

ISSN 2661-6602

1  
NÚMERO

ENERO 2021

VOLUMEN 5



# FUE RAD E CA MPO

REVISTA DE CINE

Artes  
EDICIONES





**FUERA DE CAMPO**  
REVISTA DE CINE

Volumen 5, Número 1

Enero, 2021

ISSN 2661-6602

**Artes**  
**EDICIONES**





## UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Investigación y Posgrado: Olga López

D. R. © Universidad de las Artes 2021

D. R. © De los autores 2021

Fotografía de portada:

Santiago Álvarez dando instrucciones durante un rodaje

ISSN 2661-6602

## UARTES EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de texto: Marelis Loreto Amoretti

editorial@uartes.edu.ec

## FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE

Universidad de las Artes

Volumen 5, Número 1. Enero, 2021

ISSN 2661-6602

### CONSEJO EDITORIAL

Arturo Serrano (Director)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Juan M. Cueva (Ed. Asociado)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Jorge Flores Velasco	Universidad de las Artes (Ecuador)
Pablo Gamba	Universidad Central de Venezuela (Venezuela)
Oliver Gaycken	University of Maryland (EE. UU.)
Yarí Pérez Marín	University of Durham (Reino Unido)

### CONSEJO ASESOR

Margot Benacerraf	Directora de cine (Venezuela)
Colin MacCabe	University of Pittsburgh (EE. UU.)
Gerry McCulloch	Goldsmiths. University of London (Reino Unido)
Joseph Moure	Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Francia)
Marc Nicholas (†)	École Nationale Supérieure des métiers de l'image et du son (La Fémis) (Francia)
Paul Schroeder	Amherst College (EE. UU.)
Alquimia Peña	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
Marta Díaz	Universidad de las Artes (Ecuador)

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

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

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

**Artes**  
EDICIONES

*Fuera de Campo. Revista de Cine*

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador (090313)

Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048

revistadecine@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/fueradecampo





# Índice

## ARTÍCULOS

El 'ser para la muerte' heideggeriano en la obra de Ingmar Bergman: La presencia 'real' y 'abstracta' de la muerte en <i>El séptimo sello</i> (1957) y <i>Gritos y susurros</i> (1972). Parte II Henry Benítez	10
Análisis de la relación del cine familiar con las tendencias de taquilla María Emilia García y Ana María Aguirre	44
Las funciones musivisuales de <i>Una historia feliz</i> Rafael Guzmán	72
Santiago Álvarez: la propaganda y las aporías de la poética-política Galo Alfredo Torres	82

9

## MISCELÁNEA

<i>Pelo malo</i> y sus conexiones con el realismo. Entrevista a Mariana Rondón Harry Bracho	103
Reseña de la serie de Netflix <i>High Score</i> Daniel Sosa	123
Datos de los autores de los artículos	128
Manual de estilo de la revista <i>Fuera de Campo</i>	129
Instrucciones para los autores	130
Declaración de Ética y Mala Praxis	131



Fotograma de *Gritos y Susurros* (Ingmar Bergman, 1972)

# El 'ser para la muerte' heideggeriano en la obra de Ingmar Bergman: La presencia 'real' y 'abstracta' de la muerte en *El séptimo sello* (1957) y *Gritos y susurros* (1972) Parte II

Henry Michael Benítez Torres  
Investigador independiente  
Guayaquil, Ecuador  
henry.benitez@uartes.edu.ec

11

**TÍTULO:** El 'ser para la muerte' heideggeriano en la obra de Ingmar Bergman: La presencia 'real' y 'abstracta' de la muerte en *El séptimo sello* (1957) y *Gritos y susurros* (1972). Parte II

**RESUMEN:** La muerte es un tema universal, que aterra a muchos, impresiona a casi todos y siempre conlleva muchas incógnitas. El presente trabajo de investigación consiste en analizar dos obras del cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007): *El séptimo sello* (1957) y luego, para apreciar su evolución como cineasta, *Gritos y susurros* (1972). Ambas películas serán estudiadas desde la perspectiva del 'ser para la muerte', que el alemán Martin Heidegger (1889-1976) propone en su tratado *Ser y tiempo* (1927). Comenzaremos, entonces, por exponer los antecedentes y referentes artístico-filosóficos que contribuyeron a la formación de Bergman, analizando los elementos simbólico-alegóricos de las dos películas mencionadas desde la perspectiva heideggeriana y su expresión a través del arte.

**Palabras claves:** muerte, personificación, obra de arte, Bergman, propuesta filosófica, Heidegger, ser.

**TITLE:** The Heideggerian 'being for death' in the works of Ingmar Bergman: The real presence and abstract death of God in *The Seventh Seal* (1957) and *Whispers and Cries* (1972). Part II

**Abstract:** Death is a universal theme, which terrifies many, impresses almost everyone and always carries many unknowns. The present research work consists of analyzing two works by the Swedish filmmaker Ingmar Bergman (1918-2007): *The Seventh Seal* (1957) and then, to appreciate his evolution as a filmmaker, *Cries and Whispers* (1972). Both films will be studied since the perspective of 'being for death', proposed by the German Martin Heidegger (1889-1976) in his treatise *Being and time* (1927). Then, we will begin by exposing the artistic-philosophical background and references that contributed to the formation of Bergman. Next, the symbolic-allegorical elements of the two mentioned films are analyzed, but from the Heideggerian perspective and its expression through art.

**Keywords:** death, personification, artwork, Bergman, philosophical proposal, Heidegger, being.

## Análisis de *El séptimo sello* desde la perspectiva heideggeriana del 'ser para la muerte'

12

En un artículo anterior hemos podido adelantar algunos elementos de la postura heideggeriana que se verán complementados al explicar las escenas escogidas para nuestro análisis. Entrando en el punto neurálgico que nos compete en este capítulo, el film *El séptimo sello*, todo a blanco y negro, nos da una sensación de envejecimiento o nos habla de una historia suscitada en un tiempo pasado. Así mismo, el blanco y negro le da un toque aparentemente atemporal. La dirección de fotografía estuvo a cargo del sueco Gunnar Fischer (1910-2011), quien colaboró en otras películas con Bergman, entre las que resaltan *Un verano con Mónica* (1953), *Sonrisas de una noche de verano* (1955), *Fresas Salvajes* (1957) y *El Ojo del mal* (1960).

*El séptimo sello* comienza con una voz en *off* que recita el texto bíblico de Apocalipsis 8: 1-2, 6, mientras se observa el cielo, las nubes y el vuelo suspendido de un águila:

Cuando el Cordero rompió el séptimo sello, hubo silencio en el cielo como por media hora. Y vi a los siete ángeles que están de pie delante de Dios, a los cuales se les dieron siete trompetas. [...] Los siete ángeles que tenían las siete trompetas se dispusieron a tocarlas.

Se trata de una porción bíblica escatológica que para el mundo cristiano implica el final de la existencia de la humanidad. Aquí, el Dios cristiano anuncia el fin de la existencia humana, el *éschaton*, habiendo cumplido ya con una serie de castigos o vaticinios ocurridos progresivamente. Consideremos que, si hablamos de un 'séptimo sello', el último en este caso, es porque existen seis sellos anteriores que implicaron juicio, destrucción, hambre, enfermedades, muerte y fenómenos naturales, respectivamente. Es decir, el final de los tiempos fue un proceso de dolor que, ahora, presenta la culminación del mismo.

En este filme, Bergman nos presenta un estado de cosas determinado, como si *a priori* un designio divino rigiera el mundo de los humanos sin que estos tuvieran oportunidad de impugnarlo y, por lo tanto, la muerte es eminente. La primera escena no solo es el símbolo de la hegemonía de un cristianismo occidental; además, es la necesidad de responder a toda una tradición nórdica, a la influencia de un protestantismo vigente por más de cuatrocientos años, a pesar de que la obra se desarrolla en otro contexto histórico.

[...] cabe tener en cuenta que los cuatro siglos de luteranismo han dejado una profunda huella en la comunidad sueca, un influjo que aún se deja sentir poderosamente en la mentalidad de sus ciudadanos de hoy y de la que Ingmar Bergman, hijo, por añadidura, de un pastor protestante, es un claro exponente como bien señala el estudioso de la obra bergmaniana Camilo Bassotto: *El estilo de Bergman es inconfundible revelador del hombre y de su personalidad; se caracteriza por poseer una potente fantasía, una imaginación lúcida, una capacidad de introspección y de observación, un espíritu especulativo, una inteligencia de síntesis y el amor por el hombre. Se alimenta de un depósito cultural, social y moral adquirido con el conocimiento de quien sabe lo que quiere, enriquecido por unas dotes naturales de gran peso y por la pasión que le domina de descubrir y conocer el depósito cultural del mundo nórdico.*<sup>1</sup>

13

A continuación, yace un hombre recostado en la playa, se trata del personaje principal, Antonius Block. Por el motivo de la cruz en su vestimenta, por lo que esto conlleva y la espada que sostiene con su mano

---

1 Puigdoménech, *Genealogía y esperanza...*, 24.

derecha, notamos que se trata de un caballero cruzado. Aparentemente se ha despertado en la mañana y tiene una expresión meditativa. ¿Este caballero cruzado es acaso la representación de una lucha interior, de un intento, ya sea personal o de toda una cultura que defiende la fe ante los arrebatos de un existencialismo que exige respuestas? ¿Bergman, de cierta manera, estaría vaticinando una disminución considerable a nivel nacional de la fe a causa de un sentir generalizado de un cristianismo sin respuestas?:

Por otro lado, en un país como Suecia, hoy enormemente secularizado, la tradición luterana ha dejado como herencia un cierto pesimismo que encuentra su reflejo en la visión del ser humano que pervive en algunos realizadores suecos. Este cine puede resultar de innegable valor a la hora de investigar la cultura de un país que, a partir del tránsito del protestantismo riguroso a un tipo de sociedad secularizada y moralmente liberal, ha llegado con el paso del tiempo a convertirse en modelo progresista de libertades, apareciendo, no obstante, algunos efectos no deseados como son el problema del alcoholismo o un pesimismo latente que se concreta en un elevado porcentaje de suicidios y depresiones.<sup>2</sup>

14

Así que Block despierta en una playa, como arrojado en un mundo, algo fastidiado, tomando consciencia de un lugar al que está a punto de descubrir de otra manera. A su alrededor están el mar, su compañero escudero, un acantilado y sus respectivos caballos; en fin, elementos de un universo o una naturaleza en la cual Block constituye un elemento más. Esta descripción de un entorno geográfico, de una convivencia con una naturaleza muchas veces hostil, con un vecindario comúnmente costanero, específicamente con una rigurosidad climática forma parte de la tradición nórdica. Bergman nos deja ver esta relación en algunas de sus otras películas, como *El manantial de la doncella* (1960), *Como en un espejo* (1961) y *La hora del lobo* (1968).

La impactante presencia del medio natural nórdico y su extrema rigurosidad climática, presentes ya en la literatura septentrional desde sus orígenes, en la Saga de *Egil Skallagrimsson*, del islandés Snorri Sturlson,

---

2 Puigdoménech, *Genealogía y esperanza...*, 35.

han sido el escenario habitual en el que realizadores como Carl T. Dreyer, Alf Sjöberg, Mauritz Stiller o Victor Sjöström han ambientado sus ficciones cinematográficas, siguiendo, por otro lado, la línea marcada por la tradición literaria escandinava en la que el naturalismo sueco de raíz romántica ocupa un lugar de privilegio: *Suecia es un país grande y alargado, rodeado de archipiélagos y mares, atravesado por ríos, arroyos, lagos, lagunas, pantanos y riachuelos. La sólida alianza de la literatura sueca con la naturaleza se nutre con frecuencia y al pie de la letra del agua: el cambio de estaciones, los juegos de luces, lo rumoroso, lo chispeante, el gotear y el fluir del líquido elemento [...]*.<sup>3</sup>

Ahora bien, la cuestión aquí es cómo contribuye esta primera escena en la construcción de la noción de 'ser para la muerte'. Heidegger podría decir que Antonius Block se encuentra en la condición de 'eyecto' o 'arrojado'. 'Eyecto' es ese *Dasein* que se ve 'arrojado en un mundo', es decir, que un día se percató y se enfrenta a su propia consciencia. Es esa conciencia de saber que existes, que no pediste nacer, pero estás en el mundo irremediamente y que no se pueden controlar las circunstancias de esa existencia. Simplemente Block se encuentra 'ahí':

15

Este carácter de ser del *Dasein*, oculto en su de- dónde y adónde, pero claramente abierto en sí mismo, es decir, en el "que es", es lo que llamamos la *condición de arrojado* [*Geworfenheit*] de este ente en su Ahí; de modo que, en cuanto estar-en-el-mundo, el *Dasein* es el Ahí. El término "condición de arrojado" mienta la *facticidad de la entrega a sí mismo*. El *factum* de "que es y tiene que ser", abierto en la disposición afectiva del *Dasein*, no es aquel "que [es]" que ontológico, categorialmente expresa el carácter de hecho, propio del estar-ahí. Este carácter sólo es accesible a la constatación que se origina en la mirada contemplativa. En cambio, el "que [es]" abierto en la disposición afectiva debe concebirse como determinación existencial del ente que es en la forma del estar-en-el-mundo.<sup>4</sup>

Nos percatamos entonces que Block se levanta en un 'estado de ánimo' determinado, circunspecto, que de alguna manera manifiesta ese *Dasein* que no pidió venir al mundo, pero que tiene consciencia de su

3 Puigdoménech, *Genealogía y esperanza...*, 22.

4 Heidegger, *Ser y tiempo*, 139.



existencia en medio de una geografía de la cual forma parte junto con los entes que le rodean. En ese mundo que el *Dasein* se ve arrojado, las cosas ya significan por sí mismas, así que de alguna manera se trata de un entorno geográfico, una flora y fauna impuestas, una conjugación de entes con los que el *Dasein* se relaciona e interpreta. Algo que refuerza incluso mucho más esta experiencia de 'arrojado' o 'caído' es que cada elemento tiene un nombre que le ha sido impuesto ya:

El mundo del *Dasein* deja, pues, en libertad un tipo de ente que no sólo es enteramente diferente del útil y de las cosas, sino que, por su modo de ser *de Dasein*, y en la forma del estar-en-el-mundo está, él mismo, "en" el mundo en el que al mismo tiempo comparece intramundaneamente. Este ente ni está-ahí ni es un ente a la mano, sino que es *tal como* el mismo *Dasein* que lo deja en libertad- también *existe y existe con él*. Si se quisiese, pues, identificar el mundo en general con el ente intramundano, habría que decir: el "mundo" es también *Dasein*.<sup>5</sup>

16

Mientras Block permanece recostado podemos observar un tablero de ajedrez a su lado. El juego de ajedrez se desarrolla, como ya es sabido, entre dos jugadores, con piezas comúnmente blancas y negras. Este juego de tablero constituye aquí y, en primera instancia, expresión de lo binario, del bien y el mal, del cuerpo y el alma, etc. Está claro, no obstante, que según el contexto y con mayor propiedad simboliza el juego que cada persona tiene con la muerte constantemente, es decir, la vida versus la muerte. La estrategia de cada partida puede determinar que 'tu juego' sea más largo, a pesar de que la habilidad del contrincante, en este caso nada más y nada menos que la muerte, puede hacer que todo termine rápidamente en un par de jugadas. Muchas veces no depende tanto de la duración del 'juego', sino de la forma en que cada uno asume esta vida. Desde el punto de vista metafórico, la pérdida o desaparición de las figuras en el tablero resulta una expresión bastante convincente del paso del tiempo y la proximidad del fin de todo. No obstante, aunque se ganara esta partida el juego tiene que terminar. Al respecto James F. Scott opina:

En lugar de someterse a su terrible compañero de viaje, *Blok* reta a la Muerte a una partida de ajedrez. A partir de entonces, la película se

---

<sup>5</sup> Heidegger, *Ser y tiempo*, 123.

desarrolla conjugando la acción realista y la acción simbólica, reflejo del proceso mental y espiritual del protagonista. El juego de ajedrez se muestra primero en una sobreimpresión. Mientras los dos protagonistas hacen avanzar a sus reyes, la imagen geométrica del tablero de ajedrez se disuelve sobre la imagen asimétrica y cambiante del mar. La cámara indica así la búsqueda por parte de *Blok* de una filosofía estructurada en la lógica que pueda poner en orden el fluir, casi inútil, de la experiencia, y así devolverle su fe. En este punto sabemos que la partida con la Muerte progresará y terminará de una forma análoga a la lucha que mantiene *Blok* con el espíritu de la negación que amenaza su universo moral. A lo largo de toda la película, la retórica de Bergman nos irá recordando esta conexión continua entre el ajedrez y el mundo.<sup>6</sup>

Sin embargo, aventurando una exégesis de tipo heideggeriana, este tablero de ajedrez podría simbolizar también los recursos que tiene el *Dasein* a mano a la hora de tomar decisiones en un mundo de posibilidades. Es como si *Blok* observara cuáles son sus posibilidades dado que el *Dasein* en sí mismo es posibilidad; es decir, se desarrolla a medida de las decisiones que va tomando. Esas posibilidades constantemente están modificando su ser, por lo que el *Dasein* se trata siempre de un proyecto, está en un cambio constante y nunca está completo:

17

El ente al que en su ser le va este mismo se comporta en relación a su ser como en relación a su posibilidad más propia. El *Dasein* es cada vez su posibilidad, y no la "tiene" tan sólo a la manera de una propiedad que estuviera- ahí. Y porque el *Dasein* es cada vez esencialmente su posibilidad, este ente *puede* en su ser "escogerse", ganarse a sí mismo, puede perderse, es decir, no ganarse jamás o sólo ganarse "aparentemente".<sup>7</sup>

Así que todo *Dasein* asume su propia existencia, por lo cual cree siempre entender que las decisiones que toma son para beneficio de esa existencia:

El *Dasein*, mientras es, ya se ha comprendido y se sigue comprendiendo desde posibilidades. El carácter proyectivo del comprender implica,

---

<sup>6</sup> Puigdoménech, *Genealogía y esperanza...*, 247.

<sup>7</sup> Heidegger, *Ser y tiempo*, 52.

además, que el comprender no capta lo que él proyecta — las posibilidades — en forma temática. Ese modo de captación priva a lo proyectado precisamente de su carácter de posibilidad, reduciéndolo a la condición de un dato simplemente mentado, mientras que el proyecto, en el proyectar mismo, proyecta ante sí la posibilidad en cuanto posibilidad y la hace *ser* tal. El comprender, en cuanto proyectar, es el modo de ser del Dasein en el que éste es sus posibilidades como posibilidades.<sup>8</sup>

Así que, mientras el caballero arregla su escaso equipaje, se aparece a sus espaldas el personaje de la muerte. Como advirtiendo esta presencia, voltea su rostro y mira a la muerte, comenzando un interesante dialogo:

EL CABALLERO: ¿Quién eres tú?

LA MUERTE: La muerte.

EL CABALLERO: ¿Es que vienes por mí?

LA MUERTE: Hace tiempo que camino a tu lado.

EL CABALLERO: Ya lo sé.

18

LA MUERTE: ¿Estás preparado?

EL CABALLERO: El espíritu está pronto, pero la carne es débil.

La muerte alza su manto negro y se aproxima hacia Block, y este dice:

EL CABALLERO: Espera un momento.

LA MUERTE: Es lo que todos decís. Pero yo no concedo prórrogas.

EL CABALLERO: Tú juegas al ajedrez, ¿verdad?

LA MUERTE: ¿Cómo lo sabes?

EL CABALLERO: Ah... Lo he visto en pinturas y lo he oído en canciones.

LA MUERTE: Pues sí, realmente soy un excelente jugador de ajedrez.

EL CABALLERO: No creo que seas tan bueno como yo.

LA MUERTE: ¿Para qué quieres jugar conmigo?

EL CABALLERO: Es cuenta mía.

LA MUERTE: Por supuesto.

EL CABALLERO: Juguemos con una condición, si me ganas me llevarás contigo, si pierdes la partida me dejarás vivir.

---

8 Heidegger, *Ser y tiempo*, 148-149.

Block coge dos fichas con ambas manos y las lleva hacia su espalda para luego sacarlas empuñadas con ambas manos. La muerte escoge una mano.

EL CABALLERO: Las negras para ti.

LA MUERTE: Era lo lógico, ¿no te parece?

Comienzan la partida y la imagen de ambos jugadores se funde con la imagen del cielo.

Como habíamos referido ya, en *El séptimo sello* encontramos una importante prosopopeya o personificación cinematográfica de la muerte. Seguramente Bergman se inspiró en *The Everyman* (1903-1911), una obra de teatro realizada por el alemán Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), teniendo en cuenta la evidente similitud con los personajes, la representación de la muerte y los problemas existenciales. De hecho, el personaje de la muerte que propone Bergman tiene características muy teatrales.

La 'presentación impositiva' que hace el personaje de la muerte ante el caballero Block se realiza en una forma poco convencional: al aire libre, a plena luz del día y sin efectos especiales. Ingmar Bergman toma como director cinematográfico grandes riesgos; utiliza un personaje con características más teatrales que cinematográficas y evade esa 'seguridad' que dan los espacios oscuros, cerrados y con escenografías tétricas o sombrías. Estos elementos, anteriormente mencionados, fueron y son utilizados para representar personajes misteriosos u oscuros. De aquellas décadas contemporáneas a Bergman podemos mencionar, por ejemplo, filmes como *Nosferatu* (1922) de Friedrich W. Murnau, *El hombre que ríe* (1928) de Paul Leni (1885-1929) y *Drácula* (1931) de Tod Browning (1880-1962). En estas películas aparecen representaciones de personajes del género fantástico o con raíces mitológicas, cuyas puestas en escena son realizadas con todo el cuidado necesario para conservar su misterio y tenebrosidad. Por supuesto que se podría decir que los ejemplos mencionados, por pertenecer al expresionismo alemán, necesitan de esas características. No obstante, el formato de la oscuridad en espacios cerrados ha sido siempre un cliché que muy pocos cineastas han decidido cuestionarse en la línea del misterio con personajes místicos.

Entonces aparece Bergman en *El séptimo sello* (1957) con una propuesta bastante novedosa, por lo menos para su época, acertado en su decisión de presentar a la prosopopeya de la muerte a plena luz de la mañana, a orillas del mar, sin escenografías recreando misterio y con tan solo un traje negro. Esta es una forma bergmaniana de comunicar la realidad y fuerza que tiene la muerte y en la película no solo se muestra a esta como un personaje, sino también como un estado.

La mimesis de la correlación que se conjuga entre la existencia humana y la muerte es un reto interesante también para cualquier artista. De hecho, más que una imitación, Bergman interpreta, traduce el aspecto de la muerte, el cómo sería si... Así que plasmar el impacto de la muerte sobre o en las personas, pero no la muerte en apariencias, se trataría de un logro alcanzado por pocos.

20 El hecho de darle cualidades humanas a entes, en este caso, la muerte, es un recurso artístico que permite delimitarlos y alejarlos de sus características que, en otras instancias, los ponen fuera de nuestro alcance como individuos terrenales. La personificación de la muerte permite al artista realizar preguntas al personaje, entrar en un diálogo filosófico, esperar respuestas, materializar acciones y actitudes de este personaje. De esta manera se enriquece la filosofía que se ha generado en torno a él, y se sigue cumpliendo una función catártica, dado que la muerte está presente en *El séptimo sello* como personaje y como un 'estado'.

Es así que una supuesta conversación con la muerte se convierte en la expresión concreta de un tema que, filosóficamente, es de índole abstracta, delimitándolo entonces a un personaje alcanzable, accesible hasta cierto punto. Pareciera que el hambre existencial de Antonius Block hace posible incluso que su encuentro con la muerte fuera menos impresionante o espectacular, como si ya la estuviera esperando hace bastante tiempo; de hecho, en el diálogo queda confirmado. Sin embargo, la necesidad de seguir viviendo se hace rápidamente evidente con la petición y las condiciones de Block.

En este sentido, hay que tener en cuenta que el *Dasein* es el ser que se cuestiona también su propia existencia, tiene consciencia de la problemática de verse arrojado en el 'mundo de los entes', en un mundo donde, como hemos dicho, los entes ya significan. El *Dasein* construye y reconstruye el sentido del ente o de los entes, a partir de las

relaciones que establece con estos, otorgándoles (nuevos) sentidos, haciendo historia y su propia historia: todo existe por y para el *Dasein*.

Siendo *a priori* la muerte un estado, Bergman la concibe con aspecto antropomórfico, restringiéndola —como se ha dicho— a un personaje que tiene cuerpo y hasta expresiones humanas. Habría que resaltar que en este primer encuentro que Block tiene con el personaje de la muerte, o al menos su primera reacción, es la del *Dasein* que, si bien conoce perfectamente que la muerte existe, no la considera como una experiencia inmediata para sí mismo:

La publicidad del convivir cotidiano "conoce" la muerte como un evento que acaece constantemente, como un "caso de muerte". Este o aquel cercano o lejano "muere". Desconocidos "mueren" diariamente y a todas horas. "La muerte" comparece como un evento habitual dentro del mundo. Como tal, ella tiene la falta de notoriedad que es característica de lo que comparece cotidianamente. El uno ya tiene también asegurada una interpretación para este evento. El hablar explícito o también frecuentemente reprimido y "fugaz" sobre ella se reduce a decir: uno también se muere por último alguna vez; por lo pronto, sin embargo, uno se mantiene a salvo.<sup>9</sup>

21

Aunque, por otra parte, entendiendo su contexto de soldado cruzado, es más razonable su entrega a aceptar la proximidad constante con la muerte. Sabe que es un estado al cual estamos expuestos siempre y que tantas probabilidades o más tiene un soldado de morir, como una niña infectada por la peste o un bebé recién nacido:

Antes bien, así como el *Dasein*, mientras esté siendo, ya es constantemente su no-todavía, así él es también siempre ya su fin. El terminar a que se refiere la muerte no significa un haber-llegado-a-fin del *Dasein* [*Zu-Ende-sein*], sino a un *estar vuelto hacia el fin* de parte de este ente [*Sein zum Ende*]. La muerte es una manera de ser de la que el *Dasein* se hace cargo tan pronto como él es. "Apenas un hombre viene a la vida ya es bastante viejo para morir".<sup>10</sup>

---

9 Heidegger, *Ser y tiempo*, 249.

10 Heidegger, *Ser y tiempo*, 242.



La segunda escena considerada para el análisis es aquella en que Antonius Block, en su búsqueda de respuestas, se encuentra en el interior de una iglesia. Decide confesarse sin saber qué decir exactamente, mientras la muerte se hace pasar como 'confesor' y le da a conocer sus conflictos existenciales y su desesperación:

El Caballero se encuentra dentro de una iglesia. Se acerca a contemplar al Cristo crucificado. El Cristo tiene un rostro de dolor, con la boca abierta. Luego, el caballero mira hacia el confesionario donde ve a un personaje dentro del mismo, ignora que es la personificación de la muerte. El caballero se acerca al confesionario, inmediatamente empieza a expresar sus cuestionamientos existenciales:

22

EL CABALLERO: Quiero confesarme y no sé qué decir... mi corazón está vacío. El vacío es como un espejo puesto delante de mi rostro, me veo a mí mismo y al contemplarlo siento un desprecio profundo de mi ser. Por mi indiferencia hacia los hombres y las cosas, me he alejado de la sociedad en la que viví, ahora habito un mundo de fantasmas, prisionero de fantasías y ensueños.

LA MUERTE: Y a pesar de todo, no quieres morir —le responde la Muerte, simulando ser el confesor.

EL CABALLERO: ¡Sí, quiero!

LA MUERTE: Entonces, ¿a qué esperas?

EL CABALLERO: Deseo saber qué hay después.

LA MUERTE: Buscas garantías.

EL CABALLERO: Llámalo como quieras. ¿Por qué la cruel imposibilidad de alcanzar a Dios con nuestros sentidos? ¿Por qué se nos esconde en una oscura nebulosa de promesas que no hemos oído y milagros que no hemos visto? Si desconfiamos una y otra vez de nosotros mismos, ¿cómo vamos a fiarnos de los creyentes? ¡Qué va a ser de nosotros los que queremos creer y no podemos! ¿Por qué no logro matar a Dios en mí? ¿Por qué sigue habitando en mi ser? ¿Por qué me acompaña humilde y sufrido a pesar de mis maldiciones que pretenden eliminarlo de mi corazón? ¿Por qué sigue siendo una realidad que se burla de mí y de la cual no me puedo liberar? ¿Me oyes?

LA MUERTE: Te oigo.

EL CABALLERO: Yo quiero entender, no creer. No debemos afirmar lo que no se logra demostrar. Quiero que Dios me tienda su mano, vuelva su rostro hacia mí y me hable.

LA MUERTE: Él no habla.

EL CABALLERO: Clamo a él en las tinieblas, desde las tinieblas nadie contesta a mis clamores.

LA MUERTE: Tal vez no haya nadie.

EL CABALLERO: ¡Pero entonces la vida perdería todo su sentido! ¡Nadie puede vivir mirando a la muerte y sabiendo que camina hacia la nada!

LA MUERTE: La mayor parte de los hombres no piensa en la muerte y en la nada.

EL CABALLERO: Pero un día llegan al borde de la vida y tienen que enfrentarse a las tinieblas.

LA MUERTE: Sí, y cuando llegan...

EL CABALLERO: ¡Calla! Sé lo que vas a decir: Que nos hace crear el miedo una imagen salvadora y esa imagen es lo que llamamos Dios.

LA MUERTE: Te estás preocupando.

EL CABALLERO: Hoy ha venido a buscarme la Muerte. Estamos jugando una partida de ajedrez. Es una prórroga que me da la oportunidad de hacer algo importante.

LA MUERTE: ¿Qué piensas hacer?

EL CABALLERO: He gastado mi vida en diversiones, viajes, charlas sin sentido. Mi vida ha sido un continuo absurdo. Creo que me arrepiento... fui un necio. En esta hora siento amargura por el tiempo perdido, aunque sé que la vida de casi todos los hombres corre por los mismos cauces. Por eso quiero emplear esta prórroga en una acción única que me dé la paz.

LA MUERTE: Por eso juegas al ajedrez con la Muerte.

EL CABALLERO: Empleo una táctica muy hábil, pero todavía no he perdido ni una sola de mis piezas — responde algo inseguro.

LA MUERTE: ¿Y supones que podrás engañar a la Muerte con tu juego?

EL CABALLERO: Gracias a una combinación de alfiles y caballos, que aún no me ha descubierto. Una jugada más y le arrebataré a la reina.

La Muerte se muestra tras el confesionario y dice:

LA MUERTE: Lo tendré en cuenta.



Block se levanta con asombro y mira a través de las rejas del confesionario, observando al personaje de la Muerte, quien se ha hecho pasar por un confesor.

EL CABALLERO: Me has traicionado. Tratas de engañarme, pero cuando nos enfrentemos de nuevo yo encontraré una salida.

LA MUERTE: Nos veremos pronto, seguiremos jugando.

Block se mira la mano con atención y dice:

EL CABALLERO: Sí, es mi mano. La puedo mover, noto el pulso, corre la sangre. El sol sigue en lo alto iluminándolo todo. Y yo, ¡yo, Antonius Block, juego al ajedrez con la Muerte!

24

Bergman elige un escenario donde se muestra el interior de una iglesia, una religión impotente y sin respuestas, una muerte burlesca y sin fronteras ideológicas, religiosas o morales. Antonius Block se encuentra desesperado, y para ello se utilizan primeros planos de su rostro, transmitiendo esa especie de angustia similar a los planos que Carl Dreyer emplea también en *Juana de Arco* (1928), al tiempo que los parlamentos constituyen cuestionamientos existenciales, incógnitas de tipo clásico, de 'dónde se viene', hacia 'dónde se va', etc.

Pero si, por otra parte, el Dasein ha hecho suya la posibilidad que hay en él no sólo de hacer transparente para sí mismo su propia existencia, sino también de preguntar por el sentido de la existencialidad misma, y esto quiere decir, de preguntar previamente por el sentido del ser en general, y si en este preguntar ha quedado abierta la mirada para la esencial historicidad del Dasein, entonces será imposible no ver que el preguntar por el ser, cuya necesidad óntico-ontológica ya ha sido señalada, está caracterizado, también él, por la historicidad. De esta manera, la elaboración de la pregunta por el ser, en virtud del más propio sentido de ser del interrogar mismo en cuanto histórico, no podrá menos de captar la intimación a preguntar por su propia historia, e.d., a volverse historiológica, para llegar de este modo, por medio de la apropiación positiva del pasado, a la plena posesión de sus más propias posibilidades de cuestionamiento.<sup>11</sup>

---

11 Heidegger, *Ser y tiempo*, 31.

Queda claro entonces que una de las características del *Dasein*, como ya se ha dicho anteriormente, es su cuestionamiento hacia la existencia. Por lo tanto, el *Dasein* es consciencia y Block tiene su propia consciencia, es un ente que por su consciencia se puede preguntar por su propio ser, o lo que Heidegger llama 'analítica existencial':

La tarea de una analítica existencial del *Dasein* ya se encuentra bosquejada en su posibilidad y necesidad en la constitución óptica del *Dasein*. Ahora bien, puesto que la existencia determina al *Dasein*, la analítica ontológica de este ente requiere siempre una visualización de la existencialidad. Y a esta existencialidad la entendemos como la constitución de ser del ente que existe. Pero, ya en la idea de tal constitución de ser se encuentra la idea del ser en general. Y de este modo, la posibilidad de llevar a cabo la analítica del *Dasein* depende también de la previa elaboración de la pregunta por el sentido del ser en general.<sup>12</sup>

Block expresa su angustia como una experiencia o aprehensión de la cual no se puede escapar. En este caso, se puede tratar de su angustia ante una religión que ya no trae respuestas consigo, cuestiones que lo dejan solo ante la nada:

25

En el ante- qué de la angustia se revela el "no es nada, no está en ninguna parte". La rebeldía del intramundano "nada y en ninguna parte" viene a significar fenoménicamente que *el ante-qué de la angustia es el mundo en cuanto tal*. La completa falta de significatividad que se manifiesta en el "nada y en ninguna parte" no significa una ausencia de mundo, sino que, por el contrario, quiere decir que el ente intramundano es en sí mismo tan enteramente insignificante que, en virtud de esta *falta de significatividad* de lo intramundano, sólo sigue imponiéndose todavía el mundo en su mundaneidad.<sup>13</sup>

Esa falta de respuestas constituye precisamente uno de los conductos a 'la nada', cuestión que se convierte en la fuente principal de la angustia de cada *Dasein*. La angustia entonces se trata de una experiencia, reacción ante ningún objeto definido, no nace de una razón o de un

---

12 Heidegger, *Ser y tiempo*, 23.

13 Heidegger, *Ser y tiempo*, 187-188.

temor a algo específico, sino que se trata de un sentir sin explicación, como un estado indescriptible.

Mediante la experiencia de la angustia, Heidegger encuentra una característica fundamental de la existencia auténtica: el ser-para-la-muerte, es decir, la aceptación de la muerte en cuanto "posibilidad absolutamente propia, incondicionada e insuperable del hombre". La angustia es la experiencia que le revela al hombre la presencia de la nada, de la nada de sentido, como escribe Heidegger en *Ser y Tiempo*, "de la posible imposibilidad de su existencia". La angustia no es miedo a los peligros y ni siquiera miedo a la misma muerte; ella, más bien, le permite al hombre entender la importancia de la existencia. No es lícito, en resumen, confundir la angustia con el temor: "El temor encuentra su apoyo en el ente del cual se preocupa en el mundo. La angustia, en cambio, brota del estar-ahí mismo. El temor llega de improviso de lo intramundano."<sup>14</sup>

26

La angustia ante la muerte (dando por sentado que la muerte se trata siempre de una posibilidad y por tanto algo aparentemente indefinido) determina que cada *Dasein* se enfoque en sus posibilidades, las que a su vez pueden darse de diferente grado. Incluso, estas posibilidades se pueden volcar en un propósito determinado, como la decisión de Block de proteger de la muerte a los comediantes, tomando esto como su propósito o misión de vida más evidente en el filme. Los juglares o cómicos ambulantes simbolizan aquí el prototipo de familia: esposo, esposa e hijo. Es como un matrimonio joven, la esposa joven y bella, el esposo con proyectos y su pequeña empresa y, por supuesto, un pequeño niño. No obstante, se puede entender como una exégesis de tipo religioso, como si se tratara de la Sagrada Familia, una especie de 'divina comedia' donde Dios solo juega con el destino humano, o permanece contemplativo.

Desde la perspectiva heideggeriana este pequeño grupo de personas representarían el *Dasman*, es decir, ese colectivo del cual el *Da-sein* se desprende gracias a la consciencia:

El retorno resuelto a la condición de arrojado, encierra en sí una *entrega* de posibilidades recibidas por tradición, aunque no necesariamente en

---

<sup>14</sup> Giovanni Reale, Darío Antiseri. *Historia de la filosofía*, 323.

cuanto tales. Si todo "bien" es un legado y si el carácter de la "bondad" consiste en la possibilitación de la existencia propia, entonces en la resolución se constituye siempre la transmisión de un patrimonio. Cuanto más auténticamente se resuelva el Dasein, es decir, cuanto más inequívocamente se comprenda a sí mismo desde su más propia y eminente posibilidad en el adelantarse hasta la muerte, tanto más certera y menos fortuita será la elección y hallazgo de la posibilidad de su existencia.<sup>15</sup>

Con una disposición afectiva, es decir, con un estado de ánimo ante un mundo que descubre, el *Dasein* y en virtud de la 'aperturidad' o 'apertura', o lo que es lo mismo, que el *Dasein* es su propia 'aperturidad' experimenta el mundo desde su condición de arrojado. Esa 'apertura' entonces se caracteriza, además de por su 'disposición afectiva', por la de 'comprender' sus posibilidades en la medida que toma consciencia del mundo. Así es que Block, al despertar en la playa junto a un tablero de ajedrez con sus respectivas piezas, desde ese 'comprender' se le presentan las opciones correspondientes, es decir, que debe comprender su existencia o lo que puede ser, su capacidad de ser o existir. Por lo que este 'comprender' siempre se da en relación con sus posibilidades, dependiendo de la experiencia ontológica de cada *Dasein*. En fin, que para Block este no se trata de un juego cualquiera, sino que está jugando con su última posibilidad: la muerte.

27

Otro elemento importante aquí es 'el discurso', que constituye la estructura, el lenguaje, a través del cual el *Dasein* se comunica con su entorno:

Habladuría, curiosidad y ambigüedad caracterizan la manera como el *Dasein* es cotidianamente su "Ahí", es decir, la aperturidad del estar-en-el-mundo. En cuanto determinaciones existenciales, estos caracteres no son algo que está- ahí en el *Dasein*, sino que contribuyen a constituir su ser. En ellos y en su conexión de ser se revela un modo fundamental del ser de la cotidianidad, que nosotros llamamos la *caída* [*Verfallen*] del *Dasein*.<sup>16</sup>

Block es un ser que expresa lo que siente y entiende gracias a la 'habladuría', pero esta consciencia es expresada conjuntamente con su

15 Reale y Antiseri. *Historia de la filosofía*, 370.

16 Heidegger, *Ser y tiempo*, 177.

propia angustia. De hecho, todo el proceso que va desde evidenciar su consciencia, expresar sus posibilidades, realizar cuestionamientos, hasta llegar a la nada, es evidenciado gracias a la 'habladuría':

La expresión "habladuría" ["*Gerede*"] no debe entenderse aquí en sentido peyorativo. Terminológicamente significa un fenómeno positivo, que constituye el modo de ser del comprender y de la interpretación del Dasein cotidiano. Ordinariamente el discurso se expresa y ya se ha expresado siempre en palabras. El discurso es lenguaje. Pero entonces, en lo expresado en el lenguaje subyace una comprensión e interpretación. En su condición de expresado, el lenguaje lleva en sí un estado interpretativo de la comprensión del Dasein. Este estado interpretativo, al igual que el lenguaje mismo, no se reduce a estar-ahí, sino que su ser es, también él, a la manera del Dasein.<sup>17</sup>

28 El hecho de que el *Dasein* se comunica con otros es fundamental y, por supuesto, en *El séptimo sello* se da cuenta de esto a través de la riqueza de los diálogos. En este tipo de comunicación, Antonius Block, como *Dasein* heideggeriano, manifiesta su consciencia, sus cuestionamientos, su angustia, gracias a un lenguaje común que establece con el resto de los entes y que tiene un tipo de expresión lingüística determinado:

La expresión lingüística alberga, en el todo articulado de sus conexiones de significación, una comprensión del mundo abierto y, co-originariamente con ella, una comprensión de la coexistencia de los otros y del propio estar-en. Esta comprensión que está depositada en la expresión lingüística concierne tanto a la manera, alcanzada o recibida, como se descubre el ente, en cuanto a la correspondiente comprensión del ser, y a las posibilidades y horizontes disponibles para una ulterior interpretación y articulación conceptual.<sup>18</sup>

Block expresa entonces su necesidad de saber o encontrar respuesta en torno al sentido de su propio ser. El horizonte que hace posible la comprensión del ser, en cuanto ser, es el tiempo. Así la existencia de una persona significa a consecuencia de que tiene un tiempo determinado

---

17 Heidegger, *Ser y tiempo*, 170.

18 *Ibid.*

de existencia, por lo que la vida se hace mucho más valiosa en la medida que se estrecha ese tiempo que no se ha utilizado o falta por utilizar.

Es importante hacer notar que esta película quizás tuviese implicaciones diferentes si el caballero tuviese, además de su esposa, uno o varios hijos de los cuales desprenderse de este mundo, teniendo en cuenta que el *Dasein* se relaciona con su existencia, con las posibilidades que ha escogido, como, por ejemplo, tener una familia con hijos. Es decir, su disposición afectiva con una descendencia haría que Block cuestionara más aún su desprendimiento de este mundo; tendría, quizás, más resistencia ante la muerte, por tener seres queridos de los cuales se separaría definitivamente.

La disposición afectiva no solo abre al *Dasein* en su condición de arrojado y en su estar- consignado al mundo ya abierto siempre con su ser, sino que ella misma es el modo existencial de ser en el que el *Dasein* se entrega constantemente al 'mundo' y se deja afectar de tal modo por él que en cierta forma se esquivo a sí mismo. La constitución existencial de este esquivamiento será aclarada con el fenómeno de la caída.<sup>19</sup>

Desde la perspectiva heideggeriana la esencia del *Dasein* es su existencia, porque tiene consciencia de sí mismo o puede observarse a sí mismo, además, participa de las posibilidades que ha escogido, así como de su historicidad. El *Dasein*, por ser proceso, se va 'haciendo' a medida que su vida transcurre, porque se expone a las posibilidades que le da su existir y, en este sentido, es por lo que toma decisiones y experimenta las consecuencias de las mismas.

Así las cosas, en la tercera escena encontramos una especie de complemento de la anterior, teniendo en cuenta que ahora Block busca tanto a Dios como al Diablo en el interior de una iglesia, realizando preguntas a una supuesta aliada del mal:

Una joven mujer acusada de ser bruja va ser ejecutada, los soldados la trasladan por el bosque en una carreta en forma de jaula de madera. Llegan al lugar de la ejecución, los soldados empiezan los preparativos para la hoguera. Block se acerca en su caballo. Al ver a la joven que está atada dentro de la carreta en forma de "jaula de madera", el caballero desciende del caballo y se acerca a la joven acusada para realizarle unas preguntas:

---

19 Heidegger, *Ser y tiempo*, 143.



El CABALLERO: ¿Me oyes? Te acusan de tener pacto con el diablo.

JOVEN ACUSADA: ¿Por qué hablas conmigo?

El CABALLERO: No es por curiosidad, sino por graves razones personales. Quisiera ver al diablo.

JOVEN ACUSADA: ¿Para qué?

El CABALLERO: Quiero verle y preguntarle sobre Dios. Él sabe más que nadie y me revelará.

JOVEN ACUSADA: Puedes verle cuando quieras.

El CABALLERO: ¿Cómo?

JOVEN ACUSADA: Siempre está cerca de nosotros. Mírame a los ojos. Fíjate. ¿No le ves? ¿No le ves?

El CABALLERO: Lo único que veo en tus ojos es el horror que paraliza tus pupilas.

JOVEN ACUSADA: Oh. ¿No ves a nadie? ¿A nadie?

El CABALLERO: A nadie.

JOVEN ACUSADA: Tal vez se encuentre a tu espalda.

El CABALLERO: No, tampoco.

JOVEN ACUSADA: Pero si él está siempre conmigo. Hasta los monjes lo han visto. Basta que yo alargue mi mano para sentir la suya, ni el fuego me podrá hacer daño.

El CABALLERO: ¿Te lo ha dicho él?

JOVEN ACUSADA: Yo lo sé.

El CABALLERO: ¡¿Te lo ha dicho él?!

JOVEN ACUSADA: Yo lo sé. Yo lo sé. ¿No ves al diablo en mis pupilas? Él es mi fuerza y mi seguridad, por eso todos me temen, porque no resisten la presencia de él.

Luego los soldados proceden a bajar a la sentenciada de la carreta y Block pregunta:

EL CABALLERO: ¿Para qué le habéis roto las manos?

SOLDADO: No hemos sido nosotros.

EL CABALLERO: ¿Quién entonces?

SOLDADO: Pregúntaselo a ese monje.

Block se dirige hacia el supuesto monje y dirigiéndose a él le dice:

EL CABALLERO: ¿Qué le habéis hecho a esta niña?

El monje muestra su rostro y se ve el personaje de la Muerte. Block se asombra.

LA MUERTE: ¿Acabarás de hacer preguntas?

EL CABALLERO: No. No acabaré. No.

LA MUERTE: Nadie te contestará.

Esta escena complementa perfectamente la anterior, dado que se trata de una búsqueda de tipo ontológica por medio de la dicotomía religiosa. Así tenemos a un Dios sin pronunciamientos ni respuestas y por el otro lado a un antagonista, en este caso un diablo que tampoco se pronuncia ni responde y que, según el parlamento, solo se encuentra presente en el imaginario mítico religioso.

En el diálogo, por ejemplo, Block admite tener «graves razones personales» para las que necesita respuestas. Sin embargo, pide hablar con el Diablo para preguntarle o asegurarse de Dios, porque este último no contesta. Por su parte, la chica acusada de bruja le dice que puede ver al diablo en sus ojos, pero Block no distingue nada aparte de su horror. ¿Probablemente la chica habría realizado ya su búsqueda existencial?, ¿o solo se trata de una víctima alienada por las sugerencias y manipulaciones de las autoridades inquisidoras?

Desde el punto de vista de la imagen resulta muy interesante, dado que Block se voltea en busca del Diablo, pero en su lugar aparece de nuevo la Muerte. Parece que Bergman nos dice aquí que la muerte es mucho más real que el mismísimo Dios cristiano y, por tanto, que su antagonista el Diablo. La construcción de esta escena tiene también un sentido dialéctico-filosófico, teniendo en cuenta que existen dos extremos radicales: en el 1) se sitúa Dios y su aparente indiferencia. Entonces pasando por 2) el Diablo, inexistente, nos ubica en 3) la Muerte, como única posibilidad 'irremediable y cierta'. Este último constituye en resumidas cuentas el recurso filosófico-existencial de esta obra y, en esta escena específica, la aseveración de que se trata de una reflexión existencial por encima de todo.

Está de más recordar que la perspectiva de esta investigación es de tipo filosófico. No es ni biológica, ni física, tampoco psicológica, ni siquiera teológica y es en ese sentido precisamente que Heidegger propone, tautológicamente, que la pregunta por el ser solo puede ser respondida por el propio ser:



Para la tarea de la interpretación del sentido del ser, el *Dasein* no es tan sólo el ente que debe ser primariamente interrogado, sino que es, además, el ente que en su ser se comporta ya siempre en relación a *aque- llo* por lo que en esta pregunta se cuestiona. Pero entonces la pregunta por el ser no es otra cosa que la radicalización de una esencial tenden- cia de ser que pertenece al *Dasein* mismo, vale decir, de la comprensión preontológica del ser.<sup>20</sup>

Así que, en concordancia con todo lo anterior, el *Dasein* no solo tiene consciencia de su existencia, sino que, además, descubre que existe para irremediablemente morir y, por tanto, se trata también de un 'ser para la muerte'. Heidegger describe esta condición como «la posibili- dad de la imposibilidad de las posibilidades».

32

En cuanto poder- ser, el *Dasein* es incapaz de superar la posibilidad de la muerte. La muerte es la posibilidad de la radical imposibilidad de exis- tir [*Daseinsunmöglichkeit*]. La *muerte* se revela, así como la *posibilidad más propia, irrespectiva e insuperable*. Como tal, ella es una inminencia *sobresaliente*. Su posibilidad existencial se funda en que el *Dasein* está esencialmente abierto para sí mismo, y lo está en la manera del antici- parse-a-sí.<sup>21</sup>

En este sentido es que, en la última escena, aparecen ya sentados a la mesa del comedor del castillo de Antonius Block. Su esposa lee el frag- mento del Apocalipsis 8: 1-2, 6, mientras que Juan el escudero, la chica que lo acompaña, el herrero Plog y su esposa Lisa escuchan. Golpean a la puerta y Juan el escudero va a abrir. La personificación de la muerte aparece ante las seis personas que la miran con temor y comienzan a hablarle, uno a la vez:

CABALLERO: Aquí estamos, noble señor.

KARIN: Soy Karin, la esposa del caballero y me honro en darte la bien-venida a mi casa.

HERRERO: Yo soy Plog, herrero de oficio. Y tengo que reconocer que soy un buen artesano.

---

20 Heidegger, *Ser y tiempo*, 25.

21 Heidegger, *Ser y tiempo*, 247.

El herrero coge con ambas manos a su esposa a la altura de los brazos dirigiéndose a la muerte y dice:

HERRERO: Mi esposa Lisa. Lisa, has una reverencia a tan alto señor. A veces es un poco difícil vivir en paz con ella y hemos tenido pequeños roces, pero no peores que los que han tenido otros matrimonios.

CABALLERO: *DE PROFUNDIS CLAMAVI AD TE DOMINEM*. Oh, Dios, ¡ten misericordia de nosotros que vivimos en tinieblas, porque somos pequeños y estamos angustiados!

JUAN: En las tinieblas que confiesas vivir, en las que confieso vivimos los hombres, no encontrarás a nadie que escuche tu angustiada súplica y se pueda conmover. Sécate las lágrimas y mira el fin con serenidad.

CABALLERO: Oh, Dios, ¡estés en donde estés! Porque ciertamente debes de existir, ten misericordia de nosotros.

JUAN: Hubieras gozado más de la vida despreocupándote de la eternidad, pero es demasiado tarde. En este último instante, goza al menos del prodigio de vivir en la verdad intangible antes de caer en la nada.

KARIN: Silencio, silencio...

JUAN: Me callaré, callaré protestando...

MUJER SIN NOMBRE: Consumado es...

33

En Antonius Block podemos apreciar una angustia profunda que, a su vez, da paso a la aceptación del hecho de que no puede hacer nada ante la muerte y que ya nada importa realmente. Si bien lo hace abandonándose a la misericordia divina que, supuestamente, le habría sido negada desde el comienzo de la historia. Heidegger denomina este tipo de experiencia de la muerte como el 'resuelto' o 'estado de resuelto':

Resuelto, el Dasein se hace cargo propiamente, en su existencia, del hecho de que él es el fundamento negativo de su nihilidad. Hemos concebido existencialmente la muerte como la posibilidad ya caracterizada de la imposibilidad de la existencia, es decir, como la absoluta nihilidad del Dasein. La muerte no se añade al Dasein al "final", sino que el Dasein es, en cuanto cuidado, el fundamento arrojado (es decir, negativo) de su muerte. La nihilidad que atraviesa originariamente el ser del Dasein de un extremo al otro dominándolo, se le revela a él mismo en el estar vuelto

en forma propia hacia la muerte. El anticiparse manifiesta el ser-culpable tan sólo desde el fundamento del íntegro ser del Dasein. El cuidado lleva consigo con igual originariedad muerte y culpa. Sólo la resolución precursora comprende *en forma propia e íntegra*, es decir, *originaria*, el poder-ser-culpable.<sup>22</sup>

No menos interesante resulta también la postura de Juan el Escudero, que aparenta asumir su posición de resuelto, es decir, de un estado donde todo ha terminado, donde nunca hubo respuesta alguna y donde la nada es la causante puramente de esta angustia. La diferencia, sin embargo, entre el estado de resuelto de Block y el de su Escudero, es que en el uno es asumido desde una postura religiosa, mientras que en el otro existe una respuesta de tipo secular o, incluso, atea pudiera decirse y hasta más interesante desde el punto de vista filosófico. Al menos eso es lo que nos parece con este parlamento puramente existencialista: «En este último instante, goza al menos del prodigio de vivir en la verdad intangible antes de caer en la nada». No obstante, habría que dudar todavía de su postura final con este otro: «Me callaré, callaré protestando...».

34

En fin, lo que sí se puede concluir aquí con certeza es que el *Dasein* es incompleto hasta que muere. Desde la perspectiva heideggeriana, el *Dasein* se complementa con su muerte, que a su vez constituye un estado que no le está permitido experimentar del todo, teniendo en cuenta que cuando se muere se deja de ser:

En efecto, este momento estructural del cuidado dice inequívocamente que en el Dasein siempre hay algo que todavía *falta*, que, como poder ser de sí mismo, no se ha hecho aún "real". En la esencia de la constitución fundamental del Dasein se da, por consiguiente, una *permanente inconclusión*. El inacabamiento significa un resto pendiente de poder-ser. Pero, tan pronto como el Dasein "existe" de tal manera que en él ya no haya absolutamente nada pendiente, entonces ya se ha convertido también, a una con ello, en un no-existir-más. La eliminación de lo que falta de ser equivale a la aniquilación de su ser.<sup>23</sup>

---

22 Heidegger, *Ser y tiempo*, 299.

23 Heidegger, *Ser y tiempo*, 234.

## Contraste. Breve análisis de *Gritos y susurros*

Hemos considerado necesario contrastar el análisis de *El séptimo sello* con otra obra posterior de Bergman. Con esto se puede observar mejor parte de su evolución como artista, así como, de alguna manera, la afirmación o confirmación del 'ser para la muerte' heideggeriano en sus obras cinematográficas. En este sentido, hemos elegido analizar también qué ocurre con su obra posterior, *Gritos y susurros* (1972).

En lo que se refiere a *Gritos y susurros*, la representación de la muerte no se da como una prosopopeya o personificación, sino más bien a través de una enferma moribunda, es decir, una mujer que lleva en su cuerpo a la muerte. Dicho personaje se llama Agnes y está protagonizado por la sueca Harriet Andersson.

A diferencia de *El séptimo sello*, que es en blanco y negro, en *Gritos y susurros* se utiliza el color como símbolo o representación de determinados estados. Además, se destaca por la utilización de planos más abiertos y generales. En cuanto al contexto se puede advertir que no existe ningún tipo de pugna religiosa, evidencia de la evolución del pensamiento del mismo Bergman, que aquí solo trata con sentimientos concretos entre las personas: amor, pasión, rencor, pena, soledad, etc. Pudiera decirse que se trata de la vida, concretamente la vida pura y sus conflictos tangibles.

La agonía que representa Agnes es de tal nivel que llega a transmitir esa incomodidad y malestar al espectador. Por supuesto, en este punto el aporte que realiza Harriet Andersson en la interpretación de su personaje resulta fundamental. Estas características del personaje son necesarias para expresar el hecho de que la muerte está 'apoderándose' de ella o 'llevándosela'. De hecho, la escena donde muere es, en efecto, la más contundente de la película y donde visualmente se muestra esa experiencia que, desde la perspectiva heideggeriana, nos resulta consubstancial en diferente grado y forma:

El morir debe asumirlo cada Dasein por sí mismo. La muerte, en la medida en que ella "es", es por esencia cada vez la mía. Es decir, ella significa una peculiar posibilidad de ser, en la que está en juego simplemente el ser que es, en cada caso, propio del Dasein. En el morir se echa de ver que la muerte se constituye ontológicamente por medio del ser-cada-

vez-mío y de la existencia. El morir no es un incidente, sino un fenómeno sólo existencialmente comprensible, y esto en un sentido especialísimo, que habrá que ceñir todavía más de cerca.<sup>24</sup>

Es en este 'llevarse' precisamente, en esa transición entre la vida y la muerte, donde encontramos la evidencia del 'ser para la muerte' heideggeriano. Este estado transitorio que no podemos distinguir con precisión en *El séptimo sello*, donde, al contrario, se sugiere todavía tímidamente en Antonius Block como ese 'ya-pero todavía no'. Sin embargo, hay que mencionar que mientras Agnes vive todavía, experimenta esos instantes donde muestra, aunque vagamente, deseo y pasión como evidencia de que mientras haya vida hay sentimientos todavía:

36

"Gritos y susurros" habla de la muerte, del dolor antes de morir, del sufrimiento. Gritos y susurros angustiosa. Terrible, oscura, cerrada. Los primeros planos de la hermana enferma, que no son primeros planos, sino primerísimos planos, planos llenos por el rostro de Harriet Anderson, maquillado de forma extraordinaria, inundado de una palidez enfermiza. Rostro lleno de expresiones de dolor que, de tan angustiosas que son, llegan a dolernos a nosotros también. Es irremediable no sentir la agonía que padece esa mujer a través de esas expresiones.<sup>25</sup>

El personaje de Agnes, desde la perspectiva del 'ser para la muerte', está experimentando su 'posibilidad más propia', es decir, comienza a compenetrarse con el estado de la muerte. Sin embargo, los familiares de Agnes como su hermana Thulin le desean en ocasiones la muerte, como adelantando un fin que ponga cese a su dolor:

La interpretación cabal del decir cotidiano del uno acerca de la muerte y del modo como la muerte está dentro del Dasein nos ha conducido a los caracteres de la certeza e indeterminación. El concepto ontológico-existencial plenario de la muerte puede definirse ahora por medio de las siguientes determinaciones: la muerte, como fin del Dasein, es la posibilidad más propia, irrespectiva, cierta y como tal indeterminada, e in-

---

24 Heidegger, *Ser y tiempo*, 238.

25 Raúl Liébana, *Celuloide obsesivo*. Disponible en: <http://tijeretazos.org/Cuadernos/Bergman/Bergman101.htm>, 15.

superable del Dasein. La muerte, como fin del Dasein, es el estar vuelto de éste hacia su fin.<sup>26</sup>

Pre-siente que estaría ante la posibilidad de la imposibilidad de las posibilidades. Posibilidades que en su caso no es solo dejar de vivir, sino de experimentar el amor de Ana, la pasión de amar. Según la perspectiva heideggeriana, el hombre no es realidad sino posibilidad; en este caso, posibilidad de que se interrumpan todas las posibilidades y morir. La angustia se hace evidente en Agnes, aún más fuerte que en Antonius Block, que finalmente termina por aceptar su posibilidad más propia, experimentando una existencia auténtica, que en sí es catártica y trae consigo la perspectiva de ayudar a la familia de cómicos:

Alcanzar la integridad del Dasein en la muerte es, al mismo tiempo, una pérdida del ser del Ahí. El paso a no-existir-más [*nichtmehrdasein*] saca precisamente al Dasein fuera de la posibilidad de experimentar este mismo paso y de comprenderlo en tanto que experimentado. Sin duda esta experiencia le está vedada a cada Dasein respecto de sí mismo. Tanto más se nos impone entonces la muerte de los otros. Así un llegar del Dasein a su fin resulta "objetivamente" accesible. El Dasein puede lograr, ya que él es por esencia un coestar con los otros, una experiencia de la muerte. Este darse "objetivo" de la muerte deberá posibilitar también una delimitación ontológica de la integridad del Dasein.<sup>27</sup>

La posibilidad más propia, irrespectiva, insuperable y cierta es *indeterminada* en su certeza. ¿Cómo abre el adelantarse este carácter de la eminente posibilidad del Dasein? ¿Cómo se proyecta el adelantarse comprensor hacia un poder-ser cierto que, siendo constantemente posible, lo es de tal manera que el "cuándo" en el que se hace posible la absoluta imposibilidad de la existencia queda constantemente indeterminada? En el adelantarse hacia la muerte indeterminadamente cierta, el Dasein se abre a una constante *amenaza* que brota desde su mismo "Ahí". El estar vuelto hacia el fin tiene que mantenerse en esta amenaza, y hasta tal punto no puede atenuarla que este hecho debe, más bien, configurar la indeterminación de la certeza. ¿Cómo es existencialmente posible la auténtica apertura de esta amenaza constan-

---

26 Heidegger, *Ser y tiempo*, 255.

27 Heidegger, *Ser y tiempo*, 236.



te? Todo comprender está afectivamente dispuesto. El temple afectivo pone al Dasein ante su condición de arrojado, es decir, ante el "factum-de- que- existe"<sup>28</sup>

La utilización del color rojo es un acierto de Ingmar Bergman en esta película. El rojo es sinónimo de pasión, de deseo y efectivamente las otras tres protagonistas emanan deseos por medio de sus recuerdos, de sus acciones y de sus miradas. Estos recuerdos se complementan con un rojo encendido sobre las paredes y las alfombras y en casi toda la casa donde se desarrolla la historia. En las primeras escenas, la fuerza visual está en el contraste con las vestimentas de color blanco de las tres hermanas y las paredes rojas:

38

El rojo de *Gritos y susurros*. El color que preside toda la película. Desde la secuencia en la que aparecen los títulos de crédito al principio, sobre un fondo de ese color, pasando por esos fundidos en rojo asombrosos, inexplicables, enigmáticos y haciendo un recorrido por toda la película, donde las paredes, las colchas, las mantas de las camas, los vestidos, los suelos, las cortinas, los sillones, el tapizado de las sillas... todo es rojo, todo está presidido por un color rojo como hiriente, angustioso, lleno de dolor. Un color rojo que en el fondo son esas ganas de aferrarse a la vida de la hermana enferma. Viene a simbolizar la resistencia que opone a morirse. El rojo es la oposición de la hermana moribunda a dejar el mundo. Es la resistencia a dejar de vivir.<sup>29</sup>

Cuando Agnes fallece, dos mujeres vestidas de negro arreglan la cama de Agnes con su cadáver, antes de que ingrese el sacerdote junto con las hermanas de Agnes, también vestidos todos de negro. El color negro, en este contexto, como la manifestación de la muerte en la existencia de los vivos. Esto es también uno de los contrastes entre *El séptimo sello* (1957) y *Gritos y susurros* (1972). En la primera, por ejemplo, "La danza de la muerte" es una procesión religiosa que simboliza el esfuerzo por alcanzar la ayuda de Dios en medio de tantas necesidades, vicisitudes y peligros, mientras que en *Gritos y susurros* es una liturgia hacia la muerte, es una resignación ante lo inevitable.

---

28 Heidegger, *Ser y tiempo*, 261.

29 Liébana, *Celuloide obsesivo*, 15.

Una de las propuestas más interesantes de *Gritos y susurros* es que la expresión de la muerte se consigue de diferentes maneras. En el caso de Anna, la empleada, protagonizada por Kari Sylwan, se da a partir de la memoria que se tiene de los muertos. Recuerda a su pequeña hija muerta, de quien conserva la cuna, y los recuerdos se muestran como una cárcel que se ve envuelta por la oscuridad. Pero el recuerdo se entremezcla con el pasado inmediato cuando Anna conversa con Agnes ya muerta. Un recuerdo que entristece y hasta llega a doler cuando se transmite al espectador.

El personaje de Karin, protagonizada por Ingrid Thulin (1926-2004), es una mujer que vive con un deseo lésbico reprimido, insatisfecha, lleva una vida triste, tiene intentos suicidas y experimenta una fuerte añoranza por su madre muerta hace veinte años. Esta añoranza por su madre mantiene la idea de la muerte latente en Karin. Ella convive de cierta manera con la muerte, sus deseos suicidas lo confirman, no le teme a la muerte; de cierta manera la anhela. La muerte aterra a muchos, impresiona a casi todos, pero también es, inclusive, un sinónimo de escape para unos cuantos, cansados de las vicisitudes de este mundo:

39

Al Dasein le pertenece, mientras está siendo, un no-todavía que él habrá de ser un resto siempre pendiente. 2. El llegar-a-su-fin de lo que es siempre en el modo de no-haber-llegado-aún-al-fin (el contra-ser respecto de lo pendiente) tiene el carácter de un no-existir-más [*Nicht-mehr-dasein*]. 3. El llegar-a-fin implica para cada Dasein un modo de ser absolutamente insustituible. Esto último sólo es posible en tanto que el Dasein *puede, en general*, venir hacia sí mismo en su posibilidad más propia y en tanto que en este dejar-se-venir-hacia-sí-mismo soporta esa posibilidad en cuanto posibilidad, es decir, existe. El dejar-se-venir hacia sí mismo soportando la posibilidad eminente, es el fenómeno originario del *porvenir* [*Zukunft*]. El hecho de que al ser del Dasein le pertenezca el *estar vuelto hacia la muerte* en forma propia o impropia, sólo es posible en cuanto ese ser es *venidero*, en el sentido recién indicado y todavía por precisar con más exactitud.<sup>30</sup>

Lo cierto es que Bergman, en gran parte de su obra, tiene a la muerte como una constante. Pero además tiene el acierto de mostrarla con

---

30 Heidegger, *Ser y tiempo*, 316.



mucha fuerza y con todas las incertidumbres que causa. Quizás Heidegger por su parte coincide, porque para él la muerte es lo único inevitable e ineludible, es una realidad que siempre nos acompaña, «hace tiempo que camina a nuestro lado», desde todo momento, hasta que llega nuestra hora.

Antes bien, así como el Dasein, mientras esté siendo, ya es constantemente su no-todavía, así él es también siempre ya su fin. El terminar a que se refiere la muerte no significa un haber-llegado-a-fin del Dasein [Zu-Ende-sein], sino a un *estar vuelto hacia el fin* de parte de este ente [Sein zum Ende]. La muerte es una manera de ser de la que el Dasein se hace cargo tan pronto como él es. Apenas un hombre viene a la vida ya es bastante viejo para morir.<sup>31</sup>

## Conclusiones

40 La idea de conectar una película y una propuesta filosófica es una tarea que resultaría productiva, siempre y cuando ambas sean representaciones dignas de sus respectivas disciplinas. En este caso, y felizmente, existe la seguridad indiscutible de que lo son. *El séptimo sello* (1957) es, sin lugar a dudas, una de las joyas cinematográficas reconocida a nivel mundial y, por otro lado, el 'ser para la muerte' de la propuesta filosófica de Martin Heidegger, expuesto en *Ser y tiempo*, lo convirtió en uno de los filósofos más reconocidos y revolucionarios del siglo XX.

Ingmar Bergman tiene el acierto de recopilar o condensar cientos de años de una inquietud ontológica, existencialista y que solo un artista de sus características podría lograr por medio del arte, en este caso su filme, *El séptimo sello*. Para conseguirlo, Bergman comienza con una representación, quizás la más importante en la historia del cine, de la muerte. Su formación como artista se nutrió, desde temprana edad, de una tradición nórdica con una fuerte base en la religión judeo-cristiana que, con el transcurrir del tiempo, les condujeron a conflictos internos, cuestionamientos y desencantos.

Dentro de su formación artística, encontramos la contribución de célebres filósofos como Kierkegaard, Bergson, Sartre, quienes ma-

---

31 Heidegger, *Ser y tiempo*, 242.

nejan temáticas filosóficas sobre la fe y la existencia, la moral y la religión, el ser humano abandonado por Dios, etc. También está la influencia del teatro de August Strindberg y en el cine de Carl Theodore Dreyer.

En este sentido es que se pudo constatar que Ingmar Bergman, desde una perspectiva de tipo ontológico, es un ejemplo de que los artistas son el resultado o producto cultural de la sociedad de la que provenimos. En el caso de Bergman, procede de un entorno, de un universo exuberante desde el punto de vista artístico-cultural y de ahí la riqueza de su producción cinematográfica.

La fuerza de la creación de Bergman, que la hace digna de investigar, es que es una verdadera obra de arte. En *El séptimo sello* no solo se puede apreciar su belleza como lenguaje visual, sino que es una fuente de reflexión y proposición de posturas filosóficas a través de abundantes elementos simbólico-alegóricos.

Resaltamos la guerra como un elemento determinante no solo en la formación de Ingmar Bergman, también lo fue en la maduración filosófica de Martin Heidegger, quien ejerció la cátedra durante el periodo de la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Es necesario resaltar esto último porque el tiempo que vivieron ambos no solo contribuyó en sus pensamientos, sino que exigió respuestas que no pudieron ofrecer ni la religión ni la política.

El filme de Bergman propone firmemente la postura heideggeriana de la certeza de una muerte sin limitaciones de espacio ni tiempo, imponente, que no puede ser burlada ni detenida por argumentos filosóficos o religiosos. Existe aquí esta necesidad de personificar a la muerte y de esta manera limitarla antropomórficamente para poder cuestionarla, pero de manera inteligente, a partir de la realidad de la angustia humana. Esto, más que una genialidad, se trata de una poderosa experiencia catártica.

Decimos necesidad porque, desde la perspectiva heideggeriana, la muerte es la realidad más influyente y trastocante de la existencia humana, por lo cual podríamos cuestionarnos: ¿qué necesidad existe de personificar otros entes? ¿Qué necesidad existe de personificar la vida? ¿Qué necesidad existe de personificar el tiempo? Más aún, cuando Heidegger propone que el tiempo es la forma en que cada uno experimenta los sucesos y vivencias, lo que está sugiriendo es que se

trata de la manera única que tenemos en cada caso de experimentar los cambios en las cosas.

Es evidente que este tipo de conexión, obra de arte versus postura filosófica, potencializa la riqueza y enseñanza de la experiencia ontológica de nuestra existencia donde se tiene a la muerte como la única posibilidad ineludible, pero que al mismo tiempo se nos revela, impropriamente, como una condición o estado que llegará, pero 'todavía no', 'a otros, a mí no'.

El cuestionamiento ontológico que tiene Block sobre la existencia a través del tiempo, que lo hace reflexionar cuando descubre la cercanía del fin de sus días, es una conducta que no solo confirma la hipótesis del 'ser para la muerte' heideggeriano, sino que conduce a una catarsis reflexiva de los espectadores.

Pudiera considerarse que este trabajo de investigación es muy oportuno en tiempos de pandemia. No obstante, es necesario entender que la muerte, como en *El séptimo sello*, siempre tiene un itinerario desconocido, no concede prórrogas y, en palabras de Heidegger, constituye «nuestra posibilidad más propia e ineludible».

42

Nos quedamos entonces con dos impresiones de Antonius Block: la primera, porque aprecia la belleza en las cosas sencillas de la vida y prefiere sentarse a conversar mientras come fresas y bebe leche; la segunda, porque en su estado de 'resuelto', de resignado, decide obrar a favor de una familia pobre y como última ofrenda antes de su encuentro final con la muerte.

¿Qué es la muerte? Un instrumento para apreciar la vida, vivirla plenamente y realizar algo con propósito.

## Referencias bibliográficas

- Agudelo Ramírez, Martín. "El séptimo sello. Una mirada fílmica sobre el silencio de Dios". *Ética y Cine*. Vol. 8. No. 1, 2018. Disponible en: [http://journal.eti-caycine.org/IMG/pdf/jeyc\\_marzo\\_2018\\_02\\_agudelo\\_septimosello.pdf](http://journal.eti-caycine.org/IMG/pdf/jeyc_marzo_2018_02_agudelo_septimosello.pdf).
- Bello Reguera, Eduardo. *El existencialismo de dos seductores: Kierkegaard y Bergman*. Universidad de Murcia. *Revista Bajo Palabra* N° II (2007):23-30. Disponible en: <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3630/3870>.

- Bergman, Ingmar. *Linterna mágica*. Editorial Titivillus, 2015.
- . *Cuaderno de trabajo 1955-1974*. Traducción de Carmen Montes. Nordicae-books. 2018. Disponible en: <https://es.scribd.com/read/382816298/Cuaderno-de-trabajo-1955-1974>.
- Cerezales, Manuel. *Entrevistas con directores de cine*. Madrid: Magisterio español, S.A. 1969.
- Dreyer, Carl T. *Reflexiones sobre mi oficio*. Barcelona: Paidós. 1999.
- Gómez García, Juan Antonio. *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Fundamentos – Colección Arte, 2002.
- González Fernández, Javier. *Lo que nos importa de Bergman*, Eikasía. Revista de Filosofía, año III, 14. Noviembre, 2007. Disponible en: <https://www.revista-defilosofia.org/numero14.htm>.
- Heidegger, Martin. "Camino de bosque", versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1995.
- . *Ser y tiempo* (1927). Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera. Disponible en: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl).
- Liébana Liébana, Raúl. *Ingmar Bergman celuloide obsesivo*. Tijeretazos [Postriziny]. Disponible en: <http://tijeretazos.org/Cuadernos/Bergman/Bergman101.htm>.
- Puigdoménech López, Jordi. *Genealogía y esperanza en la filosofía de la existencia de Ingmar Bergman*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2002. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/41690>
- Reale Giovanni, Darío Antiseri. *Historia de la filosofía*. 6. "De Nietzsche a la escuela Frankfurt". Brescia: La Scuola S.A. 2009.
- Sojo Gil, Kepa. "Pecado, muerte y existencialismo en *El séptimo sello* (1957) de Ingmar Bergman. El problema divino en el cine nórdico". Universidad del País Vasco, Clio y Crimen N° 7, 2010. pp. 177-190.
- Stahlin, Carlos. *Cuadernos Cinematográficos* No. 3. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1968.



Afiche de *Avengers: Endgame* (Anthony y Joe Russo, 2019), película más taquillera en el Ecuador en 2020

# Análisis de la relación del cine familiar con las tendencias de taquilla

María Emilia García  
Ana María Aguirre

Universidad Católica Santiago de Guayaquil  
Guayaquil - Ecuador  
maria.garcia01@cu.ucsg.edu.ec  
ana.aguirre05@cu.ucsg.edu.ec

**TÍTULO:** Análisis de la relación del cine familiar con las tendencias de taquilla

**Resumen:** El cine puede clasificarse con base en varios criterios referidos a su contenido. Entre estos criterios existe uno que se enfoca en establecer lo que es entretenido y apto para determinados espectadores según su edad. Es ahí donde se ubica el cine familiar, que tiene como público objetivo a todas las personas de distintas edades que pudieran conformar una familia. El presente trabajo estudia la posible relación entre este tipo de cine y los niveles de recaudación de taquilla, estableciendo la hipótesis de que el cine familiar tiene un rendimiento favorable en esta. Con base en la información obtenida, se indaga si este fenómeno se manifiesta también en Ecuador, así como también el nivel de incursión en el ámbito del cine familiar de las producciones nacionales de los últimos 3 años.

**Palabras claves:** cine familiar, taquilla, clasificación por edad, Ecuador.

**TITLE:** Analysis of the relationship of family cinema with box office trends

**Abstract:** Cinema can be classified based on various criteria related to its content. Among these criteria there is one that focuses on establishing what is entertaining and suitable for certain viewers according to their age. In this context, family cinema is the kind of cinema defined by its target audience, namely any particular group of people of any age who constitute a family. The present work studies the possible relationship between this type of cinema and the levels of box office collection, establishing the hypothesis that family cinema has a favorable performance in it. Based on the information obtained, it is investigated if this phenomenon is also manifested in Ecuador, as well as the level of incursion in the field of family cinema of national productions in the last 3 years.

**Keywords:** family films, box office, film ratings, Ecuador.



## Introducción

La presente investigación constituye un aporte al estudio del cine como negocio, debido a su contenido académico que relaciona el cine familiar con las tendencias de la taquilla. El punto de partida plantea la idea de que el cine familiar tiende a registrar un mayor rendimiento en taquilla que otros tipos de cine.

Primero se explora la definición de 'cine familiar', sus características y tendencias actuales. Dicha descripción compone el marco teórico que se aplicará para fundamentar el análisis y las conclusiones del trabajo. Posteriormente, se exponen los datos de taquilla a nivel histórico, mundial y en Estados Unidos con el fin de determinar el porcentaje de películas presentes en los primeros puestos que corresponden a la categoría de cine familiar. Finalmente, se analiza el número de producciones nacionales que también pueden ser clasificadas como cine familiar que han sido estrenadas en los últimos 3 años. Y con base en estos resultados se expone el criterio de expertos del ámbito cinematográfico a nivel local para compartir su interpretación en torno a la poca exploración del cine familiar en el ámbito nacional.

46

## El cine familiar

El cine familiar no es considerado un género cinematográfico. Es un término usado comúnmente para nombrar películas que comparten una serie de rasgos relacionados a su contenido, el cual debe ser apto y de interés tanto para niños como para adultos. Por ello, incorpora tres rangos de la clasificación del cine por edad: G (Audiencias Generales): contenido apto para todo público, PG (Guía Parental Sugerida) y PG-13 (Guía Parental Sugerida). Es decir, que el cine familiar limita sus contenidos dependiendo del nivel de entendimiento que su público posee según su edad.

Los autores Noel Brown y Bruce Babington plantean una definición de película familiar a partir de la explicación de sus diferencias con la película infantil. Exponen que dichos términos están relacionados pero que es incorrecto decir que son sinónimos. Afirman que su parecido está en que involucran a los niños. «En ambos, los niños es-



pectadores son integrales, ya sea como la base de audiencia principal [...] o dentro de "audiencias familiares" más inclusivas».<sup>1</sup>

Adicionalmente, afirman que «la película infantil, que se dirige específicamente a los niños, encarna más centralmente la tensión entre pedagogía y placer que está implícita en todas las películas para niños». <sup>2</sup> Aunque resaltan que la película familiar puede o no contener aspectos didácticos. Sin embargo, exponen con mayor relevancia que el cine infantil se esmera principalmente en buscar que el contenido no afecte psicológicamente a los niños:

Actuar sobre la necesidad de proteger a los niños de la exposición demasiado temprana a contenido perturbador (por ejemplo, violencia física y psicológica; sexualidad abierta) ha sido una constante en la historia de la película.<sup>3</sup>

Por ello, estos autores definen a la película familiar como aquella que está construida para ser atractiva a un público adulto manteniendo un contenido tanto apto como entretenido para niños.

Una metáfora simplificada para esta dialéctica básica de niño/adulto sería un sube y baja, con un adulto en un extremo y un niño en el otro, el equilibrio entre las partes fluctúa de una película a otra, pero siempre presente en algún grado.<sup>4</sup>

47

La similitud entre cine familiar y cine infantil se ha mencionado ya al decir que ambas incluyen en su *target* a los niños. Una explicación más amplia y exacta es realizada por los mismos autores. Brown y Babington analizaron una serie de películas familiares e infantiles, llegando a la conclusión de que todas tienen en común los siguientes aspectos: 1. Idoneidad para los niños. 'Idoneidad' significa que tales películas no causarán daño psicológico aparente a un niño. 2. Temas y situaciones recurrentes, incluidos la reafirmación de nación, parentesco y comunidad; la exclusión y/o derrota de elementos sociales disruptivos; la minimización de los temas 'adultos', como representaciones de se-

---

1 Noel Brown y Bruce Babington. *Family Films in Global Cinema: The World Beyond Disney* (Londres: I.B. Tauris & Co Ltd, 2015): 1.

2 Brown y Babington, *Family Films in Global Cinema...*, 4.

3 Brown y Babington, *Family Films in Global Cinema...*, 5.

4 Brown y Babington, *Family Films in Global Cinema...*, 2.

xualidad, violencia, delincuencia, blasfemias, abuso de drogas, pobreza, gore, etc., y una historia que, aunque reconoce la posibilidad de un resultado desagradable o indeseable, es finalmente optimista, moral y emocionalmente directo. 3. Finalmente, la atención se centra a menudo en una figura infantil literal o simbólica. Las estrellas infantiles que van desde Shirley Temple y Sabu hasta Macaulay Culkin son figuras de identificación obvias para los niños, mientras que siguen siendo objetos de fascinación, nostalgia y objetivación para los adultos. Los niños simbólicos son figuras más mutables, ambivalentes, que incorporan valores de inocencia, juego.<sup>5</sup>

Un niño simbólico es un personaje que, a pesar de no reflejar una edad concreta, tiene comportamiento y expresiones comúnmente asociadas a los niños. Como por ejemplo el personaje de Bob Esponja, de Nickelodeon; Olaf, de Disney; o Winnie the Pooh, de los libros de Alan Alexander Milne.

48

Brown y Babington manifiestan que las experiencias de infancia que reflejan las películas familiares son dirigidas a los niños para que se identifiquen y con igual fuerza a los adultos para que recuerden y revivan su niñez, utilizando la nostalgia para lograr la empatía con el filme. La película de cine familiar posee, por lo tanto, contenido de agrado para adultos y niños. Expresan que en cada metraje se reflejan estas dos partes, aunque sea en distinto grado cada una. Por otro lado, Wheeler Dixon agrega que «en Estados Unidos la mayoría de las películas infantiles son en realidad películas familiares que están destinadas a atraer tanto a adultos como a niños».<sup>6</sup>

Russell y Whalley, autores del texto *Hollywood and the baby boom*, explican que el cine familiar consiste en la producción de películas pensando en niños y adultos como una sola audiencia. Enuncian que, en ocasiones, al pensar en la presencia del público adulto, no se piensa en su madurez y nivel de razonamiento, sino en apelar a su pasado, a su inmadura y despreocupada infancia, en la que no buscaba con esmero aplicar la razón. Afirman que de esta forma se pretende ampliar el *target*.<sup>7</sup> Dicha perspectiva se observa también en Brown y

5 Brown y Babington, *Family Films in Global Cinema...*, 3-4.

6 Wheeler Dixon. *Film Genre 2000: New Critical Essays* (Albany: State University of New York. Press, 2000): 177.

7 James Russel y Jim Whalley. *Hollywood and the Baby Boom: A Social History* (Bloomsbury Academic, 2019): 272.

Babington, quienes afirman que lo que se hace es satisfacer al consumidor secundario, en este caso los adultos que acompañan a los niños al cine, y esto a su vez aporta al alcance de una película. De esta forma se contempla al público adulto como un público complementario.

Este deseo de atraer y complacer a un público amplio lo describe también Brown, quien expone en el texto *'Family' Entertainment and Contemporary Hollywood Cinema* lo siguiente:

[...] las narrativas de los films de "familia" históricamente han sido caracterizadas por la transparencia, el espectáculo, las cualidades emotivas, un mensaje optimista (que culmina en un "final feliz") y la idoneidad del público en general, que abarca un deseo comercialmente motivado de complacer a tantos, y ofender a tan pocos, consumidores potenciales como sea posible...<sup>8</sup>

En otras palabras, el autor explica que el cine familiar es una exhibición emotiva y optimista, adecuada para su público, esperando que este sea lo más amplio posible al crear un contenido considerado amigable y asimilable para la mayor parte de la población.

Por otra parte, Wheeler (2000) sostiene que «el atractivo para los adultos en esos films va de lo leve a lo sustancial, pero como los niños constituyen la audiencia principal de las películas familiares, el material para adultos complementa en lugar de excluir o reemplazar el material destinado a atraer a niños».<sup>9</sup> Este autor remarca la importancia de la audiencia infantil en el público objetivo del cine familiar. Lo importante del aporte de este autor recae en la relevancia de la delicada tarea que conlleva crear contenido para niños, lo que lleva a ponerlo como centro de la producción.

Juan Sanguino en un artículo para el periódico *El País* de España asegura que algo que hacen las películas familiares es colocar elementos dirigidos únicamente a los adultos, de tal forma que pasa por completo desapercibido para los niños. Explica que las películas de Pixar esconden el contenido que está dirigido a los adultos, de modo que los niños no se percatan de su presencia. «Pixar ha multiplicado esta complejidad narrativa corriendo riesgos con momentos abierta-

<sup>8</sup> Noel Brown. *'Family' Entertainment and Contemporary Hollywood Cinema*. (Scope: An Online Journal of Film and Television Studies. Research Gate, 2013): 2.

<sup>9</sup> Dixon. *Film Genre 2000: New Critical Essays*, 178.

mente adultos, que los niños son incapaces de percibir, como si fueran ultrasonidos que su cerebro deliberadamente ignora porque no están dirigidos a ellos».<sup>10</sup>

Sanguino (2015) pone como ejemplo una escena de la película *Toy Story* en la que se hace referencia al movimiento artístico del cubismo y a uno de sus creadores, el pintor Pablo Picasso. La referencia puede ser reconocida por el adulto, pero un infante solo vería una cara desordenada y por lo tanto graciosa. Russell y Whalley (2018) enuncian que las películas familiares son hechas aparentemente para niños, pero con puntos de acceso para espectadores mayores. Otro autor que coincide con ello es Wheeler (2000), quien afirma que la película familiar contiene aspectos que los niños pasan por alto pero que los adultos captan. Por otro lado, Brown y Babington (2015) afirman que el cine dirigido a la familia inició incrustando en películas infantiles contenido dirigido a un público adulto, para que quienes acompañen a los niños también se entretengan, convirtiéndose más tarde en una constante de muchas de sus producciones.<sup>11</sup>

50

Por lo tanto, el cine familiar capta al público adulto por medio de dos factores. El primero es la nostalgia que causa al recordarle su infancia. El segundo corresponde a los elementos dirigidos única y directamente al adulto, guiños que hacen referencia a conceptos y datos que solo un adulto podría entender. Este segundo factor aplica muy pocas veces a referencias de sexo, violencia o abuso de estupefacientes; su énfasis está en los conocimientos de arte, política, ciencia, filosofía, etc., como se muestra con el ejemplo de la referencia al cubismo que se hace en *Toy Story*, o como se puede ver en *Bichos, una aventura en miniatura*, cuyo contexto consiste en el abuso del poder, el reclamo del respeto a la dignidad, la ejemplificación de la burguesía y proletariado. El cine familiar contiene temas como estos explicados a través de amigables y coloridas historias.

Noel Brown, en otra de sus publicaciones llamada *The Hollywood Family Film: A History, from Shirley Temple to Harry Potter*, asegura que Hollywood se ha empeñado constantemente en llegar a un público ho-

---

10 Juan Sanguino. "20 años de 'Toy Story': la verdad sobre una joya que todos despreciaron", *El País*, 15 de noviembre de 2015, acceso el 2 de octubre de 2020. Disponible en: [https://elpais.com/elpais/2015/11/16/icon/1447675247\\_926379.html](https://elpais.com/elpais/2015/11/16/icon/1447675247_926379.html)

11 Brown y Babington, *Family Films in Global Cinema...*

mogéneo, en buscar fragmentarlo en la menor medida posible, dando lugar a algunas de las películas más exitosas y perdurables de la historia del cine popular.<sup>12</sup>

Con base en lo expuesto anteriormente, se puede concluir que el cine familiar es una categoría basada en la edad de la audiencia. Su criterio de catalogación es la calificación moral asignada, basado en la diferencia de niveles de entendimiento que existe entre los miembros de su público objetivo, la familia, debido a la divergencia en sus edades. Esta clasificación del cine está compuesta por tramas y personajes pensados para el entendimiento y entretenimiento infantil, al cual se le suma temas y situaciones familiares y sociales que resultan llamativos y agradables para los adultos también.

El cine familiar excluye contenido como sexualidad explícita, lenguaje soez y abuso de sustancias, y regula los niveles de violencia. De esta manera busca evitar en infantes una exposición temprana a contenidos posiblemente perturbadores y, por ende, dañinos a nivel psicológico. Permite a los niños identificarse con un niño literal o simbólico al mismo tiempo que busca apelar a la infancia de los adultos. Con una trama que equilibra elementos atractivos para niños y elementos atractivos para adultos, buscando ser lo más amigable y asimilable posible, conduce al espectador a un final optimista.

51

## Tipos de cine familiar

Wheeler Dixon en el texto antes mencionado, *Film Genre 2000: New Critical Essays*, asevera que en el cine familiar tienden a manifestarse cuatro géneros cinematográficos: el musical, la película del rito de paso, la película de amigos y la película de deportes. Las películas familiares musicales están conformadas mayormente por las películas animadas de Disney. En los musicales, los protagonistas deben confrontar la tradición social y encontrar su lugar en el orden social. Mientras que el filme familiar del rito de paso «presenta a un personaje que pasa por una crisis o realiza un acto que le permite a él/ella volverse más “adulto”: más autosuficiente, más considerado, más respetuosos, etc.».<sup>13</sup>

---

12 Noel Brown. *The Hollywood Family Film: A History, from Shirley Temple to Harry Potter* (I.B. Tauris & Co Ltd, 2012).

13 Dixon, *Film Genre 2000...*, 183.

En la película familiar 'de amigos', según Dixon, se muestra más de un personaje y estos crecen y maduran gracias a una fuerte amistad. Finalmente, la película familiar de deportes narra una historia con valores, como toda película familiar, con la particularidad de que dicha historia gira en torno a un deporte en el cual el protagonista se desenvuelve y que sirve como su herramienta de crecimiento personal.<sup>14</sup>

## Historia y evolución del cine familiar

El cine familiar nació con la animación, puesto que esta, creada antes que el cinematógrafo, captó desde sus inicios la atención de niños y adultos. Fueron las franquicias de Disney y Pixar las que popularizaron la animación y el cine familiar junto con ella. Más tarde, el cine dirigido a la familia se popularizó fuera de la animación, en el *live action*.

52

«La técnica del dibujo animado no solo gusta y atrae al niño, también al adulto, el cual no pone resistencia en su recepción».<sup>15</sup> Comúnmente se asocia al dibujo animado con los niños, pero, desde su creación, la animación llama la atención de personas de todas las edades. Los primeros cortos, según César Herrera, funcionario de CIESPAL, fueron *Episodios humorísticos* (1906) y *The haunted hotel* (1907) de James Stuart Blackton. Mientras que, otras fuentes agregan también *Fantasmagorie* (1908), de Emile Courtet, a esa lista. Por otra parte, los primeros largometrajes fueron *La guerra e il sogno de Momi*, de 1916, Italia y *El Apóstol*, de 1917, Argentina.<sup>16</sup>

Años después nació la franquicia de Disney, que empezó con la serie de cortos *Alice in Cartoonland* y continuó con la creación de su personaje icono, Mickey Mouse.<sup>17</sup> La investigadora, Patricia Digón, explica que los primeros dibujos animados de Disney no se dirigían a niños. Ellos hacían comedia por medio de historias y personajes que

---

14 Ibid.

15 César Herrera "Dibujos animados. Una opción comunicacional". *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación* (1995): 15.

16 César Herrera. "Historia de la Animación". *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* (1995): 4.

17 Karina Castro y José Sánchez. *Dibujos Animados y Animación - Historia y compilación de técnicas de producción* (Ediciones CIESPAL, 1999): 68.



«se comportaban de forma “socialmente” incorrecta, con la caricaturización de personajes famosos y con historias que incluían ciertos elementos de crítica social».<sup>18</sup>

Las primeras animaciones de Disney se dirigieron a adultos, pero más tarde, entre los años treinta y setenta, sus dibujos animados se suavizaron, reduciendo los elementos de crítica social. Se dulcificó la imagen de Mickey Mouse, que había sido creado como un personaje rebelde, para volverse ingenuo e inocente. Disney se mostró más conservador, inocente y divertido, dirigiéndose a un público infantil sin olvidar al adulto y empezando a transmitir moral y valores.<sup>19</sup> De esta manera, Disney empezó a crear contenido dirigido a la familia. La empresa continuó creciendo y en los años noventa se asoció con el estudio de animación Pixar.

Kirchheimer (2012) habla de la presencia de elementos sociales que combinan los *targets* de niños y adultos en un mismo objeto. Explica que las películas animadas estrenadas desde 1995 hasta 2012 fueron dirigidas tanto a niños como a adultos: «El cambio detectado tiene su centro en una modificación de la destinación de las películas animadas: ya no son solo infantiles».<sup>20</sup> Presentaron cambios «en el lenguaje, en los temas, en la narrativa. Son películas que están organizadas en torno a nuevas modalidades del relato – de propuestas enunciativas [...]».<sup>21</sup>

53

Kirchheimer también afirma que en 1980 se da inicio a una constante serie de estrenos de películas animadas. Explica que con esto llegó la película de *Toy Story* en 1995 para popularizar más las películas animadas gracias a la animación 3D. Pixar Animation Studios restableció el cine familiar, ya que Pixar construyó sus producciones con base en la idea de hacer cine para todas las edades.

En una entrevista para el diario inglés *Independent*, Lee Unkrich, director de la película *Coco* (2017), producida por Pixar, dijo lo siguiente al ser interrogado sobre el porqué de la exploración de un tema como la muerte en una película infantil: «[...] no hacemos películas para ni-

---

18 Patricia Digón. "El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela". *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación* (2006): 163-164.

19 Digón, "El caduco mundo de Disney...".

20 Mónica Kirchheimer. "Problemas de lectura: lo infantil y lo adulto en la animación comercial contemporánea", *Revista Oficios Terrestres* (2012): 1.

21 Kirchheimer, "Problemas de lectura...", 3.



ños, las hacemos para todos, para adultos y para nosotros mismos. Solo nos aseguramos de que sean apropiados para los niños».<sup>22</sup>

*Toy Story* renueva la industria de los largometrajes dirigidos a la familia. Desde sus inicios, los animadores de Pixar pensaron siempre en atraer a su público por medio de los avances tecnológicos en imagen digital y la construcción de tramas y narraciones de excelencia. Con el cine dirigido al público de todas las edades que creó Pixar, nace el término *Kidult*. Kirchheimer afirma que en «las clasificaciones de las que son objeto las películas animadas estrenadas desde 1995 aproximadamente, aparecía la etiqueta *Kidult* o *adultescente*».<sup>23</sup> La autora explica que con la aparición de la película *La Sirenita* en 1989, la producción de películas animadas se incrementó rápidamente, lo que pronto resultó en la creación de *Toy Story* en 1995, cuya tecnología e historia revolucionaron la realización de películas animadas. «Estas modificaciones de lenguaje permitieron nueva luz y una nueva experiencia cinematográfica, la que se completará con modificaciones narrativas hacia 2001 con el estreno de *Shrek*».<sup>24</sup>

54

Existen otros autores quienes señalan que el cine familiar está presente en la producción cinematográfica desde los años treinta. Brown y Babington hablan de Shirley Temple refiriéndose a sus películas como filmes familiares. «Las estrellas infantiles que van desde Shirley Temple y Sabu hasta Macaulay Culkin son figuras de identificación obvias para los niños, mientras que siguen siendo objetos de fascinación, nostalgia y objetivación para los adultos».<sup>25</sup> Sin embargo, no es sino hasta el año 2000 cuando el cine dirigido a la familia adquiere mayor notoriedad. Este empieza a reconocerse como la opción más viable para aumentar la taquilla, ya no solo en la animación, sino también en el *live action*. Esto se debió al estreno de la película *Star Wars Episode 1: The Phantom Menace*, la cual aportó al crecimiento de las películas familiares, puesto que contenía elementos que se consideraban dirigidos a niños. «La crítica del *New York Post* identificó al nuevo

---

22 Jacob Stolworthy. "Coco director Lee Unkrich on making adults cry: Pixar doesn't make movies for kids" *Independent*, 18 de enero del 2018, acceso el 2 de octubre de 2020. Disponible en: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/coco-pixar-toy-story-3-new-film-sad-cry-lee-unkrich-director-release-date-trailer-gael-garcia-bernal-remember-me-grandma-a8166136.html>

23 Kirchheimer, "Problemas de lectura...", 3.

24 *Ibid.*

25 Brown y Babington, *Family Films in Global Cinema...*, 4.

personaje Jar Jar Binks como molesto, pero él apelaba a la audiencia primaria de Star Wars: niños».<sup>26</sup>

Los mismos autores expresan que George Lucas realizó la película considerando a los fans, que eran niños, en el estreno de la primera película de la saga y a la nueva generación de niños. «The Phantom Menace fue el estreno más taquillero del año y una de las películas más taquilleras de todos los tiempos».<sup>27</sup> En 2001 se comprobó que el material *child friendly* (amigable para niños), y por asociación los niños, eran ahora la más importante audiencia demográfica; esto gracias a los estrenos familiares de *Shrek*, *Harry Potter* y *The Lord of the Rings* gobernaron la taquilla.<sup>28</sup>

En otras palabras, las películas pensadas para *target* infantil no habían sido lo suficientemente valoradas hasta los inicios de la década del 2000, cuando se dieron cuenta de que debían conjugar las audiencias y formar un *target* mayor: la familia.

## Análisis de taquilla

A continuación expondremos el top 5 de películas más taquilleras a lo largo de la historia del cine registradas hasta el momento, para poder determinar posteriormente el número de producciones que encajan en la categoría de cine familiar presentes en el listado:

55

### Top 5 de películas más taquilleras a lo largo de la historia

Título	Género	Clasificación	Recaudación
Avengers: Endgame (2019)	Action Adventure Drama Sci-Fi	PG-13	\$2,797,800,564
Avatar (2009)	Action Adventure Fantasy Sci-Fi	PG-13	\$2,787,965,087
Titanic (1997)	Drama Romance	PG-13	\$2,187,463,944
Star Wars: Episode VII - The Force Awakens (2015)	Action Adventure Sci-Fi	PG-13	\$2,068,223,624
Avengers: Infinity War (2018)	Action Adventure Sci-Fi	PG-13	\$2,048,359,754

Fuente: Box Office Mojo

26 Russel y Whalley, *Hollywood and the Baby Boom*, 267.

27 Russel y Whalley, *Hollywood and the Baby Boom*, 267-268.

28 Russel y Whalley, *Hollywood and the Baby Boom*, 272.

Con base en los datos expuestos en el cuadro se puede observar en el siguiente gráfico los porcentajes en relación a la cantidad de películas G/PG, PG-13 y R que se ubicaron en el top 5 a nivel histórico.



56

Figura 1. Porcentaje de películas más taquilleras en la historia del cine según su clasificación por edad que se encuentran en los 5 primeros puestos de taquilla

En el caso de las películas más taquilleras de la historia a nivel mundial, el 100 % de estas corresponden a la clasificación PG-13. Esta clasificación encaja en el rango de cine familiar. Sin embargo, en términos de contenido, se podría señalar que todas las películas de la lista, a excepción de *Titanic*, cumplen con las características de cine familiar.

La ausencia total de películas de clasificación G y R, como podemos observar, indica que las películas más taquilleras de la historia son las que apuntan a un público mixto compuesto tanto por niños como adultos, es decir, cine familiar.

### Taquilla a nivel mundial

Presentamos tres tablas que indican las cinco películas más taquilleras a nivel mundial desde el 2017 hasta el 2019, según la página web de registro de taquilla cinematográfica Box Office Mojo.

### Top 5 de las películas más taquilleras a nivel mundial en el año 2017

Título	Género	Clasificación	Recaudación
Star Wars: Episode VIII - The Last Jedi	Action Adventure Fantasy Sci-Fi	PG-13	\$1,332,539,889
Beauty and the Beast	Family Fantasy Musical Romance	PG	\$1,256,143,089
The Fate of the Furious	Action Adventure Crime Thriller	PG-13	\$1,236,703,796
Despicable Me 3	Adventure Animation Comedy Family Fantasy Sci-Fi	PG	\$1,032,596,894
Jumanji: Welcome to the Jungle	Action Adventure Comedy Fantasy	PG-13	\$961,230,193

Fuente: Box Office Mojo

### Top 5 de las películas más taquilleras a nivel mundial en el año 2018

Título	Género	Clasificación	Recaudación
Avengers: Infinity War	Action Adventure Sci-Fi	PG-13	\$2,044,540,523
Black Panther	Action Adventure Sci-Fi	PG-13	\$1,341,912,319
Jurassic World: Fallen Kingdom	Action Adventure Sci-Fi	PG-13	\$1,308,334,005
The Incredibles 2	Action Adventure Animation Comedy Family Sci-Fi	PG	\$1,242,805,359
Aquaman	Action Adventure Fantasy Sci-Fi	PG-13	\$1,143,966,520

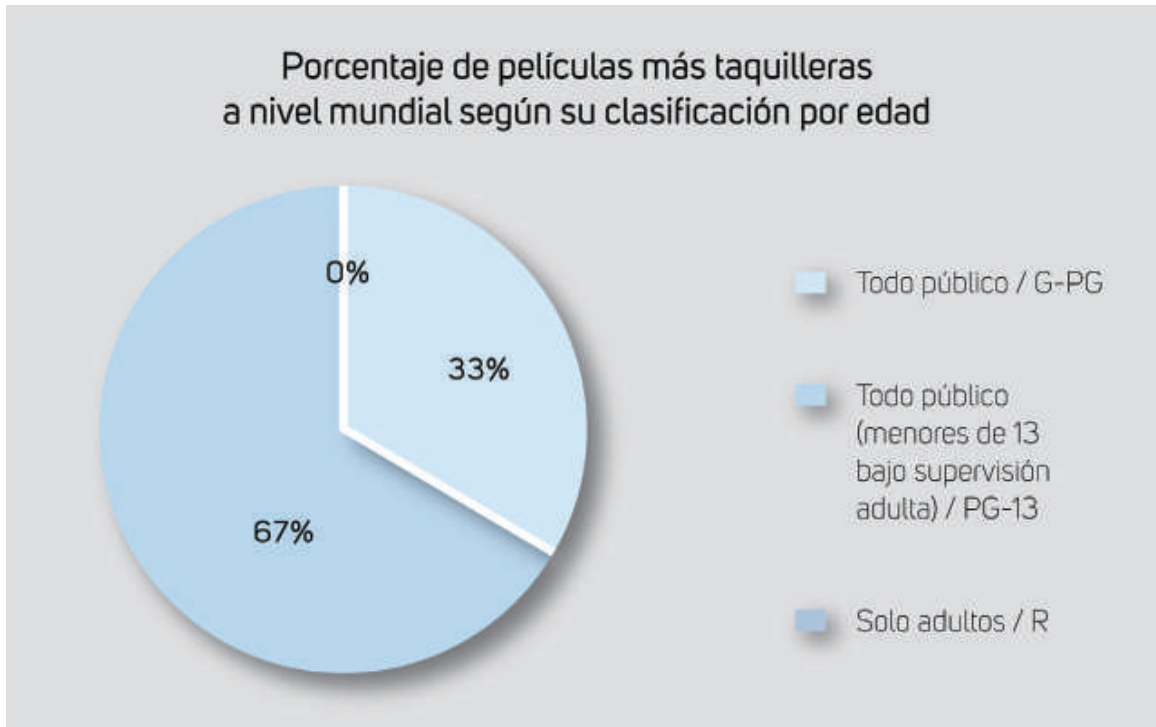
Fuente: Box Office Mojo

### Top 5 de las películas más taquilleras a nivel mundial en el año 2019

Título	Género	Clasificación	Recaudación
Avengers: Endgame	Action Adventure Drama Sci-Fi	PG-13	\$2,797,800,564
The Lion King	Adventure Animation Drama Family Musical	PG	\$1,656,141,579
Frozen II	Adventure Animation Comedy Family Fantasy Musical	PG	\$1,447,549,711
Spider-Man: Far from Home	Action Adventure Sci-Fi	PG-13	\$1,129,950,101
Captain Marvel	Action Adventure Sci-Fi	PG-13	\$1,129,729,839

Fuente: Box Office Mojo

En el siguiente gráfico se muestra en porcentajes la cantidad de películas G/PG, PG-13 y R que se ubican en el top 5 a nivel mundial, a lo largo de los últimos tres años:



58

Figura 2. Porcentaje de películas según su clasificación por edad en el top 5 de taquilla a nivel mundial

Con respecto a la clasificación por edades, se puede constatar en el gráfico que la mayoría de películas que forman el top 5 a nivel mundial en los últimos 3 años, con un porcentaje del 67 %, corresponde a la clasificación de PG-13. A este le sigue la clasificación PG, con un 33 %. Finalmente, la R registra un 0 %, es decir, ninguna de las películas más taquilleras del mundo corresponde a esa clasificación.

La clasificación que domina la taquilla es la PG-13, que permite sin restricciones y con advertencias mínimas, a espectadores de todas las edades. A esta le sigue la G/PG, que da aún más libertad de asistencia a las salas. La ausencia total de películas de clasificación R más el hecho de que las películas que son mayoría si cumplen con las características de una película familiar, llevan a la afirmación de que el cine familiar es el que obtiene la taquilla más alta en el mundo entero. Vale mencionar que las películas contabilizadas poseen las características del cine familiar en distintas medidas cada una.

## Taquilla en Estados Unidos

La siguiente serie de cuadros indica las cinco películas más taquilleras en Estados Unidos a lo largo de los tres últimos años, según la página web de registro de taquilla cinematográfica Box Office Mojo.

### Top 5 de las películas más taquilleras en Estados Unidos en el año 2017

Título	Género	Clasificación	Recaudación
Star Wars: Episode VIII - The Last Jedi	Action Adventure Fantasy Sci-Fi	PG-13	\$620,181,382
Beauty and the Beast	Family Fantasy Musical Romance	PG	\$504,014,165
Wonder Woman	Action Adventure Fantasy Sci-Fi War	PG-13	\$412,563,408
Jumanji: Welcome to the Jungle	Action Adventure Comedy Fantasy	PG-13	\$404,508,916
Guardians of the Galaxy Vol. 2	Action Adventure Comedy Sci-Fi	PG-13	\$389,813,101

Fuente: Box Office Mojo

59

### Top 5 de las películas más taquilleras en Estados Unidos en el año 2018

Título	Género	Clasificación	Recaudación
Black Panther	Action Adventure Sci-Fi	PG-13	\$700,059,566
Avengers: Infinity War	Action Adventure Sci-Fi	PG-13	\$678,815,482
Star Wars: Episode VIII - The Last Jedi	Action Adventure Fantasy Sci-Fi	PG-13	\$608,581,744
The Incredibles 2	Action Adventure Animation Comedy Family Sci-Fi	PG	\$417,719,760
Jurassic World: Fallen Kingdom	Action Adventure Sci-Fi	PG-13	\$335,061,807

Fuente: Box Office Mojo

### Top 5 de las películas más taquilleras en Estados Unidos en el año 2019

Título	Género	Clasificación	Recaudación
Avengers: Endgame	Action Adventure Drama Sci-Fi	PG-13	\$858,373,000
The Lion King	Adventure Animation Drama Family Musical	PG	\$543,638,043
Star Wars: The Rise of Skywalker	Action Adventure Fantasy Sci-Fi	PG-13	\$515,202,542
Frozen II	Adventure Animation Comedy Family Fantasy Musical	PG	\$477,373,578
Toy Story 4	Adventure Animation Comedy Family Fantasy	G	\$434,038,008

Fuente: Box Office Mojo

En el siguiente gráfico se muestra en porcentajes la cantidad de películas G/PG, PG-13 y R que se ubicaron en ese top 5, a lo largo de los últimos tres años:

60

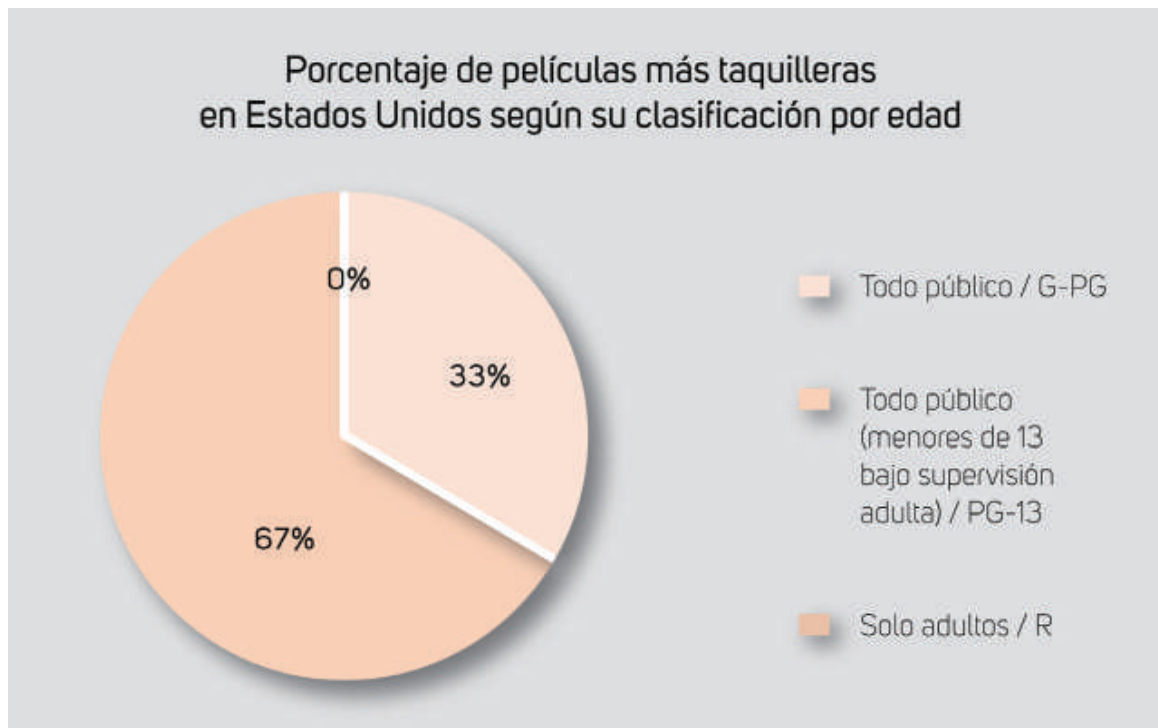


Figura 3. Porcentaje de películas según su clasificación por edad en el top 5 de taquilla en Estados Unidos

Con respecto a la clasificación por edades, se puede constatar en el gráfico que la mayoría de películas de taquilla superior, con un porcentaje del 67 %, corresponde a la clasificación de PG-13. A este le si-



que la clasificación G/PG, con un 33 %. Finalmente, la clasificación R no está presente en los primeros puestos de taquilla.

Las dos categorías presentes son aquellas que permiten la asistencia de familias completas (padres e hijos de todas las edades) a las salas de cine, lo cual demuestra el atractivo del cine familiar para las compañías de producción cinematográfica.

### Películas más taquilleras en Ecuador del 2017 al 2019

Exponemos ahora un registro y análisis de las cinco películas más taquilleras de Ecuador en los años 2017, 2018 y 2019. Los datos provienen de 2 fuentes: los que aparecen en los cuadros, de publicaciones anuales que realiza el diario *El Comercio*. La segunda fuente corresponde a un listado que se pudo obtener de la cadena Supercines, la cual es una de las dos empresas con mayor número de salas en el país.

Los datos proporcionados por Supercines coincidieron en aproximadamente un 80 % con los del diario *El Comercio*. La variación se puede deber a que las cifras de *El Comercio* probablemente incorporan datos de otras salas del país. Adicionalmente, en el listado entregado por Supercines no se contó con la cifra de recaudación, así como tampoco en los datos expuesto por *El Comercio* del 2019.

#### Top 5 de películas estrenadas en Ecuador en el año 2017

Título	Género	Clasificación	Recaudación
Fast and Furious 8	Action Adventure Crime Thriller	PG-13	\$5 040 419
Beauty and the Beast	Family Fantasy Musical Romance	PG	\$4 214 614
Thor Ragnarok	Action Adventure Comedy Fantasy Sci-Fi	PG-13	\$2 628 945
Pirates of the Caribbean: Dead Men Tell No Tales	Action Adventure Fantasy	PG-13	\$2 613 037
Spider – Man: Homecoming	Action Adventure Sci-Fi	PG-13	\$2 603 725

Fuente: Diario *El Comercio* (2017)

De acuerdo a la cadena Supercines, en lugar de la última entrega de *Piratas del Caribe* en el 4to puesto se ubica en ese top 5 la película de Disney, *Moana*, con calificación PG.

### Top 5 de películas estrenadas en Ecuador en el año 2018

Título	Género	Clasificación	Recaudación
Avengers: Infinity War	Action Adventure Sci-Fi	PG-13	\$7 300 000
Coco	Adventure Animation Family Fantasy Music Mystery	PG	\$5 600 000
The Nun	Horror Mystery Thriller	R	\$3 300 000
The Incredibles 2	Action Adventure Animation Comedy Family Sci-Fi	PG	\$3 270 000
Black Panther	Action Adventure Sci-Fi	PG-13	\$3 100 000

Fuente: Diario *El Comercio* (2018)

### Top 5 de películas estrenadas en Ecuador en el año 2019

Título	Género	Clasificación
Avengers: Endgame	Action Adventure Drama Sci-Fi	PG-13
The Lion King	Adventure Animation Drama Family Musical	PG
Toy Story 4	Adventure (Creative Type: Kids Fiction)	G
Captain Marvel	Action Adventure Sci-Fi	PG-13
Joker	Crime Drama Thriller	R

Fuente: Diario *El Comercio* (2019)

62

En este año, según la cadena Supercines, en lugar de la película *Joker* se encuentra en quinto lugar *Maléfica 2*, con calificación PG.

Ambas diferencias entre los registros de taquilla tienden a mostrar un escenario más favorable aún para el cine familiar.

A continuación se muestra un gráfico que muestra el porcentaje de cada clasificación según la edad en el Top 5 de la taquilla local del 2017 al 2019.

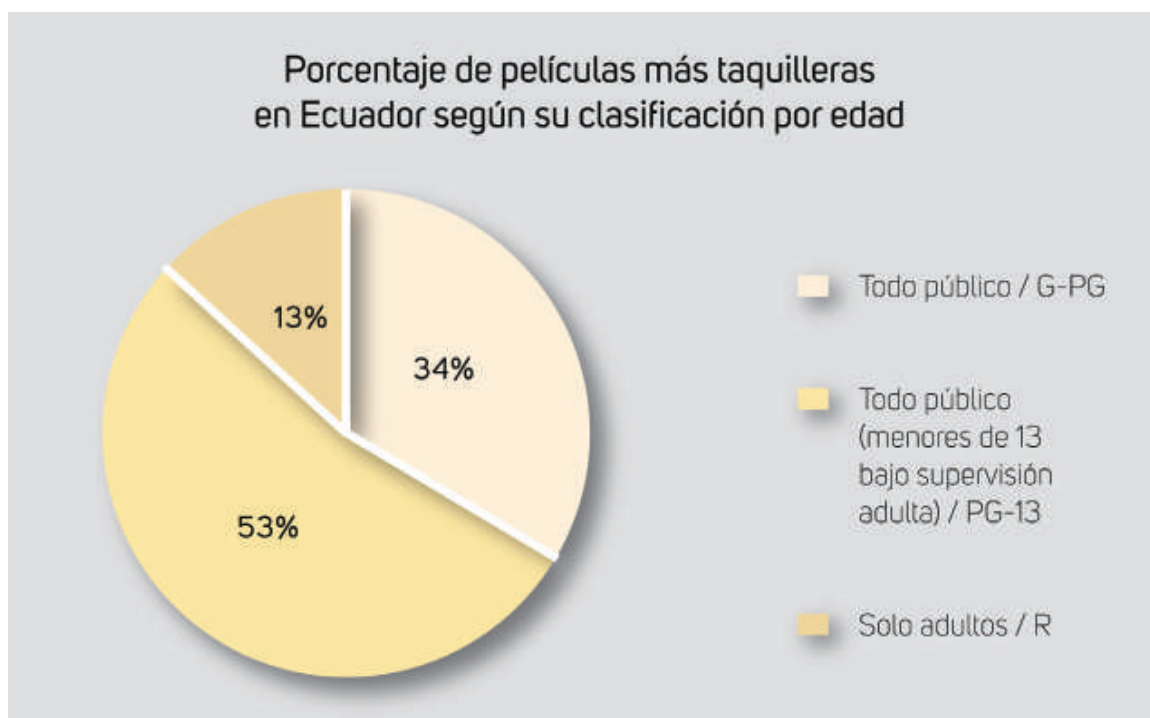


Figura 4. Porcentaje de películas según su clasificación por edad en el top 5 de taquilla en Ecuador

Como se puede observar en el gráfico las películas con mayor taquilla en las salas de cine de Ecuador son de clasificación G/PG, con 34 % y PG-13, con 53 %, predominando las PG-13. Mientras que las películas R cuentan con el 13 %. Según el análisis de las características de las películas que son mayoría, es decir, las PG-13, estas cumplen con las características de una película familiar. Por lo tanto, se cumple la tendencia del potenciado rendimiento en taquilla de las películas familiares también en Ecuador.

63

### Cine familiar y películas ecuatorianas estrenadas del 2017 al 2019

Para la realización del siguiente análisis se recopiló el listado de películas ecuatorianas estrenadas en el país en los años 2017, 2018 y 2019. Vale mencionar que el listado contiene únicamente largometrajes de ficción, es decir, excluye otros estrenos que se encuentran en la producción nacional, como documentales o cortometrajes. La lista de estrenos de 2017 y 2018 está basada en datos proporcionados por el ICCA (Instituto de Cine y Creación Audiovisual).

Luego se procedió a identificar en el listado la presencia de películas que pudieran entrar en la categoría de cine familiar. Para ello, se

definió una lista de cotejo con las características presentes en este tipo de producciones. Esta lista de cotejo fue aplicada a las películas para así poder determinar cuáles pueden ser catalogadas en esa categoría:

<b>Características de una película familiar</b>
No contiene sexo, abuso de drogas ni violencia de forma explícita; es decir, contenido considerado difícil de entender o perturbador para infantes.
Es fácil de asimilar para todas las edades.
Considera la posibilidad de un final desagradable o indeseable, pero finalmente es optimista y moral.
Genera nostalgia en los adultos, con respecto a su infancia.
Contiene temas y problemáticas de la familia explicados de tal forma que los entienda un infante.
Contiene temas y problemáticas sociales expuestos de tal forma que solo los entiende un adulto.
Equilibra el contenido atractivo para niños y el atractivo para adultos.
Contiene elementos para toda la familia pero prioriza la identificación del infante.

64

A continuación, se exponen los resultados del análisis:

#### **Películas ecuatorianas estrenadas en 2017**

<b>N.º</b>	<b>Nombre de película</b>	<b>Género</b>	<b>Película Familiar</b>	
			<b>NO</b>	<b>SI</b>
1	Quijotes negros	Drama	X	
2	El duende sátiro	Terror-suspense	X	
3	Killa (Antes de que salga la Luna)	Drama	X	
4	Horas exhaustas	Acción-thriller	X	
5	Chuquiragua	Drama	X	
6	Solo es una más	Drama	X	
7	Tal vez mañana	Drama-policíaco	X	
8	2 papás en Navidad	Comedia-drama		X

### Películas ecuatorianas estrenadas en 2018

N.º	Nombre de película	Género	Película familiar	
			NO	SI
1	No todo es trabajo	Drama	X	
2	Agujero negro	Drama-romance	X	
3	Verano no miente	Drama-comedia	X	
4	Minuto final	Thriller	X	
5	Ecuadorian Shetta	Drama-stoner (drogas)	X	
6	Oscuridad	Terror	X	
7	Cenizas	Drama	X	
8	Un minuto de vida	Drama- acción	X	
9	3-03 Rescate	Thriller-drama	X	
10	Proyecto bullying	Comedia-drama	X	
11	La dama tapada	Terror-thriller	X	
12	El buen Julio	Drama	X	

65

### Películas ecuatorianas estrenadas en 2019

N.º	Nombre de película	Género	Película familiar	
			NO	SI
1	Dedicada a mi ex	Comedia-romance	X	
2	La mala noche	Drama-thriller	X	
3	Azules turquesas	Drama	X	
4	A Son of Man	Drama-aventura	X	
5	Vacío	Drama	X	

Ahora veamos el gráfico que indica el porcentaje de películas ecuatorianas familiares estrenadas en los años del 2017 al 2019 que entran en la categoría de cine familiar:

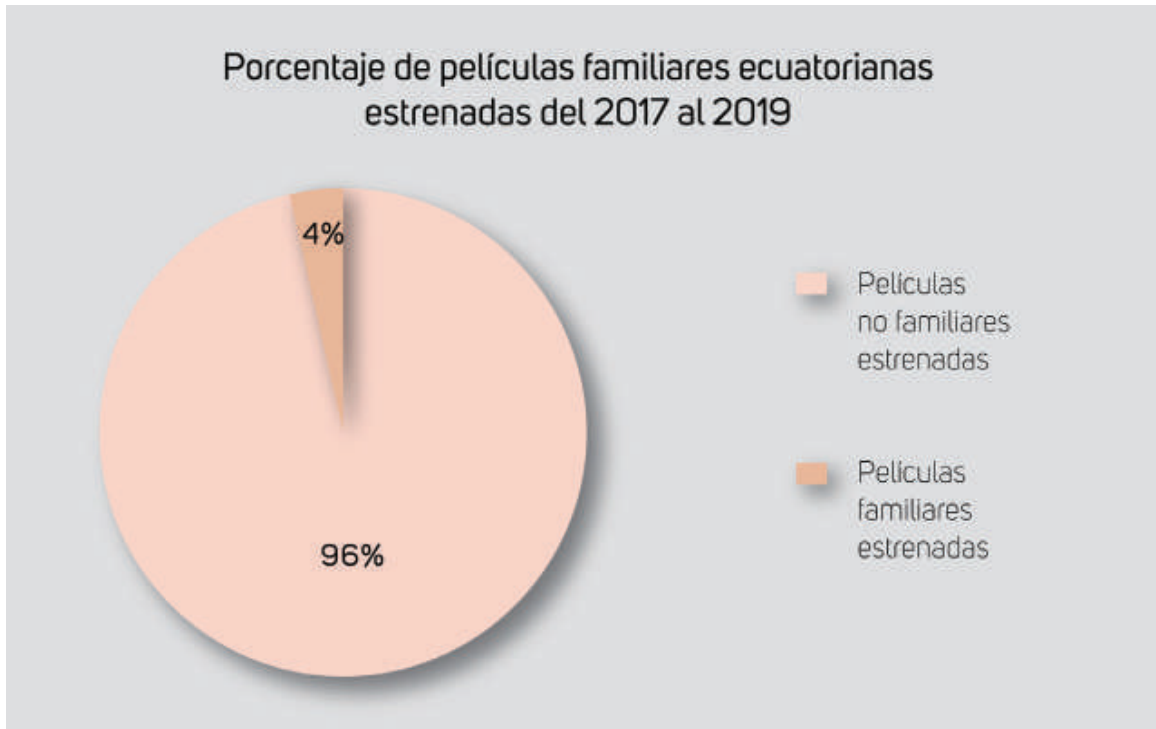


Figura 5. Porcentaje de películas ecuatorianas familiares estrenadas de 2017 a 2019

66

El gráfico muestra que en los últimos tres años la producción de películas ecuatorianas de categoría familiar es casi nula. Del 100 % de los estrenos de obras audiovisuales ecuatorianas, el 4 % responde a la categoría de cine familiar. Este porcentaje es representado por una única película.

Por lo tanto, se puede concluir que en Ecuador no se hace cine familiar.

### El caso de *Dos papás en Navidad*

La producción *2 papás en Navidad* es la única película ecuatoriana familiar estrenada en el país en los tres últimos años. Fue registrada como tal debido a que posee todas las características de una película del cine familiar. En el siguiente cuadro se puede observar los ítems para identificar las características de *2 papás en Navidad*:

Características de una película familiar	
No contiene sexo, abuso de drogas ni violencia de forma explícita; es decir, contenido considerado difícil de entender o perturbador para infantes.	X
Es fácil de asimilar para todas las edades.	X

No contiene sexo, abuso de drogas ni violencia de forma explícita; es decir, contenido considerado difícil de entender o perturbador para infantes.	X
Es fácil de asimilar para todas las edades.	X
Considera la posibilidad de un final desagradable o indeseable, pero finalmente es optimista y moral.	X
Genera nostalgia en los adultos, con respecto a su infancia.	X
Contiene temas y problemáticas de la familia explicados de tal forma que los entienda un infante.	X
Contiene temas y problemáticas sociales expuestos de tal forma que solo los entienda un adulto.	X
Equilibra el contenido atractivo para niños y el atractivo para adultos.	X
Contiene elementos para toda la familia pero prioriza la identificación del infante.	X

*2 papás en Navidad* fue dirigida por Álex Jácome en el año 2017. El diario *El Telégrafo* expone en el artículo "Dos papás en Navidad aborda con humor una lucha paternal", de diciembre de 2017, una breve descripción de la trama de este largometraje:

Esta es la historia de Belén Santander, una joven de 20 años que en su niñez fue abandonada por su padre biológico, el Doctor Matías, pero fue criada toda su vida por Ernesto Paz. Un día, su progenitor regresa al país para conocerla y, así, recuperar 'el tiempo perdido'.<sup>29</sup>

67

*2 papás en Navidad* es una comedia dramática que «habla de la relación padre e hija con humor, de una forma amigable».<sup>30</sup> Trata la importancia de las relaciones familiares y también expone el tema de la inclusión social, puesto que la protagonista, Belén Santander, tiene síndrome de Down. Esta película no contiene sexo, abuso de drogas ni violencia; es decir, contenido considerado difícil de entender o perturbador para infantes. Gracias a esto y su humorística y amigable forma de exponer su trama, esta película es fácil de asimilar para todas las edades.

A lo largo de su trama se muestra una serie de problemas, los principales constituyen la disputa entre el padre biológico y el padre adoptivo, el plan de los villanos y varias situaciones problemáticas có-

29 "Dos papás en Navidad aborda con humor una lucha paternal". *El Telégrafo*. (8 de diciembre de 2017, acceso el 2 de octubre de 2020). Disponible en: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/dos-papas-en-navidad-aborda-con-humor-una-lucha-paternal>.

30 "Dos papás en Navidad...".



micas que complementan la narración. Al final los conflictos son resueltos y se da un final feliz.

Es importante explicar que, además de cumplir con las características expuestas en el recuadro, también cumple con la característica del cine familiar de llevar como personaje principal un niño literal o simbólico. En este caso es simbólico y es encarnado por el personaje de Belén, quien es una adolescente pero su condición genética, es decir, el síndrome de Down, la muestra como una niña ante los ojos de los demás personajes y de la audiencia. Los padres son también, la mayor parte del tiempo, niños simbólicos, lo cual se observa en su comportamiento infantil.

Los adultos pueden identificarse con acciones de varios de los niños que aparecen a lo largo de la trama y sentir nostalgia por su propia infancia. Pero es mayor la identificación que pueden lograr con los personajes de los padres, la misma que puede darse de dos formas. La primera es la experiencia de ser padre de familia y la segunda es nuevamente la nostalgia por la propia infancia, pero a través del comportamiento infantil que tienen estos dos personajes. Es decir, la película genera nostalgia en los adultos, con respecto a su infancia.

**68**

Por consiguiente, los niños pueden verse identificados tanto en Belén como en los padres, puesto que ambos constituyen niños simbólicos. Además de sentirse incluidos al observar a los niños y niñas literales que aparecen en la trama.

Al ser su trama principal el conflicto del padre biológico de una joven con el padre adoptivo, esta película trata una problemática familiar y lo explica de manera sencilla, cálida y con un humor que podría llamarse inocente. En otras palabras, contiene temas y problemáticas de la familia explicados de tal forma que los entienda un infante. Sin embargo, el tema es entendido por el niño de la forma más ligera o general y es el adulto quien puede llegar a comprender el problema expuesto en un contexto social más profundo. Es decir, puede ver que se hace referencia a la constante social del abandono paterno que se da en la sociedad y algunas referencias a las diferencias de clases sociales. Por tanto, la película también contiene temas y problemáticas sociales expuestos de tal forma que solo los entiende un adulto.

Esto, sumado al hecho de que en su contenido se pueden ver distintos personajes y situaciones que representan a varios miembros de una familia. Sin embargo, la película prioriza la identificación del

infante, puesto que se expone un comportamiento infantil que no se da solo en los niños literales que contiene el metraje, sino también en los adultos. Es decir, que contiene elementos para toda la familia, pero prioriza la identificación del infante.

El largometraje equilibra el contenido atractivo para niños y el atractivo para adultos. Principalmente, el conflicto familiar y la experiencia de ser padre son cosas dirigidas exclusivamente al adulto, además de las apariciones de actores de la popular serie *Enchufe TV*, que normalmente se dirige a un *target* adulto. Mientras que, las situaciones cómicas constituyen contenido dirigido tanto a niños como a adultos, ya que es un humor que ambos grupos pueden disfrutar.

En conclusión, la película ecuatoriana *2 papás en Navidad* posee todas las características que identifican una película perteneciente al cine dirigido a la familia.

## Conclusiones

El cine familiar ocupa un lugar protagónico entre las películas más taquilleras en países a nivel mundial, en Estados Unidos (donde se encuentra la industria más grande de producción de películas) y entre las más taquilleras a lo largo de la historia. Las películas de clasificación PG-13 representan la mayoría de las producciones en la lista.

Por ello, se puede concluir que a nivel mundial la mayoría del público prefiere largometrajes cuyo contenido no sea exclusivamente infantil, pero al mismo sea apto para niños menores de 13 años, ya que así pueden asistir en familia al cine. En otras palabras, las películas populares en taquilla son las que no comparten un público tan infantil, pero tampoco tan adulto, son películas familiares que llegan a un equilibrio entre ambas.

Esta tendencia demostrable en la taquilla tiene una repercusión en la toma de decisiones que realizan las compañías productoras sobre el tipo de contenido que pueden incorporar las películas. Existen numerosos casos documentados sobre la toma de decisiones en relación al grado de violencia, por ejemplo, que determinadas películas de superhéroes fueron permitidas incorporar para no salirse de los límites del cine familiar y así evitar caer en una clasificación R, ya que eso habría implicado una reducción en los ingresos de taquilla por la limitación del público.

Una consecuencia negativa de la situación arriba mencionada es que la imposición de no salirse de los rangos del cine familiar en pro de tener un mejor rendimiento en taquilla puede llegar a perjudicar ciertas adaptaciones, cuyo material de origen demanda un abordaje más libre dirigido exclusivamente a un público adulto.

Un ejemplo de esto es la primera adaptación de *Escuadrón suicida* del año 2016. Aun cuando la trama de la producción gira en torno a la conformación de un grupo de villanos reclutados por una agencia gubernamental para proteger al mundo en contra de ataques de otras personas con superpoderes, el contenido fue trabajado para que no pasara de la clasificación PG-13 y, de esta forma, alcanzar un mejor rendimiento en taquilla. Sin embargo, la película fue duramente criticada y no logró alcanzar el rédito en taquilla esperado. Adicionalmente, en la actualidad se está trabajando en una nueva adaptación que sí va a llevar la calificación de R para corregir la dirección mal llevada de la entrega previa.

70 Por ello, en términos generales podemos decir que el presente trabajo muestra que las compañías productoras tienen razón en apostar por el cine familiar, ya que es claro que representa una tendencia en la taquilla. Sin embargo, se debe analizar el tipo de contenido que se va a abordar y con base en eso determinar si la producción se verá beneficiada o no al tratar de encajar en los rangos de clasificación que incluye el cine familiar o si, en su defecto, es mejor apuntar a otro tipo de público, particularmente en el caso de las adaptaciones donde se espera cierto grado de fidelidad con el material original, como en el caso de la película *Joker* (2019).

## Referencias bibliográficas

- Brown, Noel. *The Hollywood Family Film: A History, from Shirley Temple to Harry Potter*. I.B. Tauris & Co Ltd, 2012.
- . 'Family' Entertainment and Contemporary Hollywood Cinema. *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*. Research Gate, 2013.
- Brown, Noel y Bruce Babington. *Family Films in Global Cinema: The World Beyond Disney*. Londres: I.B. Tauris & Co Ltd, 2015.
- Castro, Karina y José Sánchez. *Dibujos animados y animación - Historia y compilación de técnicas de producción*. Ediciones CIESPAL, 1999.

- Criollo, Fernando. "Rápidos y furiosos lideró la taquilla en cines del Ecuador". *El Comercio*, 27 de diciembre de 2017, acceso el 2 de octubre de 2020. Disponible en: <https://www.elcomercio.com/tendencias/rapidosyfuriosos-lidero-taquilla-ecuador-cine.html>.
- . "Estas fueron las películas más taquilleras del 2018 en Ecuador". *El Comercio*, 27 de diciembre de 2018, acceso el 2 de octubre de 2020. Disponible en: <https://www.elcomercio.com/tendencias/recaudacion-peliculas-taquilla-ecuador-2018.html>
- . "Disney dominó la cartelera de cines en Ecuador en el 2019". *El Comercio*, 23 de diciembre de 2019, acceso el 2 de octubre de 2020. Disponible en: <https://www.elcomercio.com/tendencias/disney-superheroes-cartelera-cines-ecuador.html>
- Digón, Patricia. "El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela". *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación* (2006).
- Dixon, Wheeler. *Film Genre 2000: New Critical Essays*. Albany: State University of New York. Press, 2000.
- "Dos papás en Navidad aborda con humor una lucha paternal". *El Telégrafo*. (8 de diciembre de 2017, acceso el 2 de octubre de 2020. Disponible en: <https://www.eltelgrafo.com.ec/noticias/cultura/1/dos-papas-en-navidad-aborda-con-humor-una-lucha-paternal>
- Herrera, César. "Dibujos animados. Una opción comunicacional". *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación* (1995).
- . "Historia de la animación". *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* (1995).
- Kirchheimer, Mónica. "Problemas de lectura: lo infantil y lo adulto en la animación comercial contemporánea". *Revista Oficios Terrestres* (2012).
- Russel, James y Jim Whalley, *Hollywood and the Baby Boom: A Social History*. Bloomsbury Academic, 2019.
- Sanguino, Juan. "20 años de 'Toy Story': la verdad sobre una joya que todos despreciaron", *El País*, 15 de noviembre de 2015, acceso el 2 de octubre de 2020. Disponible en: [https://elpais.com/elpais/2015/11/16/icon/1447675247\\_926379.html](https://elpais.com/elpais/2015/11/16/icon/1447675247_926379.html)
- Stolworthy, Jacob. "Coco director Lee Unkrich on making adults cry: Pixar doesn't make movies for kids". *Independent*, 18 de enero del 2018, acceso el 2 de octubre de 2020. Disponible en: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/coco-pixar-toy-story-3-new-film-sad-cry-lee-unkrich-director-release-date-trailer-gael-garcia-bernal-remember-me-grandma-a8166136.html>



Mario Rivas, director de *Una historia feliz* (2009)



# Las funciones musivisuales de *Una historia feliz*<sup>1</sup>

Rafael Guzmán  
Universidad de las Artes  
Guayaquil, Ecuador  
rafael.guzman@uartes.edu.ec

**TÍTULO:** Las funciones musivisuales de *Una historia feliz*

**Resumen:** La relación entre música y animación es una de las zonas más inexploradas de la musicología y las investigaciones cinematográficas en general. Particularmente la simbiosis entre cine animado cubano y la música que lo ha acompañado a lo largo de los últimos 60 años, carece de trabajos investigativos profundos que puedan valorarla, teniendo en cuenta la calidad y cantidad de compositores que han contribuido en esta área del cine en la isla. En el presente artículo se pretende realizar un análisis de la música compuesta para el dibujo animado *Una historia feliz* (2009) del realizador Mario Rivas Monzón (Villa Clara, 1939), tomando como base conceptual las funciones musivisuales que propone Alejandro López Román.

**Palabras claves:** cine de animación, música y cine, musivisual, música y animación.

**TITLE:** Musivisual functions of *Una historia feliz*

**Abstract:** The relationship between music and animation is one of the most unexplored areas of musicology and cinematographic research in general. Particularly the symbiosis between Cuban animated cinema and the music that has accompanied it throughout the last 60 years, lacks in-depth investigative works that can assess it, taking into account the quality and quantity of composers who have contributed in this area of cinema in the island. This article aims to carry out an analysis of the music composed for the cartoon *Una historia feliz* (2009) by the director Mario Rivas Monzón (Villa Clara, 1939), taking as a conceptual basis the musical functions proposed by Alejandro López Román.

**Keywords:** animated cinema, music and film, musivisual, music and animation.

---

<sup>1</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=qkdqpsaCuBA&t=81s&ab\\_channel=RafaelGuzm%C3%A1nBarrios](https://www.youtube.com/watch?v=qkdqpsaCuBA&t=81s&ab_channel=RafaelGuzm%C3%A1nBarrios)

## Introducción

A pesar de ser con frecuencia subestimada, desapercibida u olvidada, la música compuesta para audiovisuales es un arte funcional, práctico y necesario. Subordinada a la presencia de la imagen, el discurso sonoro en la animación tendrá la responsabilidad fundamental de darle vida a lo irreal y credibilidad a la historia. De todos los elementos que conforman el audiovisual, es posiblemente la música quien establece una conexión más directa con la audiencia, pues actúa de forma misteriosa en el subconsciente del espectador.

De forma general, la música para audiovisuales siempre cumple una función determinada en su acompañamiento a la parte visual y tiene características singulares, por lo que ya podemos hablar de un lenguaje diferente,<sup>2</sup> pues se asume que el trabajo del compositor cinematográfico es específico y diferenciado, y ya puede distanciarse de los conceptos tradicionales de composición musical. En ese camino, López Román se plantea la posibilidad de la existencia de un nuevo lenguaje visual-musical, con sus propias reglas y peculiaridades, el *Lenguaje Musivisual*, el cual lo define como

74

[...] un lenguaje específico de la música situado en el cine y desde el cine, entendido no sólo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento.<sup>3</sup>

En particular, la música en el género de animación para niños es un elemento de vital importancia sensorial, y significativo corpus a la imagen.<sup>4</sup> Actualmente este género es muy amplio, y de acuerdo a las técnicas de animación empleadas, el público hacia el cuál va orientado, el contenido de la historia, el tiempo de duración, el lenguaje del compositor, las necesidades del realizador y hasta las relaciones co-

---

2 Alejandro López Román. *Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica* (Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia. 2014): 89-90.

3 López Román. *Análisis musivisual...*, 91.

4 Paloma Yebenes. "La música en el mundo de la animación". *Contratexto Digital*. Año 5, N° 6. Lima. ISSN: 1993-4904. 2007, 2.



municacionales entre ellos, entre otros factores, determinarán un tipo de música u otro.

De acuerdo a mi experiencia y estilo de diseñar música para animaciones, componer para un corto de dibujos animados es una forma de crear música en concordancia a las necesidades de las animaciones de tiempo limitado, es decir, componer para restringidos períodos temporales y la imposibilidad de desarrollar las ideas musicales. No confundir con el estilo puntillista de componer, donde el protagonista es la escasez de sonidos, la fuerte presencia de silencios, y los marcados y frecuentes contrastes de todo tipo. En la creación musical para animaciones como la que se analiza, las ideas musicales se exponen, pero es imposible desarrollarlas debido a las necesidades de cambio que exige la imagen. Es inevitable la constante fragmentación donde los protagonistas son las células rítmicas y/o melódicas, los subrayados de los acontecimientos, la importancia del color de los sonidos, así como la explotación de los símbolos antropológicos desde el discurso sonoro.

A la pregunta de cuál sería el elemento determinante para las decisiones creativas durante el proceso de composición, diría que el ritmo, ya sea insertando ritmo a la imagen o transfigurando su percepción. Los cortes en la edición deben ser cuidadosamente manejados por el compositor, ya que esas costuras (visibles o invisibles) van a incidir directamente en los tiempos de la animación. En ese sentido, se lograrán las rupturas y las continuidades en dependencia de las necesidades de la historia. El movimiento y el sonido, considerados como un solo elemento, son protagonistas indiscutibles en un dibujo animado, y resulta imprescindible su estudio y análisis en el género de animación.<sup>5</sup>

Ambas, música e imagen, están abrazados por el tiempo, e internamente una serie de pares contrarios regirán sus conflictos: movimiento-reposo, tensión-relajación, ascenso-descenso, condensación-rarefacción, entre otros; y para tratar de solucionarlos creativamente, el compositor debe contestarse algunas necesarias interrogantes: ¿qué lenguaje musical se utilizará teniendo en cuenta todos los medios expresivos?, ¿qué personajes u objetos necesitan música?, ¿dónde entra y sale la música?, ¿qué rol jugará en las escenas

---

<sup>5</sup> Diego Calderón, Josep Gustems, Jaume Duran. "Música y movimiento en Pixar: las UST como recurso analítico". *Revista de Comunicación Vivat Academia* (ISSN: 1575-2844. Septiembre 2016 Año XIX N° 136): 82-94.

donde se imbricará?, ¿qué función tiene cada Cue<sup>6</sup> en la historia?, ¿cuántos y cuáles serán los puntos de sincronización?, ¿qué ritmo tienen los planos y sus contrastes?, entre otras importantes preguntas. Las respuestas a estas y otras preguntas decidirán las maneras de contribuir desde la música para la trasmisión de emociones, conceptos e ideas, así como lograr una cohesión sonora acorde a la historia que se cuenta.

De forma general los elementos que conforman la estructura musical de un audiovisual son los siguientes:

Tema inicial (acompaña los créditos iniciales),  
Tema final (destinado a los créditos finales),  
Tema(s) principal(es) (son los protagonistas del audiovisual y pudiesen o no coincidir con los Temas inicial y final),  
Temas secundarios,  
Subtemas (fragmentos de uno de los anteriores) y  
Leitmotiv (fragmentos o motivos cortos para referenciar elementos).<sup>7</sup>

**76** La música del animado que se analiza en la presente investigación está conformada por: tema inicial (solo se emplea en el comienzo), un tema principal (se utiliza tres veces), tema final (que se utiliza previamente una vez durante el desarrollo del corto), tres temas secundarios (que caracterizan a la familia campesina que describe el niño, a Obregón como personaje, y después a Obregón con sus animales trabajando, en ese orden de aparición). El resto de la música utilizada puede considerarse como misceláneas sonoras necesarias para acompañar y darle vida a la animación.

Desde el año 2008 hasta el 2018 colaboré con los Estudios de Animación del ICAIC<sup>8</sup> componiendo la música de más de 100 películas

---

<sup>6</sup> A cada fragmento de música que se utiliza en la película se le denomina *Cue*.

<sup>7</sup> Olaya Maldonado, Oscar Javier. "Música para cine. Composición y producción de la música original para el cortometraje animado 'El Mercader de Sueños'" (Tesis. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Artes, Departamento de Música. Junio, 2009): 15-17.

<sup>8</sup> Los Estudios de Animación del ICAIC es una institución perteneciente al Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) del Ministerio de Cultura en Cuba, y se dedica a la realización de obras audiovisuales. En 1960 se funda el Departamento de Dibujos Animados (DDA), cuyos antecedentes pueden hallarse en los comerciales para televisión y semejantes producciones aisladas. Tras el desarrollo del movimiento cultural cubano, se convirtió en el 2003 en los actuales Estudios de Animación del ICAIC, institución que lidera la realización de animados en la isla (<http://www.animadosicaic.cult.cu/es/los-estudios/historia/>).

animadas. Para la presente investigación se propone un primer acercamiento al análisis de las funciones musivisuales en el dibujo animado *Una historia feliz* del director Mario Rivas, partiendo de algunas propuestas conceptuales del investigador español Alejandro López Román.

## Funciones musivisuales en *Una historia feliz*

Antes de comenzar el análisis se consideraron primeramente las funciones que propone Xalabarder, las cuales divide en cinco grupos: 1. Por su comunicación: música necesaria y creativa; 2. Por su origen: música original, preexistente y adaptada; 3. Por su aplicación: música diegética e incidental; 4. Por su actitud: música empática y anempática; y 5. Por su vinculación: música integrada.<sup>9</sup>

Sin embargo, las funciones que propone López Román son más abarcadoras y a la vez específicas, por lo que encontramos en ellas una base teórica mucho más completa. En ese sentido, y sentadas ya las bases teóricas del lenguaje musivisual, Román propone 30 posibles funciones de la música en el audiovisual (aunque también declara que pudiese haber más). Es necesario subrayar que las funciones musivisuales no son compartimentos estancos, sino que muchas veces se complementan y se presentan varias de ellas en determinados planos o escenas.

El animado que se analiza tiene una duración de 7 minutos y 16 segundos, y aborda las fantasías de un niño que desea hacer un cuento, hasta que logra componer una historia que porta un bello mensaje de amor y amistad. La música está compuesta durante la etapa de posproducción del animado, y es totalmente original destinada para el corto, por lo que no se utilizó música previamente creada. Se utilizaron *samplers* de bancos de sonidos, pero también fueron interpretados y grabados los pianos, las flautas y los clarinetes presentes en la banda sonora.

A continuación, se detalla en qué momento, cómo y por qué cada función se manifiesta en el animado, y se determina hacerlo en el orden cronológico en que ocurre el animado con el objetivo de facilitarle al lector la secuencia del análisis realizado:

---

<sup>9</sup> Conrado Xalabarder. *Música de cine, una ilusión óptica: Método de análisis y creación de Bandas sonoras* (Barcelona: LibrosEnRed, 2006): 28.

De 0:00 a 0:37 tema inicial, música de discoteca. Única diégesis en todo el dibujo animado y se evidencia cuando en el segundo 37 el niño saca el mando y apaga la música. Aquí la música cumple dos funciones: 'anticipativa' pues colabora con preparar a la audiencia para una inminente sorpresa, e 'informativa', ya que también ayuda en la atención sobre eventos importantes que aparecen en pantalla.

En el espacio temporal de 0:40 a 1:15 aparece el tema principal con una melodía cantáble de piano acompañada con cuerdas, que contrastará con la música disco de la escena anterior. Existen determinados momentos sincrónicos entre la imagen y la música como la introducción de flauta, piano y arpa con los recorridos del papel y el lápiz. La función 'cinemática' se manifiesta cuando se subraya la acción física (*underscoring*), aunque esta función se aplica en mayor o menor grado a lo largo del animado sin llegar al extremo del *mickeymousing*. Por otro lado, este tema también proporcionará función 'unificadora' ya que tendrá dos participaciones más en el transcurso del corto.

78 En 0:16 se contrasta timbre y registro con irrupción de la tuba representando al elefante. Aquí la función 'plástico-descriptiva' se expone de manera sencilla; sin embargo, desde 1:35 a 1:56 el contrapunto de los instrumentos de cuerdas (tema secundario 1) está asociado a la numerosa familia que se describe, manifestándose una función plástico-descriptiva con otra connotación y profundidad.

Desde 2:00 a 2:42 se vuelve a contrastar con fuerza, pero ahora mediante el género musical. El viejito Obregón es descrito con música campesina cubana (tema secundario 2), donde comienzan cantando los clarinetes acompañados de las congas. El criterio fundamental de selección de los clarinetes radicó en una intención de recordar y homenajear a Compay Segundo que interpretaba ese instrumento en su agrupación. En estos planos se cumplen dos funciones fundamentales: la 'local-referencial', en este caso la evocación de una cultura o localización, y por el otro la función 'pronominal', donde se caracteriza al personaje como un campesino de la tercera edad.

En el intervalo de 2:47 a 3:29 se puede escuchar el Cha cha chá del viejito Obregón (tema secundario 3). Este ritmo típico de la música cubana cumple función 'local-referencial', evocando el trabajo del personaje en las zonas rurales de Cuba.

3:30 a 3:39. Vuelve el tema principal a escucharse por segunda vez para cumplir su función 'unificadora', y de esa forma contribuir a la cohesión del animado.

Aproximadamente en la mitad del corto, de 3:40 a 4:11, se celebra la fiesta de Obregón con música campesina cubana y bailable. Nuevamente el discurso musical cumple doble función: 'local-referencial' (cultura o localización geográfica) y 'unificadora', pues este es el tema utilizado en los créditos finales.

De 4:25 a 4:48 se contrasta nuevamente en género y timbre para ilustrar personajes malos, por lo que la música asume una función pronominal, caracterizando a los personajes que menciona el protagonista.

La función 'elíptico-temporal' interviene de 4:57 a 5:09 sugiriendo la evocación del paso del tiempo, a pesar de que el niño lo declara en su monólogo. La música contribuye con sus medios expresivos; el clarinete, la flauta y el arpa se retoman buscando determinada coherencia tímbrica, pues ya se habían utilizado en los planos iniciales.

Por tercera y última vez aparece el tema principal (5:10 a 6:08) para musicalizar el envejecimiento de Obregón y el inexorable paso del tiempo. En estos cruciales planos las funciones 'emocional', 'elíptico-temporal' y 'unificadora', actúan para darle vida a esta parte de la historia. La creación de una emoción o sentimiento en el espectador y la evocación del paso del tiempo, a pesar de que nuevamente el protagonista lo declara, son responsables en buena medida de música que contribuye con el juego de sus medios expresivos.

De 6:16 a 7:14 se vuelve a emplear nuevamente la sincronía imagen-sonido con timbres aislados de clarinete y cuerdas, e inmediatamente solo la introducción del tema principal buscando fortalecer aún más la unidad del corto. La música cumple con la función cinemática subrayando la acción física de la imagen.

Culmina en 7:15 con los créditos finales reutilizando la música de la fiesta de Obregón: cubana, campesina y bailable (tema final). A manera de despedida alegre y optimista, la música retoma la función 'local-referencial', evocando una cultura o localización geográfica, y la función 'unificadora' a manera de cierre garantizando la cohesión sonora, y evitando el uso de nuevas fórmulas sonoras que puedan desorientar a la audiencia.

## Conclusiones

Después de estudiar estas funciones musivisuales, y haber realizado el análisis del animado *Una historia feliz*, se llega a la conclusión que las funciones presentes en el cortometraje estudiado son las siguientes: 1. Función informativa: Atraer la atención sobre importantes acontecimientos en la historia; 2. Función anticipativa: preparar al público para una sorpresa; 3. Función cinemática: apoyar las acciones producidas; 4. Función plástico-descriptiva: subrayar elementos y acontecimientos visuales; 5. Función local-referencial: presencia de una cultura o geografía determinada; 6. Función pronominal: caracterizar a un objeto o personaje; 7. Función elíptico-temporal: representar el paso del tiempo; 8. Función emocional: generar una emoción en el espectador; y 9. Función unificadora: dar cohesión al animado.

80 Es necesario aclarar que durante el proceso de composición musical lo más importante es tener una profunda comunicación con el equipo de realización del animado, especialmente con el director, e involucrarse emocionalmente con la historia que se cuenta. Es decir, el compositor no está calculando la función precisa que tendrá su música en un plano determinado, sino de qué manera el discurso sonoro se imbrica y ayuda a contar mejor la historia. En ese sentido, la música es la pintura adecuada (color, textura, intensidad, entre otros factores) que cubre y engalana la nueva edificación; el compositor es el último eslabón creativo de la cadena, pero que puede estar generando ideas desde la gestación del guion.

## Referencias bibliográficas

- Calderón Diego, Gustems Josep, Duran Jaume. "Música y movimiento en Pixar: las UST como recurso analítico". *Revista de Comunicación Vivat Academia*. ISSN: 1575-2844. Septiembre 2016, año XIX, N° 136. Pp. 82-94.
- López Román, Alejandro. "Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica". Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia. 2014.
- Olaya Maldonado, Oscar Javier. "Música para cine. Composición y producción de la música original para el cortometraje animado 'El Mercader de Sue-



ños'". Tesis. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Artes Departamento de Música. Junio, 2009. Pp. 15-17.

Yebenes, Paloma. "La música en el mundo de la animación". *Contratexto Digital*. Año 5, N° 6. Lima. ISSN: 1993-4904. 2007.

Xalabarder, Conrado. "Música de cine, una ilusión óptica: Método de análisis y creación de Bandas sonoras". Barcelona: LibrosEnRed, 2006.

## Internet

<http://www.animadosicaic.cult.cu/es/los-estudios/historia/>





Santiago Álvarez durante un rodaje

# Santiago Álvarez: la propaganda y las aporías de la poética-política

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

**TÍTULO:** Santiago Álvarez: la propaganda y las aporías de la poética-política

**Resumen:** En el marco de las relaciones entre poética y política, este estudio propone una revisión de la obra documental, y su dimensión conceptual, del cineasta cubano Santiago Álvarez. Se trata de señalar los méritos cinematográficos de varios de sus documentales realizados entre los años 60 y 70, aciertos que son detectables básicamente a nivel del montaje de material de archivo, visual y sonoro. También se establece los vínculos que la obra de Álvarez tiene con Vertov, Vorkapich, Svankmajer, Resnais y Birri, como sus referentes principales. Todo esto sin descuidar una crítica a su rol como ideólogo y propagandista del régimen socialista de Cuba. Octavio Paz, Bill Nichols y Gilles Deleuze ofrecen el marco teórico para dicho análisis y crítica. Se trata de aportar a la discusión sobre el documentalismo latinoamericano en su conflictiva relación con la ideología, la política y la ética.

**Palabras claves:** cine documental, Santiago Álvarez, estética del cine, cine de propaganda.

**TITLE:** Santiago Álvarez: propaganda and the contradictions of political-poetics

**Abstract:** This study proposes a review of the Cuban filmmaker Santiago Álvarez's documentaries and its conceptual dimension. Said review will be done taking into account the conceptual framework of the relations between poetics and politics. The objective is to point out the cinematographic merits in several of Álvarez's documentaries made between the 60s and 70s, which are detectable in the archival montage, visual and sound material. The links that Álvarez's work has with Vertov, Vorkapich, Svankmajer, Resnais and Birri, his main references, are also established. All this, without neglecting criticism in his role as an ideologist and propagandist of the socialist regime in Cuba. Octavio Paz, Bill Nichols and Gilles Deleuze offer the theoretical framework for this analysis and criticism, which is about contributing to the discussion on Latin American documentaries and its conflicting relations with ideology, politics and ethics.

**Keywords:** documentary cinema, Santiago Alvarez, film aesthetics, propaganda cinema.

En otras palabras, estábamos obligados a hacer películas de propaganda de manera permanente.

Néstor Almendros

84

Dos libros están en el origen de este texto. *Memorias de un cineasta bolchevique* (2011), de Dziga Vertov (1896-1954), que testimonia la importancia y vigencia del cineasta ruso, quien estetizó la imagen-movimiento y el sonido, y concibió el cine de la realidad como un encuentro entre la toma directa y los artificios del montaje. Lo llamativo de este libro es que, a casi setenta años de su muerte, lo que resta de su legado como cineasta bolchevique es más su inagotable dimensión como cineasta/creador que sus vínculos con el partido y su rol como publicista audiovisual de la ideología marxista/leninista.<sup>1</sup> El segundo es *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar (1914-1984), reeditado en 2019, como Edición Conmemorativa, por la Real Academia Española. En este libro hay varios ensayos sobre *Rayuela*, que rondan el elogio y redundan en los méritos de una novela pionera, lúdica, experimental y llena de proezas formales. Vargas Llosa, en su ensayo "La trompeta de Deyá" (1991), incluido en el libro, toca el tema político, y lo hace con un tono cómplice y comprensivo, al señalar que Mayo 68 marcó el punto de inflexión cortazariana que lo convertiría en el «escritor comprometido con el socialismo, el defensor de Cuba y Nicaragua, el firmante de manifiestos y el *habitué* de congresos revolucionarios hasta su muerte» (2019, XXXV). Ciertamente, entre el propagandista ruso y el comprometido argentino hay matices diferenciales. Vertov militó y trabajó para el partido y condujo su maquinaria de agitación, mientras que Cortázar se limitó al compromiso —más dictado por la ética que por la ideología, insiste Vargas Llosa—. En la obra del primero, la consignas y líderes del partido son parte sustancial de sus películas (*El año undécimo* o *Tres cantos para Lenin*); pero en la obra del segundo, lo que hay es siempre un inconformismo o un estado de angustia y escepticismo fren-

---

1 La parte autobiográfica del libro testimonia el largo padecimiento que Vertov sufrió enfrentado a la burocracia revolucionaria. Véase: Dziga Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique* (Salamanca: Capitán Swing Libros, 2011): 68, 69 y 104. Lo que viene a confirmar lo dicho por Deleuze: «La historia del cine es un prolongado martirologio», porque los grandes autores de cine son más vulnerables: «impedirles realizar su obra es infinitamente más fácil». Véase: Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 1983 (Buenos Aires, Paidós, 1994): 12.

te al mundo humano. En todo caso, de Vertov y Cortázar lo que más se recuerda y celebra es su obra, los valores estéticos y formales de *El hombre de la cámara* (1929) o de *62 modelo para armar* (1968); lo otro aparece atenuado, casi anecdótico.

También en 2019, en el mes de octubre, centenario del documentalista cubano, Santiago Álvarez, el programa Ibermedia organizó, en Casa América de Madrid, la mesa redonda titulada "La poética y la ética radical en el cine de Santiago Álvarez"; espacio en el que, en una tonalidad también amigable y elogiosa participaron Alice de Andrade, Carlos Bernal y María Luisa Ortega. Aparte del título del evento y del sintagma 'ética radical', lo que interesa para este escrito es la ponencia de Carlos Bernal, titulada "79 primaveras: más allá del cine propagandístico", en la que el autor reconoce la posibilidad de que dicha película de Álvarez naciera como un video propagandístico y que se pueda cuestionar su aspecto documental; enseguida, diferencia entre género documental y género de propaganda, cuyo ejemplo sería *El triunfo de la voluntad* (1935), de Leni Riefenstahl, y concluye que el paso del inexorable tiempo y el uso que hoy hacemos de esas películas, distinto al de sus autores y su época, «hacen saltar de sus entrañas lo documental que las habita»;<sup>2</sup> de esta manera, Carlos Bernal atenúa la tensión documental-propaganda y salva la película del realizador cubano. Sin embargo, varias preguntas surgen inmediatamente. ¿Al mirar un filme documental cualquiera, es posible escindir lo documental y lo propagandístico, separar la poética de su autor de su política? ¿Se puede abordar y analizar la obra cinematográfica de Santiago Álvarez, aun con el paso del tiempo, poniendo en segundo plano u olvidando su militancia propagandista y acentuando las razones estéticas de una obra por momentos excepcional? Lo que vamos a desarrollar es un intento de responder a esas preguntas, cuya respuesta se enmarcará en la idea de que contenido y expresión forman un sistema unitario, de que tanto acciones, personajes y lugares de la diégesis, como la instancia narradora y formal de la extradiégesis tienen directa relación con la sustancia de contenido (entendida como la «gente, cosas, etc., ya transformados por los có-

---

<sup>2</sup> Carlos Bernal, "79 Primaveras: más allá del cine propagandístico". En *La ética radical en el cine de Santiago Álvarez*. Ibermedia, 2019. [https://www.youtube.com/results?search\\_query=Santiago+LAvarez+la+etica+radila](https://www.youtube.com/results?search_query=Santiago+LAvarez+la+etica+radila).

digos culturales del autor»<sup>3</sup>); es decir, toda invención es tributaria de su contexto, cinematográfico y autoral, lo cual explica que *Acorazado Potemkin* naciera de un encargo que, en 1925, hiciera a Eisenstein la Comisión del XX aniversario de la revolución rusa,<sup>4</sup> y que por ello esté en las antípodas de la guerrerista *Whay we fight* (1942), de Frank Capra, y esta en las antípodas del himno nazi que es *Olimpia* (1936), de Riefenstahl. Cada texto se debe a su contexto.

86 Una breve genealogía del documental de propaganda nos devuelve a la revolución rusa. En el título mismo de su diario, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Vertov hace una declaración de militancia con la doctrina revolucionaria soviética. Su obra, armada a partir de la toma directa y material ajeno (lo que Vertov llamaba 'cine documentos'), está condicionada por esa pertenencia y cobijada por las ideas de pueblo, revolución, nación, verdad, dialéctica y culto al líder. *Entusiasmo* (1931), donde se pone en escena el programa hacia el socialismo o *Tres cantos para Lenin* (1934), donde se entonan himnos al «amigo y libertador de cada hombre dominado»,<sup>5</sup> son quizá los grandes filmes que inauguran el documentalismo de propaganda política y partidista, pero a la vez están dotadas de una admirable inventiva cinematográfica, tanto en la macroestructura como en la microestructura. Durante la Segunda Guerra Mundial, dicho documentalismo acentúa sus contenidos ideológicos y de agitación, ya sea como construcción heroica (del Mismo) o como denigración panfletaria (del Otro); y es que toda ideología partidista precisa propagar para persuadir, para acreditar su punto de vista desacreditando el del otro. En ese contexto bélico, se trataba entonces de servir a uno de los bandos en pugna, exacerbando el sentimiento patriótico y el miedo al enemigo. Sobre este binarismo (del bueno contra el malo) se construye un imaginario, un ideario y unas verdades. Los cineastas toman 'partido' y pasan a defender el punto de vista del discurso oficial, filman o echan mano de la memoria colectiva o del archivo nacional para argumentar a favor de las tesis del poder central. Así fue como la agencia del gobierno norteamericano «había tratado de convencer a los ciudadanos de las bondades de la

3 Seymour Chatman, *Historia y discurso. Estructura narrativa en la novela y en el cine*, 1978 (Madrid: Taurus, 1990): 27.

4 Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual* (Madrid: Cátedra, 1993): 161-162.

5 Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 68, 69 y 104.



energía atómica»;<sup>6</sup> así fue como la Oficina de Información de Guerra del ejército norteamericano y su Departamento de Cine forjaron la serie *Prelude to war* (1942), reeditando material documental y ficticio, al punto que en el prólogo de cada película/panfleto se habla de *re-enactments*, *autheticated* y *factual information* como si no fueran términos antagónicos. En el otro bando, e impulsada por opuestos resortes ideológicos, Leni Riefenstahl apoya y propaga el ideal del partido nazi alemán. La trilogía de Núremberg: *Victoria de fe* (1933), *El triunfo de la voluntad* (1934), *Día de libertad: nuestras fuerzas armadas* (1935), desde los títulos marcan el tono laudatorio y de construcción del heroísmo nacionalista y culto al líder. Pero, si dudosa es la dimensión estética y documental de todas las películas de propaganda producidas por el ejército norteamericano, al contrario, no es posible negar la eficacia estética de los filmes de Riefenstahl; pero esa eficacia hay que asumirla a la par de cuestionar y discutir el hecho de que sus imágenes fueron y siguen siendo una verdad ideológica que se construyó para persuadir y adherir a un poder destructivo que redujo el mundo a bandos de buenos y malos. No se puede pasar por alto la discusión sobre la manera en que esos planos fueron filmados o remontados (en el caso del material de archivo), o sea, reinterpretados y retextualizados para filtrar el sesgo partidista e imponer un punto de vista. Una imagen dice lo que le hacen decir. Al mirar esas películas hoy resulta tan difícil atenuar el guerrerismo norteamericano, como el racismo del nacional socialismo.

Tal práctica de filtrar el sesgo ideológico en nombre del pueblo, la nación y el líder, en los años 60, será puesta en tensión con el advenimiento de lo que pasó a llamarse el *found footage film* o cine del metraje encontrado; ahora, lo que proponen los documentalistas es justamente de desmontar 'subversivamente', como dice Antonio Weinrichter, el montaje de los filmes de propaganda del poder oficial; esto es, se trataba de filmes políticos y contradictores, animados por un novedoso propósito: atentar «contra el principio de veracidad del género documental»; y Weinrichter pone el ejemplo del desmontaje o reedición que hace Erwin Leiser en *Den Blodiga Tiden* (1960), del metraje de filmes de propaganda nazi como *Der ewige Jude* (1940) o *Feldzug in Polen* (1939), armados con imágenes tomadas en el gueto

---

<sup>6</sup> Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción* (Madrid: T&B Editores, 2004): 70-80.

de Varsovia a fin de demostrar la 'inhumanidad' de los judíos. Esta actitud, que irónicamente invierte el sentido de las imágenes del poder, sería prolongado, hacia los 70 y 80, por «una serie de películas que iban a denunciar o poner en evidencia un discurso oficial», o más aún, «la caída de un régimen autoritario ha solido propiciar la apropiación y desmontaje de las filmaciones con las que éste había construido su imaginario»,<sup>7</sup> como por ejemplo *Caudillo* (1975), de Basilio Martín Patino. La ironía, la inversión del sentido parece ser la mejor arma contra las imágenes y sonidos con que el discurso oficial del poder construye su ideario e imaginario. Todo envuelto en un halo de política e ideología, pero también de ética.

88 Octavio Paz decía que la crítica es el único recurso contra la ideología y los ideólogos. En efecto. El poeta mexicano nos da una de las más acertadas definiciones de la ideología, así como el mejor retrato del ideólogo (aplicable a tanto al de izquierdas como al de derechas). En el ensayo titulado "Dostoievski: el diablo y el ideólogo", del libro *Hombres de su tiempo* (1990), a propósito de Stavrogin, uno de los personajes centrales de *Los poseídos*, Paz dice que es el modelo del personaje escindido y poseído por la negación (el diablo); y de aquí, por oposición, surge su concepto de 'ideólogo', aplicado al hombre inmune a la dualidad; así, el ideólogo sería:

[...] el hombre que ha extirpado la dualidad. No conversa: demuestra, adoctrina, refuta, convence, condena. Llama a los otros *camaradas* pero jamás habla con ellos: habla con *su idea*. Tampoco habla con el *otro* que todos llevamos dentro. Ni siquiera sabe que existe: el *otro* es una fantasía idealista, una superstición pequeño-burguesa. El ideólogo es un mutilado del espíritu: le falta la mitad de sí mismo. Dostoievski amaba a los pobres y a los simples, a los humillados y ofendidos, pero nunca ocultó su antipatía hacia los que se decían sus salvadores.<sup>8</sup>

Y el modelo del ideólogo, para Paz, es Lenin, que despreciaba al «archi-medio Dostoievski», y que en otra ocasión habría dicho: «no pierdo tiempo con esa basura».<sup>9</sup>

7 Weinrichter, *Desvíos de lo real*, 81-82.

8 Octavio Paz, "Dostoievski: el diablo y el ideólogo", en *Hombres de su tiempo* (Barcelona: Seix Barral, 1990): 25 y 26.

9 Ídem., 26.



En ese orden, un reconocido teórico del documental, Bill Nichols, declaradamente marxista,<sup>10</sup> en *La representación de la realidad* (1991), establece un vínculo entre ética, política e ideología, dentro de lo que llama el 'espacio axiográfico' del documental; que para los propósitos de explicar la obra y militancia de Santiago Álvarez viene bien, con la observación de que su concepto de 'ética' todavía está anclado en el de la moral cristiana del juicio y los valores del bien y del mal, aspecto criticado ya por la ética laica de lo bueno y lo malo (de las pasiones alegres y las pasiones tristes), que viene desde Spinoza, Nietzsche y llega hasta Deleuze.<sup>11</sup> Dice Nichols que «tanto la ética como la política se pueden ver como ejemplos de discurso ideológico»; de donde este último, el discurso ideológico, sería el que se dirige «a la constitución de formas apropiadas de subjetividad para un modo determinado de organización social»; y donde lo político se refiere a los modos del poder y jerarquía. En Nichols hay una ética de la política y una política de la ética, y ambas son finalmente discursos ideológicos que afectan tanto la conducta y responsabilidades individuales como «establecen y mantienen un 'entramado de relaciones sociales' específico que forma el tejido y la textura de una economía cultural determinada».<sup>12</sup> Con este trazado de conductas individuales articuladas con las relaciones sociales y la economía cultural, podemos adentrarnos en el contexto, obra y figura del documentalista cubano.

89

Los dirigentes de la revolución bolchevique pronto se dieron cuenta de la importancia del cine y de su utilidad como instrumento de educación y persuasión. En 1919, la industria cinematográfica rusa se convirtió en soviética al pasar a depender del comisariado de Educación del Pueblo. En ese mismo año se creó en Moscú la Escuela cinematográfica del Estado. En 1922, Lenin lanza la consigna: «De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante».<sup>13</sup> Uno de los miembros más prominentes de ese cine soviético era Dziga Vertov, cuyo tra-

---

10 En su libro *Ideology and the Image*, dice, a propósito del cine de ficción, que en general los signos de esas películas siempre ocultan lo que realmente son, "significantes de ideología" con los que la institución cinematográfica mercadea "productos". Véase: Bill Nichols, *Ideology and the Image* (Bloomington: Indiana University Press, 1981): 4.

11 Véase sobre todo la Clase III de *En medio de Spinoza*, en la que Deleuze distingue entre el campo de la moral religiosa y el de la ética laica. Gilles Deleuze, *En medio de Spinoza*, 1980-81 (Buenos Aires: Cactus, 2017): 69.

12 Bill Nichols, *Representación de la realidad*. Cuestiones y conceptos sobre el documental, 1991 (Barcelona: Paidós, 1997): 144.

13 Véase: Román Gubern, *Historia del cine*, 1989 (Barcelona: Lumen, 2000): 146.

bajo estuvo impulsado por el ideario marxista como articulador de una obra objetiva, verdadera y revolucionaria. Paradójicamente, hoy leemos esas películas de consignas y agitación como una recreación de la realidad extremadamente formalista y genialmente esteticista; lo que quiere decir que tanto *El hombre de la cámara* (1929) como *Entusiasmo* (1930), que pretendieron equilibrar poética y política, hoy dan cuenta más bien de un desequilibrio absoluto en favor de la forma, tanto de la macroestructura (el filme y sus partes) como de la microestructura (escenas y planos) regidas por el montaje. En su tiempo, y como todos los cineastas formados durante el auge del período revolucionario (Kuleshov, Eisenstein y Dovzhenko), Vertov trabajó entusiasmado a favor del ideario leninista, al punto de hacer del cine el medio ideal para la información y orientación de las masas; es decir, propaganda y programa.

90

En Cuba, tras el triunfo revolucionario de 1959, se copia, en nombre también de la dialéctica, el pueblo, la causa del partido y la autoridad revolucionaria, el modelo del cine soviético. Ya en 1959, el gobierno, todavía revolucionario y no comunista, crea el departamento de cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, que, meses después, daría origen al ICAIC, bajo la dirección de Alfredo Guevara. Indica Joel del Río que este organismo y su jefatura pasaron a controlar la «producción, distribución y exhibición de las películas cubanas, documentales y de animación», pero, además, creó la Cinemateca de Cuba, le dio forma al *Noticiero ICAIC latinoamericano* y a la revista *Cine cubano*.<sup>14</sup> En junio de 1960 comienza a operar el *Noticiero ICAIC latinoamericano* bajo la dirección y animación de Santiago Álvarez. Sobre este contexto, el profesor John King dice que, en esos primeros años, Cuba parecía ofrecer «una oportunidad para la liberación cultural nacional y continental», y el cine «fue percibido como una parte muy importante de esa lucha en el continente».<sup>15</sup> Pero, Néstor Almendros tiene una mirada, no tan heroica de esos años:

Empezaron a producirse películas de temas políticos y educativos, algo muy normal en un país que acaba de hacer una revolución: películas so-

---

14 Joel del Río, *El Instituto Cubano del Arte e Industria cinematográficos (ICAIC), en Los cines de América Latina y el Caribe, Parte 1, 1890-1969*, Édgar Soberón Torchia, coord. (San Antonio de los Baños: ECTV, 2012): 221.

15 John King, *El carrete mágico* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994): 211.

bre la reforma agraria, sobre las realizaciones y proyectos del gobierno, proyectos de higiene, de agricultura, de educación [...] Alfredo Guevara Valdés [...] controlaba personalmente la producción, distribución, los cines, la importación de materias primas, los laboratorios e, incluso, la única revista cinematográfica. Al igual que Shumyatsky, el tristemente famoso ministro de cinematografía de Stalin, Guevara Valdés imponía su voluntad absoluta. Terminé por darme cuenta de que estaba trabajando no para el pueblo, como se pretendía, sino para un monopolio estatal, y que la autoridad de turno actúa como cualquier productor capitalista e impone sus caprichos de la misma manera o aún peor, solo que recurriendo a pretextos falsamente sociales.<sup>16</sup>

Santiago Álvarez (1919-1998) va a jugar durante el castrismo el mismo rol que Dziga Vertov tuvo en el seno de la revolución bolchevique de 1917. Fue miembro del equipo fundador del ICAIC, en 1959, y fue el fundador del *Noticiero ICAIC latinoamericano*. Sus 'noticieros' constituyeron el emblema del espíritu de propaganda de lo que hoy conocemos como Cine imperfecto cubano. Durante la década del 60, se trató de mostrar las conquistas de la revolución «mediante los matices inherentes a la agitación y la propaganda», reconoce Joel del Río.<sup>17</sup> Ciertamente, ese costado cuestionable e inobjetable de su activismo propagandístico, intensificado por la defensa radical de la 'verdad revolucionaria', bajo el escudo del periodismo cinematográfico, no debe hacernos perder de vista que Álvarez era un cineasta dotado, como lo fue Vertov; es decir, que, dentro de su extensa producción programática, publicitaria y de culto al líder, es posible señalar algunos documentales dignos de mirar como cine, quizá, atenuando su pesadez ideológica, pero sin olvidarla. En términos políticos y estilísticos, la herencia vertoviana de Álvarez la señala muy claramente Mario Naíto: «Su línea artística, como la de Dziga Vertov en el cine soviético de la década de 1920, estuvo influenciada por la improvisación ante las tareas de choque más disímiles acometidas por el país».<sup>18</sup>

La pesadez ideológica está, por ejemplo, en *¡Muerte al invasor!* (1962), filme cuyo título ya es una consigna y en que la voz *off* y la música

16 Néstor Almendros, *Días de una cámara* (Barcelona: Seix Barral, 1990): 42 y 43.

17 Del Río, "El instituto Cubano del Arte e Industria cinematográficos (ICAIC)", 222.

18 Mario Naíto, "La escuela documental cubana", en *Los cines de América Latina y el Caribe, Parte 1, 1890-1969*, Édgar Soberón Torchia, coord. (San Antonio de los Baños: ECTV, 2012): 227.

dramática (el himno bélico) imponen la lectura de unas imágenes cuya crudeza en la mostración del cuerpo herido o desgarrado está a la altura del argumento ideológico. Mas, al 7'48" cesa el himno bélico y la autoritaria voz *off* para dar paso a unos segundos de una composición sonora, entre concreta y experimental, que mezcla sonidos directos e instrumentos musicales, dando como resultado una composición audiovisual admirable estéticamente. Así mismo, más adelante hay un estupendo solo de percusión. Todo esto no deja de recordar la lección de *Night Mail* (1936), la producción de Grierson sonorizada con un poema de Auden.

Las imágenes de *Ciclón* (1963) nos ponen del lado de la catástrofe humana, el sufrimiento y la solidaridad son irrefutables. Un retrato minucioso de los efectos de un ciclón a su devastador paso. El relato sigue el desplazamiento geográfico del viento destructor. *Ciclón* es un buen ejemplo de virtuosismo sonoro y visual; primero, porque renuncia a la autoridad del narrador en *off*, y segundo, porque el realizador encarga al montaje de sonidos (directos, tomados de otras películas o producidos en estudio) e imágenes todo el peso argumentativo, apelando incluso a la congelación de la imagen como intensificador expresivo, el uso de animación y gráficos con fines de claridad didáctica. El viento indomable en la banda sonora es un hallazgo. Cuando pensábamos que a la cámara no le interesaba sino las víctimas, de pronto aparece el líder como el héroe de la jornada.

Mirando las imágenes de *Now* (1965) hay que reconocer que Álvarez era un atento estudioso de la historia del cine. Atento para reconocer lo hecho por Dziga Vertov, Slavko Vorkapich, Alain Resnais e incluso, Jan Svankmajer, pero también por Fernando Birri, en sus dos notables trabajos, *La primera fundación de Buenos Aires* (1959) y *Pampa gringa* (1963), en los que aparece, en la línea del Resnais de *Van Gogh* (1948) o *Gauguin* (1950), la técnica de mover la cámara sobre una foto o un cuadro, las detenciones de imagen, la sincronización rítmica de imagen y sonido o mezclar foto fija con imagen-movimiento. La cabeza de Lincoln y la foto que arde son otros hallazgos. Como sus maestros, Vertov o Svankmajer, Álvarez crea verdaderas danzas de imágenes y sonidos apelando al montaje de intervalos (planos de diferentes época y lugar), esta vez para denunciar y apoyar la lucha de la comunidad negra norteamericana por sus derechos civiles. Si la cultura cubana es abundante en ritmos y melodías, Álvarez

es un aplicado melómano, cuyo montaje conjuga toda tipo de imagen y sonidos y, a la manera de Vorkapich en *Moods of the sea* (1924), apela al ritmo y melodía del tema hebreo *Hava Nagila*, en la versión de Lena Horne. Lamentable ese final tan belicoso para una canción que invita a la rebelión alegre y pacífica. El cineasta sacó el arma. Tal invitación a la violencia revolucionaria, en la línea guevarista, está en el ambiente y será amplificada por Solanas y Getino en *La hora de los hornos* (1968). Pero su origen está en la teoría del odio de Fanon, con sus balas y cuchillos sangrientos.

En efecto, Solanas y Getino, siguiendo a Álvarez, llevan al cine documental la teoría del odio, la cual sostiene que para lograr la liberación (latinoamericana o de todo pueblo oprimido) se debía recurrir incluso a la violencia como «el precio que pagaremos por humanizarnos» ya que «un pueblo sin odio no puede triunfar», dicen las consignas de *La hora de los hornos*. Así, lo que sería el guevarismo y su proyecto de guerra de guerrillas estuvo antes, en lo que Franz Fanon había planteado en *Los condenados de la tierra* (1961):

Expuesta en su desnudez, la decolonización permite adivinar a través de todos sus poros, balas sangrientas, cuchillos sangrientos. Porque si los últimos deben ser los primeros, no puede ser sino tras un afrontamiento decisivo y a muerte de los protagonistas.<sup>19</sup>

93

Quedaba así abolida la vieja lección humanista de que la violencia engendra más violencia. En este sentido, el agudizar la confrontación violenta entre derechas e izquierdas, tuvo su peculiar puesta en cuestión en una película de otro miembro de las izquierdas, Miguel Littin; en *Dowson. Isla 10* (2009), sobre el confinamiento en un campo de concentración de la cúpula del gobierno de Allende, uno de los personajes le pregunta a otro, refiriéndose a la brutalidad del régimen de Pinochet, ¿por qué tanto odio? Con algo de perspectiva histórica se podría decir que el odio viene del resentimiento, el que Nietzsche había detectado ya en el origen de la figura del sacerdote, en *La genealogía de la moral*.<sup>20</sup> La doctrina es lo que une al sacerdote y al ideólogo. La guerra es uno de sus productos.

19 Franz Fanon, *Los condenados de la tierra*, 1961 (La Habana: Casa de las Américas, 2011): 3.

20 Friedrich Nietzsche, *Genealogía de la moral*, 1887 (Madrid: Alianza Editorial, 2005): 162-165.



*Cerro Pelado* (1966) es una muestra de cómo un ideario o un imaginario usa los cuerpos, en este caso el cuerpo deportivo, para sostener sus enunciados. La energía corporal al servicio de la idea; la fe y el entusiasmo al servicio del programa. Y también sobre la necesidad imperiosa de toda revolución de construir un enemigo, según la dialéctica de la lucha de los opuestos, finalmente trascendidos. La ubicuidad del líder será como un bajo constante en casi todas las películas de Álvarez; será el invitado eterno, acaso llevando al cine la idea de la ubicuidad teológica, es decir, de la divinidad que 'está en todas partes'. El contrapunto entre lo que pasa en el barco, en alta mar, con los atletas (y sus planos muy alegres y dinámicos) y el conflicto bélico y político, mostrados por montaje alternado de imágenes tomadas en sitios diferentes y lejanos (montaje de intervalos) y de diverso soporte. Este contrapunto de intervalos llega a su clímax cuando se divide la pantalla; división que confirma la puesta en montaje de la lucha dialéctica. Luego está el binarismo de Puerto Rico, mostrado como un país que vive entre la opulencia y la miseria. Álvarez ensaya también el breve plano inserto y la cámara lenta, en un filme que cuando muestra el cuerpo deportivo se vuelve jugueteo y divertido.

94

Álvarez pudo constatar los horrores de la guerra. Lo que vio lo cuenta en *Hanoi, martes 13* (1968), crónica de un día sobre la desigual guerra entre el gigante norteamericano y la pequeña Vietnam. El retrato amable del pueblo vietnamita contrasta con las escenas bélicas y su crueldad, manifiesta en la muerte de civiles. La alegría de la calle contrasta radicalmente con el dolor del campo de batalla. En términos formales, la 'documentalurgia' de Álvarez, que Luciano Castillo la define en tanto «mezcla rítmica de formas visuales y auditivas», que apela «a todo lo que estuviera a su alcance», esto es, «metraje documental histórico, fotos fijas, imágenes de ficción, animación, carteles» (2012, 231), está acá de cuerpo entero. Pero quizá lo más destacable no está en el montaje de la microestructura, en los choques y continuidades de las imágenes, sino en la *dispositio* macro. La película ensambla relato literario y relato cinematográfico. Como si fuera parte visual de *La edad de oro* (1889), el libro infantil ilustrado de Martí, la película inicia (a manera de primer acto) con uno de sus cuentos leídos en *off* (de hecho, vemos a Martí justo en el plano inicial), luego viene un segundo acto de imágenes en movimiento, y cierra con una vuelta

al libro. En términos de la instancia narradora, se podría decir que es Martí el narrador del cuento y de la película (metadiégesis) dentro de libro (diégesis). Una agudeza macroestructural. Para pensar, otra vez, la frase «Nosotros convertimos el odio en energía». ¿Era necesaria? Sí. En la medida en que obedece a la perspectiva del autor, marcada por su ideología y ética anclada en Fanon.

¿Cómo se construye un héroe? De la manera en que se construye un santo o un líder, a golpes de ficción, esto es: seleccionado ángulos de cámara, eligiendo fotos, montando fragmentos de video, discursos, himnos, canciones, etc. *Hasta la victoria siempre* (1967) es una elegía cinematográfica, y como tal, reconstruye la figura de su héroe fallecido, laudatoria y destinada a inmortalizarlo. El filme es bastante analítico, ya que presenta al Che como un hombre multifacético, entregado a su verdad dialéctica y revolucionaria. Esos dos largos planos secuencia de los discursos del héroe sí que desbalancean en relato, pero cumplen su papel teológico, teñido de mesianismo salvífico. Un héroe se construye como se canoniza a un santo, a golpes de sacralización. Algo de culto religioso hay aquí. Es como si en las ideologías ateas, la centralidad vacía que deja la divinidad mítica la pasara a ocupar el superhéroe de la leyenda. Mao, Pol Pot, Guevara: la hagiografía de las izquierdas. El libro rojo desplaza a la Biblia. En *Entusiasmo*, Lenin es el Padre, y el pueblo, sus hijos. Guevara el héroe total e inmortal, también es una construcción.

Con *LBJ* Álvarez nunca estuvo tan cerca de sus referentes, Alain Resnais y Jan Svankmajer. El paroxismo *rítmico* y formalista del *film collage*, de manejo del archivo, ingenios de animación, sonido y danza de imágenes están en *LBJ* (1968), dedicada a figuras de la política norteamericana: Lyndon B. Johnson, John F. Kennedy, Martin Luther King. Álvarez aquí da un giro francamente pacifista y elogioso de cierta política norteamericana. Nos viene a decir que el capitalismo no es uno solo. Ni todo es imperialismo; tampoco que todos los liberales sean guerreristas e imperialistas. Entre tantos detalles sobresalientes, de esta verdadera obra maestra, solo indiquemos que el hilo retórico lo tiene la foto fija con algunos intentos de animación; acompañado de una oportuna banda de sonido que opera sinérgicamente con las imágenes. Magnífico el homenaje que al 12'45" hace a Alain Resnais y *Las estatuas también mueren* (1953), para hablar del arte negro y la belleza de la raza negra. Quien modela el discurso sonoro y pone a danzar estas



imágenes (no exentas de miedo y cuerpos lacerados, que explican el plano rojo final) es la genial partitura del músico más importante del cine latinoamericano, Leo Brower (1939). Con esta película, Álvarez alcanza su máxima cota de gran maestro.

Hay poetas santos, poetas guerreros, poetas presidentes, poetas revolucionarios, poetas mesiánicos. Roque Dalton, salvadoreño (asesinado por sus propios compañeros de guerrilla, acusado de ser agente de la CIA); Sedhar Sèngor, senegalés (inventó la metafísica de lo negro, la negritud); Aimé Césaire, martiniqués (que hablaba del odio cósmico). Ho-Chi-Minh (1890-1969), el líder de la revolución de Vietnam es retratado de cuerpo entero en *79 Primaveras* (1969). Es el retrato del poeta guerrero y mesiánico. El estilo de Álvarez mantiene su tónica de trabajo y montaje de material encontrado (en la filmoteca de Hanoi). Todo normal, incluso con la aparición del ubicuo líder en los funerales de Ho-Chi-Minh. Todo normal. Todo muy Álvarez publicista. Hasta que al minuto 21'19" aparece otro de los fragmentos antológicos, titulado "¡Que la división del campo socialista no ensombrezca el futuro!". Verdadero portento cinematográfico, por el riesgo que toma, con esa serie de imágenes quemadas, rayadas, quebradas, chirriantes, paroxísticas, escatológicas, muy *underground*, como anunciando el fin, el fracaso de toda revolución. El campo socialista nunca fue campo unificado, sino plural y contradictorio; con tensiones internas irresolubles, lo que ya anticipaba su inviabilidad.

96

1971 es el año en que estalla el Caso Padilla, muestra de que había una corriente alterna y disidente en el seno de la intelectualidad cubana. Pero el hecho de que Padilla fuera obligado a retractarse de sus poemas antirrevolucionarios era solamente el epifenómeno del disenso que venía incubándose en la isla, casi paralelo al nacimiento de la revolución. Entre los primeros disidentes están cineastas que formaron parte de ICAIC: el fotógrafo Néstor Almendro sale de Cuba, tras problemas con su película *PM*, en 1961; le siguen Fernando Villaverde, Fausto Canel, Alberto Roldán, Roberto Fandiño y Eduardo Manet, el crítico principal de *Cine cubano*,<sup>21</sup> que dejan Cuba en la década del 60. Pero el caso más dramático es el de Nicolás Guillén Landrián, quien hizo una polémica y combativa carrera en el ICAIC, hasta su expulsión definitiva en 1972 y su exilio en Miami, en 1989. A este cineasta negro,

---

21 King, *El coche mágico*, 217.

sobrino del poeta, que sufrió un internamiento forzado, para su reeducación, en una granja agrícola de la Isla de Pinos, entre 1965 y 1966, se lo ha comenzado a reconocer y estudiar recién, por sus trabajos «tan influyentes como la obra más reconocida e institucional de Santiago Álvarez». <sup>22</sup> En *Coffea Arábica* (1968), efectivamente, sobre el ordinario proceso de la siembra del café, Guillén Landrián levanta una máquina cinematográfica de dimensiones cismáticas, un montaje de choques y dislocamientos, de proximidades y distanciamientos abisales. Juega e ironiza con la consigna de «Primero dejar de ser, que dejar de ser revolucionario», ya que inmediatamente pone la palabra ‘fumigación’; se ríe del líder con la canción *The Fool in the Hill*, de los Beatles (que puede ser escuchada como un retrato del ideólogo), y también es «inseparable de su impugnación del gobierno y control de los cuerpos bajo los regímenes del trabajo productivo», así como una «crítica del modelo didáctico del documental». <sup>23</sup> También es subversivo el tono alegre, jovial y festivo de la negritud, que estaban ya en *PM*.

En la década del 70, Álvarez está definitivamente institucionalizado. Y en general, se nota el declive estético y un repunte de su ánimo publicitario, entre hagiográfico y panfletario. Así, varias figuras y acontecimientos que involucran a las izquierdas latinoamericanas aparecen en sus imágenes, en una suerte de épica revolucionaria. *El nuevo tango* (1973) está dedicado al peronismo en la persona del expresidente Cámpora y las juventudes peronistas. *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá* es un canto fúnebre por los caídos bajo la cruenta dictadura militar de Pinochet, donde sobresalen Allende y varios miembros de la nueva canción chilena. También donde se plantea otro de los mitemas del pensamiento de izquierdas: la visión angelical de lo que llaman ‘pueblo’, en razón de una supuesta pureza, como si los pueblos (que son varios) no estuvieran formados por seres humanos, sino por ángeles. En términos formales, hay que otra vez destacar el particular armado macro del material en fílmico y en foto fija, para contrapuntear las melodías del cancionero político. *De América soy hijo... y a ella me debo* (1975) es un tedioso reportaje sobre la visita de Fidel Castro a Chile, donde es aclamado y ovacionado como una estrella pop. Con

---

<sup>22</sup> Julio Ramos, “Cine, poesía y locura”, en *Guillén Landrián o el desconcierto fílmico*, Julio Ramos y Dylon Robbins, eds. (Leiden: Almenara, 2019): 87.

<sup>23</sup> Ramos, “Cine, poesía y locura”, 103.

*Mi hermano Fidel* (1977) focaliza nuevamente a la figura mesiánica por excelencia de casi todas las izquierdas latinoamericanas, bajo la idea matriz de que Fidel reedita la gesta libertaria de José Martí. Este gesto se redondea en la testimonial *La guerra necesaria* (1980), una crónica minuciosa y muy bien documentada sobre los prolegómenos y preparación (en tierras mexicanas) de la expedición del Granma. Álvarez aquí emplea básicamente entrevistas a los protagonistas y testigos de la manera en que se fue gestando el poder vertical y supremo del castro. El escritor Pedro Juan Gutiérrez, en *Trilogía sucia de la Habana*, narrada en primera persona y ambientada a inicios de los 90, cuenta lo siguiente: «El periódico de hoy traía en primera plana una entrevista con un ministro importante y fanfarrón. El tipo muy sonriente, gordito, decía: 'Cuba no es un paraíso ni un infierno'. Le hubiera preguntado: 'Y qué es, el limbo'». <sup>24</sup>

98

Habíamos propuesto unas respuestas a las preguntas sobre la separación entre poética y política. Y la idea central ha sido que contenido y expresión forman un sistema unitario, esto es, lo que ocurre en la diégesis y en la extradiégesis tienen directa relación con los códigos culturales del autor; en consecuencia, toda invención es tributaria de su contexto, social y autoral. Lo que acontece durante la preproducción, la producción y la posproducción está condicionado por lo ideológico, político y ético, de una subjetividad frente a la sociedad, el poder y los valores. En este marco, hemos analizado y comentado las películas más citadas y reconocidas de Santiago Álvarez, destacando algunos documentales dignos de mirar como cine o haciendo saltar de su entraña publicitaria lo documental que las habita, pero señalando a la vez la pesadez ideológica. Así tenemos la macroestructura de *Hanoi, martes 13* y *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá*; *LBJ* como una verdadera obra maestra en forma de *collage*, con la que el documentalista cubano alcanza la alta cota del gran maestro. Si en *¡Muerte al invasor!* hay fragmentos excepcionales, la verdadera proeza es *79 primaveras*, minuto 21'19", cuando aparece el fragmento titulado "¡Que la división del campo socialista no ensombrezca el futuro!". Verdaderas lecciones de cine que hay que mirar y estudiar. Todo esto no sin olvidar que Álvarez fue el documentalista de la institución castrista. Es irrefutable que su producción fue programática, publicitaria y de culto al líder. Como

---

24 Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de la Habana*, 1994 (Barcelona: Anagrama, 2012): 129.

director y realizador del ICAIC fue responsable de todo lo que allí se produjo, incluidas las películas más artísticas y las de pura publicidad y agitación ideológica.

No deja ser curioso que Álvarez jamás se planteara una crítica de la representación, justo cuando en Europa, por esas mismas fechas, Foucault, Guattari o Deleuze, los pensadores del Mayo 68, habían en-  
tablado una frontal crítica de la representación. Guattari había lanza-  
do la idea y el proyecto de las luchas transversales, en oposición a las  
luchas populares clásicas, centralizadas por el sindicato o el partido;  
esto quería decir una lucha sin representantes, bajo los principios de  
«nunca hablaré por otros» y «nunca me creeré representante de al-  
guien».<sup>25</sup> El mismo Deleuze, en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*  
(1985), al hablar del cine de Rocha, pone también en crisis la toma de  
consciencia como el camino hacia la revolución y de que en el cine po-  
pular lo que menos había era un 'pueblo': el pueblo es lo que falta entre  
otras cosas porque nunca hubo un pueblo, sino «siempre varios pue-  
blos, una infinidad de pueblos, que quedaban por unir...».<sup>26</sup> El escritor  
Sergio Ramírez, en el ensayo "El que nunca deja de crecer", incluido  
en la edición de *Rayuela*, de la Real Academia, también habla de ética  
radical al referirse a los años heroicos en que la causa por un mundo  
nuevo tenía un aura sagrada; pero luego constata que la rebeldía de las  
revoluciones, una vez en el poder, «termina no pocas veces en escle-  
rosis y los héroes convertidos en caudillos», y continúa: «Las utopías  
reglamentadas se vuelven siempre pesadillas».<sup>27</sup> La literatura parece  
más lúcida que el cine.

## Referencias bibliográficas

Almendros, Néstor. *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

Bernal, Carlos. "79 Primaveras: más allá del cine propagandístico". En *La ética radical en el cine de Santiago Álvarez*. Madrid: Ibermedia, 2019. [https://www.youtube.com/results?search\\_query=Santiago+LAvarez+la+etica+radila](https://www.youtube.com/results?search_query=Santiago+LAvarez+la+etica+radila).

---

25 Gilles Deleuze, *El poder. Curso sobre Foucault*, Tomo II, 1986 (Buenos Aires: Cactus, 2017): 21.

26 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 1985 (Buenos Aires: Paidós, 2007): 291.

27 Sergio Ramírez, "El que nunca deja de crecer", 2002, en *Rayuela*, prólogo (Barcelona: Real Academia Española, 2019): LXXII-LXXIII.

- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. Estructura narrativa en la novela y en el cine*, 1978. Madrid: Taurus, 1990.
- Deleuze, Gilles. *En medio de Spinoza*, 1980-81. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- . *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 1983. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Del Río, Joel. *El Instituto Cubano del Arte e Industria cinematográficos (ICAIC)*, en *Los cines de América Latina y el Caribe, Parte 1, 1890-1969*, Édgar Soberón Torchia, coord., 220-222. San Antonio de los Baños: ECTV, 2012.
- García Jiménez, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Gubern, Román. *Historia del cine*, 1989. Barcelona: Lumen, 2000.
- King, John. *El carrete mágico*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.
- Naíto, Mario. "La escuela documental cubana", en *Los cines de América Latina y el Caribe, Parte 1, 1890-1969*, Édgar Soberón Torchia, coord., 227-229. San Antonio de los Baños: ECTV, 2012.
- Nichols, Bill. *Ideology and the Image*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- . *Representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, 1991. Barcelona: Paidós, 1997.
- 100** Paz, Octavio. "Dostoievski: el diablo y el ideólogo", en *Hombres de su tiempo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Ramírez, Sergio. "El que nunca deja de crecer", 2002, en *Rayuela*, prólogo, LXI-II-LXXX. Barcelona: Real Academia Española, 2019.
- Vertov, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Salamanca: Capitán Swing Libros, 2011.
- Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.







# PELO MALO Y SUS CONEXIONES CON EL REALISMO ENTREVISTA A MARIANA RONDÓN<sup>1</sup>

Harry Bracho

Investigador independiente

Paris, Francia

harrybracho@gmail.com

**H**arry Bracho: Quisiera que hablásemos sobre el cine venezolano y su conexión con el realismo, específicamente en tu película *Pelo malo* (Mariana Rondón, 2013).

Mariana Rondón: Sí, hay un psicólogo que ya se me fue el nombre. Es un psicólogo venezolano. Una persona muy interesante, al cual yo no conocía antes y sigo sin conocer personalmente, y que hizo un análisis de *Pelo malo*. Y lo que me pareció interesante de cuando apareció *Pelo malo* es que las críticas o las reflexiones no fueron de los críticos de cine sino de los psicólogos. Muchísimos. De los psicólogos, de los arquitectos y, bueno, ya en tercer grado, filósofos. Pero esta persona me pareció muy interesante. Él y Llorens. Él es de apellido Llorens. Yo si quieres te puedo buscar después la nota.

Lo que pasa es que el otro, Erick del Bufalo, no escribió tan ampliamente pero sí hizo un análisis de *Pelo malo* desde un lugar histórico, de la colonia, en Venezuela. Eso me pareció muy interesante porque sí, es un realismo, pero estamos hablando de qué arrastras desde la colonia. Qué te digo, a mí misma como autora me sorprendió.

**HB: Claro, que ahora que lo dices es completamente válido ese análisis. Además de que es una realidad que nuestros países latinoamericanos, la mayor parte, siempre tenemos a la colonia, de algún modo u otro, metida en nuestro imaginario o en nuestros acontecimientos sociales. O sea, siempre está ahí presente, esa historia común. Si en algún momento consigues eso me encantaría leerlo. Me parece interesante.**

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada el día 24 de marzo de 2019.

MR: Sí, los tengo. Por lo menos el de Llorens estoy segura.

**HB: Bueno, entonces, yo tengo como primera pregunta, una un poco general: ¿consideras *Pelo malo* como una película realista y qué es el realismo en el cine para ti?**

MR: En algún momento que sí, que era realista. En este momento la siento más desde un lugar de la intuición, de la subjetividad más que desde el realismo. Yo creo que está disfrazada de realismo. O sea, que busco un contexto realista para poder ir a otros niveles. *Pelo malo* es una película construida, desde que lo decidí, desde que la empecé a escribir, yo quería que se pareciera al *photoshop*: con muchas *layers*. Con muchas, muchas *layers*. Y que tuviera un caparazón que permitiera a todo el mundo entrar a ese universo para desde ahí mover las *layers*, ¿no? Yo siempre he dicho que he tratado de ordenar a *Pelo malo*, aunque no parezca, como de una manera muy matemática. Está muy construida, está muy armada. Muy pensada desde ese lugar. De tener un caparazón al que todo mundo entre. Y una vez que esté allí adentro, yo poder llevarlos o que ellos mismos, los espectadores, lleguen a los lugares que más les importen.

**HB: Okey.**

MR: Para mí el realismo, *el realismo*, no existe. Existen decisiones de registrar algo que parezca la realidad. Yo sé que suena pesado, pero es que no. O sea, a ver, uno de los temas que más me importaba, a mí, en *Pelo malo*, era la violencia. La

violencia en *Pelo malo* no es realista. Es mentira. Así no es la violencia. O no es solo así. La violencia en un barrio venezolano está cargada de coñazo, de grosería, de golpe y de pistola. En *Pelo malo* no hay nada de eso. En *Pelo malo* hay un creer que estás entrando. ¿Por qué? A mí lo que me interesaba era la violencia más profunda, no la superficial. No la del caparazón. A mí lo que me interesaba entrar era a la violencia que vas más allá, que no es la de la pistolita, no es la de la grosería, es la que te destruye de verdad. La que acaba con tu autoestima. La que acaba con tus deseos. La que acaba con tu placer. La que acaba con tus gestos de libertad. La otra violencia: la grosería, los golpes y tal, que sería lo realista, no te deja entrar a la profundidad. No sé si este ejemplo ayuda más a explicar por qué para mí no es realista.

**HB: Claro, no es realista, digamos en el artificio. En el fondo, relativamente sí. En la forma hay una búsqueda también de trucos o elementos de un cine que pretende ser realista o que busca ser creíble.**

MR: Que va a lo evidente.

**HB: Para permitir justamente entrar en profundidad.**

MR: Entonces, yo traté de no usar nada de eso que es realismo pero que no me permitía entrar a lo profundo. La violencia siete pasos más allá. Porque, además, de qué estoy hablando yo: de la violencia de tu mamá. Pero también estoy hablando de la violencia de ese espacio. De la violencia y

no puse a nadie con la pistola en la mano. Puse los tiros allá lejos. Porque para mí, también, si tú no sabes quién está disparando, si tú no sabes quién tiene una pistola, es más perturbador, es más peligroso. Con relación a artificios cinematográficos yo sí siento que sí usé uno, digamos... Artificios, por llamarlos de alguna manera, pero una estructura, una narrativa de suspenso. Que tú sientas que ese niño se va a quemar con el aceite, a ese niño lo van a violar, a ese niño lo va a matar la mamá, a ese niño se lo va a robar la abuela. Todo el tiempo una tensión de que a ese niño le va a pasar algo. Es una película que pudiera ser construida como una estructura de terror. ¿Qué le va a pasar? ¿Qué le va a pasar? ¿Qué le va a pasar? A ver, aparentemente no le pasa nada. Porque no le pasó nada. Solamente se tuvo que cortar el pelo y perder su identidad y dejar de cantar. Eso es más violento que unas cuantas quemaduras. Entonces, es cómo la sensación de terror de que algo le va a pasar en realidad me lleva a lo que aparentemente no le pasó, pero sí le pasó, que sí es la tragedia más grande. La tragedia más grande es perder tu identidad, perder tu libertad, perder todo eso. Entonces, te vuelvo a decir, hay un caparazón que pareciera que es lo que estoy tratando. Fue muy pensado de poder ir a muchos niveles. No avanzar en horizontal sino poder ir en vertical, sabes. Ir profundizando en más capas hacia abajo. De la violencia, de la destrucción, del aniquilamiento de un ser humano por otro. Que para mí no es más que un discurso. Y ahí sí soy realista, es una película absolutamente política y que está hablando del país. Es la aniquilación del otro.

**HB: En parte, me conecta mucho con el cine neorrealista italiano donde hay un poco de eso. Son películas que buscan ser realistas, que buscan hablar de temas sociales, pero también son utilizados como tú para hablar de temas mucho más profundos. Lo puedes ver en *Alemania, año cero* o en *El ladrón de bicicletas*. Uso la credibilidad, la realidad, lo realista para hablar de temas profundos, humanos, universales, emocionales. El mundo mucho más profundo de lo meramente superficial. Pienso que bajo ese parámetro pudiéramos poner *Pelo malo* dentro de algo así. Es una película un poco realista, pero que utiliza las herramientas del realismo para hablar de temas más profundos que no son forzosamente la realidad pura y dura sino una herramienta que usas tú para hablar de los temas que te interesan, ¿no?**

MR: Totalmente, sí.

**HB: Entonces, hablando de eso, yo leí en un libro<sup>2</sup> que el realismo como el neorealismo italiano o el realismo soviético o varios realismos responden a otro tipo de cine como en una contra o una reflexión, confrontación. O sea, surgen estas películas en oposición a otro cine. ¿Crees que hay algo de eso en tu película o en las otras películas de las que hablo,<sup>3</sup>**

2 Frank Curot. *Études cinématographiques vol. 69, Styles filmiques 2 : Les réalismes : Cassavetes, Forman, Kiarostami, Loach, Pialat* (Paris-Caen: Lettres modernes minard, 2004): 291.

3 *Desde allá* (Lorenzo Vigas, 2015), *La Soledad* (Jorge Thielen Armand, 2016), *El Amparo* (Rober Calzadilla, 2016) y *La Familia* (Gustavo Rondón, 2018).

**de buscar como cine venezolano en hacer una película así? Frente a algún otro cine que está presente o que se hace.**

MR: Mira, yo creo que con la única con la que estoy en oposición es conmigo misma. Yo nunca hubiese pensado hacer una película como esa. Yo trabajo también artes plásticas, arte electrónico, trabajo mucho con robótica. Trabajo como en un mundo mucho más abstracto. Afortunadamente, al principio yo pensé que podía hacer todo eso en el cine. Después descubrí que era mucho más placentero, que estaba más interesante hacer mi trabajo en artes plásticas hacia un lado. Y al poder hacer todo ese voto de abstracción en las artes plásticas, pude hacer una película como *Pelo malo*, ¿no? Entonces, digo, esa es la oposición a mí misma. Es en oposición a mí misma que yo hubiese pensado hacer una película desde un lugar más poético, buscando algún otro tipo de imagen, aunque después terminé haciendo una instalación de imágenes de *Pelo malo*.

**HB: Sí, yo la vi en Caracas, en los Galpones.**

MR: De repente, de donde yo creía que no podía sacar algo, sí pudo venir un mundo más abstracto. Entonces, la verdad, hay una cosa que me hizo pensar alguien hace poco y es esa historia de la violencia, de cómo asumir la violencia, de cómo tratar la violencia. Puede hacer una gran diferencia entre un cine masculino y un cine femenino. A mí todavía me cuesta mucho toda esta historia de feminista radical. No me ubico ahí. Pero alguien me

lo dijo y me pareció que podía ser interesante. O sea, a lo mejor tú no usas unas pistolas porque tú no eres un hombre. Porque tú estás hablando desde una violencia femenina. Estás tratando de profundizar desde una violencia femenina. Entonces, en ese sentido, sí puede ser que *Pelo malo* se contraponga con un cine realista venezolano masculino.

**HB: Qué interesante.**

MR: Eso es lo único que se me ocurre...

**HB: Tomando eso en consideración podemos ubicar *Pelo malo* dentro de estas películas contemporáneas realistas, pero también hay un cine realista que se ha estado dando en Latinoamérica de unos años para acá. ¿Crees que hay algo donde *Pelo malo* se ubica en relación con estas otras películas también? ¿Crees que hay una búsqueda de nuestros países, y específicamente Venezuela, de querer mirarnos en un espejo, de querer ver nuestra realidad a los ojos, como decía el crítico venezolano Alfonso Molina<sup>4</sup>? Esa búsqueda de querer ver en el cine quiénes somos. ¿Crees que hay algo de eso?**

MR: Creo que no. Creo que simplemente Venezuela está a la cola de todo lo que ha hecho el cine latinoamericano desde hace muchos años. Yo recién ahora, con unas cinco películas (digo, entre dirigidas y eso), empiezo a encontrarme venezolanos en festivales de cine, cosa que a

---

4 *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993* (Caracas: Fundación Cinematográfica Nacional, 1997): 273.

mí me pasaba desde que hacía cortos. Me acuerdo, por ejemplo, cuando llevamos *El Chico que miente* al festival de Berlín, que teníamos un montón de reuniones y no teníamos dónde reunirnos y los chilenos decían: «Mariana, ven, reúnete aquí, te prestamos una mesa». Eso nos ha pasado durante años. Venezuela siempre ha estado como a la cola de lo que está pasando en el resto del cine. Creo que nos estuvimos poniendo al día rápidamente, pero que vamos, de nuevo, a tener un trancón con toda esta situación que hay ahorita. Yo creo que se pudo haber hecho un cine muy interesante desde hace mucho y no se hizo. Se priorizó la taquilla que nunca dio plata. Una taquilla como la venezolana nunca ha dado suficiente plata como para dedicarse a hacer dinero. Siempre me pareció un absurdo porque, ¿por qué carajo quieres hacer taquilla si esa taquilla no vale la pena? No garantiza. O sea, al menos que hagas una película universal que pueda verse en un montón de lugares, estás perdiendo el tiempo si te vas por la taquilla, ¿no? Entonces, yo creo que sí hubo una apuesta muy grande en Venezuela por creer que ibas a hacer taquilla y que dejé a la cola a cualquier otro tipo de cine.

**HB: Hablando de esto y entrando en la búsqueda de realismo en *Pelo malo*: ¿cómo se construyen personajes realistas? O sea, hablando desde todo punto de vista: desde el *casting*, desde los ensayos, desde la improvisación. ¿Qué buscas justamente para crear personajes que sean creíbles y realistas?**

MR: Mira, te cuento cómo fue el proceso de *Pelo malo*. Yo no sé si logré todo eso, pero el proceso fue así: en la película hay algo que se repite constantemente y es 'mírame', 'mírame cómo soy', 'yo soy así y tú no me estás viendo'. Y no solo del niño, de todos. Todos están tratando de ser vistos. De que los veas. De marcar su existencia a través de la mirada y se dice, se dice, se dice... Entonces, yo empecé el *casting* por los ojos. Por los ojos de los actores, ¿no? Si los detallas, Samuel, Samantha y la abuela tienen unos ojazos así, pero, descomunales. Ellos tenían que ser vistos y ver. Y el espectador tenía que sentir también que esos ojos estaban ahí. Fueron *castings* muy largos y después ensayos muy largos. Ellos nunca tuvieron el guion. Pero no porque ahora se haya puesto muy de moda eso de 'no les doy el guion'. Tenía una razón muy específica: uno, que yo no quería que hubiera acercamientos distintos desde Samantha que no había hecho cine, la abuela que tampoco había hecho cine ni era actriz y Samuel. Entonces, quería como que mantener esa igualdad de condiciones entre ellos. Y no quería que se aprendieran ningún diálogo que tuvieran que repetir. Entonces, hicimos ensayos donde yo les iba proponiendo situaciones, hasta que ellos llegaron a decir los diálogos que yo tenía escrito. Una vez que ellos decían ese diálogo, yo decía 'okey, tengo el personaje' o no. En específico, hay un momento en que yo supe, por ejemplo, que tenía al personaje de Samuel, en un ensayo, el personaje de Junior. Donde ya no era Samuel. Donde, claro, como jugábamos y eran unos ensayos, Samuel

no asumía esto como un trabajo. Y yo le pedí algo muy específico y Samuel me contestó: «No, yo no puedo hacer eso». Yo le dije: «tú sí tienes que hacer eso porque eso haría Junior». Y ahí él entendió en carne propia las diferencias que había entre el actor y el personaje. Y fue adentro y lo hizo, sabes. Fue adentro y además lo disfrutó y se convirtió en otro. Y, de hecho, hay algo de esa situación en la película. Fue una situación que me robé de un ensayo para la película. Es la escena esa de 'porque me da la gana' donde la mamá y él están bailando. Era algo más o menos similar. En realidad, era una comida de navidad, el 24. Estaban preparando las hallacas y yo le dije a Samuel que le dijera a su mamá que se quería ir. Que él no quería pasar el 24 con ellos. Que él se iba a ir donde su tía Josefa. Y eso era lo que Samuel, dentro de su cabeza, no le podía decir a una mamá. Porque él es un niño muy bien portado, Samuel. Pero cuando entendió que Junior sí lo podía hacer, que Junior podía decir: «Yo no paso la navidad con mi familia porque no me interesa», ahí, apareció Junior con toda una fuerza. Todo esto te lo estoy contando porque sí es una construcción realista pero sí es una manera de dirigir actores. Y es una manera de desprender al actor del personaje.

**HB: Supongo que esas improvisaciones te dan una cierta naturalidad que se pierde al aprender el texto.**

MR: Total. Ellos ensayaron la película entera sin saber que estaban ensayando toda la película. Y claro, ¿qué pasa con

eso? Eso porque estaba, en este caso especial, con casi actores naturales. Lo que pasa con esto es que te pone toda la responsabilidad a ti. En tus espaldas, ¿no? Tú eres los únicos ojos, los únicos que están llevando. No te puedes descuidar y además te tienes que desprender de todos tus egos y no estar pensando en tú ser visto. Y de verdad llevar aquello con pulso porque nadie más sabe lo que está pasando. Ellos no tienen un guion para saber para dónde van, de dónde vienen, cuándo está. Entonces, tienes que llevar aquello al dedillo.

**HB: ¿Cuánto tiempo duró el proceso de casting y ensayos?**

MR: Mira, yo creo que le hice *casting* a toda Caracas. El *casting* debe haber sido de unos cuatro meses, suponte. Que es muy loco porque Samuel fue al primer *casting* y lo que hizo fue aprender. Él volvía y volvía. Pidió volver un montón de veces y, finalmente, lo hizo. Claro, él tenía algo que físicamente me funcionaba para el personaje, pero no tenía la fuerza. Había otro niño que tenía la fuerza y tal. Y finalmente trabajamos con los dos y el otro niño también aparece en la película. Y, de hecho, es muy amigo mío, además, ahora. Los ensayos sí fueron como tres meses.

**HB: Y sobre escoger actores o no actores, ¿es un tema que te planteas también por una cuestión de realismo?**

MR: No.

**HB: O sea, ¿pudieras haber hecho la misma película con actores profesionales?**

MR: Yo creo que sí. De hecho, los busqué. Estaban en el *casting*. Te confieso que, en algunos momentos, los actores profesionales resultaban más inseguros y más arrogantes que uno que no. Pero eso no es problema. Hay algunas escenas que trabajé con algunos actores que también decidí no decirles qué eran porque si no se preparaban de más. Se sobrepreparaban, sabes. Lo que pasa es que en un lugar donde se hace tan pocas películas, donde hay tanta ansiedad por tener un personaje, también sometes a la persona a un estrés. Que por muy buen actor que sea, está con una ansiedad muy grande, sabes. Yo creo que el no poder tener un gran mercado que te permita buscar y probar en todo esto se te va convirtiendo en contra, en una limitación muy grande. Yo hablo para los actores, para los directores, para los técnicos, para todos en general.

Porque haces una cosa, una sola cosa, y te estás jugando la vida en esa cosa. Porque no sabes si vas a volver a hacer otra. O sea, ahí yo hice *Pelo malo* y, luego, para saber que para la próxima película que quisiera hacer no iba a tener ni país... ni pasaporte, ni nada. Entonces, esas condiciones país yo creo que son dolorosas para los actores. Yo creo que, si tuviera chance de jugar más, podría tener un actor. Yo igual siempre busco actores. Por ejemplo, Samantha es una actriz que ha hecho muchísimo teatro. Lo que no había hecho era cine.

**HB: Sí, conozco a Samantha. ¿Y hay un trabajo a nivel de diálogo, sobre el lenguaje, sobre el argot, sobre la manera de hablar de los personajes que buscas para**

**ubicarlos en una realidad, en una clase, en un personaje real, creíble?**

MR: No, a mí lo único que me importaba es que fueran, por un lado, absolutamente orgánicas las respuestas de ellos y sí me importaba mucho que fueran sintéticos. Les daba vuelta a las situaciones hasta que, como personajes, llegaran de verdad al núcleo de lo que querían decir. Sin imponérselos, solo dando vueltas y vueltas hasta llegar a la situación o a situaciones similares. Tampoco ensayé nunca ninguna situación del guion. Fueron como situaciones similares, como la vida previa. Los viajes en autobús que para esa familia tienen que haber sido millones. Siete días. Nos las pasábamos en un autobús. En una sala de ensayo y en un autobús, en verdad.

**HB: Iban a los autobuses a hacer improvisaciones...**

MR: Y cuándo filmábamos que alquilamos un autobús, teníamos un autobús. Yo los dejaba a ellos en un autobús y al camarógrafo no le permitía jamás quitarse la cámara de encima. O sea, John Márquez, yo no sé si lo conoces a John. Es el camarógrafo. John hace muchos deportes extremos, subidas al Everest, cosas así. Y tiene muy buen ojo, también. Entonces, yo lo busqué a él porque la consigna era 'la cámara no se apaga'. La cámara está todo el tiempo cazándolos a ellos.

**HB: ¿Y qué buscas ahí? ¿Buscas ese momento, no actuado, esos momentos que son la realidad real o qué buscas?**



MR: Es el no condicionante, porque a Samantha también le decía: «Tú no te salgas de tu personaje y, John, tú no pares la cámara», pero yo no te estoy mandando a hacer nada. Tú vas en un autobús, ¿cómo miras cuando vas en un autobús? Entonces, no es realista porque ella está haciendo el personaje, John está en la cámara, pero no estamos en el momento de acción-corre sino cómo este personaje mira por ese autobús, mira por esa ventana. Yo lo llamaba, así, 'robos'. Yo le decía a todo el mundo 'vamos a robar', 'hora de robar'. Estábamos regresando, habíamos hecho todo un trayecto que teníamos que filmar, de regreso estábamos volviendo a la locación y yo les decía 'ahora, vamos a robar'.

110

**HB: 'Robar', que son esos momentos de la realidad que no son actuados.**

MR: Pero, no, porque yo le decía a ella que no se saliera de su personaje.

**HB: Claro, bueno, que sí son actuados, obviamente.**

MR: Entonces, claro, no estoy dando acción yo. Hay como un momento de relajó del rodaje, pero no estás fuera de la ficción.

**HB: ¿Y eso lo buscas incluir en la película?**

MR: Sí, sí, hay miradas que son de ese momento.

**HB: Ahora, volviendo a la escena, ¿cómo construyes una escena realista? Por ejemplo, me has hablado de las improvisaciones, de no darles el guion, del rodaje como tal. Por ejemplo, en las escenas de confrontación entre Junior y su mamá, ¿cómo buscas conseguir ese realismo que se ve ahí, digamos? ¿Cómo construyes una escena en el rodaje?**

MR: Uno, con poca gente. Limpiando todo. Y después, como algo muy trampo, la verdad, como director. Que siempre les decía a ellos: «¿Cómo lo harías tú?». Qué sé yo, hay una escena donde Junior está parado en una silla y le dice: «Y aquí todos vemos, y yo miro, y el bebé mira». Que implicaba que tenía que sacar una fuerza muy grande. Siempre dándole como ese espacio al actor —que es un poquito trampa porque es mentira—, sobre eso moldeaba. Pero que el actor piense y sienta que tiene ese poder, eso es superinteresante. Da un resultado muy interesante. Hacerles creer que tienen el derecho y la potestad de construir. Que por ahí sale algo que a mí me interesa y lo agarro, pero de verdad soy yo que va a armar todo aquello, ¿no? Entonces, «oye, has eso mismo, pero hazlo, ahora, aquí montado en la silla». Eso mismo montado en una silla no existe, no es lo mismo. Agarra otra fuerza, agarra otro poder. Pero, aunque yo sabía desde el principio que yo quería que él se montara en la silla, tenía que ir como que estamos haciendo esto en conjunto.

**HB: ¿Y repites varias veces, haces muchas tomas o trabajas con ellos un rato**

### **sin la cámara y luego introduces a la cámara?**

MR: Ahorita mientras me preguntas estoy en una escena en concreto, en la cabeza, que era como la gran escena de confrontación. Eran los tres personajes; eran Samantha, Samuel y la cámara. John, que se mueve mucho, que es superhabilidoso con la cámara, estaba ahí todo el tiempo. Incluso, él es muy silencioso. Es un camarógrafo que tú ni te das cuenta de que está ahí, aunque esté con un aparato. O sea, esas cámaras protagónicas no funcionan para este tipo de trabajos. Ese ser protagónico que hace un show alrededor suyo no sirve. Tiene que ser así. Mientras yo hacía todo eso con él, yo ya había hablado previamente con John de «mira, yo creo que podríamos venir por aquí, hacer esto y esto, pero vamos a ver qué pasa ahí». Y él iba como armando eso. Y en simultáneo, cuando yo decía que hiciéramos un ensayo completo, ellos hacían un ensayo completo. No hacíamos muchas tomas, pero tampoco me da miedo hacer muchas tomas.

### **HB: ¿Y hacías muchos ensayos antes de filmar?**

MR: Tampoco demasiados.

### **HB: Porque tal vez si haces muchos pierdes un poco la naturalidad, ¿no?**

MR: No, porque el actor siempre debe tener un recurso, alguna trampa, para que eso vuelva a aparecer, sabes. Si no, lo contrario es dejarle la responsabilidad al

actor y, no, la responsabilidad es del director y siempre será. Y si tienes que repetir muchas veces para que quede bien, tienes que repetirlo muchas veces y tienes que inventarte otra cosa para que ellos vuelvan a reaccionar, vuelvan a recuperarse, vuelvan a estar en el lugar. O sea, si pierden la naturalidad, el que perdió fue el director. El que no sabe hacer las cosas es el director, entiendes. Eso no te puede pasar y tiene que quedar. O sea, yo creo que este sigue siendo el mismo oficio de siempre. Por más realista que sea, por más no-actores o sí-actores o medios-actores. Las situaciones son las mismas, la responsabilidad es la del director y el director tiene que ir reinventándose en cada momento para ofrecer material de juego con los actores.

### **HB: Ahora, hablabas de la fotografía. ¿Hay un trabajo particular de la fotografía en la película? ¿O sea, movimientos, encuadres, el tipo de luz que sirve para hacerla más realista? Digamos, no sé, ¿hay tal cosa como una fotografía realista, naturalista?**

MR: Bueno, sí. No había mucho más remedio. Por ejemplo, en esos bloques y con la cantidad de luz que hay en Caracas no queda más remedio que hacer un claroscuro en los apartamentos, ¿no? Y ese golpe de luz, que puede ser el Caribe, contra un espacio que a medida que se alarga la va perdiendo. Entonces, ahí sí hay un trabajo realista. Absolutamente realista. Yo te juro que en *Pelo malo* la luz fue, así, que ni nos dimos cuenta cuándo se ponía. O

sea, pasaban diez minutos y estaba la luz puesta, vamos a filmar, listo, se acabó. Que en otros trabajos ha sido mucho más cuidada, más importante. Porque en verdad yo quería ser fotógrafa. En verdad, cuando entré a la escuela. Entonces, sí me importaba mucho esto. Quizás en *Pelo malo* tanto Micaela, la fotógrafa, como yo nos desprendimos un poco de todos los manierismos de la fotografía. Pero no por contradicción con eso sino por ir a un ritmo mucho más rápido.

**HB: ¿No era una búsqueda de hacerlo más realista?**

MR: No, no.

112

**HB: Y el uso de la cámara en mano, esa libertad de la cámara que recuerda un poco al *cinema-vérité*, a esa cámara viva y en mano que siempre tiene en el imaginario esa noción un poco de realismo, ¿crees que había algo de eso?**

MR: Sí, claro que sí. Porque, además, John es camarógrafo de deportes extremos y de documentales. Siempre me lo traigo por eso. Siempre he trabajado con él en distintas áreas, pero digamos que es la primera vez que me hace cámara y un poco lo hago por eso, ¿no? Porque sé que es un tipo con muy buen ojo, pero además muy acostumbrado al documental. O sea, que tú lo ves ahí que va como que cazando instantes. O sea, era una perfecta compañía para 'robar'. Era el aliado perfecto.

**HB: Que, claro, un Dolly, un aparataje, muchas luces, todo eso, te lo impediría.**

MR: No, no, no... De hecho, creo que solo hice un Dolly. Hay esas cosas que te empiezan a pasar porque las películas también hablan, los rodajes hablan, donde ya no soporté al *Dolly-man*, no soporté el aparato, no soporté nada y les dije «guarden todo eso y váyanse», «eso no cabe aquí». O sea, en la película no... Y no es que yo lo decidiera de antemano. Es que en el rodaje mismo no tenía cabida.

**HB: He notado también que en algunas escenas haces uso de las tomas largas, como evitando el corte. Esto me recuerda a las reflexiones de André Bazin<sup>5</sup> sobre las películas neorrealistas donde era un recurso el evitar el corte ya que ayudaba justamente al realismo. Entonces, ¿crees que las tomas largas sean un recurso para traer más realismo a una escena?**

MR: No. Y fíjate que yo hubiera querido tener tomas más largas, pero para mí no daba, según el ritmo. Siento que no son lo suficientemente largas.

**HB: Hay otra cosa que noté también y es que cuando tienes cortes, por ejemplo, en la escena de Marta, Junior y el jefe, cuando él llega a cenar, a pesar de que hay cortes en la escena, el hilo, el tiempo fílmico equivale al tiempo de la escena.**

MR: Claro, no hay elipsis.

---

<sup>5</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris, Cerf. 2007) : 372.

**HB: Eso es algo del que también habla Bazin. Que tener el tiempo real ayuda al realismo. ¿Esto son cosas que tú usaste pensando en eso?**

MR: No, no lo pensé directamente, pero es verdad que todas estas cosas te salen instintivamente. O sea, yo tenía que hacer un montaje invisible. Digo, por ejemplo, ahora estamos haciendo otra película donde los cortes son encima de... Pero porque no importa. No es lo que está cargando la escena. Pero sí, casi no hay elipsis. Y porque también hay algo de estas vidas, de las que estamos hablando, las que estamos contando, donde el tiempo significa algo doloroso. Sabes, el tiempo es doloroso. El tiempo en el que no tienes trabajo, no consigues trabajo. El tiempo de las horas que pasan de un niño de vacaciones que no tiene nada que hacer. O sea, el tiempo es un dolor. Sabes, es un elemento más narrativo. Más que realista, para mí es más metafórico. Digamos que no deja de ser realista, pero al mismo tiempo es más metafórico que realista.

**HB: También tienes el uso de silencios, de largos silencios. ¿Viene respondiendo a lo mismo?**

MR: Es lo mismo. Imagínate esas horas de calor sin nada más que hacer sino ver *ñaca-ñaca* en la televisión y silencio y nadie que te hable y nadie que te diga nada. Tiene que ver. Además, hay dos cosas. Hay una cosa que, en un lugar como Venezuela, donde cualquier adolescente está perdido si no sabe bailar. Si uno en

el liceo, en primer año de bachillerato, iba a una fiesta y no sabía bailar, estaba perdido en la vida. Y si no estabas perdido tú, sabías quién estaba perdido. Decías, «uuu, pobrecito, no sabe bailar». El baile como concepto de vida y de felicidad. Y por ende la bulla; por ende, el no-silencio también como concepto de vida y de felicidad. Son como caricaturas, como clichés de la sociedad venezolana. Por eso yo agarré el baile como una historia dolorosa. En *Pelo malo* hay baile por todos lados. Si ves, hay como tres o cuatro bailes y todos son dolorosos. O sea, tú puedes ver el placer de algunos y puedes ver que el placer comienza a surgir y, sin embargo, siempre termina siendo doloroso. Siempre termina, «¿por qué bailas así?», «porque me da la gana», «yo no quiero ser una niña». Todos los bailes son un problema. Ahí, yo estaba tratando de hablar de ese país del cliché de felicidad de baile y bulla. Y volver eso, que nos es tan absolutamente cotidiano y tan importante. Ojo, no es que yo le quite importancia, no. Cuando yo aprendí a bailar fui feliz, cuando no supe bailar sufrí mucho. Pero agarrar eso que es tan importante para mí y para todo un país y poder ir, otra vez, más hacia adentro, más profundo, ¿no? Donde, ¿qué pasa allá abajo? ¿Qué pasa allá abajo cuando esto es un cliché de felicidad?

**HB: Viniendo a eso, ¿cómo se refleja la realidad de un país? ¿Intentaste hacer esto con *Pelo malo*? Por ejemplo, noto que usas elementos de la cotidianidad. Hay incluso noticias reales que incluyes. Háblame un poquito de eso.**

MR: Sí, por supuesto que traté de dejar la cámara, otra vez, lo más suelta posible en las calles, por ejemplo. Porque en los interiores está el baile y muchas otras cosas, pero digamos que a la hora de salir a la calle dejarla lo más suelta posible para agarrar todo eso. Qué sé yo, un día fuimos a filmar a la avenida Baralt y la cosa era dejar la cámara y a Samantha suelta. Y en un momento, yo le digo, en la parte de arriba de la Baralt, a Samantha: «Samantha, más a la izquierda». Y toda la Baralt estaba llena de ambulantes, de vendedores. Y pasaron siete cuerdas de la Baralt y todavía, en el último puesto ambulante de la Baralt le estaban diciendo: «Samantha, Samantha». O sea, la bola se corrió por toda la Baralt y cada vez que pasaba Samantha era «Samantha, mi amor, vente para este ladito». Entonces, fue una locura porque fue como si prendieras una mecha y todos los ambulantes le empezaron a decir «Samantha, Samantha», hasta que llegamos hasta lo más abajo, hasta las Torres del Silencio. Fue así, nos tocó quedarnos por ahí parados hasta que la cámara ya no le importara a nadie y volver a empezar. Volvimos a empezar y seguimos tomando. Y algunos momentos tú ves que la gente empieza a señalar la cámara. Los estábamos dejando ahí, que se defendieran solos en la calle. Y, de hecho, nos golpearon muchísimo la cámara. Por todo el asunto político. La gente pasaba y le daba golpes a la cámara. Pero nada, nos quedamos. Nos quedábamos así, solamente dos de nosotros pendientes de la cámara y el resto caminando por ahí y sí, robando calle.

**HB: Y hay una inquietud que yo noto, que tratas de ubicar la película en un momento de la historia de Venezuela porque pones justamente las personas rasurándose por el cáncer de Hugo Chávez. Ahí también pienso yo que hay una búsqueda de realismo. Es decir, mira, esto es la Venezuela de este momento, ¿no? ¿Crees que hay algo de eso?**

MR: Sí. Bueno, uno, era realmente lo que estaba pasando. Dos, la gente rasurándose el pelo era como ponerme una conchita de mango para que yo vaya y la pise, o sea. Mi personaje tenía que hacer eso y tenía que hacerlo como sacrificio. A mí me pareció horroroso ese momento histórico de la gente rapándose la cabeza por Chávez. Porque, además, ¿qué pasó? Para mí ese momento, ese instante, es como ya la ruptura definitiva entre una sociedad que asume la política como un hecho cívico a una sociedad que lo asume como animismo, como una religión, como un fundamentalismo. Entonces, sí busqué no solo la noticia del pelo sino del hombre que mata a su madre porque escucha la voz que parece ser de Chávez. Que son verdad. Esas noticias sí son verdad y sí me importaron porque sí quería retratar ese lugar. Ese *crac*. Que para mí ese es el parteado final de lo que estamos viviendo, ¿no? De convertirse en religión, la política, y no en un acto cívico. Hay otra cosa que para mí sí es también un retrato de la sociedad, de la política y del país, y es la necesidad y el afán del personaje de Marta por el uniforme. Por pertenecer a algo. Y si puedo pertenecer a algo coercitivo como policía, militar, mejor.

O sea, ella solamente era vigilante, pero ese afán por el uniforme, la necesidad de una seguridad que, además, también es superdoloroso porque cuando ella por fin consigue otra vez su trabajo, que es estar sentadita ahí, en ese cuartito, otra vez viendo pasar el tiempo. O sea, ese es el tamaño de la aspiración, ¿no? Así de chiquitito como ese cuartito. Es otra vez el silencio y el tiempo doloroso. Digo que hay mucho cine que casi como por moda toma una lentitud y se demora en contar las cosas, a mí me pone un poco nerviosa. Al menos que ese tiempo te esté contando algo también. Por eso te hablo de ese tiempo doloroso, porque para mí, sí, aquí va a pasar tiempo, pero ese tiempo porque es doloroso, qué es lo que estoy viendo con ese tiempo, lento.

**HB: Claro, tiene todo sentido. A mí lo que me parece interesante de lo de las noticias reales de las que hablábamos es que una persona que vea esta película de aquí a 20, 50 años, va a poder ubicarla exactamente en un momento histórico del país.**

MR: Sí, yo ni lo pensé en ese momento, pero sí, sí. De hecho, por lo menos casi dos veces al mes yo hago Skype con universidades en Estados Unidos. Sobre todo, en Estados Unidos, no se para de hablar de eso, sabes. Todos estos años dando dos charlas mensuales a Estados Unidos y es otra y otra vez. Y sigues siendo una rama de estudiar y de saber el hecho histórico. Y a partir de ese hecho histórico en dónde estamos ahora. Y a partir de ese hecho qué ha pasado. Es

como un termómetro, un punto de partida. Okey, ya pasó un año, ya pasaron dos años, tres años, ocho años. ¿Y dónde estamos ahora?

**HB: Que yo creo que le da también la sensación al público de que la película es como una radiografía de un momento. O sea, el hecho de que esté esa noticia real ahí hace que la película sea real. Es como si estuvieras viendo: mira, así vivía la persona en esta época, en este momento, en esta ciudad, ¿no?**

MR: Tú no sabes lo que me ha tocado escuchar de venezolanos diciendo: «Coño, pana, cuando había aceite». «Coño, pana, cuando había mayonesa». Y se convierte de verdad en un termómetro, ¿no? «Mira el carajito botando el aceite cuando ahora ni siquiera aceite hay». «Mira, había agua, se está bañando». O sea, sí es radiografía de eso tan sencillo y elemental pero que no lo es ahora.

**HB: Qué interesante. Ahora, ¿la realidad que tú tratas de mostrar es una realidad que te es desconocida a ti o viene de tus experiencias? ¿Tú investigas tus sujetos, tus historias, o qué proceso utilizas para llegar a tu historia?**

MR: A ver, yo conozco mucho el pelo malo no porque yo tenga pelo malo sino porque yo tengo una familia de pelo malo. A mí me llaman 'salto atrás' porque salí blanquita, pero en mi familia todos tienen pelo malo y yo he vivido con mucho de eso. Me ha tocado ser muy solidaria con todos los pelos malos empezando por mi



mamá. Mi mamá tenía un afro, así, que era hermoso, pero cuando dejó de ser afro se volvió pelo malo. Y eso es joda y no es joda. Mi abuelo era un negro que era muy racista, entonces solo me quería a mí. De sus nietos yo era la única que él quería, ¿no? Entonces, entre que: «No hay racismo, estamos muy mezclados», y todo eso, pues sí hay una cosita por ahí. Esa cosita que nadie termina de admitir y que no termina de ser, pero que es verdad. Ahorita, que estuvimos filmando en Perú, nosotros no sabemos lo que es racismo, racismo es lo que hay ahí. Entre nosotros es... Bueno, como somos nosotros. Que creemos que no pero sí. Pero sí, la verdad es que en otros lugares es mucho más fuerte. Y en relación con el espacio que para mí es una de las cosas más importantes. No vivía yo, pero sí vivían mis primos y mi abuela, vivían todos en bloques. Y para mí los bloques siempre han sido una cosa. Claro, cuando yo presentaba la película la gente me decía: «Qué horror, qué dolor, qué pobreza». Pero para mí era también: «Ojo, qué diversión». El sistema comunitario del bloque para mi niñez era la cosa más divertida del mundo. Por supuesto que, sin los peligros contemporáneos, digamos, pero es un sistema de vida que es muy interesante y que, por otro lado, como cineasta, visualmente, creo que es una de las cosas más atractivas del mundo, ese espacio. Entonces, yo no sentí que tenía que investigar nada de eso. Yo asumí que yo todo eso lo sabía. Sin embargo, me fui a hacer preproducción y pasé muchas horas con la gente. Tomé café en todos los pisos, comí torta en todas las casas.

Porque en todas las casas te dejaban entrar y era pensar en la angustia de que «me estoy quedando corto porque lo que estoy conociendo en cada casa es más alucinante de lo que yo estoy escribiendo», ¿no? Pero digamos que yo no me sentía ajena a nada de lo que yo estaba contando. Ni a la raza, ni a la sexualidad, ni al universo, ni al contexto... o sea, todo eso era mío.

**HB: ¿Tú crees que eso es importante para escribir una película más realista? ¿Que te da un punto de más el tú conocer lo que estás contando?**

MR: Sí, yo creo que sí. Porque permite que no te ocupes de lo superficial, sino que vayas a lo esencial. O sea, puedes dar un paso más allá de la forma. Ojo, no tienes que haberlo vivido, por lo menos ve y vívelo. Hasta que se te haga normal, ¿no? Yo sí creo porque si no te estás perdiendo las sutilezas, los detalles, no los vas a contar. Y vas a contar lo que podía contar cualquiera porque estás viendo el caparazón. Yo sí creo que hay que ir mucho más allá. Y voy otra vez, el trabajo es ir adentro, ir a lo profundo.

**HB: Ahora, yo he notado que trabajas mucho con niños, ¿no? Como de hecho lo hacían los neorrealistas italianos. Hay tantas películas de ellos que trabajan con niños. Yo leí en los tratados de Deleuze que, cuando él habla del neorrealismo, dice que estos personajes permiten que sean testigos o que el público sea testigo de una realidad sin juicio o prejuicio. ¿Tú buscas algo así con el personaje de**

**Junior? ¿Y qué conexiones encuentras entre tu película y las del neorrealismo italiano?**

MR: Por supuesto que los niños son absolutamente candidatos perfectos para no tener prejuicios y por muchas cosas. O sea, pon un niño y has que el mundo circule al lado de él y te va a permitir comparar lo que somos antes de ser sociales, seres sociales, ¿no? También creo, ya ahí en un terreno personal, y es que yo trabajo, otra vez, haciendo máquinas, juguetes y tal. Mi mundo es muy infantil. O sea, yo no he crecido en muchas cosas. Entonces, está bien esa descripción formal de por qué trabajar con un niño, pero también está una situación personal donde yo asumo que no quiero mantenerme, no más joven, sino más niño.

**HB: Contar desde el punto de vista del niño, ¿no? Para poder tener esa visión del mundo.**

MR: Sí, para mí es fundamental mi colección de juguetes, hacer juguetes, convivir con los niños. Aunque no tengo hijos ni quiero tenerlos. Esa es otra categoría. Esa no es categoría niños, eso es categoría maternidad que no me interesa. Yo estoy del otro lado.

**HB: Mira, el final de *Pelo malo* me recuerda justamente mucho al final de las películas neorrealistas, ¿no?**

MR: Yo tengo que revisarme otra vez el neorrealismo.

**HB: Es como un principio de todas estas películas realistas y social-realistas. Por ejemplo, el final de *Alemania, año cero* de Rossellini. Bueno, con su gran distancia, porque el niño se suicida. Pero lo que quiero decir es que hay un sacrificio. Y en tu película también hay un sacrificio de Junior por poder continuar viviendo con su madre. ¿Qué me puedes decir del final de *Pelo malo*?**

MR: Sí, para mí es eso. Para mí es absolutamente un sacrificio. Un sacrificio además que nadie debe hacer por otro que, para mí, por eso te digo, esa es la gran tragedia. O sea, la tragedia no es quemarse con el aceite. La tragedia no es la historia de terror que estábamos contando sino tener que sacrificarte para que alguien te quiera. Que en términos políticos era lo mismo que estaba pasando en las noticias con los que se estaban rapando el pelo por Chávez, ¿no? Entonces, digamos que en ese sentido me era perfecto como metáfora de la realidad del país. Sí lo quise llevar, como todo, hasta las últimas consecuencias. Hay un punto previo a cortarse el pelo y un punto posterior a cortarse el pelo que para mí son igual de importantes y es que: «No te quiero», ¿no? «No te quiero yo tampoco». Donde tú sabes que sí, que se están diciendo esas cosas tan duras pero que no todo es verdad. Esa mamá sí tiene que querer en algo, pero no sabe cómo hacerlo. Y que ese niño está haciendo eso porque la quiere, ¿no? Entonces, además, cometer los peores de los actos, los más duros, los más rudos, cuando en realidad sí te quieres es una de las cosas más desga-

rradoras para mí de lo que está pasando. Entonces es el punto previo a la castración. Es, además, sostener la castración en absoluta confusión y en absoluta imposibilidad de decirte las cosas, de entenderte, de saber de qué te tratas. O sea, esa escena sostiene la otra. La otra no puede existir sin esta. Donde además tienes que ser testigo de la tontería que están cometiendo. Porque la tontería no es solo la castración, la tontería es además argumentarla. Y en la siguiente que es no cantar el himno, para mí se me volvía como superimportante eso de: «No canto porque te prometí que no canto». Sin embargo, en esta circunstancia, con el himno nacional, no cantar se convierte en un acto político, también. O sea, yo quise tejer así, yo quise tejer para mí. Cuando a mí me preguntan de qué trata la película, para mí, no se trata de la mamá, el niño, tal. Es una película absolutamente política sobre la situación de Venezuela. Sí, están las otras cosas. ¿Están las otras cosas por qué? Porque para mí, la única manera de hablar de la situación política de un país era ver cómo esas circunstancias políticas se metían dentro de tu casa y de tu vida más íntima y se volvían reflejo. Y es política porque para mí habla de la libertad. Con la libertad de ser como soy, la libertad de verte, la libertad de que me veas y también está construida de tal manera de que el espectador tenga un espacio de libertad para creer lo que quiera creer de la película, ¿no? O sea, me ha pasado mucho de poner la película en San Francisco, comunidad gay —por supuesto, es una película sobre los gays—. Pero me ha

pasado ponerla en Washington, comunidad negra, donde los negros me dicen: «Qué gay ni qué gay, ella no quiere al hijo más grande porque es negro. Ese niño no es gay, es negro». Y me lo pelean y me lo discuten. Y resulta ser que se paró un latinoamericano y dijo: «No, pero esta es una película sobre la política». Y el negro casi le pega: «¿Qué política? Esto es sobre la raza». A pesar de que ellos estaban muy decepcionados de que yo era muy blanca, haciendo una película de negro. Pero también me pasó en Estambul que la discusión fue toda, absolutamente, sobre el fundamentalismo religioso. Ellos solo estaban hablando de eso. Ellos solo vieron las escenas de la gente rapándose por Chávez y del que mató a la mamá. Entonces, la película tiene para mí, afortunadamente, todo eso que yo sí puse. Pensé matemáticamente todas esas cosas. Tiene ese espacio de libertad para verse desde el lugar que más le importa al espectador, ¿no? Desde el lugar doloroso del espectador, desde la herida de cada espectador, digamos. Y en Francia la discusión era... Estás en Francia, ¿verdad?

**HB: Sí.**

MR: La discusión era de los hombres contra las mujeres sobre que «una madre no puede ser así», diciendo los hombres. Y las mujeres diciendo: «Sí, claro que sí», «Así es una madre». Entonces, es como que tiene algo de rompecabezas el haber creado esa estructura. Yo siempre confío y creo que el guiño es haber puesto a la gente a pensar: «¿Qué pasó en carnavales?» Que nunca se responde qué pasó

en carnavales. Y a mí me han llegado los correos más insólitos de la gente. «Lo que pasó en carnavales fue tal y tal cosa». Cosas que yo sería incapaz de pensar ni imaginar en esta vida. Eran cosas poderosísimas. Eso que parece así, que pasa desapercibido, es descubierto, es la puerta de entrada para que la gente vaya a sus lugares más oscuros, recónditos, a buscar qué pasó en carnavales.

**HB: Qué interesante.**

MR: Entonces, fíjate hay un espacio para que el público busque su propio realismo. Hay un espacio de libertad.

**HB: Claro y se apropie de la historia, ¿no? Como suya.**

MR: Totalmente. No soy yo quien está contando. Cada uno decide el drama donde se está metiendo.

**HB: Y por todo eso que cuentas, por eso ese final y no otro, ¿no? O sea, por todas esas layers, todas esas capas. O sea, un final feliz, un final más trágico, un final... Pero ese final que deja mucho a la interpretación.**

MR: El final fue una gran pelea. Marité, que era la montadora, me dijo en un momento: «Al final se acaba el himno nacional y ya está. Si tú no pones al niño vestido con el pelo liso de que lo logró yo no monto más». Y a mí me pareció la idea más estúpida que había escuchado en mi vida. Cómo voy a poner a ese niño, si yo lo que estoy es arrecha y el país, y

el himno nacional y no va a cantar y que se mueran todos y tal. Me dijo: «No, conmigo no cuentes. Si tú no das un paso más allá...». Bueno, fueron peleas, discusiones, tal. Entonces llegamos a la transición de que, bueno, es verdad, este niño ha hecho todo esto nada más para lograr verse con el pelo liso y cantando. Okey, lo ponemos en los créditos al lado. Fue ida y vuelta, ida y vuelta, ida y vuelta, para que no fuera ese final tan jodido, y *param param*, lo logramos. Primera proyección de la película: Toronto. Sala *full*. Termina, están todavía pasando los créditos y baja un muchacho pelo malo desde lo más abajo y arrebató el micrófono y me grita: «Yo soy Junior, ¿Qué hago con mi vida?». Y te das cuenta de que también hay una cosa ética que resolver en esto. Porque sí, te tiras una película que puede llegar hasta esos lugares. A los lugares más profundos, a alguien, no sé... Ese chico tenía una pinta de que estaba a punto del suicidio. Y en ese momento yo agradecí que Marité me hubiese insistido de que tenía que estar esa otra imagen así fuera en los créditos y decirle a este tipo: «Mira, nada, no va a pasar nada, el pelo crece, la vida cambia. Y si no es el pelo, sino otras cosas, también pueden cambiar. Tú no te tienes que entregar...». O sea, me ubico desde un lugar. No desde el cine sino desde el ser humano totalmente destruido diciéndome: «¿Qué hago yo con mi vida?». Fue así una de las cachetadas a la vanidad, rotunda. Y desde ese día me empecé a cuidar mucho y creo mucho en eso, en que esto también tiene un sistema. Que esto no es para ir a pasar bien a los festivales y ya está, sabes.

**HB: Claro.**

MR: Entonces, tú estás tocando temas difíciles, jodidos, comprometidos, etc. Tienes que poder dar y responder a ellos, ¿no? Tienes que poder responder a ellos e ir y decirles «mira, no, ven acá. No hay que morirse», porque sí hay la posibilidad. No es que la vida va a cambiar. El mundo no va a cambiar, todo el mundo va a seguir siendo una mierda, pero tú tienes que tener dentro de ti algo con lo que sí puedas salir adelante, ¿no? Eso fue, fijate lo que tiene ese final. Que yo no podía hacer un final feliz. Definitivamente no, porque no corresponde. Pero sí tenía que, por lo menos, tener esa imagen para decir «mira, ¿cuál es el problema de cantar, bailar y alisarse el pelo?». No es un problema. Esta no tiene que ser la única alternativa.

120

**HB: Qué interesante, claro.**

MR: Sí, es muy fuerte, es muy complejo. Y no sabes lo que he tenido que escuchar. O sea, un chico vio la película y decidió escribir una columna en *El Nacional*, además, contándole a su mamá que era gay. O sea, me ha tocado tener que acompañar situaciones super-complejas, por la película. No sabes los mensajes que me llegan. Es impresionante. Todavía a estas alturas yo tengo que estar, con los años que han pasado, respondiendo eso. Y cuidando a un montón de gente. Claro, los que tienen el chance de acercarse a mí.

**HB: Claro. Me quedan solo unas preguntas más. ¿Cuáles fueron tus mayores in-**

**fluencias para hacer *Pelo malo*? ¿Algunos faros, puntos de anclajes con otras películas, otros cineastas?**

MR: Una película para mí superimportante fue *Fish Tank*.

**HB: De Andrea Arnold.**

MR: Sí. Hay un mundo de eso, de profundizar, que me resultó un faro. Tal cual, un faro.

**HB: Que es un tipo de realismo a la británica, ¿no? También, con todos sus momentos metafóricos y sus momentos de poesía, pero un realismo, de una realidad social.**

MR: Sí, pero, además, es un punto de partida que me dice, así, sí pues. O sea, también yo puedo trabajar así. No por ser del Caribe nos condiciona a otra manera. Me acuerdo de que la primera película que escribimos, *A la media noche y media*, se la mandamos a un concurso alemán. Y, entonces, de regreso nos vino un análisis maravilloso, absolutamente increíble sobre el guion. Y era un alemán y finalizaba diciendo: esta es una película... no sé, suponte... impresionista y como el impresionismo es alemán creo que no la deben hacer, sabes. Entonces, es eso también, dónde te paras y con qué te paras y cómo decides que tienes que romper un montón de cosas, pero al mismo tiempo no parecerte. O sea, cómo buscar la voz propia. Digo, si yo te digo faros... Ella [Andrea Arnold], porque se podría acercar a la película, pero para mí Tarko-

vski siempre será un faro y no es realista pero sí va hacia adentro, sí profundiza.

**HB: ¿Y tienes algún proyecto de una película tuya? O sea, ¿seguirías por la línea realista si tienes que hacer otra película?**

MR: Sí y no. Tengo dos proyectos en la cabeza. Uno que no y otro que sí, mucho. Lo que no tengo es y no sé cómo hacer. Porque serían muy venezolanos y con mucho contenido político también.

**HB: Y ahorita no sabemos qué va a pasar mañana, entonces...**

MR: Exacto, sí, entonces... Y nosotros tuvimos líos con el gobierno también con *Pelo malo*, traición a la patria y todas esas cosas.

**HB: Por último, ¿crees que seguirán saliendo cada vez más películas realistas o social-realistas en Venezuela en los próximos años? Dado que se llegue a dar posibilidades de hacer cine.**

MR: Absolutamente, creo que sí. Bueno, vamos a trabajar en el terreno de la ciencia ficción porque no sabemos qué va a pasar... Si esto llegara a pasar, yo creo que el cine se va a centrar durante mucho tiempo en toda la circunstancia política, sabes. En términos anecdóticos, yo me acuerdo cuando yo estudiaba en la escuela de Cuba, yo estudié en San Antonio de los Baños... Íbamos al festival y llegaban todas las películas argentinas sobre los desaparecidos y el chiste era «¿si no hubiesen desapareci-

dos de qué filmarían los argentinos?». Ahora entiendo mi mal chiste. Entonces sí, yo creo que, si eso llega a pasar, se va a tratar de esto. Se va a tratar de los grandes robos, se va a tratar de todas las penurias, de todo esto. No sé cómo se asuma. Ojalá de la mejor manera, ¿no? Para el buen cine. Para que no sea solamente un panfleto, sino que sea un buen cine.

**HB: Por eso yo quiero hablar también de estas otras tres películas que me parecen van dentro de una dirección interesante. Por ejemplo, *El Amparo*, que habla de un hecho social de una manera muy realista. *La Familia*, que tiene ese tajante un poco realista también pero que habla de nuestros problemas sociales. Y *La Soledad*, que habla también del problema social y político, pero desde un punto de vista del realismo mágico. Y, así, de alguna manera, poder abrir una ventana a ese cine posible que se puede estar haciendo en Venezuela.**

MR: Sí, pero la verdad es que ahorita... Bueno, yo sé que se hicieron tres películas a principio de año. Filmó el de *La Soledad* [con *La Fortaleza*]. Filmó Francisco Denis. Y acaba de filmar ayer o anteayer Alexandra Henao [con *Gilma*].

**HB: Ah, fíjate.**

MR: Hizo una película muy interesante. De esa sí conozco el guion porque estuve ayudándola. Y, además, hecha ahorita, en el medio de esto. Así que sí... Por ahí puede estar pasando algo.





# Reseña de la serie de Netflix *High Score*

Daniel Sosa Rodríguez

dasrodz@gmail.com

Investigador independiente

Caracas, Venezuela

Hablar o escribir sobre videojuegos o la industria de los videojuegos en general es algo prácticamente normal en el presente, pero 20 años atrás, o incluso hace 10, eran solo unas pocas publicaciones dedicadas a escribir sobre el tema. Hoy básicamente cualquier publicación o sitio web de información y periodismo tiene una sección dedicada a videojuegos, o a tecnología, donde incluyen este tema. El hecho de que sea una industria que genera miles de millones de dólares al año, algunas veces más que el cine, la hace relevante y como algo a discutir.

123

Por todo esto, no sorprende que el 19 de agosto Netflix pusiera en su catálogo la serie documental *High Score*, donde, a lo largo de seis episodios de menos de una hora de duración, cuentan sobre los inicios de la industria y pintan una imagen clara, aunque resumida sobre esto.

A pesar de que ahora más que nunca se habla de videojuegos, cuando estos contenidos están dirigidos al público general o los escriben personas que no conocen mucho sobre el tema, hay errores o datos falsos en las notas o artículos, es algo que sigue pasando, menos que antes, pero sigue estando presente. Por eso, al enterarme de esta serie documental esperé que pasara lo mismo, una serie de comentarios o información con errores o cosas no tan ciertas, pero luego de haberla visto sería muy injusto agrupar esta producción con otras publicaciones que se equivocan o no saben qué dicen.

Si debo resumir mi reacción a la serie documental en pocas palabras, usaría *una agradable sorpresa*, y es que claramente se ve no solo la preparación e investigación de los temas y juegos que tocan, sino

también es muy evidente un interés en hacer las cosas bien y querer dar voz a quienes entrevistan.

La serie no solo es informativa, es emotiva, es divertida y genera interés sobre las cosas que dice y muestra. Para esto la serie tiene dos enfoques; uno es el de los *High Scores*, sobre las puntuaciones más altas en los juegos, en el que hablan con algunos participantes de competiciones, personas que se dedicaron a estudiar y practicar constantemente algunos juegos y ser lo mejor posible para lograr la mayor puntuación. El otro enfoque es el de darle contexto a las puntuaciones altas; es decir, contar o informar sobre la creación de los juegos, cómo se convirtió en industria y cómo fue creciendo a tal punto que tenía sentido crear competiciones nacionales e internacionales, ya que el público y los patrocinadores lo justificaban.

Los episodios están llenos de anécdotas e historias interesantes de cómo se les ocurrieron a sus creadores y diseñadores las ideas que implementaron en sus juegos o de cómo lograron hacer algunas cosas, desde *hackear* y básicamente robar propiedades intelectuales, hasta inspiración o epifanías que tuvieron al ver cosas o ir a lugares que no tenían nada que ver con los juegos en los que estaban trabajando.

124

Generalmente la serie sigue una ruta o línea temporal de manera lineal, así que vemos el origen de los juegos como una industria, el desarrollo y crecimiento de la misma, la diversificación de múltiples elementos, cómo se crea una competencia bastante agresiva entre distintas compañías y la evolución de la tecnología y cómo esta afecta a la industria.

Una de las razones por las que quedé positivamente sorprendido con la serie es que tiene muchas cosas que no esperaba que estuvieran ahí y fueron muy agradables de ver: la historia de Jerry Lawson y su importante aporte, los cartuchos, lo que hizo que la industria creciera y llegara a ser el titán que es hoy en día; Yoshitaka Amano, ilustrador de los primeros *Final Fantasy*, dibujando y pintando; John Romero hablando de *DOOM*, juego que diseñó y que popularizó los juegos de disparos en primera persona, como si fuese un niño emocionando mostrando su nuevo juguete; Roberta Williams, considerada la madre de los juegos de aventura gráfica, contando y enseñando cómo creó su primer diseño para una aventura gráfica; Richard Garriot, diseñador de una de las series de juegos más influyentes en todo un

genero; los RPGs, mostrando sus ideas y diseños iniciales y su reacción al ver qué hacían los jugadores con la libertad que les ofrecían los juegos de la serie que creó; ver cómo se construye toda la identidad gráfica y personalidad de Nintendo para sus productos fuera de Japón; y muchas otras cosas que podría contar aquí, pero que sería muchísimo mejor que se vean por primera vez y se disfruten viendo el documental.

Aunque básicamente todo lo que veía me sorprendía gratamente y me gustaba mucho, también debo decir que hubo cosas que pudieron estar mejor o que pensé que tendrían que haber puesto o profundizar más sobre ellas. Detalles como saltar de *Ultima* a *Final Fantasy* cuando hablan de RPGs, dejando de un lado *Dragon Quest*, serie que realmente fue la razón por la que *Final Fantasy* existe, o mencionar brevemente a diseñadores y personalidades muy importantes y no entrevistarlos o hablar más de su rol. Pero debo ser consciente y entender que probablemente fue una cuestión de tiempo, y que quizás querían darle protagonismo o espacio a personas que pocos conocen, en lugar de mostrar a gente que tiene años dando entrevistas sobre su trabajo o son muchísimo más conocidas. Hay miles de videos y artículos sobre Shigeru Miyamoto, diseñador y creador principal de *Mario* y *The Legend of Zelda*, pero solo unos pocos del diseñador del juego de *E.T.*, por dar un ejemplo.

125

En general es una muy buena producción que usa el humor, la emotividad y las anécdotas agradables y sinceras para informar y educar sobre un tema que quizás no sea del interés de muchos, pero sin duda lo presenta todo de una manera bastante entretenida. Definitivamente recomiendo esta serie documental, especialmente a aquellas personas que no tengan idea sobre los videojuegos y mucho menos cómo comenzó todo. Espero que eventualmente continúen con más temporadas y terminen llegando a la actualidad, que es más interesante y con más casos increíbles que hasta donde llegaron en esta temporada.

Por cierto, si deciden verla en su idioma original, el narrador del documental es Charles Martinet, quien desde 1992 hasta ahora es la voz de Mario, Luigi, Wario y muchos otros personajes de Nintendo, un detalle y guiño bastante agradable a los fanáticos de estos personajes.







## Datos de los autores de los artículos

**Henry Benítez** nació en la ciudad de Guayaquil en 1975. Recibió una importante influencia de la década de los 80 y 90. Como tecnólogo en Marketing, licenciado en Teología y licenciado en Cine de la Universidad de las Artes de Guayaquil, el arte le ha parecido un lenguaje profundo y espiritual, encontrando en lo metafórico de la obra de arte su punto máximo.

**María Emilia García** es docente de la carrera de Artes Audiovisuales en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. En el año 2007 obtuvo el título de licenciada en Comunicación Social con mención en Comunicación Audiovisual en la misma universidad. Luego, en el 2013, obtuvo el título de máster in Fine Arts in Film, en la Universidad Central de Florida. Actualmente, es miembro de la Casa de la Cultura Núcleo Guayas, en la sección Comunicación.

**Ana María Aguirre Cornejo** nació en Guayaquil, Ecuador, donde se graduó (2000) como ingeniera en la carrera de Dirección y Producción de Artes Audiovisuales de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Es coproductora del documental *Memorias de un Roble* (2019), que ganó el primer lugar en la categoría Documental Universitario del Festival Internacional de Cine de Guayaquil en el año 2020.

128

**Rafael Guzmán** es pianista, compositor y docente nacido en La Habana, Cuba. Actualmente es profesor de la Universidad de las Artes de Ecuador y coordinador de la maestría en Composición Musical y Artes Sonoras. Durante 16 años fue profesor titular del Instituto Superior de Arte (actual Universidad de las Artes de La Habana). A lo largo de 18 años de experiencia como docente ha impartido las disciplinas de Composición, Armonía, Polifonía y Contrapunto, Teoría de la música, Técnicas de composición, Análisis musical y Música cubana/latina. Doctor en Ciencias sobre Arte en la Universidad de las Artes de La Habana (2008), cuenta con un catálogo de más de 100 obras para diferentes formatos, con énfasis en la música para audiovisuales.

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

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

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

## I. Normas generales

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

## II. Resumen de normas de referencia

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

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

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

## Instrucciones para los autores

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

130

Cada autor debe enviar dos documentos separados:

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

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

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

## Declaración de Ética y Mala Praxis en la publicación

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

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

---

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


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



Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,  
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.  
Guayaquil, en enero de 2021.  
Familias tipográficas: Merriweather y Uni Sans.







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

Arturo Serrano  
Director