la vida real. Por lo tanto, la relación de los personajes con el entorno que les rodea, será inquebrantable y aportará muchas luces sobre el curso que ambas partes deberán tomar durante su construcción.

Siguiendo una línea parecida a las historias de antihéroes, las modernas historias de héroes tratan de plantear conflictos más individualistas, más cercanos a la realidad humana, casi todos ligados a la búsqueda de una familia. Sin embargo, no llegan realmente a plasmar una obra sobre conflictos menos extraordinarios, sino más bien utilizan a ésta como un gatillo para provocar emociones en el espectador y que de esa manera el público quede más satisfecho de lo normal.

## Antihéroe y cine de catástrofes

Recapitulando, las obras cinematográficas catalogadas como cine de catástrofes pueden ser definidas como relatos audiovisuales que se estructuran a partir de acontecimientos destructivos, que ponen en peligro tanto la vida de los personajes entendidos en términos individuales, como a las prácticas y estructuras sociales que se moldean al interior de la diégesis. Entre las causas de estas catástrofes podemos encontrar situaciones tan diversas como fallas de la ciencia y la tecnología -como en los casos de instrumentos de medición averiados o colapsos de grandes medios de transporte-, invasiones de alienígenas o animales predadores y, también, motivos naturales como inundaciones, terremotos y erupciones volcánicas. 32

De acuerdo a Ignacio Ramonet (1978), el subgénero de catástrofe surgió en el contexto de la cultura estadounidense de los años setenta a partir de la combinación de una serie de factores. Por un lado, Ramonet identifica una profunda crisis en tres de los pilares de la confianza de los habitantes de

\_

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Ignacio Dobrée, "Bajo la sombra del volcán. Aproximaciones al cine de catástrofes" *Divulgatio. Perfiles académicos de posgrado*, Vol. 5, Número 13, (2020): p33-47

aquel país: la omnipotencia de su ejército devastada por la experiencia de Vietnam, la rectitud de su presidente cuestionada por los escándalos de espionaje político y el golpe que significó la disolución del sueño sobre la invulnerabilidad de su economía. El resquebrajamiento de estas bases significó para las audiencias la desorientación respecto a su futuro, y las películas de catástrofe funcionaron entonces como un mapa que les permitía imaginar cómo superar la crisis al presentarle escapatorias posibles ante situaciones de extremo caos.<sup>33</sup>

Entonces se puede decir que las obras de catástrofes son escapatorias intelectuales necesarias para aprender a afrontar las crisis reales que no se resuelven en noventa minutos. Estas obras otorgan, al espectador, la esperanza de, si los personajes se salvaron gracias a sus acciones, "yo también puedo hacerlo"; dramaturgia muy cercana a la tragedia clásica griega y su factor adoctrinante. El cine de catástrofes ha tendido la mano hacia una sociedad que está en constante caos y que depende del humano común y corriente para sostenerse.

Este tipo de historias están divididas en tres momentos, antes, durante y después de la catástrofe. Al inicio se muestra un entorno pacífico donde uno o varios seres humanos detectan un posible riesgo: aumento en el movimiento tectónico, aguas termales con temperaturas más elevadas, posibilidades de tormenta, mutaciones de enfermedades, etc, y advierten al eje de poder de turno, el cual generalmente ignora dicha advertencia. El segundo momento se da con la aparición de la catástrofe como tal, donde sale a relucir el accionar de un ser humano común y corriente que se ha vestido de "héroe" por pura coincidencia y que tiene un único deseo, sobrevivir y salvar a los suyos. Y finalmente, el cese de la catástrofe, donde todo vuelve a la calma, pero no a la normalidad del inicio. De este modo, la parte final del subgénero presenta a sus personajes la oportunidad de un nuevo comienzo bajo otras condiciones, una suerte de premio a su capacidad de superar la prueba impuesta por las fuerzas naturales.<sup>34</sup>

\_

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Ignacio Ramonet, citado en Ignacio Dobrée, "Bajo la sombra del volcán. Aproximaciones al cine de catástrofes" *Divulgatio. Perfiles académicos de posgrado*, Vol. 5, Número 13, (2020): p33-47

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Ignacio Dobrée, "Bajo la sombra del volcán. Aproximaciones al cine de catástrofes" *Divulgatio. Perfiles académicos de posgrado*, Vol. 5, Número 13, (2020): p33-47

Si bien la mayoría de estas obras, son protagonizadas por personajes que son comunicados como heroicos, que al final de la obra intentan restaurar el status quo, y, de cierta manera, regresar al mundo a su "normalidad", a pesar de que esto sea imposible; se cree que el antihéroe es el personaje idóneo para esta clase de obras. Sus características: dimensión, necesidad dramática, punto de vista, actitud, capacidad de transformación, le dan la oportunidad única de construir una solución al problema desde la fortaleza inherente en el ser humano común, el cual acciona por pura supervivencia, y no por el falso interés de restaurar a la sociedad, como, por otro lado, si lo haría un héroe. El egoísmo innato del antihéroe genera el mayor beneficio global, permitir que la sociedad humana continúe con su existencia, a pesar de que su contexto ya no sea el de antes. Para muestra se tiene a la actual pandemia que azota al mundo humano; cuando pase, será imposible e inclusive inverosímil, hablando desde la dramaturgia, que la sociedad regrese a ser lo que era, además, se refuerza la idea de que el mayor contingente contra la enfermedad son los humanos comunes y corrientes, ya que, mantener el distanciamiento y las normas de higiene son las mejores armas con las que se cuenta para salir victoriosos.

Por lo tanto, se plantea la noción de que el personaje antiheroico tiene en su ADN las capacidades intelectuales, morales y dramatúrgicas para desarrollar una historia de catástrofes o, por otro lado, desarrollarse dentro de una historia de catástrofes. Su imperfección es perfecta para resolver problemáticas de este tipo, ya que su característica de mortalidad lo obligará a poner toda la carne sobre el asador, tal y como lo haría cualquier persona, tal y como lo está haciendo la sociedad civil actual. Además, hablando en términos de aceptación, dentro de un mundo cinematográfico, plagado por las historias de siempre, es el antihéroe quien genera mayor empatía con el espectador y, al verse reflejado, le permite una mayor expiación de sus preocupaciones, ahondando, de esta manera, la conexión entre obra-espectador y su capacidad transformadora. Se podrán gestar obras que no solo sacudan al público externamente, debido a lo espectacular de este subgénero cinematográfico, sino que también lo movilice internamente, generando así obras holísticas más potentes. Esta noción nace gracias a la experiencia propia de supervivencia, dentro de un contexto pandémico, catastrófico, y es, gracias a las acciones pequeñas, a los detalles que regala la vida y a los seres humanos comunes y corrientes, que la historia humana actual se está redefiniendo. La pandemia gestada en el año 2020 transformará al mundo tal y como se lo conocía hasta ese entonces, y serán los antihéroes y antiheroínas,

quienes continuarán sosteniendo la luz al final del túnel, mientras los héroes, con o sin capa, continúan y continuarán ausentes, ya que ésta no es su historia.

## Bibliografía y Filmografía

- Cano-Gómez, Pablo. 2012. El héroe de la ficción postclásica. *Palabra clave*. Universidad Católica San Antonio de Murcia, Murcia. España.
- Cappello, Giancarlo. 2008. Configuración y tiempo del antihéroe. *Contratexto* (16). Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima. Lima, Perú.
- Dobrée, Ignacio. 2020. Bajo la sombra del volcán. Aproximaciones al cine de catástrofes. *Divulgatio. Perfiles académicos de posgrado*, Vol. 5, Número 13. Argentina.
- Field, Syd. 2005. The Screenplay (4ta ed.). (Propia, Trad.) New York, New York, EEUU: Bantman Dell.
- Fitch, John. 2005. Archetypes on Screen: Odysseus, St. Paul, Christ, and the American Cinematic Hero and Anti-hero. *Journal of Religion and Film*, 9 (1). EEUU.
- Gil Ruiz, Francisco. 2014. La Construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. España.
- Gilligan, Vince. Breaking Bad: How Vince Gilligan Created TV's Greatest Anti-Hero. Esquire Magazine, Londres, UK, 22 de Septiembre de 2013.
- González, Rodríguez, Benjamín. 2011. La furia de los dioses: cine y catástrofes, *El cine como prospectiva en la sociedad del riesgo. IV Jornadas sobre gestión de crisis*. España.
- González, José. 2011. El héroe del western crepuscular: Dinosaurios de Sam Peckinpah. Madrid, España: Fundamentos.
- Mckee, Robert. 1975. Story, substance, structure, style, and the principles of screenwritting. New York, EEUU: Harper Collins Publishers inc.
- Ponce-Cordero, Rafael. 2010. Héroes y bandidos: iconos populares y figuraciones de la nación en América Latina. Tesis doctoral. Universidad de Pittsburgh. Pittsburgh. EEUU.

# Del blackface al whitewashing

O el racismo en la industria cinematográfica

# From blackface to whitewashing

Or how the film industry is still racist

Recibido: 25 de septiembre de 2020 Aprobado: 05 de febrero 2021

**Lía Báez Puente** Autora independiente

#### Resumen

La industria cinematográfica ha estado desde siempre vinculada a una construcción de imaginarios sociales y raciales que, por desgracia a lo largo de la historia, se han enfocado en la discriminación, el racismo y el estereotipo de las minorías. Esta práctica, común en los inicios del cine, desde *The Birth of a Nation*, no ha parado, sino que ha encontrado otras formas de disimular un estado de permanente segregación racial.

Palabras claves: Blackface, Whitewashing, Racismo, Industria

#### **Abstract**

The film industry has always been linked to the construction of social and racial imaginaries, that unfortunately throughout history, have been focused on discrimination, racism and the creation of stereotypes on the minorities. This practice, very common at the beginning of the film industry, since the making of The Birth of a Nation, hasn't stopped. But has found different ways to disguise a state of permanent racial segregation.

Key words: Blackface, Whitewashing, Racism, Industry

## Del blackface al whitewashing O el racismo en la industria cinematográfica



Miembros de la Naacp protestando contra El nacimiento de una nación en Nueva York en 1947.

Para quienes piensan (¿pensamos?) que el racismo es algo del pasado, cada tanto hay acontecimientos que nos recuerdan o nos advierten que no, que el racismo está tan vigente como siempre. Tal vez ya no hay esclavitud (como institución legal, por lo menos), ni *Apartheid*, pero hay un hombre de 46 años, padre de 5 niños -George Floyd- asesinado por un policía; hay un estudiante de 23 años de Singapur -Jonathan Mok- desfigurado la cara por un ataque racista vinculado a la sinofobia y al sentimiento anti-asiático generado en el contexto del COVID-19 y, sin ir tan lejos, hace poco, una pareja ecuatoriana fue agredida en el metro de Madrid. Aunque "agredida" esconde lo nefasto de los ataques perpetrados a esta pareja, a quienes sus victimarias -quitándose la mascarilla- escupieron y al hombre le dijeron "Panchito de mierda, eres un producto de un condón roto, en la selva no tienen condones". Después del ataque en sí, lo segundo más escalofriante es

que esta agresión no fue perpetrada por, digamos, una persona de 90 años con posibles reminiscencias del racismo franquista; los ecuatorianos fueron avasallados por dos adolescentes, una de 15 y otra de 16 años.

Digo "escalofriante", porque la idea de que dos chicas que no pasan de los 17 cometan estas atrocidades, hace pensar que -como humanidad- no hemos aprendido (¿o desaprendido?) absolutamente nada. Por fortuna, esto no es así. Al contrario, frente a cada uno de estos actos de odio, hay una creciente ola de rechazo y de manifestaciones. Algunas "pacíficas" otras más transgresoras (no, no violentas, mi querido/a lector/a. Violencia es quitarle la vida a alguien. Un vidrio o alguna otra estructura dañada se repara. Cuesta, pero se repara. Una vida, no.); estas manifestaciones tienen el mismo objetivo: acabar con este sistema institucionalmente racista. En los Estados Unidos -y en el resto del mundo- el movimiento BLM (Black Lives Matter) va ganando cada vez más adeptos. En Latinoamérica, monumentos y estatuas coloniales son derribadas. A lo largo de todo el globo existe un despertar general, donde cada uno (individuo o colectivo) lucha desde su frente.

Como investigadora visual, por lo tanto, me parece indiscutiblemente necesario regresar a ver las dinámicas y las sensibilidades de la industria cinematográfica. En primer lugar, porque considero importante y -nuevamente- necesaria, la tarea de cuestionarnos todo lo aprendido y asimilado. Y, en segundo lugar, porque la influencia del cine en la sociedad es, en verdad, gigantesca. En la Alemania Nazi, una de las herramientas de propaganda más potentes era el cine, por lo cual el régimen no dudaba en producir películas en las que se mostraba a los judíos como la raíz y el eje de todos los problemas de la sociedad alemana, logrando, así, perpetuar un fuerte sentimiento antisemita que aprobaba las atrocidades cometidas contra la comunidad judía. Por otro lado lejano al cine de propaganda, tenemos a *La naranja mecánica* (S., Kubrick), que, aparentemente, influyó en el aumento de la tasa de criminalidad en Inglaterra y en los Estados Unidos en 1971, año en el que se estrenó.

El cine es, además de influyente, una de las expresiones artísticas slash industria más accesibles que hay. Tal vez no todos pueden ir al teatro ni tienen el tiempo de leer varios libros; pero todos, o casi todos, ya sea en el cine, en el DVD de la casa, en una plataforma de VOD, en la TV no pagada, etc., pueden ver películas. Por lo tanto, es importante que los que tenemos espacio dentro de esta plataforma de arte (y de poder), seamos conscientes de nuestras

responsabilidades y obligaciones, que -desde luego- van más allá de un libre albedrío creativo.

Asumamos, entonces, lo obvio. La industria cinematográfica continúa siendo racista e injusta con ciertas comunidades y culturas.

### Blackface

El blackface es una forma de maquillaje teatral y cinematográfico que los actores blancos usaban para representar personajes afrodescendientes. Consistía en cubrir toda la cara, y muchas veces el cuerpo también, con pintura negra. Este maquillaje, además, era combinado con una actuación over-the-top llena de estereotipos, en la que las personas afro eran caricaturizadas y ridiculizadas. Por lo tanto, ahora, más bien, hay que entender al blackface no como un tipo de maquillaje teatral, porque -sin lugar a dudas- no lo es, o ¿A alguien cuerdo se le ocurre poner al blackface en la misma categoría del maquillaje que se usa, por ejemplo, en el Teatro Kabuki o en la Ópera de Pekín?, sino como una institución de representación actoral racista que marginaliza a los afrodescendientes, brindando una imagen errónea y negativa de ellos.

Este no-maquillaje teatral -pongo énfasis en lo de no-maquillaje, porque el maquillaje teatral deviene de las necesidades estético-narrativas que una obra requiere, no de una imposición segregacionista que prohibía que personas afro formen parte de una puesta en escena-, surgido, aparentemente, en el teatro isabelino, fue llevado alrededor del siglo XVIII a los Estados Unidos, donde, con el tiempo, fue ganando popularidad hasta tener su apogeo entre el siglo XIX y los primeros 30 años del siglo XX, en los contextos, respectivamente, de la esclavitud y de las Leyes de Jim Crow (leyes que, de hecho, llevan aquel nombre por un espectáculo con blackface de 1828). Aunque con menor popularidad, esta práctica estuvo vigente hasta la década de los 60, cuando fue oficialmente prohibida gracias al Movimiento por los derechos civiles de los Estados Unidos. En la actualidad, el blackface es considerado una expresión ampliamente racista e irrespetuosa, por lo tanto, son pocos los que siguen incurriendo en ella. Sin embargo, como veremos más adelante, el blackface nos dejó como legado a su primo en segundo lugar: el whitewashing; pero de esto hablaremos más adelante. Por ahora me ocuparé con uno de los ejemplos de blackface más famosos.

### El nacimiento de una nación

Europa estaba siendo asolada por la Primera Guerra Mundial. A México lo atravesaba su Revolución. En Ecuador, hace no mucho, Eloy Alfaro había sido asesinado y ahora, el presidente era Leónidas Plaza Gutiérrez. El mundo entero asimilaba los cambios que el nuevo siglo le traía, y se debatía entre conflictos que terminaban y otros que iniciaban.

Estados Unidos, por su lado, a pesar de que había pasado cierto tiempo desde el período de Reconstrucción, seguía cargando el bagaje de su Guerra Civil. Si bien la esclavitud había sido abolida con la Decimotercera Enmienda, surgieron como contracara directa las Leyes Jim Crow, las cuales forjaron la segregación racial en los estados del sur. Otra de las respuestas directas frente a la liberación de esclavos que cabe destacar, es el nacimiento del Ku Klux Klan, una organización supremacista empeñada en castigar, torturar y asesinar afroamericanos. Sin embargo, el Klan no tuvo mucha acogida ya que, aparentemente, los sureños opinaban que la violencia del grupo les daba una excusa a los del Norte para estar vigilándolos constantemente, lo cual hizo que esta organización mantuviera un carácter ciertamente marginal. El KKK fue oficialmente disuelto en el año 1871 por el presidente Ulysses Grant.

Es en este contexto, específicamente en el año 1915, que se estrena *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, en inglés), una película dirigida por D. W. Griffith inspirada en el libro *The Clansman* (T., Dixon Jr.), que pasaría a convertirse en una de las películas más importantes dentro de la historia del cine. En muy pocas palabras, para quienes no la han visto, *El nacimiento de una nación* retrata los acontecimientos de dos familias estadounidenses, una del Sur y otra del Norte, durante la Guerra de Secesión y el posterior período de la Reconstrucción. En ese contexto -en mi opinión- de excusa, la película intercala imágenes de esclavos ahora libertos que se dedican únicamente a bailar, emborracharse y violar mujeres blancas.

En un intento de entender por qué una película tan, tan racista, sigue siendo considerada hoy en día como una de las más importantes e influyentes...

Abro paréntesis. Hasta ese entonces, el cine se había caracterizado, principalmente, de productos visuales *simples* en todo sentido: narrativo, fotográfico, de montaje, etc. Los metrajes, en su mayoría, literalmente retrataban la realidad; no la resignificaban a través de diferentes puestas en escena, en cuadro, y en serie como se hace hoy en día. Griffith llegó a cambiar esto.

Con *El nacimiento*, el director estadounidense introdujo una variedad de innovaciones técnicas y lingüísticas inexistentes hasta ese entonces. Creó el *primer plano* y movió la cámara por primera vez, tanto para acompañar una acción, como para que ésta sea expresiva, instaurando, de esta manera, los *travellings* y los paneos, por ejemplo. En el montaje, introdujo lo que ahora llamamos montaje paralelo, intercalando escenas y secuencias entre sí; también comenzó a alternar entre diferentes tipos de plano, mezclando planos generales con planos medios o primeros planos. Narrativamente, a partir del orden y ritmo del montaje, logró una construcción estética de cara al clímax, y, además, introdujo una técnica bastante usada hoy en día, el *flashback*. Por otro lado, Griffith también innovó la manera en la que las películas eran proyectadas: entre otros, instauró la intermisión en la mitad de las proyecciones, y fue la primera película en contar con una composición para una orquesta.

En fin, podría escribir toda una disertación sobre los avances técnicos y estéticos de *The Birth of a Nation*, pero no lo voy a hacer. Convengamos, por tanto, que esta película creó el lenguaje cinematográfico contemporáneo, lenguaje que podemos divisar en películas que van desde *Ciudadano Kane* (O., Welles), hasta *Memento* (C., Nolan).

Y ahora, antes de cerrar *mi* paréntesis, algo personal -por favor, querido/a lector/a, no te hartes, ¡no aún!-. Es un verdadero *bajón* que una de las películas más importantes e influyentes sea así de racista, así de inhumana. Y sí, yo sé. Es un producto de su tiempo, ¡cómo juzgar! No me importa. Tal vez, si me siguen leyendo, me van a entender.

#### Cierro paréntesis.

Racista e inhumana. Así es esta película. En primer lugar, por cómo representa a la comunidad afro, desde el guion hasta la puesta en escena (y por lo tanto, la actuación). En la trama de la película, uno de los personajes afroamericanos, el "principal", quiere violar a una mujer blanca, lo que ocasiona que, en una escena de persecución, ella se termine lanzando de un barranco para escapar de su destino. Así, el hombre afro (hombre afro como representante de toda una colectividad) queda, desde el guion, planteado como una escoria que debe ser eliminada. Y dentro de todo esto -como si lo racista no fuera suficiente- suceden dos cosas más: Griffith (junto con sus colegas guionistas Thomas Dixon, Jr. y Frank E. Woods) se vale de nosotras -de mí- las mujeres, para inseminar su odio racista. A Griffith no le importa la pobre mujer a quien quieren violar. No le importa la institución que significa la violación. No le importamos las mujeres. No. Griffith

solo quiere dejar claro que la comunidad afro es lo peor. Y nosotras somos el (su) instrumento perfecto para ello. En segundo lugar, si estás leyendo esto y estás pensando "Pero el arte es arte, ¡nada más! ¿Por qué tiene Griffith que preocuparse por algo más que no sea el arte?", te cuento que -si de lo que vamos es de respetar al arte-, utilizar, usar, a un personaje como un panfleto, es un insulto a la dramaturgia, ergo, al arte. Porque una cosa es que tu personaje, por una complejidad de entramados dramatúrgicos, estilísticos, aristotélicos etc. etc., devenga en acciones y hechos que terminan por crear una imagen o mensaje en la psique del espectador. Y otra cosa completamente diferente es construir un personaje con el único fin de transmitir una ideología. Bueno, como decía más arriba, la comunidad afro es representada errónea y racistamente no sólo en el guion sino también en la actuación; esto, por el blackface en el que incurren todos los actores blancos interpretando personajes afroamericanos en la película. Sin embargo, respecto al blackface ya he dicho casi todo.

Ahora, en segundo lugar -pero de ninguna manera menos transcendental-, *The Birth of a Nation* es racista no solo por cómo representa a los afroamericanos, sino también por cómo representa al Ku Klux Klan. Como ya sabemos, el KKK nació como una organización terrorista de supremacía blanca, y se dedicaban a infundir miedo entre la población afroamericana asesinándola y torturándola. Sin embargo, en la película, el Klan y sus miembros son presentados y glorificados como héroes que salvan al Sur de las manos de los libertos. Tomemos como ejemplo la escena en la que esta organización captura al liberto que quería violar a aquella mujer y lo lincha. ¡Qué yuxtaposición! Acto I: un afroamericano liberto quiere violar a una mujer blanca. Acto II: la mujer blanca muere por escapar del liberto. Acto III: los miembros del KKK capturan al liberto y lo linchan... Me pregunto si el ingenio y las innovaciones y los etcéteras etcéteras de Griffith surgieron de una necesidad de implantar su odio racista en el espectador.

De cualquier forma, este cocktail racista (representar a los afrodescendientes como monstruos y al Ku Klux Klan como héroes) tuvo, desde luego, sus consecuencias. Por un lado, junto con el estreno de la película, los ataques y agresiones contra la comunidad afro incrementaron considerablemente, tanto, que muchas ciudades decidieron prohibir la proyección de la película para evitar futuros ataques. Ataques entre los que hay que destacar el de un adolescente afroamericano en Indiana, quien fue asesinado por un hombre blanco que le disparó múltiples veces.

Ahora, por otro lado, más arriba habíamos quedado en que el Klan se disolvió poco luego de su creación, ¿cierto? Bueno. El nacimiento de una nación hizo que

reviva. La película se estrenó en febrero, y, ocho meses después, con una quema de cruces en el estado de Georgia, William Joseph Simmons revivió al Ku Klux Klan. Evidentemente, había algunas otras razones que influyeron en el renacimiento de este grupo de odio, sin embargo, la gran mayoría de historiadores -si no son todos- están de acuerdo en que esta película fue el catalizador número uno para el resurgimiento del KKK, o, como mejor lo expresó el historiador John Hope Franklin (1979) "(...) Birth of a Nation was the midwife in the rebirth of the most vicious terrorist organization in the history of the United States." [(...) The Birht of a Nation hizo de partera en el renacimiento de la organización terrorista más cruel de la historia de Estados Unidos.] (p. 431).

Escribiendo todo esto me invade una inquietud. ¿Qué pasa si *The Birth of a Nation* no modificó al cine y sentó sus bases solo en un aspecto estético o de lenguaje? ¿Qué pasa sí, por ejemplo, esta película nos condicionó también para ser una industria racista?

#### Whitewashing o blanqueamiento cinematográfico

Ha pasado más de un siglo desde la incorporación del *blackface* al cine, y alrededor de 30 años desde que esta práctica está, mayormente, en desuso. La industria cinematográfica y sus dinámicas han evolucionado y es importante reconocer este mérito (¿mérito o deber?). Sí, evidentemente, la industria ya no es tan racista como antes. Sin embargo, en esta misma afirmación "positiva" es donde, al mismo tiempo, subyace el problema. *Tan.* La industria ya no es *tan* racista. Lo cual quiere decir, por lo tanto, que sigue siendo racista. Hablemos, entonces, del primo no tan lejano – como verán – del *blackface*.

El blanqueamiento cinematográfico, o whitewashing, en inglés, es cuando actores blancos son contratados para encarnar personajes no blancos. Es una práctica presente en el cine desde sus mismos inicios y, así mismo, desde que existe ha generado malestar (entre los blancos no, por supuesto) e inconformidad. No obstante, al ser una práctica (racismo) asimilada e institucionalizada, era invisibilizada. Hasta ahora. Hasta nosotros. A los que nos ofende todo. Los políticamente correctos. La generación de cristal – Amigues, creo, creeo que es hora de apropiarnos de este apodo que han elegido para molestarnos. Apropiémonos de éste. Reivindiquémoslo y gocemos. Así como las feministas nos

gozamos con el feminazi y hasta hacemos canciones con este epíteto –. Nosotros que llegamos para quedarnos.

El whitewashing tiene diferentes niveles. Uno de ellos es en el que la ficción (la historia, los personajes, los escenarios, etc.) de una película es modificada para acoplarse a actores blancos. Sin embargo, el nivel que nos interesa, y el más común, en efecto, es aquel en el que los actores blancos -a partir de abundante maquillaje, prótesis, peinados, y demás- son modificados para poder acoplarse a personajes no blancos.

Dos películas perfectas para ejemplificar este tipo de whitewashing son A Mighty Heart (M., Winterbottom) y Ghost in the Shell (R., Sanders). En la primera, una película basada en hechos reales, Angelina Jolie interpreta a Mariane Pearl, una mujer que lucha por encontrar a su esposo desaparecido, el periodista Danny Pearl. Para encarnar a Mariane, de raíces afro-asiáticas, Angelina Jolie no solo se sometió a diferentes sesiones de bronceado en spray, sino que también, en la película, llevó -aún más- maquillaje bronceador y, como si esto no fuera suficiente, un peinado con churos en un intento – fallido, claro – de resemblar un afro.

Por otro lado, en *Ghost in the Shell*, película basada en el manga de ciencia ficción *Kōkaku Kidōtai* de Masamune Shirow, Scarlett Johansson, otra actriz blanca, interpreta el personaje principal: Motoko Kusanagi, una mujer mitad máquina mitad humano. Para encarnar a esta *cyborg*, Johansson se desprende de su "rubiedad" para asimilar códigos y estéticas propios del manga, una tradición japonesa en la que sus historietas están cargadas de simbologías y significaciones altamente importantes para la cultura japonesa. – *Antes de seguir*, te respondo esta pregunta-queja que tal vez te está invadiendo, querido/a lector/a. ¿No es éste, pero, justo el trabajo de los actores? ¿Transformarse interna y externamente para interpretar diferentes roles?... Exacto. Roles. No culturas. – Sigamos. Esta película, además, también incurre en el primer nivel antes mencionado: para que la ficción le calce a la "blanquitud", la historia ya no se sucede en la ciudad japonesa ficticia de Niihama, como en el manga, ahora todo pasa en "un mundo internacional" (palabras de Steven Paul, el productor); también, ahora la protagonista ya no se llama Mayor Motoko Kusanagi, se llama simplemente Mayor.

Ambas películas fueron criticadas. La primera más ahora, que durante su producción y estreno, y la segunda, *Ghost in the Shell*, apenas se supo el casting. A esta última, además, no le fue tan bien como sus productores esperaban. Estos afirman que la culpa es de las críticas respecto a su *whitewashing*.

Estos dos ejemplos mencionados sirven no solo para ilustrar el significado de whitewashing, sino también para demostrar que es, en efecto, el nuevo blackface. Después de todo, la idea de estas dos prácticas es la misma. Un actor blanco interpretando un personaje no blanco. La diferencia es que ahora el whitewashing, en vez de embadurnar los cuerpos de los actores con pintura negra, simplemente cambia la ficción, o embadurna estos mismos cuerpos PERO con spray, claro. Y sí, el whitewashing ya no incluye las actuaciones estereotípicas y bufonescas del blackface, ¿y? ¿Hay que estar agradecidos o conformes con esto?

Lo último que nos falta en el blanqueo de *Ghost in the Shell* es un *yellowface* (el hermano gemelo del *blackface* que, en cambio, es racista con la comunidad asiática) al estilo Mickey Rooney en *Breakfast at Tiffany's* (B., Edwards).

En fin. Habiendo asimilado al blanqueo como el *blackface* del siglo XXI, explicar la naturaleza racista de éste sería redundar. Sin embargo, sí es absolutamente importante y necesario mencionar por lo menos una de las consecuencias de esta práctica racista. Y es que, el hecho de que en la pantalla haya tan poca representación de comunidades no blancas, influye directamente -ya sabemos el poder del cine en la sociedad- en que la representación de estas mismas comunidades en otros espacios y sectores laborales también sea baja.

Entonces, sí. Es importante hablar de esto. Y urgentemente tenemos que dejar de decir que el cine ya no es tan racista como antes y echarnos flores por esto. Digamos "el cine aún es racista". Cuestionémonos qué podemos hacer al respecto. Y hagámoslo.

\*\*

Afortunadamente, muchas personas ya han entrado en este proceso, el del cuestionamiento. Y los cambios han comenzado a manifestarse.

Respecto a lo que ya está hecho (las películas con contenido racista ya producidas), ahora, empresas productoras que van desde Disney hasta HBO, han decidido incorporar, en sus servicios de *streaming*, *disclaimers* antes de las películas con este tipo de contenido; contextualizando lo que se va a ver y aclarando que "Estas representaciones estaban mal en ese entonces y están mal hoy." (palabras de un *disclaimer* de la Warner Bros. antes de una producción con contenido racista). Por otro lado, respecto a lo que está por hacerse, ahora hay, en general, más conciencia acerca del *whitewashing*, y los directores y los productores están tratando de ser cada vez más cuidadosos. Los actores también;

incluso, se está volviendo usual que actores blancos rechacen ciertos papeles para no caer en este *neoblackface* (Ed Skrein, hace no mucho, rechazó apropiarse de un personaje de origen asiático). Y, finalmente, respecto a los que les sigue sin importar y continúan realizando películas racistas, para ellos estamos el resto. Un público consciente que cada vez tolera menos esto y tiene todo el poder de darle la vuelta a la industria cinematográfica.

Finalmente, antes de terminar, me regreso a ver y me pregunto ¿Qué puedo hacer yo – yo Lía, yo-mujer, yo-mestiza, yo-cineasta, y mis otros yos – respecto a este "cine aún racista"?

Lo que -ahora- me resuena manifestarme desde los dos ejes que puedo habitar paralela y/o intercaladamente: el del público y el de la realizadora (la directora, la guionista, la autora). Como público puedo (debo) decidir conscientemente qué ver, tomando en cuenta que lo que veo no solo significa ganancias o plataforma para una persona-forma de pensar, sino que también me influyen a mí. Y como yo-autora, pienso que, antes de hablar de aquello que no soy; puedo, debo, y sobre todo, quiero hablar, en cambio, de lo que sí soy yo. Y no solo por no caer en todo lo que acabo de criticar (vida, ¡no me pases factura de este texto nunca!). Quiero hablar y partir desde mí porque, en verdad, hay tanto que contar y plasmar y fotografiar y demás, que se desborda. Regresarse a ver y -qué mejor- registrarse, es completamente terapéutico y necesario. Sobre todo en estos tiempos de pandemias y de encierros.

Que el encierro nos permita explorarnos y devenir en cambios y evoluciones sensibles.

## Bibliografía y Filmografía

- Angelik, R.; Noma, Y.; et al. (productores) y Sanders, S. (director). (2017). Ghost in the shell [película]. Estados Unidos: Paramount Pictures; DreamWorks. Et. al.
- Ball, C.; Tyrer, W.; et al. (productores) y Nolan, C. (director). (2000). *Memento* [película]. Estados Unidos: Newmarket Capital Group; Summit Entertainment et. al.
- Griffith, D.W.; Aitken, H. E. (productores) y Griffith, D.W. (director). (1915). *El nacimiento de una nación* [película]. Estados Unidos: David W. Griffith Corp.; Epoch Producing Corporation.
- Hope, J. (1979). "Birth of a Nation": Propaganda as History. *Massachusetts Review, Inc.* Vol. 20, (No. 3), p. 431.
- Juriow, M.; Shepherd, R. (productores) y Edwards, B. (director). (1961). *Breakfast at Tiffany's* [película]. Estados Unidos: Jurow-Shepherd.
- Kubrick, S.; Williams, B.; et al. (productores) y Kubrick, S. (director). (1971). La naranja mecánica [película]. Inglaterra: Polaris Productions; Hawk Films. et. al.
- Pitt, B.; Eaton, A.; et al. (productores) y Winterbottom, M. (director). (2007). A mighty hearth [película]. Estados Unidos: Paramount Vantage; Inglaterra: Revolution Films. Et. Al
- Welles, O.; Schaefer, G. (productores) y Welles, O. (director). (1941). *Ciudadano Kane* [película]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures; Mercury Productions.
- Cheung, H. (2020). George Floyd death: Why US protests are so powerful this time. *BBC*.

  Recuperado de <a href="https://www.bbc.com/news/world-us-canada-52969905">https://www.bbc.com/news/world-us-canada-52969905</a>
- Girves, B. (2018). El cine como instrumento de propaganda y manipulación de masas en el nazismo: Análisis de las películas El Triunfo de la Voluntad y El Judío Süss (tesis de grado). Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- Jarrin, A. (2017). Del blackface y la "nariz negroide": la biopolítica de la fealdad en el Brasil.
  - Avá. Revista de Antropología. Recuperado de <a href="https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1690/169057622007">https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1690/169057622007</a>
- Corliss, A. (2015). D.W. Griffith's The Birth of a Nation 100 Years Later: Still Great, Still
  - Shameful. TIME. Recuperado de <a href="https://time.com/3729807/d-w-griffiths-the-birth-of-a-nation-10/">https://time.com/3729807/d-w-griffiths-the-birth-of-a-nation-10/</a>

Mountain, P. (2018). Whitewashing and black-face in the movies: Hollywood's colourful history of race-bending. *The Telegraph*. Recuperado de <a href="https://www.telegraph.co.uk/films/2018/02/20/whitewashing-black-face-movies-hollywoods-colourful-history/angelina-jolie-mariane-archie-panjabi-asra/">https://www.telegraph.co.uk/films/2018/02/20/whitewashing-black-face-movies-hollywoods-colourful-history/angelina-jolie-mariane-archie-panjabi-asra/</a>

# Estudios de cine