

Fernando Gonzalo Villacrés Landívar, Trabajo de Titulación, 25 de agosto de 2022



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine

Proyecto de Titulación

Proyecto de investigación teórico:

Análisis comparativo referente a la representación de la violencia en las películas ecuatorianas *Mejor no hablar de ciertas cosas*, *Crónicas* y *Cuando me toque a mí*.

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Cine

Autor:

Fernando Gonzalo Villacrés Landívar

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Fernando Gonzalo Villacrés Landívar declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Cine. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Pablo Fernando Vargas Hidalgo', is centered on a light-colored rectangular background.

Pablo Fernando Vargas Hidalgo

Tutor del Proyecto

Nadia González Castro

Miembro del Comité de defensa

Manuel Sarmiento Torres

Miembro del Comité de defensa

Mi más sincero agradecimiento a

Pablo Vargas, Narcisa Landívar,

Luis Villacrés Landívar, Juan Martin
Cueva, Alejandra Intriago,

Vanessa Jaramillo, el Todopoderoso.

El presente proyecto lo dedico:

A Goviro

A Patylu

A Aní

A Luigi

A Roxy

¡Feliz aquel que todavía tiene esperanza
de emerger de este mar de confusión!
Lo que se necesita no se sabe, lo que se
sabe no se puede usar.

Goethe, *Fausto*

Resumen

A partir de un estudio y análisis comparativo respecto de tres fragmentos de películas ecuatorianas sean estas: *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2012) de Javier Andrade, *Crónicas* (2004) de Sebastián Cordero y *Cuando me toque a mí* (2006) de Víctor Arregui, esta tesis pretende reflexionar sobre la representación de la violencia que realiza cada director. Además, se investigarán las teorías y referentes tanto nacionales como extranjeros que abordan la temática de la crueldad en sus estudios, directores fílmicos del cine de la crueldad, los géneros cinematográficos violentos, una breve mirada al *snuff cinema*, estilización de la violencia en el cine estadounidense y latinoamericano, historia de censura cinematográfica, Código Hays, orígenes del Cine Ecuatoriano y el Nuevo cine ecuatoriano retratando audiovisualmente a la violencia, también se estudiara el caso del cine “de guerrilla” chonero. Este trabajo le dará énfasis a los estudios de teóricos existentes que basan su trabajo en la temática violenta, realismo sucio, cine de la marginalidad, medios masivos y estudios recientes en torno al “boom cinematográfico” en el Ecuador del siglo XXI.

Palabras Clave: Violencia cinematográfica, Marginalidad urbana, Nuevo cine ecuatoriano, Realismo sucio, Imágenes crueles.

Abstract

Based on a study and comparative analysis of three fragments of Ecuadorian films, these are: *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2012) by Javier Andrade, *Crónicas* (2004) by Sebastián Cordero and *Cuando me toque a mi* (2006) by Víctor Arregui, this thesis aims to reflect on the representation of violence carried out by each director. In addition, both national and foreign theories and references that address the subject of cruelty in their studies, film directors of cruelty cinema, violent film genres, a brief look at snuff cinema, stylization of violence in cinema will be investigated. American and Latin American, history of film censorship, Hays Code, origins of Ecuadorian Cinema and the New Ecuadorian cinema portraying violence audio visually, the case of chonero "guerrilla" cinema will also be studied. This work will emphasize the studies of existing theorists who base their work on violent themes, dirty realism, cinema of marginality, mass media and recent studies around the "film boom" in Ecuador in the 21st century.

Key words: Cinematographic violence, Urban marginality, New Ecuadorian cinema, Dirty realism, Cruel images.

ÍNDICE GENERAL

PORTADA.....	2
PRELIMINARES.....	3
ÍNDICE GENERAL.....	10
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	12
ÍNDICE DE TABLAS.....	13
INTRODUCCIÓN.....	14
PERTINENCIA DEL PROYECTO:.....	20
TEMA:.....	22
OBJETIVOS DEL PROYECTO.....	22
OBJETIVO GENERAL:.....	22
OBJETIVOS ESPECÍFICOS:.....	22
DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO:.....	23
CAPÍTULO I: EL CINE DE LA CRUELDAD.....	25
1.1. INICIOS.....	25
1.2. AUTORES.....	28
1.2.1 SERGUEI EISENSTEIN.....	28
1.2.2. ERICH VON STROHEIM.....	30
1.2.3. CARL THEODOR DREYER.....	32
1.2.4. PRESTON STURGES.....	34
1.2.5. LUIS BUÑUEL.....	37
1.2.6. ALFRED HITCHCOCK.....	40
1.2.7. AKIRA KUROSAWA.....	42
1.2.8. PIER PAOLO PASOLINI.....	45
1.2.9. QUENTIN TARANTINO.....	48
CAPITULO II: GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS VIOLENTOS.....	50
2.1. CINE DE ACCIÓN.....	51
2.2. CINE DE ARTES MARCIALES.....	52
2.3. CINE BÉLICO.....	52
2.4. CINE DE TERROR.....	52

2.5. WESTERN	53
2.6. CINE DE GÁNGSTERS.....	54
2.7. CINE DE LA EXPLOTACIÓN	55
2.8. PELÍCULAS SNUFF	56
2.9. CINE BDSM.....	57
2.10. SLASHER.....	57
2.11. ANIME GORE.....	57
2.12. THRILLER PSICOLÓGICO.....	58
CAPITULO III: EL <i>SNUFF CINEMA</i> COMO SIGNIFICADO DE RETORNO A LA FRUICIÓN SÁDICA Y COLECTIVA DE LOS ESPECTADORES DEL COLISEO ROMANO	59
3.1. CONSIDERACIONES.....	59
CAPITULO IV: ESTILIZACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL CINE ESTADOUNIDENSE Y LATINOAMERICANO.....	63
4.1. ANÁLISIS	63
CAPÍTULO V: HISTORIA DE LA CENSURA EN LAS EXHIBICIONES CINEMATOGRAFICAS	69
5.1. PRECEDENTES	69
5.2. CÓDIGO HAYS EN EL CINE CLÁSICO ESTADOUNIDENSE	70
CAPÍTULO VI: EL NUEVO CINE ECUATORIANO Y LA VIOLENCIA	77
METODOLOGÍA.....	77
6.1. EL NUEVO CINE ECUATORIANO Y LA VIOLENCIA: EL CINE DE JAVIER ANDRADE.....	87
6.2. EL NUEVO CINE ECUATORIANO Y LA VIOLENCIA: EL CINE DE SEBASTIÁN CORDERO	90
6.3. EL NUEVO CINE ECUATORIANO Y LA VIOLENCIA: EL CINE DE VÍCTOR ARREGUI	94
6.4. EL NUEVO CINE ECUATORIANO Y LA VIOLENCIA: EL CINE CHONERO	97
6.5. BREVE ANÁLISIS DE LA SECUENCIA VIOLENTA DEL FILME <i>MEJOR NO HABLAR DE CIERTAS COSAS</i> (2012) DE JAVIER ANDRADE.....	99
6.6. BREVE ANÁLISIS DE LA SECUENCIA VIOLENTA DEL FILME <i>CUANDO ME TOQUE A MI</i> (2006) DE VÍCTOR ARREGUI	103
6.7. BREVE ANÁLISIS DE LA SECUENCIA VIOLENTA DEL FILME <i>CRÓNICAS</i> (2004) DE SEBASTIÁN CORDERO .	106
CONCLUSIONES	112
BIBLIOGRAFÍA	117
FILMOGRAFÍA	121

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1.1: Fotogramas de escena, <i>El acorazado de Potemkin</i> , 1925 de Serguei Eisenstein.....	29
Figura 1.2: Fotograma de escena final, <i>Avaricia</i> , 1924 de Erich von Stroheim.....	31
Figura 1.3: Fotogramas de escenas, <i>La pasión de Juana de Arco</i> , 1928 de Carl T. Dreyer.....	33
Figura 1.4: Fotograma de escena, <i>Los viajes de Sullivan</i> , 1941 de Preston Sturges.....	35
Figura 1.5: Fotograma de escena, <i>Un perro andaluz</i> , 1929 de Luis Buñuel.....	39
Figura 1.6: Fotograma de escena de la ducha, <i>Psicosis</i> , 1960 de Alfred Hitchcock.....	42
Figura 1.7: Fotograma de escena de combate, <i>Rashomon</i> , 1950 de Akira Kurosawa.....	44
Figura 1.8: Fotogramas de escenas, <i>Saló o Los 120 días en Sodoma</i> , 1975 de Pier Paolo Pasolini.....	47
Figura 1.9: Fotograma de escena, <i>Reservoir Dogs</i> , 1992 de Quentin Tarantino.....	49
Figura 3.10: Fotografía de ejecución de Vietcong por general Nguyen Ngoc Loan en Saigón, <i>Associated Press</i> , 1968 de Eddie Adams.....	61
Figura 3.11: Fotograma de documental, <i>El triunfo de la voluntad</i> , 1935 de Leni Riefenstahl.....	62
Figura 4.12: Fotograma de escena, <i>Monty Python and the Holy Grail</i> , 1975 de Terry Gilliam.....	65
Figura 4.13: Fotograma de escena, <i>Deus e o Diabo na terra do Sol</i> , 1964 de Glauber Rocha.....	67
Figura 4.14: Fotograma de escena, <i>Pizza, birra, faso</i> , 1998 de Bruno Stagnaro e Israel Caetano.....	68
Figura 4.15: Fotogramas de película, <i>Amores perros</i> , 2000 de Alejandro González Iñárritu.....	68
Figura 5.16: Texto traducido al castellano, <i>Código Hays</i> , 1930 de RP Daniel Lord SJ Martin Quigley y Will Hays.....	75
Figura 5.17: Fotogramas de película, <i>Psicosis</i> , 1960 de Alfred Hitchcock.....	76
Figura 6.18: Fotografía de anuncio en diario de estreno y fotograma de película diario El Comercio 16 de agosto de 1924, <i>El tesoro de Atahualpa</i> , 1924 de Augusto San Miguel.....	78
Figura 6.19: Fotograma de película, <i>Ratas, ratones, rateros</i> , 1999 de Sebastián Cordero.....	79
Figura 6.20: Fotograma de película, <i>Crónicas</i> , 2004 de Sebastián Cordero.....	81
Figura 6.21: Fotograma de documental, <i>La muerte de Jaime Roldós</i> , 2013 de Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento.....	85
Figura 6.22: Fotograma de película, <i>Lo invisible</i> , 2021 de Javier Andrade.....	89
Figura 6.23: Fotograma de película, <i>Rabia</i> , 2009 de Sebastián Cordero.....	93
Figura 6.24: Fotograma de película, <i>Fuera de juego</i> , 2002 de Víctor Arregui.....	95
Figura 6.25: Fotografía de portada de película, <i>Sicarios Manabitas</i> , 2004 de Fernando Cedeño.....	99

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 6.1: <i>Découpage</i> del fragmento de filme <i>Mejor no hablar de ciertas cosas</i> (2012) Javier Andrade.....	100
Tabla 6.2: <i>Découpage</i> del fragmento de filme <i>Mejor no hablar de ciertas cosas</i> (2012) Javier Andrade.....	101
Tabla 6.3: <i>Découpage</i> del fragmento de filme <i>Mejor no hablar de ciertas cosas</i> (2012) Javier Andrade.....	102
Tabla 6.4: <i>Découpage</i> del fragmento de filme <i>Cuando me toque a mi</i> (2006) Víctor Arregui.....	104
Tabla 6.5: <i>Découpage</i> del fragmento de filme <i>Cuando me toque a mi</i> (2006) Víctor Arregui.....	105
Tabla 6.6: <i>Découpage</i> del fragmento de filme <i>Cuando me toque a mi</i> (2006) Víctor Arregui.....	105
Tabla 6.7: <i>Découpage</i> del fragmento de filme <i>Crónicas</i> (2004) de Sebastián Cordero.....	107
Tabla 6.8: <i>Découpage</i> del fragmento de filme <i>Crónicas</i> (2004) de Sebastián Cordero.....	108
Tabla 6.9: <i>Découpage</i> del fragmento de filme <i>Crónicas</i> (2004) de Sebastián Cordero.....	109
Tabla 6.10: <i>Découpage</i> del fragmento de filme <i>Crónicas</i> (2004) de Sebastián Cordero.....	110

Introducción

Las propuestas audiovisuales nacionales desarrolladas durante el siglo XXI corresponden a un privilegiado momento de auge respecto a las producciones y coproducciones locales, dado que, en este siglo se crea la Ley de Fomento del Cine Nacional y se constituye el otrora CNCINE, Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador¹, ambos acontecimientos en el año 2006. Este boom fílmico nacional permite que surjan directores con diversidad en las temáticas, géneros cinematográficos, rescate de la memoria y la posibilidad para el público de acudir a las salas de cine a observar películas ecuatorianas de alta calidad con reconocidos actores internacionales y nacionales, en estas propuestas se narran historias o momentos históricos pertenecientes a nuestro contexto político, económico, social y cultural. Es precisamente a causa de esta realidad social audiovisual exhibida por la que se puede acceder a presenciar una acentuada carga de imágenes explícitas que fustigan diariamente a los ciudadanos, que, aunque resulte paradójico se habitúan a convivir entre asesinatos, descuartizamientos, mutilaciones e imágenes sin censura mostradas en noticieros, películas, periódicos y replicadas de diversos sitios web.

Por esta razón se decidió realizar un análisis comparativo, cuyo principal objetivo es abordar el tratamiento de las imágenes violentas en tres filmes ecuatorianos, basados todos por una mediación en la que evitan mostrarse explícitos, pero que poseen particularidades distintas: el primero pertenece a un entorno social costeño de alta sociedad en el que la música, drogas y amoríos clandestinos convergen en un hecho trágico que cobra funestamente vidas mientras se encontraban celebrando, el segundo dispone de reporteros internacionales que realizan una cobertura sensacionalista entorno a la búsqueda de un nefasto personaje que exterminó cruelmente a niños y niñas en una localidad del país, este acontecimiento ficcional está vinculado a mortales episodios que ocurrieron realmente a manos de un asesino serial y el tercero refiere a un médico solitario que labora en una morgue, este intenta sobrevivir en una sociedad prejuiciosa donde la contienda de la vida contra la muerte transcurre cotidianamente, además, este conflictuado galeno divaga constantemente en eventuales monólogos existencialistas y sombríos diálogos con los cadáveres mientras

¹ Ley 29/2006, de 24 de enero, de Fomento del Cine Nacional (derogada por Ley No. 1, publicada en Registro Oficial Suplemento 913 de 30 de diciembre del 2016). <https://vlex.ec/vid/ley-29-ley-fomento-643461285>.

labora. Todas las obras cinematográficas referidas se enmarcan dentro de un corto intervalo de realizaciones audiovisuales domesticas de la centuria actual.

Para realizar este estudio comparativo se han seleccionado tres películas ecuatorianas: por un lado, está *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2012) de Javier Andrade (en la cual enfocare un análisis más exhaustivo por sobre los demás filmes), la siguiente es *Crónicas* (2004) de Sebastián Cordero y la última corresponde a *Cuando me toque a mi* (2006) de Víctor Arregui. Cabe indicar que estos largometrajes fueron seleccionados dado que presentan componentes en común sean estos: todos son realizadores ecuatorianos galardonados, las fechas de realización (todos a partir del año 2000), los contextos sociales de las historias, los lugares de origen desde donde son narradas (todas corresponden a territorios locales tanto sectores urbanos como rurales, y regiones costeñas y serrana), la diversidad de los personajes y la presencia de los medios de comunicación como la TV y prensa escrita, ambas manifestándose indiscretas y sensacionalistas.

Bajo todo lo anteriormente expresado, refiero que la presente tesis explorará como la violencia es estilizada, representada y proyectada en distintas obras cinematográficas ecuatorianas contemporáneas de los cineastas seleccionados junto con un sucinto estudio de un género fílmico emergente ecuatoriano que retrata su filmografía con gran dosis de violencia, para lo cual, se analizarán los diferentes elementos y recursos fílmicos desarrollados por los directores seleccionados en cada una de sus respectivos trabajos. Con este estudio se explicará como la temática violenta fílmica nacional es muy discreta y escasamente revelada en la pantalla, así se explorará del porqué quizás exista algún tipo de censura o decoro moralizador alrededor del tratamiento de escenas agresivas, o algún impedimento de índole económico que dificulte su ejecución y presencia de secuencias agresivas en las obras cinematográficas.

Previo al inicio, se debe indicar que, aunque se realicen análisis a filmes nacionales recientes, se hace una investigación a modo de estudio conciso que abarca eventos desde el origen mismo de la humanidad y su asociatividad placentera con la barbarie cotidiana escenificada a modo de espectáculo. Para lo cual, se dispone de entre los diversos textos bibliográficos con uno muy notable, el cual es de autoría del escritor y crítico cinematográfico español Román Gubern llamado *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*

(2005), específicamente el capítulo investido como “La imagen cruel”, mismo que atraviesa relatos religiosos, combates en coliseos romanos, sadismo retratado en pinturas religiosas, la profusión de monstruos, el miedo y la repulsión, teorías psicoanalíticas freudianas del placer asociado al displacer, la agresividad iconográfica, teorías del sadismo, films de terror, ejecuciones públicas registradas por medios de comunicación, tauromaquia, peleas de boxeo y artes marciales mixtas, el *snuff cinema*, hasta llegar al acceso habitual de los contenidos que se propagan por distintas aplicaciones móviles en los dispositivos electrónicos en la actualidad, como por ejemplo lo acontecido con las masacres carcelarias acaecidas en recintos penitenciarios ecuatorianos.

Cabe mencionarse, que junto con el texto de Gubern se emplearan los ejemplares del crítico y teórico francés André Bazin denominado como *El Cine de la crueldad* (1977), el del docente estadounidense James Kendrick titulado *Film violence: History, ideology, genre* (2009) y también el del teórico y docente ecuatoriano Christian León llamado *El Cine de la Marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana* (2005), puesto que todos los ejemplares permitirán reflexionar acerca del trabajo de emblemáticos, renombrados e históricos directores han empleado imágenes crueles en sus filmes desde mediados del siglo XX hasta la segunda década del siglo XXI,

Bazin con su libro abarcara vastamente la ajustada relación de la cinematografía con distintas técnicas refinadas de tormento junto con los relatos estremecedores han generado abundante cantidad de espectadores en las proyecciones. Entre los consagrados maestros del séptimo arte que se investigaran se encuentran ilustres referentes como: Serguei Eisenstein, Erich von Stroheim, Carl Theodor Dreyer, Preston Sturges, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa, Pier Paolo Pasolini y Quentin Tarantino, para así conocer como fueron desarrollando su filmografía con gran labor y esfuerzo para lograr cinematografiar obras orientadas a exhibir escenas brutales jamás vistas y que replican cineastas alrededor del planeta. Por ejemplo, que fanático del cine no recuerda a la mítica escena del aniquilamiento de ciudadanos en las escaleras del puerto de Odesa increpados por la fuerza naval soviética que genialmente registra Eisenstein en *El acorazado de Potemkin* (1925) o quien no se ha inquietado con la imagen de la mutilación del ojo de una mujer con una navaja que acontece mientras una nube va en dirección a la luna en la ilustre *Un perro andaluz* (1929) de Luis

Buñuel, del mismo modo es inevitable no sentir escalofríos y horrorizarse con legendaria escena de la ducha de *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock, en la que astutamente muestra un asesinato sin la necesidad de enseñar una sola puñalada, además de que la música que acompaña la escena logra acertadamente aterrorizar, emocionar, impactar, fascinar con tan poco.

De la misma manera, se examinarán las varias formas en que la violencia se encuentra evidenciada como género y subgéneros cinematográficos, tales que van desde el cine de acción, cine de artes marciales, cine bélico, cine de terror, *western*, *western chonero*², *spaghetti western*, cine de *gangsters*, cine de explotación/*exploitation*, *snuff cinema*, cine BDSM, *slasher*, anime *gore* y thriller psicológico. Donde se referirá una simplificada indagación de como la representación fílmica violenta va progresivamente en incremento, misma en la que se estampan características corruptas y crueles de las sociedades, de las que acostumbran asomar intérpretes que sagazmente influyen en la emotividad de la audiencia en las salas de proyecciones, un arquetipo de estos vándalos es el personaje del *Joker* del filme *Batman El caballero de la noche* (2008) de Christopher Nolan, rol interpretado por el fallecido actor Heath Ledger. Para este aparatado se hará uso de material bibliográfico del filósofo francés Olivier Mongin titulado *Violencia y cine contemporáneo* (1999) y del docente estadounidense Rick Altman en su obra *Los géneros cinematográficos* (2000), para así darle una mirada relacionada con la tolerancia de la violencia y su constante mutación para lograr una óptima recepción de público sobre los distintos géneros fílmicos que van dejándose ver.

Del mismo modo, se les asignará una mirada crítica a los animes *gore* japoneses donde la temática violenta es muy gráfica y visceral, en la que somos espectadores de sangre, muerte, destrucción y algo más de sangre, aunque, por lo cruento de sus contenidos le resulta complicado a este estilo asiático captar adeptos.³

² Denominación aplicada en la ciudad de Chone, provincia de Manabí, Ecuador, a la gran cantidad de películas filmadas, producidas, distribuidas y exhibidas fuera del circuito comercial y de manera autodidacta. Miguel Alvear, entrevista por Lucas Perea, noviembre de 2013, Ecuador bajo tierra – Entrevista con Miguel Alvear, *Tierra en Trance*, acceso el 15 de diciembre de 2021, <http://tierraentrance.miradas.net/2013/11/entrevistas/ecuador-bajo-tierra-%E2%80%93-entrevista-con-miguel-alvear.html>.

³ Domingo Gomes, “Los mejores animes gore hasta ahora”, *Newesc*, 30 de octubre de 2020, acceso el 10 de diciembre de 2021, <https://newesc.com/mejores-animes-gore/>.

Más aun, como esta tesis se plantea estudiar acerca de materiales audiovisuales registrado con la máxima perversidad posible, se llega al género *snuff cinema* o también llamado películas *snuff*, que es aquel en el cual se cumple con prácticas de sadismo, tortura y matanzas reales de inocentes registrados ante la cámara, este tema lo teoriza ampliamente Román Gubern, y del cual en el capítulo enfocado a la crueldad iconográfica expresa que:

“el *snuff cinema*, con sus matanzas reales ante la cámara de incautas prostitutas o aspirantes a actrices, constituye el punto de convergencia definitivo del cine de terror y del cine pornográfico *hard* y, a la vez, constituye su última frontera posible. Se trata del último estadio de la muerte violenta hecha espectáculo, que cuenta con tan extensa y gloriosa tradición en la cultura occidental...con la ventaja de que el *snuff cinema* permite reproducir una y otra vez el placer del voyeur, gracias a la conservación de sus imágenes sobre un soporte”.⁴

En consecuencia, del estudio que aborda al *snuff cinema* se vinculara el por qué existe una especie de ambivalencia cuando visualizamos imágenes de la muerte que por un lado nos repugna, pero también nos seduce, esta contradicción de culpa y gratificación la expone el novelista mexicano Naief Yehya en su libro *Pornocultura* (2013) y la asociaremos a este apartado de retorno a la fruición sádica y colectiva de los espectadores del coliseo romano. También se razonará respecto a los registros históricos de los conflictos bélicos como los de la Segunda Guerra Mundial, en el que se tiene información de que filmaron ejecuciones, documentales sobre *guetos* y demás barbarie durante el holocausto, dicho material en su mayoría fue archivado, otros tantos destruidos y muy pocos rescatados.

Gubern intenta acercarse a estas dolorosas imágenes del holocausto y reflexiona de como el público se comporta frente a la crueldad escenificada y la crueldad verdadera a modo de cine documental y registros periodísticos. Mientras que Yehya supone un estudio sobre las consecuencias de ver ejecuciones, matanzas y torturas del mundo narco y *yidahista* que se viralizan a una velocidad insospechada. La reflexión se completa un sucinto análisis del documental *El triunfo de la voluntad* (1935) de Leni Riefenstahl, al que la cineasta alemana

⁴ Román Gubern, “La imagen cruel”, en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, (Barcelona: Anagrama, 2005), 322-323.

no lo considera como un material de mera propaganda, porque tal como ella misma aseveraba lo que importa no es lo que se dice, sino como estaría hecho, la forma y no el contenido.

Por otro lado, se considera oportuno realizar una observación a las diversas miradas relacionadas en materia a la estilización de la imagen violenta en el cine industrial estadounidense y el nuevo cine latinoamericano, de este último efectuar una exploración sobre como este fenómeno se instala vehementemente en nuestros territorios, dado que las recurrentes situaciones de represión, dolor, humillación, desesperación, barbarie y genocidios generados por crisis políticas autoritarias devienen en cúmulo de cadáveres por toda la región, muchos aún sin ser hallados sus restos.

Por lo que, se considera pertinente revisar dentro del campo cinematográfico las propuestas teorizadas por el académico estadounidense James Kendrick en su tomo *Film violence: History, ideology, genre* (2009) que propone que la violencia fílmica no solo que no ha muerto sino que se ha innovado y repetido en grandísimas cantidades por todo el mundo, para esto enfoca su interés en las recaudaciones taquilleras desde finales de los sesenta hasta la actualidad, donde se ha generado un auge popular en espectadores amantes de la representación audiovisual violenta; ya para nuestro contexto latinoamericano se optó por teorías tales como la *Estética de la violencia* planteada por el director, actor y guionista brasileño Glauber Rocha desplegada durante la década del 60 donde los cineastas pretendían derribar todos los límites al momento de realizar manifestaciones artísticas revolucionarias, para el periodista, crítico y guionista de cine argentino David Oubiña en su artículo *Violencia y Utopía. La huella del Nuevo Cine Latinoamericano* propone entre varias puntualizaciones que en los filmes de Rocha hay un proceso de pedagogía de la violencia que conduce a la liberación, además que «esa violencia de los hambrientos es aquí una forma de tomar conciencia, y de volverse visible».⁵ Asimismo se le dará una mirada al “Cine de la Marginalidad Latinoamericano” de finales de los noventa.

Posteriormente se investigará sobre la historia de censura dentro de la industria fílmica estadounidense, por lo que se reflexionará en torno a lo que reglamentaba el extinto Código Hays, creado en 1930 y que fue empleado desde 1934 hasta su desaparición en 1967,

⁵ David Oubiña, “Violencia y utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano” en *Fuera de campo* vol.1 no.3 (Guayaquil: Uartes, 2017), 26.

en el cual la Motion Picture Association of America MPAA, normaba aspectos como el rango de edad se podía acceder a visualizar escenas de crímenes, contenido soez, ingesta de alcohol y drogas y violencia explícita. Aunque era un rígido código de censura hubo genios que lograron manipularlo, como Hitchcock al realizar su magnífica escena de la ducha en *Psicosis* (1960)

En lo concerniente al estudio del Nuevo Cine Ecuatoriano y la violencia, se le dará un amplio estudio a la vida y obra de Augusto San Miguel, reconocido como autor del primera película argumental del Ecuador. Además, resulta preciso el texto investigativo *El Cine de la Marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana* (2005) del teórico ecuatoriano Christian León, ya que considero conveniente la aplicación de sus investigaciones la marginalidad que la sociedad excluye y que se ve reflejada en muchas películas tanto ecuatorianas como latinoamericanas. Se analizará el por qué se percibe a la cinta *Ratas, ratones, rateros* como el precursor del Nuevo Cine Ecuatoriano

El texto de León será articulado con un potente artículo digital denominado *Nuevo cine ecuatoriano: pequeño glocal y plurinacional* (2017) de la investigadora Diana Coryat, la cual sitúa el surgimiento de este movimiento a finales de los 90 y que se potencia en el nuevo siglo con la creación de la Ley de Cine ecuatoriana y aparición de Instituciones estatales como el CCNCINE y la formación de estudiantes en universidades e institutos académicos nacionales, para así lograr una profesionalización estructurada y sólida en el sector fílmico plurinacional ecuatoriano.

Pertinencia del proyecto:

Considero pertinente realizar este análisis comparativo y asumo hacerlo de manera exhaustiva porque nadie más lo ha hecho. Por otro lado, en el Ecuador el cine de alta carga violenta viene siendo desarrollado por los realizadores del “cine guerrilla” de Chone, pertenecientes al colectivo emergente denominado “Chonewood”, además de algunos cineastas ecuatorianos contemporáneos que suelen representar la marginalidad urbana en sus cintas.

Obviamente, que la violencia es predominante en el mundo y está siempre ha existido, sin embargo, el cine “culto” ecuatoriano la ha manejado cautelosamente. Por lo que, refiero que hacen falta más estudios respecto a esta temática específica, dado que casi nadie lo ha estudiado. A fin de lograr una cercanía con de los modos de producción fílmica nacional con el uso violento audiovisual, se dispone de fragmentos de un *corpus* de películas nacionales rodadas en el periodo comprendido como del Nuevo Cine Ecuatoriano y que se analizara.

Además, se cuenta con destacados textos tanto nacionales como extranjeros para ir articulando conceptos que serán escudriñados para enlazar teorías, investigaciones y reflexiones respecto a las sensaciones que producen la excesiva visualización de imágenes sangrientas al comportamiento conductivo.

Tema:

Abordaje de la representación de la violencia en filmes dirigidos por cineastas ecuatorianos.

Objetivos del proyecto**Objetivo general:**

Analizar el tratamiento de las imágenes violentas y todo lo referente a la temática del realismo sucio y marginalidad estilizada en tres películas ecuatorianas y, vincularlas con investigaciones históricas, géneros fílmicos violentos, censura y de factores asociados al Nuevo Cine Ecuatoriano.

Objetivos específicos:

1. Estudiar la historia de la representación de la violencia.
2. Estudiar los géneros cinematográficos de la violencia.
3. Analizar las películas *Mejor no hablar de ciertas cosas*, *Cuando me toque a mí* y *Crónicas*.

Descripción del proyecto:

Con base en las teorías de los escritores y teóricos fílmicos Román Gubern, James Kendrick, André Bazin, Naief Yehya, Glauber Rocha, Diana Coryat y Christian León se procederá a analizar estas obras cinematográficas, especialmente la del director Javier Andrade, su secuencia de violencia la voy a confrontar con los fragmentos de las escenas de Sebastián Cordero y Víctor Arregui, por consiguiente, saber cuál es su tratamiento estilístico respecto a la violencia, que por cierto resultan ser muy similares.

Luego indagar del por qué esquivan escenas más crudas, también por qué motivo son tan recatados, y averiguar porque ciertas tomas tienen un halo de tabú y son obviadas en el Ecuador. Bajo esta última premisa me permito asociarla al tratamiento de la violencia en el cine clásico estadounidense que se regía bajo lo estipulado en el draconiano “Código Hays” que verdaderamente constituía una norma ultra conservadora de prohibición de exhibición de rastros inmorales en Estados Unidos, sean estos filmes europeos e independientes que alteraban al ya normalizado estilo hollywoodense; discerniendo y asociando este detalle con los cineastas ecuatorianos Javier Andrade y Sebastián Cordero que realizaron estudios académicos en Estados Unidos.

En consecuencia, estimo desarrollar mi trabajo en distintos apartados, en una primera sección averiguaré acerca del cine de la crueldad en la historia cinematográfica, en la segunda sección examinare los géneros cinematográficos violentos, para la tercera sección analizaré el vínculo del *snuff cinema* con el placer de visualizarlo, en la cuarta sección se abordará sobre la violencia estilizada en el cine estadounidense y el cine latinoamericano, para la quinta parte una revisión en la historia de censura en industrias fílmicas y para el sexto y último apartado investigar sobre los antecedentes del Nuevo Cine Ecuatoriano y los factores que lo han impulsado, juntamente con el análisis de los fragmentos seleccionados para el análisis de los cineastas locales.

Del mismo modo considero oportuno meditar acerca de la existencia de un pudor en el abordaje de la violencia en las producciones audiovisuales nacionales, debido a que hay una estilización de los recursos fílmicos para intentar no *shockear* al espectador y ante esto los directores parecería que establecen una distancia en lo que pueda sensibilizar y alterar la

percepción de la audiencia, y que quizás les pueda generar una antipatía a lo proyectado en pantalla.

Mediante el desarrollo de un *découpage* que hice en anticipación de estos documentos, analice la secuencia de *Mejor no hablar de ciertas cosas*, donde ocurren las muertes de los personajes en el comedor de la casa de los protagonistas y encontré que estas muertes ocurrieron en fuera de campo mientras el personaje Paco se encontraba en baño con el hijo de su novia, se oyó toda la acción pero no se pudo observar el acto cruel, aunque, después de la fuga de los asesinos Paco sale del baño y podemos observar los cuerpos de su hermano Luis, su novia Lucia y su amigo Rodrigo rodeados de sangre, por lo que considero que Andrade en esta secuencia establece una distancia algo pudorosa, aplica una estilización de la violencia similar a los aportes que realizaba el cine clásico estadounidense que son marcadamente discretas en mostrar la crueldad y evitar mostrar imágenes explícitas, también aplique el método *découpage* a los fragmentos de *Crónicas* y *Cuando me toque a mí*.

Asimismo, menciono a los cineastas choneros que como comentan en entrevistas y videos en portales digitales, de que en sus obras disparan balas reales, aunque resulte costoso y complejo, por otro lado, tal vez Andrade aplico el fuera de campo para optimizar recursos y buscar una forma idónea para que cuando se observe la sangre esta le resulte muy realista para los espectadores. No obstante, en el fragmento de *Crónicas*, se lo nota más experto desarrollando la escena violenta, debido a que amerito golpes, linchamiento y gasolina, donde la actuación notable de Alcázar logra sensibilizar por su comportamiento ambiguo de ser culpable de una desdichada muerte infantil y por el otro salir con vida de la furia del pueblo, por otro lado, la reflexión a la escena de *Cuando me toque a mí*, merece otro tipo de análisis porque en ella convergen la soledad, una mente perturbada y el diario encuentro con la muerte en una ciudad plagada de contrastes y presunciones.

Capítulo I: El Cine de la Crueldad

Si existe hoy un cine de la crueldad,

Von Stroheim es su inventor

André Bazin

1.1. Inicios

Puede resultar llamativo y contradictorio que la humanidad aventaje ampliamente al reino animal entorno a la temática de crueldad, en la que estos toman a sus presas para la supervivencia y mantenerse nutridos. Un llamativo primer relato homicida del que se tiene testimonio registrado en la cultura judeocristiana es el del crimen fratricida de Caín a su hermano Abel, siendo este acto un hecho muy alejado de alguna lucha por subsistir o de nutrición. A lo largo de la historia los seres humanos han atestiguado un sinnúmero de exhibiciones atroces y cruentas, como los acontecidos en el interior del Coliseo Romano, donde las prácticas más sanguinarias resultaban mayoritariamente placenteras y gratificadoras, dado que los espectadores realizaban apuestas entre los combatientes.

Por otro lado, considero relevante cuando el teórico español Román Gubern expresa que cuando «la violencia y la crueldad no fueron prácticas factuales se convirtieron en experiencias vicariales a través de las representaciones icónicas, como ocurrió en el arte cristiano»⁶, debido a que la ferocidad plasmada en los lienzos religiosos expone azotamientos, castigos, mutilaciones, torturas y crucifixiones, que aun en la actualidad se exhiben en diversos filmes y también se los interpretan en países mayoritariamente católicos actos como la conocida representación de la Pasión de Cristo, donde los asistentes observan un sádico evento de suplicio y dolor que afligió a Jesucristo en su Vía Crucis.

⁶ Gubern, “La imagen cruel”, 283.

Otra contribución del arte gótico cristiano que tuvo lugar en Europa fue la profusión de monstruos que cooperaron para avivar el pánico y el horror que ocasionaban. Gubern afirmaba que:

La pintura podía inventar figuras de un modo que le está vedado a la fotografía y al cine, que tienen que recurrir a artificiosos maquillajes o a elaborados trucajes. La fotografía y el cine autentifican y éste es su gran problema a la hora de representar monstruos. De ahí la ejemplaridad de una película como *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932), de Tod Browning.⁷

Para Gubern la reflexión que conlleva analizar esto que él mismo denomina como una “pornografía de la crueldad” la cual supone un cumulo de reacciones al enfrentar desde la infancia situaciones de miedo y repulsión. A través de exploraciones cada vez más intensas se aproximan a deleites similares a los eróticos, por lo que, vale la pena mencionar acerca de una teoría *freudiana* que trata el tema del placer asociado al displacer, mismo que propone un impulso contraproducente de los instintos de muerte como contrario a la naturaleza sexual de fecundación. En su texto *Mas allá del principio del placer* Freud refiere desilusionado que “la meta de toda vida es la muerte”. Freud manifiesta que los seres humanos tendemos hacia una pulsión agresiva que siempre se renueva en su conducta, sobre todo cuando se apunta lastimar, destruir, herir, humillar a otras personas.

Por otro lado, no muy alejado de toda esta ferocidad está el *sadismo* que viene a formar parte inmanente de quienes acuden a espectáculos muy agresivos, ante los cuales valdría la pena interpelarlos referente a su indolencia ante la atrocidad exhibida, sea esta en peleas de boxeo, pelea de gallos, corridas de toros, combate de artes marciales mixtas (muy recurrentes en la actualidad), imágenes de torturas en guerras alrededor del mundo o cualquier tipo de asesinato bajo la modalidad de sicarios que regularmente se viralizan mediante diversos dispositivos tecnológicos en las redes sociales, etc.

Román Gubern apunta que para quienes observan muy a menudo este cumulo de imágenes despiadadas junto con quienes las padecen, entran a una especie de encuentro de sentimientos que tienen desenlaces gratificadores, debido que algunos curiosos cohibidos se

⁷ Gubern, “La imagen cruel”, 284.

deleitan de maniobras crueles que nunca capaces de realizar. Además, Gubern expone un notable aporte cuando afirma que:

La imagen cruel activa, por lo tanto, una descarga de agresividad de modo vicarial, por el canal visual, Es una actividad que, a través de las revistas ilustradas, del cine o de ciertos programas de televisión, tiene el estatuto de socialmente tolerada (bajo ciertas condiciones) e incluso se suele postular su función terapéutica o aplacadora en ciertos sujetos, que pueden satisfacer así en el plano imaginario sus pulsiones agresivas, pues las descargas agresivas liberarían las frustraciones acumuladas durante los contratiempos de la vida cotidiana.⁸

Sin embargo, se presenta un suceso muy particular en el cual público que acude a las salas de cine, debido a que tienen altas expectativas en los filmes sangrientos de terror y si estos tienen escasos actos despiadados, este público llega a sentirse desilusionado con estos resultados, dado que anhelan visualizar la máxima crueldad posible. Aunque, resulta llamativo para Gubern que esta misma concurrencia les rehúya a documentales acerca de intervenciones médicas en campos de exterminio nazi o sobre heridos en ataques con radiaciones nucleares. Cabe mencionarse que también existen los que toleran hasta cierto límite el contenido atroz de la secuencia de imágenes, hasta que gritan, se tapan la boca, vomitan o abandonan la sala de proyección.

Respecto a los instrumentos frecuentemente usados por los personajes para cometer sus atentados estos variaron desde los mismos comienzos del séptimo arte. Así Gubern opina que «en el catálogo de Pathé hallamos ya en 1897 una *Exécution capitale á Berlin*, con un verdugo que decapita a un condenado con su hacha».⁹ En el mercado fílmico existen un sinnúmero de obras cinematográficas que se titulan con la palabra “asesinato”, del primero que se tenga conocimiento está *El asesinato del duque de Guisa (L'Assassinat du Duc de Guise*, 1908), de Le Bargy y Calmettes, filme que cita el historiógrafo francés Georges

⁸ Gubern, “La imagen cruel”, 287.

⁹ Gubern, “La imagen cruel”, 288.

Sadoul indicando acertadamente que «la violencia sangrienta constituyo una pimienta eficaz».¹⁰

La estrecha relación de la cinematografía con técnicas refinadas de tortura juntos con situaciones narrativas bien desarrolladas logra encausar hasta un desenlace del suspenso y por sobretodo provocan en la concurrencia unas expectativas enormes por las futuras propuestas audiovisuales.

1.2. Autores

Para realizar un breve análisis de prestigiosos cineastas alrededor del mundo que han enfocado y desplegado su labor y esfuerzo por filmar rodajes orientados a exhibir escenas brutales nunca antes vistas, se han seleccionado a los siguientes directores: Serguei Eisenstein, Erich von Stroheim, Carl Theodor Dreyer, Preston Sturges, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa, Pier Paolo Pasolini y Quentin Tarantino.

1.2.1 Serguei Eisenstein

Mostrar homicidios hasta mediados de la década de 1920 resultaba ser similar a una actividad pueril hasta que hizo su aparición una escena icónica de la aniquilación de personas en la escalinata de Odessa perteneciente a la película *El acorazado Potemkin*, 1925 de Serguei Eisenstein, misma que cuenta con una extensión tormentosa de alrededor de seis minutos, en el que las personas huyen despavoridas evitando ser alcanzadas por alguna de las balas militares, aunque pienso que este tiempo se alargó de manera deliberada dado que los 194 escalones que componen la escalinata en su descenso no debiera de llevar más de dos minutos, por lo que esta dilatación temporal le permite al cineasta soviético poder mostrar sucesos como el de la madre con su hijo fallecido, o del niño desprotegido descendiendo velozmente por los peldaños, por ultimo un último plano a destacar es el de una señora herida gravemente en el ojo derecho por un sable. Del mismo modo es digno resaltar el aporte que

¹⁰ Gubern, “La imagen cruel”, 288.

Eisenstein realiza para revolucionar el propio lenguaje cinematográfico dado que se dedicó incansablemente a la realización de trabajos con la idea de la yuxtaposición de planos distintos creara una imagen totalmente nueva que vaya mucho más allá y que creara un nuevo significado.

Matanza en escaleras de Odesa



Figura 1.1 Fotogramas de escena, *El acorazado de Potemkin*, 1925 de Serguei Eisenstein.

Toda la experimentación que realizo durante su toda trayectoria fílmica nos permite reflexionar aun en estos tiempos sobre posibles propuestas aun ocultas en las ediciones de sus obras, permanecen grandes contribuciones para el área audiovisual entre las que sobresalen su reconocido *montaje de atracciones* el cual se distribuye entre: *montaje métrico* (absoluta longitud del fragmento, planos al compás de la música), *montaje rítmico* (similar al métrico pero se adiciona ese ritmo interno de la imagen), *montaje tonal* (viene a ser una categoría más avanzada del montaje rítmico), *montaje armónico* (más adelantado que el montaje tonal donde la emoción se relaciona con el sonido y el montaje) y el *montaje intelectual* (presenta el estudio más elevado del montaje de atracciones donde las relaciones son abstractas en las ideas de un plano a otro).

A fin de perpetuar su pensamiento comparto una cautivadora frase suya que señala que “el lenguaje está más cerca de las películas que la pintura”.

1.2.2. Erich von Stroheim

De las mentes más deslumbrantes que se han sido relegadas de la historia cinematográfica mundial, un nombre emerge para alcanzar la repercusión que verdaderamente amerita, este es el del realizador austrohúngaro (austriaco en la actualidad) Erich von Stroheim, quien resulto ser muy avanzado para su época. Artista prolífico, cineasta vanguardista, actor polémico debido a que tenía la fascinación por interpretar roles del adversario de los norteamericanos, por lo que la prensa de aquella época lo catalogo como «el hombre que le gustaba odiar».¹¹ No obstante tiene el privilegio de haber realizado la primera película con un presupuesto de un millón de dólares estadounidenses llamada *Esposas frívolas*, 1922 que tenía inicialmente una duración de aproximadamente seis horas pero que la productora opto por quitarle los fondos acordados.

Decide finalmente dedicarse a director de cine luego de haberse desempeñado como actor y colaborador del gran realizador estadounidense D. W. Griffith en los filmes *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916). Inmediatamente ya en su nueva ocupación se da cuenta de que para elaboración de sus películas debía darles un giro a muchas de las costumbres formales cinematográficas de aquel tiempo, sean estos en la confección de los guiones, el montaje y sobre todo la puesta en escena, que como concepto de diseño para la producción fílmica sirva para la afirmación de la personalidad de los personajes y la relación con quienes los rodean.

André Bazin, excepcional crítico de cine y teórico francés, explica lo que el asume como la puesta en escena que efectuaba von Stroheim e indica que:

Para explicar la “puesta en escena” de Stroheim casi convendría apelar antes a una especie de psicoanálisis del personaje. Se admite sin dificultad que su obra está dominada por la obsesión sexual y el sadismo y que se desarrolla bajo el signo de la violencia y de la crueldad.¹²

¹¹ Rafael Sánchez Casademont, “Erich von Stroheim, el mayor genio y el mayor desastre de la historia del cine”, *Fotogramas* (22 sep. 2018). <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g23353207/erich-von-stroheim-peliculas-biografia/>.

¹² André Bazin, *El cine de la crueldad*, (Bilbao: Mensajero, 1977), 23.

Mc Teague apuñalando a Marcus en el desierto



Figura 1.2 Fotograma de escena final, *Avaricia*, 1924 de Erich von Stroheim.

Del mismo modo, Bazin afirma que «lo cierto es que la obra eje de von Stroheim aparece como la negación de todos los valores cinematográficos de su época».¹³ Lo que enuncia el crítico francés es muy cautivador dado que se percata de la intención de von Stroheim para restituir al cine a la inicial ocupación que era la de solo mostrar, sin embargo este audazmente se propone enseñarle a mostrar, como por ejemplo al cineasta austriaco se le atribuye el privilegio de ser reconocido como inventor de una narración cinematográfica virtualmente continua, que procura una unificación constante de todo el espacio, aunque se nota que la ausencia sonora pareciera que no potencia los acontecimientos, pero las interpretaciones denotan todo lo contrario, por ejemplo en la escena en que un dentista atiende a una mujer con dolor, vemos como este cuando termina de aplicarle el éter para como anestesia y evitar que sufra dolor, transforma su rostro drásticamente y lucha entre sus deseos eróticos descontrolados por poseerla, mientras transcurre esta acción en su consultorio vemos como el director hace mucho énfasis en captar su rostro donde se pueden observar crispaciones en su parpado o labio de la paciente, hecho simbólico que hace marcada referencia a una situación onírica en la que el personaje se encuentra en total indefensión y que suscita una angustia carnal que se desengancha del dentista que tiene un único objetivo de satisfacer su deseo carnal.

¹³ Bazin, *El cine...*, 25.

Bazin denomino a von Stroheim como “el Marqués de Sade del cine” que con planteamiento artístico subversivo generaba un extraño y fascinante malestar, puesto que para el teórico francés no es honesto darle la importancia que realmente se merece este realizador, del mismo que le guarda gran admiración y expresa que «son como llamas de ese infierno cinematográfico cuyo creador fue él y que veinte años de cine han tratado de olvidar».¹⁴

1.2.3. Carl Theodor Dreyer

No cabe duda que cuando se habla de obras cinematográficas representativas de todos los tiempos es insoslayable no mencionar a *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl Theodor Dreyer, un cineasta danés que deambulo entre propuestas silentes y sonoros en los meros inicios de la cinematografía mundial.

El halo que cubre a su película antes mencionada, es muy llamativo dado que fue extraída del negativo original, asombrosamente hallado en medio de descartes de película-sonido en la compañía productora y distribuidora francesa Gaumont, justo ya se la estimaba como extraviada.

Lo notable que se puede hallar en *La Juana de Arco* de Dreyer es su intrepidez fotográfica marcada por los primeros planos representados primordialmente por caras, técnica que alega a asociar simbólicamente dos determinaciones opuestas como lo son el misticismo y la realidad. Dreyer logra darle a esta tragedia mística una guerra con el aspecto interior a modo de una espiral en constante contienda que se registra nítidamente en el rostro de la protagonista, que contagia su tormento hasta el último halito de su existencia.

Bazin infiere todo el matiz dreyeriano que, al usar el rostro de los actores para expresar sentimientos, también deduce la intención del cineasta danés en ir más allá dado que al observarlo más cercano en un primer plano esta careta se descomponga por completo. Así mismo Bazin menciona una destacada frase del crítico húngaro Bela Balasz cuando opina que la cámara penetra en «todas las capas de la fisonomía; además del rostro que nos

¹⁴ Bazin, *El cine...*, 34.

hacemos, descubre el rostro que tenemos. Visto de tan cerca, el rostro humano se convierte en un documento».¹⁵

Los padecimientos de Juana de Arco



Figura 1.3 Fotogramas de escenas, *La pasión de Juana de Arco*, 1928 de Carl T. Dreyer.

Es propicio referir que Dreyer restringió utilizar maquillaje para este rodaje, además de que el cabello de la protagonista María Falconetti fue verdaderamente cortado antes de ir al fuego purificador, así mismo llama la atención que Dreyer no haya colocado subtítulos a esta obra maestra que sin registro sonoro sigue hasta estos días de análisis sobre las profundas desesperaciones que han sometido indebidamente a quienes poseen otros tipos de sensibilidades y lo peor de ser sentenciados por personajes históricos nefastos que se creen por encima del bien y del mal.

Por otro lado, si tomamos, por ejemplo, el filme *Vampyr* (1928), varios pueden ser los aspectos que distinguen al extraordinario trabajo dreyeriano, donde toda la reflexión del realizador se consolida en los intertítulos, las atractivas imágenes que capta la cámara paradójicamente nos resguardan del pánico, estos elementos estéticos potencian la atmósfera representada por el autor. Henri Langlois ilustre cinéfilo y archivero de cine francés destaca lo que percibe en esta obra fílmica y comenta que:

Hay escenas inolvidables, como la del enterramiento, por ejemplo, que nos proporciona ese placer tan particular que solo experimentamos en los museos,

¹⁵ Bazin, *El cine...*, 38.

ante esas obras de pura belleza sin otra razón para existir, algo tan raro de encontrar en el cine.¹⁶

Las temáticas desarrolladas por Dreyer suelen aplicarse dentro de una espacialidad y temporalidad en la que la ambigüedad juega un rol importante, por ejemplo, cuando trata la muerte, la hemos palpado tan próxima, tanto en la realidad como tal, como en su sentido más simbólico, donde lo místico, lo fantástico y lo profano logran fusionarse.

1.2.4. Preston Sturges

Resulta algo sorprendente saber cómo se ha excluido el nombre del cineasta estadounidense Preston Sturges de los registros de los grandes maestros de la cinematografía mundial, a lo mejor se deberá por al poco entendimiento de su filmografía, aun cuando estas singulares obras hayan deslumbrado y polemizado más que las películas del propio director Orson Welles.

Sturges es bien reconocido por su gran talento al momento de redactar guiones que prolongaban el estilo imperante de la comedia norteamericana, no obstante, Sturges le confirió un grado más intelectual, marca que lo diferenciaba de cineastas de la época como el propio Frank Capra. André Bazin lo reseña en su texto, indicando que «Preston Sturges es sin duda el único que ha sabido continuar el género renovándolo en el fondo de manera radical».¹⁷ Sturges propone una comedia satírica social donde los *gags* más llamativos abarcaba vínculos del amor, de la política, de la suerte de la moralidad americana.

En el caso de su película *Los viajes de Sullivan* (1941) vemos las peripecias que se le presentan al protagonista llamado Sullivan que es un guionista de Hollywood que asume el desafío de disfrazarse de vagabundo, este es acompañado por reporteros de una radio que narran su experimento de vida. Luego, la historia sufre un súbito vuelco con tintes trágicos,

¹⁶ Henri Langlois, “Especial Luis Noronha da Costa ‘Vampyr’”. *Elumiere*, Cuaderno 4, 1932. Traducido del francés por Francisco Algarín Navarro, acceso el 20 de abril de 2022. http://www.elumiere.net/especiales/noronha/noronha_langloisvampyr.php.

¹⁷ Bazin, *El cine...*, 52.

debido a que el protagonista desaparece en la oscuridad cuando les repartía dinero a sus compañeros sin hogar, es asociado a los restos de alguien fallecido por un tren.

Sin embargo, Sullivan fue saqueado y golpeado por un vagabundo, acto que le ocasiona amnesia temporal, posterior es apresado y azotado, padeciendo los infortunios de la miseria humana. Rara vez los días domingos le permiten presenciar películas cómicas, donde este descifra que la risa es su única válvula de escape.

Alguien logra encontrarlo y vuelve a Hollywood para escribir guiones con tinte social. Queda claro pues que Sturges en su proposición logra pasar intercalar los géneros cinematográficos dentro de una película, entre comedia, tragedia y drama, en el que sale de todo lo pomposo de los decorados hollywoodenses y excesivos maquillajes, para así mostrar una realidad súper distinta a lo que pregona el cine clásico hollywoodense, específicamente quitar la venda de que todos en dicho país vivían el *american way of life* que muchos añoran realizar y que otros como Sturges pretender echarlo abajo.

Sullivan riendo al ver tiras cómicas en la iglesia



Figura 1.4 Fotograma de escena, *Los viajes de Sullivan*, 1941 de Preston Sturges.

Del mismo modo, otra obra fílmica cómica que destaca el estilo de Sturges es sin dudar *Infielmente tuyo* (1948), sátira relacionada con los celos enfermizos que atormentan a un extravagante director de una orquesta llamado Alfred que le toca una gira manda a su cuñado a que la acompañe y no se sienta sola, pero este entiende mal y contrata un espía y llega a pensar que lo está traicionando con un apuesto joven. Un detalle a indicar es que el

entorno del protagonista adinerado es súper adulator, que es debido a la posición económica que posee. Alfred arriba y se reúne con su cuñado y el detective que le tienen listo un informe, que se rehúsa a leer.

Mientras Alfred se dispone a dirigir a su orquesta en una presentación, se puede observar el gran despliegue técnico que Sturges utiliza a través de un travelling que va acompañado de una sinfonía armoniosa, en el que mediante un movimiento lento de la cámara nos llevaba hasta la mente misma del protagonista. De aquí somos testigos de tres historias sucedidas en la cabeza de Alfred, en la primera este maquina asesinar a su bella esposa y tratar de culpar a su supuesto amante. Dentro de la segunda historia muestra a un Alfred derrotado que acepta disculpar a Daphne y que se haga su vida con su actual romance. Culminando con el tercer relato donde Alfred comete un suicidio a modo de liberación.

Una vez culminado el concierto y las tres elucubraciones para decidir sobre qué hacer con su esposa, se observa cómo actúa torpemente Alfred sin decidir que realmente hacer. Para finalizar encontramos que el filme muestra la suntuosidad por todos lados, el vestuario, la decoración, los salones atestiguan una gran comedia jamás antes planteada, en el que Sturges plasma el sentir de alguien que, aunque lo tenga todo puede por un ínfimo detalle perturbarse emocionalmente cayendo víctima de incertidumbre y sospechas enfermizas que puede alojar el cerebro humano. Esta cinta expone un tormento por la fatalidad que muchas veces no soltamos con la premura inmediata, siendo esta una peculiaridad innata en personas frías, egoístas, desconfiadas y asustadizas.

Cabe mencionarse que la mirada crítica de Sturges revela mucha descomposición moral y social de las altas esferas, comparto con una frase del bloguero y crítico español Rubén Redondo respecto a esta cinta cuando afirma que «es una buena muestra para acercarse a este genio desde la comedia alocada y sin más pretensiones que divertir al público, riéndonos de los defectos que caracterizan al ser humano».¹⁸

¹⁸ Rubén Redondo, “El original: Infielmente tuyo (Preston Sturges)”, *Cine maldito*, acceso el 27 de abril de 2022, <https://www.cinemaldito.com/el-original-infielmente-tuyo-preston-sturges/>.

1.2.5. Luis Buñuel

Ya para finales del cine silente y albores del cine sonoro, hace su aparición un nombre que marcara potentemente con su sello propio la órbita del séptimo arte, este es el de Luis Buñuel, pintoresco y vanguardista cineasta español capaz de asumir grandes desafíos para sus proyectos cinematográficos. Compañero en la universidad del colosal artista visual español Salvador Dalí y del consagrado escritor español Federico García Lorca, precisamente con Dalí ideó y codirigió su *opera prima* titulada *Un perro andaluz* (1929), cinta surrealista que como refieren es el resultado de la convergencia de sueños de ambos.

Según se conoce por las memorias plasmados por Buñuel en su obra *Mi último suspiro*, este rememora el momento en que se da origen a esta película y que el crítico literario español Carlos Barbáchano cita en un ejemplar biográfico en honor al realizador aragonés que:

Dalí me invito a pasar unos días en su casa y, al llegar a Figueras, yo le conté un sueño que había tenido poco antes, en el que una nube desflecada cortaba la luna y una navaja de afeitar hendía un ojo. El, a su vez me dijo que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas. Y añadió: “¿Y si, partiendo de esto, hiciéramos una película?”¹⁹

Cabe mencionar que ambos artistas acordaron algunos postulados para la concepción, estos supuestamente eran muy fáciles como complejos de ejecutar. El mismísimo Buñuel indicaba claramente que no aceptaba idea ni imagen que pueda dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Específicamente solo permitían las imágenes que deslumbren la retentiva, obvio que sin rastrear el porqué de cada fascinación visual.

Buñuel era admirador de las teorías freudianas enmarcadas en los estudios oníricos, y enfatizaron que lo más importante de la película, por encima de las imágenes era lo que acontecía en el mismo. Es de conocimiento que ambos aplicaron tácticas surrealistas, donde predominan suscitadas por impulsos, brotadas de causas irracionales que nutren la innovación artística, donde la concurrencia colabora en el orden de la vorágine caótica fílmica.

¹⁹ Carlos Barbáchano. *Buñuel* (Barcelona: Salvat, 1986), 59.

Al principio mismo de la cinta vemos como asoma la leyenda “Erase una vez...” que denota sarcasmo a los relatos infantiles, inmediatamente después un plano muestra unas manos sacando filo a una cuchilla de afeitar, dichas manos son de Luis Buñuel, es de noche y una nube se dirige hasta la luna, hombre esta con una joven sentada, y mientras la nube atraviesa la luna, vemos en otro inmediato como el ojo de la chica es escindido ferozmente.

Mucho se ha escrito e interpretado sobre estas intensas imágenes, aun al día de hoy sigue como motivo de discusión, de cómo este cruel cercenamiento es representado como un modo de castigo a los infantes por andar de mirones de la intimidad sexual de sus padres. Buñuel dentro de vasta filmografía utilizara mayoritariamente a personajes muy curiosos y fisgones, que con sus ojos registraban imágenes de lo lógico y racional, pero Barbáchano acota que ahora con esta incisión «se impone una mirada abierta al sueño, al inconsciente, a la libertad, bien es cierto que casi siempre oprimida (El fantasma de la libertad) por las normas y los usos sociales».²⁰

Las alegorías usadas en esta cinta guardan relación a obsesiones sexuales asociadas con la muerte, así pues, se observan manos con hormigas, que se vinculan con el despertar sexual de la masturbación, en otro caso vemos cuando el protagonista posa sus manos en los senos de la chica, este al poco rato se descompone físicamente, y para el epilogo que se muestra como final feliz en una playa, concluye con los personajes despedazados enterrados, estos se hayan perjudicados de la aflicción amorosa en sus vidas por consumir sus ansias sexuales que culminan con el deceso de ambos.

²⁰ Barbáchano. *Buñuel*, 62.

El ojo presto a ser cercenado



Figura 1.5 Fotograma de escena, *Un perro andaluz*, 1929 de Luis Buñuel.

Así mismo, es necesario nombrar a otra gran obra maestra buñueliana que es *Los olvidados* (1950) que relata la cruda realidad que padecen un grupo de adolescentes amigos con sus familias, en la que la lucha por sobrevivir se convierte en el pan de cada día. Buñuel nos revela una cruda realidad trascendental donde la justicia está ausente y predomina la fuerza del más violento, así pues, vemos a Pedro un niño que refleja la candidez casi ingenua de que la integridad aun en esos lugares puede aparecerse, por otro lado, se encuentra Jaibo personificando lo perverso, lo canalla, despiadado y desleal, generando gran repulsión.

De la misma manera se ve su comportamiento de criaturas hasta cuando cometen fechorías y asesinatos. Buñuel consigue la aventura de rehacer dos aspiraciones oníricas y legarnos no obstante conmovedores de pavor y de compasión. El pequeño Pedro huye hambriento de su casa porque su madre le niega comida, luego soñando que su madre le da una porción de carne sin cocer que late y se la arrebata Jaibo. Además, es difícil omitir el fallecimiento del perro mugriento e infame del Jaibo que acontece en el último instante de vida mientras esta lucido.

Mucho se resalta el paso del cineasta español por el surrealismo como apreciado exponente artístico que consigue fusionar su tradición católica española, su apego por lo horrendo, trágico, decadente y cruel con el surrealismo, para reflejar la extrema degeneración humana.

1.2.6. Alfred Hitchcock

Ciertamente si existe en el mundo del cine un nombre que merece todo tipo de aspasientos, el del director británico Alfred Hitchcock suena con mucha fuerza, no solo por lo que ha aportado a las generaciones cinéfilas que efusivamente contemplan sus magníficos filmes reiterada veces, sino porque reformo la tradición cinematográfica, juntando lo clásico y lo moderno.

Dada su vasta filmografía, 53 cintas en total, enfocaremos un breve análisis en su película más aclamada *Psicosis* (1960), que narra la historia de Marion una agraciada joven secretaria de una inmobiliaria que decide robarse cuarenta mil dólares que su jefe le ordena depositar. Mientras transcurre la historia vemos escenas sugestivas sexuales de probables colaboradores amantes clandestinos, por otro lado, se nota el tono irónico que plantea Hitchcock cuando la joven revela dilemas morales para cometer su fechoría, que en algún momento titubea y logra concretarlo sin mostrar remordimiento alguno, transmitiéndole a los espectadores la sensación de que si estos estuviesen en su lugar quizás lo pensarían y terminarían haciéndolo como ella.

Para esto Hitchcock elabora lentamente un encuentro inesperado entre dos personajes incompatibles, entre Norman y Marion. Norman un trastornado, ultrajado y perturbado criminal encargado de un hotel de paso, que oculta su verdadero instinto sádico a sus clientes, este sentimiento misógino generado por la pésima relación con su madre, dicha conducta es una clara referencia al asesino en serie Ed Gein que fue vilipendiado por su madre una fanática religiosa que le inculco un atroz desprecio hacia las mujeres.

Marion por su lado se muestra aun conmovedora e inexperta en delitos no asume a Norman como riesgo para ella. La atmósfera que Hitchcock diseña hasta desembocar en el trágico final de chica, tensiona a quienes pacientemente deducen un pronto trágico deceso de la chica.

Es así como llegamos a quizás la escena más emblemática del cine mundial, el asesinato de Marion en la ducha, a la cual personalmente considero se le merece una entera tesis de grado o doctoral por todos los elementos de causa que la forman. Con el pasar del tiempo se la emulado, imitado y parodiado, de la que se diría que logra alcanzar la magnitud por el acompañamiento musical del compositor estadounidense Bernard Hermann, que

mediante el uso de violas, violonchelos y violines convergen para aumentar el horror y suspenso, convirtiéndose en una marca indeleble de la película aun a la fecha, que anuncia la entrada del asesino que irrumpe feroz en la ducha de la chica mientras se enjabona y que mediante cuchillazos sincronizados con el sonido de los violines, permite no bajar nunca la turbación del trágico momento. La serie de imágenes que culminan con la chica muerta y con el agua fluyendo su sangre hasta el agujero que gira y se junta con un movimiento de cámara al ojo de la joven. Luego se observa como mediante *ralentí* la cámara deja de seguir a la chica fallecida y a través de un plano secuencia sale del baño y fija primero la mirada en el periódico que contiene el dinero hurtado y finalmente girando a la derecha fijando la mirada en la casa Bates en la que Norman finge discutir con su madre, indicándonos que la historia continua por ese nuevo trayecto.

Sin duda alguna esta escena lo convierte a Hitchcock en el maestro del suspense no solo por la destreza para dirigirla sino por el halo y misterio que la cubre, porque por un lado cuentan que la dirigió el propio Hitchcock, por otro lado cuentan que fue esposa quien la manejo y por último que fue el reconocido diseñador gráfico estadounidense Saul Bass quien la mentalizo y la coordino, bueno quien sea que la idea merece todo el reconocimiento mundial por este magnífico aporte a la historia de la cinematografía.

Con el propósito de sintetizar una mirada analítica, comparto lo redactado por el crítico español apodado como David Filme del portal web SensaCine en su artículo cuando expresa que:

Qué manera de contar una historia sin la necesidad de largos, complejos y enrevesados diálogos...Qué manera de aterrarnos sin la necesidad de enseñarnos vísceras. Motosierras, bichos de otros planetas, etc...que manera de ponernos los pelos de punta sin espíritus, brujas o *zombies* de por medio. Qué manera de impactar y hacerle sentir al espectador todas y cada una de las puñaladas, sin necesidad de enseñarnos ni una sola de ellas. Qué manera de aterrorizar, emocionar, impactar, fascinar, de transmitir tanto con tan poco.²¹

²¹ David Filme. "Psicosis", *SensaCine*, 23 de enero de 2020, acceso el 03 de mayo de 2022, <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-1603/criticas-espectadores/>.

Marion grita aterrorizada en la ducha



Figura 1.6 Fotograma de escena de la ducha, *Psicosis*, 1960 de Alfred Hitchcock.

Un último aspecto a acentuar es que el maestro del *suspense* fue el pionero en mostrar en cámara mediante un plano detalle a un inodoro, y resulta obvio por la importancia de la historia, ya que Marion lanzó el desglose de gastos y saldo del dinero robado.

1.2.7. Akira Kurosawa

Si existe alguien que, como atento testigo de su época, cuenta en fenomenales imágenes lo acontecido en su natal Japón durante la crucial transición de ser un soberbio imperio milenarista hacia una democracia, es indudablemente el del director japonés Akira Kurosawa. Retratando ante su lente las nuevas formas de organización social y política provenientes de Occidente.

El emperador del cine japonés es el enlace entre la cultura japonesa con Occidente, reconocimiento logrado por su triunfo en el Festival de Venecia en 1951 con la cinta *Rashomon* (1950). Admirador del sentido estético del director norteamericano John Ford desde la época del cine silente, además de mostrar fascinación por la novela policial al estilo norteamericano y el neorrealismo italiano.

Al abrir un mercado occidental en las múltiples salas para impulsar la distribución y proyección de este muy poco conocido cine oriental que parece venir con retraso. Kurosawa aproxima al individuo con el entorno en toda su filmografía sin incomodarse en que género se suscriba.

La habilidad, la singularidad y la trascendencia de un filme como *Rashomon* resultan asombrosas para la crítica cinematográfica mundial. Acerca de la dirección vemos el uso de recursos técnicos similares a los de Hollywood, pero sobretodo un usufructo absoluto de los medios expresivos del cine. André Bazin en su ejemplar conglomerada con una precisa frase sobre este filme donde afirma que «el montaje, la profundidad de campo, el encuadre, los movimientos de cámara están puestos al servicio del relato con una libertad y una maestría equivalentes».²² Por consiguiente se debe asumir dicho relato con una configuración japonesa.

Los hechos de la cinta se desenvuelven en el Medievo, en el que un aventurero acaudalado y su pareja pasan por un bosque, de repente aparece un delincuente que lucha con él y lo amarra a un árbol, después agrede sexualmente a su mujer y lo asesina después. Todo este nefasto acto lo atestigua un leñador. Después de un corto tiempo se logra aprehender al bandido, y cuando se toman las versiones de los sobrevivientes, siendo estos el hombre, su esposa y el leñador, dan cada uno distintas interpretaciones de lo sucedido. Aunque en el transcurso de la historia Kurosawa intrépidamente incluye una cuarta versión del fallecido que ingiere una pócima de una bruja, que por increíble que suene era la más verosímil de todas las versiones y que nadie la creía.

A todo esto, hay que entender que este guion adaptado descarnado es de autoría del escritor japonés Ryunosuke Akutagawa, que astutamente logra evocar Kurosawa este acervo cultural proveniente del teatro japonés tradicional para lograr una interpretación acondicionada al realismo cinematográfico, tal como lo expresaba el propio Bazin, y que además lo parafraseaba indicando que la interpretación exagerada «nunca nos parece simbólica, porque el estilo de los actores está al mismo tiempo dentro del registro trágico (que evoca la máscara) sin dejar por eso el realismo psicológico».²³

No obstante, un aspecto estilístico significativo es el concerniente al uso del sonido, sobre todo cuando la narración del fallecido se efectúa a través de los labios de la bruja posterior a una danza de posesión espiritual. Dicha voz suena similar a la de un hombre

²² Bazin, *El cine...*, 203.

²³ Bazin, *El cine...*, 204.

debilitado, dicha experimentación sonora supone una dominación de los métodos técnicos por parte de una mente brillante, teniendo en cuenta la época de su rodaje.

Tajomaru en combate mortal con el samurái en el bosque

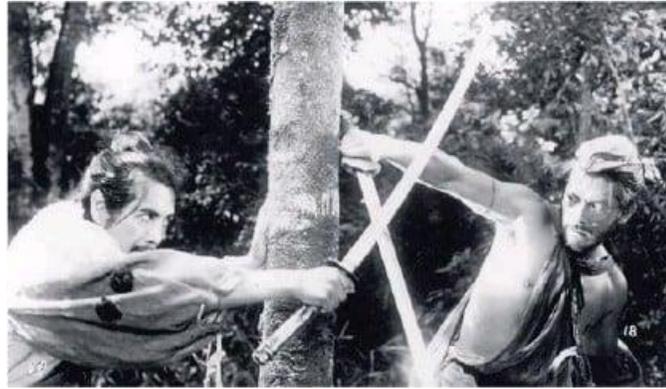


Figura 1.7 Fotograma de escena de combate, *Rashomon*, 1950 de Akira Kurosawa.

Un gran aporte para la cinematografía mundial que se desprende de *Rashomon*, es precisamente un fenómeno que se gesta en este filme, que se denomina como “Efecto Rashomon”, el cual es originado a causa de la subjetividad y percepción personal de cada uno al momento de contar un mismo acontecimiento existente. En otras palabras, el hecho de que diversas personas que han vivenciado un mismo suceso, intenten de explicarlo, aunque entreverando su percepción de lo vivido, hace que cada cual lo manifieste a su manera, ignorándose o exagerándose en los detalles. Asimismo, la profusión de versiones que pueden brotar podrían resultar verosímiles, complica así elegir una sola. Distintas películas y series televisivas han tomado la influencia de Kurosawa y han hecho uso del Efecto Rashomon en alguna oportunidad como, por ejemplo: *Fight Club* (1999) de David Fincher, *Hero* (2002) de Zhang Yimou, entre otros.

Vale admitir que las cintas orientales captan más fanáticos no solo por su denominado exotismo sino porque realmente son buenas con lo que ofrecen. Kurosawa cuenta con otra grandiosa producción llamada *Los siete samuráis* (1954) la cual muchos sugieren como la mejor película japonesa de todos los tiempos, pero bueno eso es ahondar por lo subjetivo y las preferencias personales. Sin embargo, hay que reconocer que es realmente una gran creación tal como lo refrenda Bazin cuando expone que:

Como *Rashomon*, *Los siete samuráis* demuestran una asimilación demasiado fácil de algunos elementos de la estética occidental y de la amalgama brillante con la tradición

japonesa. Se trata pues de la estructura narrativa que es diabólicamente ingeniosa, que cuida de su progresión con una inteligencia tanto más desconcertante cuanto que respeta el ritmo novelesco, el desarrollo progresivo de un relato de larga duración.²⁴

Se nota la influencia de John Ford en *Los siete samuráis*, que sin lugar a dudas asemeja los filmes *western* norteamericanos, aunque con diferencias por la complejidad dramática que exhibe su verdad y realismo histórico. Esto teniendo en cuenta se lo sencillo de su relato, que consiste en que un pueblo recluta siete samuráis por protección y así enfrentar a una banda de delincuentes que acostumbran saquearlos. Así van cayendo de a uno los bandidos, aunque fallecen cuatro samuráis el pueblo recupera la paz que tanto anhelaba. Kurosawa tenía un gran sueño que consistía en pintar a la humanidad y lo propone replanteando el drama antiguo bajo un nuevo de vista, para así crear cosas maravillosas tal como lo describe el propio André Bazin.

1.2.8. Pier Paolo Pasolini

Orson Welles decía que es imposible hacer una buena película sin una cámara que sea como un ojo en el corazón de un poeta. Pues bien, ponderando este adagio, se puede indicar que Pier Paolo Pasolini al realizar *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) pago con su propia vida el desafío de mostrar escandalosa y crudamente imágenes de vejación y crueldad a las que fueron sometidos adolescentes varones y mujeres por parte de adultos sádicos. que como expone el docente musical español Isaac Álamo Pérez en el artículo titulado *La dialéctica del arte en Saló o los 120 días de Sodoma de Pier Paolo Pasolini* afirma que este

²⁴ Bazin, *El cine...*, 208.

proyecto «consistía en hacer una crítica. del poder y de las sociedades neoliberales surgidas tras la Segunda Guerra Mundial a través de la metáfora de la sexualidad».²⁵

La historia nos muestra que la República de Saló existió entre los años 1943-1945 en el territorio norte italiano, fue un estado creado por el dictador fascista Benito Mussolini reconocido como el último bastión del fascismo y abolido después de la muerte de Mussolini por la resistencia los aliados. Además, está basada en el texto *Los 120 días de Sodoma*, del Marqués de Sade que Pasolini y actualiza adaptándola al contexto histórico de la época.

Con el propósito de revelar la estructura corrompida totalitaria de aquel tiempo, Pasolini nos traslada a una suntuosa mansión donde conoceremos a cuatro personajes con apelativos muy sugestivos: El Presidente, El Duque, El Obispo y el Magistrado, todos pervertidos representando a los cuatro poderes hegemónicos, el político, la nobleza, el clero y judicial. Estos degenerados infernales se confinan con dieciséis jóvenes rehenes de ambos sexos, vírgenes y menores de edad, a los que ellos creyéndose por encima del bien y del mal serán sus jueces y castigadores dictatoriales de lo que a su vida le acontezca.

La distribución dentro de la casa va de las ocho víctimas femeninas, ocho víctimas masculinas, dispuestos al saciar lo perversos deleites sexuales, luego vienen cuatro colaboradores y cuatro soldados masculinos, por otro lado, están cuatro empleadas domésticas y cuatro ex prostitutas que relataran historias pornográficas para así estimular el furor erótico de los amos de la casa. La depravación y ansia descontrolada de morbo se acrecienta con el pasar de los días.

En consecuencia, esta distribución que Pasolini ejecuta en el relato narrativo de dividir en cuatro sectores a los colaboradores de la mansión lo toma del libro de Sade basado en los círculos que dividían al Averno en el texto *La divina comedia* de Dante Alighieri. En el “Anteinferno” vemos la captura de los rehenes que desde aquel momento abandonan toda esperanza y para sobrevivir deberán ser obedientes y realizar todos actos que sus jefes les ordenen, sean este andar desnudo con correa por la casa, obligados a comer en piso como

²⁵ Isaac Álamo Pérez y Nekane García Amezaga, “La dialéctica del arte en Saló o los 120 días en Sodoma de Pier Paolo Pasolini”, *Revistas Científicas de la Universitat de Barcelona* núm. 14-15 (22-mar-2019), acceso el 05 de mayo de 2022, <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/27607/30562>.

animales para así pierdan toda condición humana, que forma parte del “Circulo de las Manías”.

Luego pasamos a otro circulo dantesco que es el “Circulo de la Mierda”, se continua con las vejaciones diarias y culmina con un buffet lujoso donde el plato especial son excrementos humanos que son devorados por los amos y sus esclavos. Por ultimo está el punto de no retorno y sin salida que se denomina como “Circulo de la Sangre” en el que algunos son ejecutados, pero no sin antes ser marcado como ganado, rapados, descuartizados y torturados a plena luz de un sol incandescente, dándole el tono de final irrepetible a esta escena extremadamente cruel, mientras paralelamente los dueños de la mansión se menean a ritmo de un vals, denotando un absoluto y total arrepentimiento por sus macabros actos.

Este filme claramente incomoda a los espectadores dejando imborrables imágenes en las mentes inquietantes que deducen que existen personas así conviviendo con la sociedad y sometiendo a los más desvalidos, por lo que considero que Pasolini la muestra hiperrealista para que esto jamás vuelva a ocurrir en ninguna parte del mundo, en ningún mandato político que disponga las vidas humanas a su deleite y antojo.

Perversiones, humillaciones, vejaciones y homicidas despreciables



Figura 1.8 Fotogramas de escenas, *Salò o Los 120 días en Sodoma*, 1975 de Pier Paolo Pasolini.

1.2.9. Quentin Tarantino

Resulta llamativo que dentro de la filmografía del realizador estadounidense Quentin Tarantino, siempre haya discusiones que a primera vista resulten sin trascendencia para el relato, por ejemplo, quien no recuerda cuando en la cinta *Pulp Fiction* (1994) los personajes debatían sobre los nombres de las hamburguesas de las cadenas Mc Donald's o Burger King en algunos países alrededor del mundo, o cuando en *Reservoir Dogs* (1992) polemizaban sobre la interpretación de la letra de la canción *Like a Virgin* de Madonna, que expone la experiencia de una chica que tiene relaciones sexuales con un hombre aventajado en su pene, y el doloroso goce le rememora lo que era antes del furor sexual y lo que sentía cuando era virgen. La conducta de Tarantino es como de disponer de expresiones culturales ignoradas que rescata y resalta audazmente.

Se suele catalogar a Tarantino como a una mente brillante, y esto debido a que suele recordar toda información posible de las películas que veía cuando trabajaba en el establecimiento de videos *Video Archives* en Los Ángeles por el año 1983 hasta cuando lo abandona en 1989. Motivado e influenciado redacta muchos guiones, esperando por rodarlos, tal como aconteció con su *opera prima* llamada *Reservoir Dogs* que se pudo financiar con bajo presupuesto, pero logro consagrarlo y catapultarlo al posterior éxito.

Para lograr entender por qué el cine de Tarantino muestra una violencia disfrutable, el docente fílmico venezolano Arturo Serrano lo vincula a criterio estético de la “distancia psíquica” propuesta por el filósofo británico Edward Bullough y lo detalla considerablemente de la siguiente forma:

¿Y cuáles son estos mecanismos de distanciamiento que usa el director de *Reservoir Dogs*? El primero de ellos es el divorcio de la violencia de sus típicos géneros (acción, crimen, etc.) y su emparejamiento al género de la comedia. Disfrutar y reír parecieran ir de la mano en esta peculiar concepción de la estética y, cada vez que hace referencia a sus películas vemos como la comedia en general, y la risa del público en particular, son para él muestra de lo que significa disfrutar algo.²⁶

²⁶ Arturo Serrano Álvarez, *El cine de Quentin Tarantino. Una aproximación a la estética de la violencia*, (Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2014), 64.

Por sobre todo hay que reconocer que Tarantino es alguien lúdico y se entretiene rodando películas. Para *Reservoir Dogs* nos muestra como denomina a los ladrones que se disponían a atracar una joyería por colores apartándose intencionalmente de los nombres de mafiosos de otros filmes, estos al llegar fueron reprimidos por la policía. Hasta la estructura narrativa resulta accidentada dado que parece no resolver ningún conflicto y además incluye deliberadamente elementos que no aportan a la resolución del conflicto.

Tarantino desarrolla una violencia estilizada y que sea disfrutada por quienes la generan, así podemos decir que resulta inolvidable cuando el “Señor Rubio” caracterizado por Michael Madsen bailaba a placer alrededor cortando con su navaja la oreja de su víctima atada a una silla. Toda esta cruenta vorágine tarantiniana repleta de disparos, sangre y torturas resulto llamativa para su época, dado que la crítica no encontraba como clasificarla, dado que por un lado una parte la alababa y la otra fracción la reprobaba, pero que finalmente provoco que hablaran de el por todo el orbe y lo catapulten por su estilo tan descarnado e innovador.

El señor Blanco apuntando al señor Naranja



Figura 1.9 Fotograma de escena, *Reservoir Dogs*, 1992 de Quentin Tarantino.

Capítulo II: Géneros Cinematográficos Violentos

Las imágenes violentas vienen adscritas al cine desde siempre, con el pasar del tiempo los actos violentos van *in crescendo* por la representación e importancia que tenía en el relato y cobro importancia por los recursos fílmicos que plasmaban lo corrupto y cruel que son las sociedades, en la emergen personajes que asumen desafiarlas hábilmente en modos que suelen influir sobre la sensibilidad de los espectadores, un caso muy famoso suele ser el personaje del Guasón o *Joker* de *Batman El caballero de la noche* (2008) de Christopher Nolan.

Un notable aporte hace el filósofo francés Olivier Mongin en su texto *Violencia y cine contemporáneo* (1999) relacionada a la tolerancia de la violencia y su cambio constante para una efectiva recepción:

Después de recordar la estructura de los filmes de “genero” que remitían a una experiencia frontal de la violencia (*westerns*, filmes de guerra, de boxeo, policiales...) ...se mostraran las rupturas que se producen cuando se entra en el “circulo de la violencia”, cuando la violencia no forma parte ya de una experiencia y se despliega de manera indiferenciada, impidiendo gradaciones y jerarquías sin tener en cuenta que se produce un crecimiento de potencia peligroso. Algo así es seguro: uno se aventura bastante más allá de la mera cuestión de si se tiene “derecho a matar” por venganza.²⁷

²⁷ Olivier Mongin, *Violencia y cine contemporáneo* (Barcelona: Paidós, 1999), 26.

2.1. Cine de acción

Es un género cinematográfico en el que prevalece la teatralidad de las imágenes a través de efectos especiales alejando cualquier otra deferencia. En este género son usuales los seguimientos a pie o por medio de cualquier vehículo, disparos a quemarropa, peleas, detonaciones, asaltos y los fraudes.

Las tramas suelen estar compuestas por elementos que incorporan: un héroe, un villano, una desafortunada hermosa chica que por lo general se la rescata, un actor de reparto muy cómico o tal vez cualquier animal, al final todos estos elementos convergen para culminar con una final feliz, algo muy propio del cine hollywoodense.

Los actores de acción suelen ser fornidos para avalar el realismo, entre los principales intérpretes están: Arnold Schwarzenegger, Jean-Claude Van Dame y Jackie Chan.

Posee los siguientes subgéneros:

- **Aventura de acción o Acción-aventura**, estos filmes se ruedan en locaciones exóticas donde un héroe generalmente corpulento viaja alrededor del mundo. Ejemplos: todas las sagas de *Rambo*, *Indiana Jones*, *Fast and Furious*, entre otros.
- **Comedia de acción**, incorpora el humor en la acción, Jackie Chan es el máximo exponente dada su amplia filmografía que está repleta de secuencias donde prevalece el humor “slapstick” muy de la época del cine mudo con protagonistas como Charles Chaplin, Buster Keaton, entre otros.
- **Acción de terror**, esta combina la intrusión de la fuerza malvada, evento o personaje sobrenatural de terror con tiroteos y las persecuciones del género de acción. Por ejemplo, las sagas de *Terminator* y *Depredador*.
- **Thriller de acción**, estos filmes suelen enseñar una carrera a contrarreloj, con harta violencia y un antagonista. En ocasiones incorpora elementos de crimen o de filmes de misterio, dichas producciones surgen desde 1970. Tenemos, por ejemplo, películas de Charles Bronson, Clint Eastwood, Chuck Norris, etc.
- **Películas de superhéroes**, estos usualmente poseen elementos de ciencia ficción fantasía, que se concentran en las actividades de uno o más superhéroes, que gozan de habilidades son súper poderes y protegen a la población, claros ejemplos serían las sagas de *Iron Man*, *Daredevil*, *Capitán America*, *X-Men*.

2.2. Cine de artes marciales

Es un subgénero cinematográfico de acción en el que prevalecen las escenas de combate, representadas por especialistas de las diversas disciplinas de enfrentamiento orientales, en algunos casos precisan de armas o sino usan sus manos y pies. Los argumentos por lo general son sencillos, en cual suelen aparecer curiosos malabares y realizan un viaje donde el protagonista intenta conseguir un objetivo.

Por lo general se tiene el estigma que serían solo actores o actrices asiáticos, pero algunos de los que han alcanzado la fama y renombre mundial son occidentales también. En consecuencia, tenemos a los siguientes exponentes: Bruce Lee, Sonny Chiba, Chuck Norris, Steven Seagal, entre otros.

2.3. Cine bélico

Es aquel que engloba películas y series televisivas donde el argumento se enfoca en una guerra. Se lo conoce también como cine de guerra, la cámara ha documentado desde su creación varios acontecimientos acaecidos durante guerras civiles, guerras mundiales y otros actos beligerantes. En estos se puede palpar todo lo el daño irreversible que dejan los combates a los miembros de las tropas. Con formato de noticiario se pretendía transmitir el sentimiento de patriotismo y de campaña triunfalista a modo de propaganda.

Además, pretende mostrar el sacrificio de los caídos como signo de lucha por rescate de la democracia y la libertad, lo cual es una completa mentira que se han ido revelando con el tiempo. Algunos filmes entran en esta categoría: *Napoleón* (1927) de Abel Gance, *Paths of Glory* (1957) de Stanley Kubrick, *El pianista* (2002) de Roman Polanski, entre otros.

2.4. Cine de terror

Se caracteriza por el anhelo de suscitar en el espectador sensaciones de pánico, horror, susto, preocupación y repulsión. Sus argumentos recurrentemente despliegan inesperadas

intromisiones en un ámbito de normalidad de alguna fuerza, evento o personaje de naturaleza maligna a menudo de origen criminal o sobrenatural.

Se apropia de componentes literarios, supersticiones y leyendas tradicionales, así como de temores y pesadillas surgidas en contextos socioculturales rurales y urbanos. Los personajes de este género son: los vampiros, el hombre lobo, los monstruos, fantasmas, brujas y zombis. De la misma manera nunca falta una buena banda sonora densa y sugerente. La escenografía, vestuario y maquillaje son elementos primordiales, como fue el caso de legendarios actores como Bela Lugosi para su personaje de Drácula o Boris Karloff para su personaje de Frankenstein.²⁸

Un detalle muy curioso a mencionar, es de que este género cinematográfico se origina a partir del expresionismo alemán, que mostraba en sus filmes una enorme expresividad emocional y deformación de la realidad que fue reflejada en los decorados donde se desenvolvían los personajes (algunos inanimados), sus maquillajes, vestuarios, que recreaban una atmosfera terrorífica y escalofriante. Las producciones tuvieron el apoyo y sello característico de la *Universum Film Aktien* (UFA) desde su creación en 1917, encargada de promover el cine alemán alrededor del mundo.

2.5. Western

El *western* es el género clásico americano por excelencia. Se centra en contar historias situadas en el Oeste norteamericano del siglo XIX con todas las connotaciones humanas, sociales y políticas de la época, relacionadas con la conquista y colonización de los territorios occidentales de Estados Unidos.

La palabra *western* se deriva de la palabra *west* que significa Oeste en inglés. Además, ha sido usado a menudo por el cine estadounidense para escribir la épica de su propio país, una narración legendaria del proceso de fundación de los Estados Unidos protagonizada por héroes que encarnan algunos de los valores más arraigados en su cultura.

²⁸ Wikipedia la enciclopedia, “Cine de Terror”, acceso el 10 de mayo de 2022, https://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_terror.

Los westerns se desarrollan en los estados del Oeste norteamericano, por lo general durante el periodo que abarca desde el comienzo de la Guerra Civil en 1860 hasta el final de las llamadas Guerras Indias en 1890. Los personajes que participan son: el vaquero, el villano, el Sheriff, el indio y la chica.

Existen distintos subgéneros o tendencias como:

- **Western crepuscular**, que es considerado una variación postclásica del *western* tradicional, el *western* crepuscular o revisionista altera el mito y el romance habitual a través del desarrollo de los personajes y el realismo para mostrar una visión menos reduccionista del modo de vida en el “Viejo Oeste”, Ejemplo *Shane* (1953) de George Stevens.

- **Spaguetti western**, llamado también *western* europeo o *eurowestern* creado y desarrollado por cineastas italianos durante los años 1960 y 1970, estas producciones fueron rodadas en continente europeo. Tenemos con gran referente a Sergio Leone con su emblemática *El bueno, el malo y el feo* (1966) y, *Once upon a time in the West* (1968).

- **Chill western**, realizado en México en locaciones de Durango y Zacatecas, o el *Acid western* propio de la contracultura de los años sesenta que mezcla las ambiciones metafóricas de filmes del *western* crepuscular con los excesos del *Spaguetti western* y la contracultura de los años sesenta.

2.6. Cine de gánsters

Es de unos géneros más representativos en la industria cinematográfica. Emerge por los años treinta en Estados Unidos, con la intención de representar la evolución del crimen organizado en el territorio desde la década de los veinte, consecuencia de la implementación de la “Ley Seca” que restringía la venta de bebidas alcohólicas en la nación.

Este género se caracteriza por narrar historias desde el punto de vista del criminal, lo que borra de la línea de la moralidad y cae en una ambigüedad que ha sido muy criticada a

lo largo de su historia.²⁹ No obstante fue por la década de los setenta que alcanzó su máximo apogeo: armas, matanzas, negocios turbios de drogas y contrabando.

Entre las referentes de este género están: *Scarface* (1983) de Brian de Palma, toda la saga de *El Padrino* (1972) de Francis Ford Coppola y *Goodfellas* (1990) de Martin Scorsese.

Dada la creación del Código Hays en 1934 por organizaciones fundamentalistas católicas, que estipulaba mostrar a los criminales con trastornos psicopatológicos, anhelaba siempre mostrar a los delincuentes como derrotados ante la “honesta” policía y evitar así la glorificación de estos. Luego de su oficialización produjo variaciones en las narraciones que se mostraron más optimistas, donde los pérfidos personajes escapaban a su fatal destino anteriormente presentado, así tenemos como ejemplo, *Ángeles con caras sucias* (1938) de Michael Curtiz

2.7. Cine de la explotación

Es una categoría cinematográfica en la que se agrupan las películas cuya temática aborda temas o detalles de interés lascivo, propios de la ficción de explotación, género de la ficción que basa su atractivo en los temas moralmente inaceptables y socialmente escandalosos como el comportamiento sexual humano, el erotismo, la violencia, el crimen o el consumo de drogas.

El término “explotación” hace referencia a la recurrencia de un tema o corriente en un grupo de producciones cinematográficas generalmente de bajo presupuesto, que pretenden obtener éxito comercial y colocarse dentro del culto popular con sus temáticas escabrosas, más que con su calidad estética.

Las producciones de este cine suelen manejar bajos presupuestos, por lo que se enfocaban en lograr altas ganancias en taquilla con tramas y publicidad exagerada que resulte atrayente a los espectadores por sus temáticas morbosas. Asimismo, se entiende que la distribución era limitada y súper precaria. La estética *camp*, la estética *kitsch*, el carácter *naif*

²⁹ Festival Internacional de Cine de Morelia, “Cine de Gángsters: Más que armas y tráfico de drogas”, acceso el 15 de mayo de 2022, <https://moreliafilmfest.com/cine-de-gangsters-mas-que-armas-y-trafico-de-drogas#:~:text=Este%20g%C3%A9nero%20se%20caracteriza%20por,lo%20largo%20de%20su%20historia.>

y el humor negro suelen ser marcas registradas de este tipo de películas, que usualmente eran desarrollados de manera experimental.

Entre sus principales subgéneros están; *Blaxploitation*, *bruceploitation*, *cannibal*, *carsploitation*, *gaysploitation*, *giallo*, *gore*, *mexploitation*, *Nazi exploitation*, *sexploitation*, *teensploitation* y *webcamploitation*.

2.8. Películas snuff

Snuff movies son videos cortos de asesinatos, torturas, suicidios, necrofilia, infanticidio, entre otros crímenes reales (sin la ayuda de efectos especiales o cualquier otro truco) con la finalidad de ser distribuidos comercialmente para entretenimiento. Hasta la fecha nunca se han logrado comprobar la existencia real de uno de estos filmes, si bien algunos mitos han surgido al respecto, la mayoría se han comprobado como películas normales con efectos especiales donde no se cometieron delitos reales contra seres humanos.

Gubern realiza una profunda reflexión respecto a este tema y afirma que:

Resulta imposible escribir una historia solvente del cine *snuff* en razón de su clandestinidad, pues el *snuff cinema* es el equivalente de lo que fue el cine pornográfico prohibido hasta los años setenta y cuya historia se puede reconstruir fragmentariamente, a través de los archivos policiales.³⁰

Por consiguiente, Gubern considera este género como una vuelta sádica al coliseo romano, y se cuestiona sobre la existencia de una estética en las muertes violentas y alude un comentario del productor de cine pornográfico Steven Ziplow que señala con toda naturalidad que el mayor inconveniente del cine *snuff* reside en que está constantemente obligado a buscar nuevos talentos, una sentencia polémica pero que con el pasar del tiempo no ha estado tan alejada de la verdad.

³⁰ Gubern, “La imagen cruel”, 323.

2.9. Cine BDSM

A lo largo de su historia, el cine siempre ha tratado de reflejar los aspectos más extremos de la sexualidad humana, bien con ánimo moralizante, bien como escueto testimonio. También ha reflejado, por tanto, la práctica del BDSM (acrónimo de bondage-disciplina-dominación-sumisión-sadismo-masochismo).

El BDSM es un concepto que abarca el sadomasoquismo, las relaciones de dominación erótica, el fetichismo sexual, la disciplina inglesa o flagelación erótica y el bondage. Como tal, se ha visto reflejado en la filmografía de dos formas bien distintas, tanto en el orden cronológico como en el contextual.

2.10. Slasher

El *Slasher* (traducido del inglés como acuchillador o tajador) es un subgénero del cine de explotación y del cine *thriller* que se caracteriza por mostrar una trama común en el argumento de la película en el que participa un psicópata que asesina brutalmente a un grupo de adolescentes. Como detalle complementario incluye el sexo prematuro y el consumo de drogas entre los personajes. El Slasher obtiene gran popularidad a partir de la década de los setenta. Suele incluir elementos del cine gore y la ficción de horror.

A continuación, se detallan algunas cintas de este género: *Halloween* (1978) de John Carpenter, *Pesadilla en la calle Elm* (1984) de Wes Craven y *Child's Play* (1988) de Tom Holland.

2.11. Anime gore

Los animes Gore en si se tratan solamente de sangre, muerte, destrucción y algo más de sangre, tal como lo refiere el bloguero Domingo Gomes en su portal web NewEsc. Además, este género fílmico se vincula concretamente con temas donde la violencia es muy gráfica y visceral.

Así mismo se lo puede relacionar con zombies, asesinos en serie, torturas y ficción. Estos elementos sobresalen en la trama, no obstante, se juntan directamente con la narrativa.

Por su crudeza suele ser un estilo no muy apetecido por los consumidores, dado que resultan un tanto vomitivas las imágenes. Casi en su totalidad estas animaciones toman en referencia a las revistas *manga* japonesas y las adaptan a producciones audiovisuales.

Algunos ejemplos de este género son: *Midori: la niña de las camelias* (1992) de Hiroshi Harada y *Akame ga Kill* (2014) de Tomoki Kobayashi.

2.12. Thriller psicológico

Es un subgénero de suspenso que generalmente tiene como tema central un enfrentamiento (o juego) entre los personajes, más mental (o psicológico) que físico, en el que la inteligencia o los aspectos intelectuales o mentales tienen una gran importancia.

Además, es conocido como suspenso psicológico o *suspense* psicológico. Se considera al filme *El quimérico inquilino* (1976) de Roman Polanski como el precursor de este estilo cinematográfico. Otras cintas relevantes son: *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock, *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick y *Lost Highway* (1997) de David Lynch.

Es también conocido como suspenso psicológico y *suspense* psicológico, dentro del género *anime* existen reconocidos títulos de esta categoría, entre lo más representativos tenemos a la serie manga *Death Note* (2006) de Tetsuro Araki y *Neón Génesis Evangelion* (1995) de Hideaki Anno.

Asimismo, el aporte de destacadas novelas ha servido de influencia para grandes éxitos fílmicos en torno a este género, una de prueba de esto fue la notable adaptación al cine de *El silencio de los inocentes* (1991) de Jonathan Demme con Jodie Foster y Anthony Hopkins encarnando al mítico Hannibal Lecter.

Capítulo III: El *snuff cinema* como significado de retorno a la fruición sádica y colectiva de los espectadores del coliseo romano

3.1. Consideraciones

Para la memoria visual los acontecimientos imborrables acontecidos en los campos de concentración nazi mientras transcurría la Segunda Guerra Mundial, nos despelucan la piel aún en la actualidad, sobre todo cuando los vemos en cualquier medios televisivo, digital o portal web. Sin embargo, resulta ser que la imagen de la muerte nos desagrade, pero también nos atrae, esta ambivalencia de culpa y a la vez gratificante, se revelaría tal como lo expone el novelista mexicano Naief Yehya en su obra literaria *Pornocultura* (2013) como un potente coctel de estímulos que impulsan la segregación de dopamina, dado que por lo general se suele buscar siempre un estímulo nuevo y mayor en niveles de violencia.

Retomando los conflictos bélicos, es obvio de deducir que la historia siempre la escriben quienes las ganan, aunque se debe tener claro que la propaganda antinazi fue generada por estos vencedores. Se tiene conocimiento de que los alemanes registraron ejecuciones, documentales sobre los *guetos* y demás perversiones que fueron archivadas, algunas destruidas y otras rescatadas. Gubern comenta que los aliados también realizaron grabaciones y se exhibieron posguerra y lo relata así en enero de 1946 «se estrenó una película de dos rollos sobre los campos de concentración, realizada por el austroamericano Billy Wilder, un ex fugitivo del nazismo, *Memoria de los campos*».³¹ Además, Gubern acota que dicha cinta fue archivada para no evocar aquellas potentes y crueles imágenes del holocausto.

Así mismo, Gubern reflexiona sobre como el público trata la crueldad escenificada y la crueldad verdadera captada por técnica documental, por ese motivo refiere una soberbia frase que indica «la muerte fingida por el mejor actor del mundo jamás igualara en dramatismo a la muerte real del mas anónimo y prosaico de los ciudadanos»,³² otro ejemplo

³¹ Gubern, “La imagen cruel”, 319.

³² Gubern, “La imagen cruel”, 320.

que también aporta es el de la fotografía de Eddie Adams y la filmación del disparo en la sien de un combatiente del Vietcong en 1968, hecho enmarcado en la guerra de Vietnam.

Al igual que Gubern, Yehya teoriza sobre las consecuencias de visualizar videos violentos de ejecuciones, matanzas y torturas, sobretodo del mundo narco y *yihadista*, que circulan por redes, dispositivos electrónicos, portales web, etc. Actualmente ambos también lo asumen como una especie de entretenimiento que intrínsecamente tenemos y que nos conduce a consumir lo horroroso, cruel y macabro, por ejemplo, los videos espantosos de las matanzas sanguinarias grabados en los dispositivos móviles en torno a lo nefastamente ocurrido en las cárceles ecuatorianas viralizadas por redes, donde toca hacer un examen de conciencia y sincerarnos si realmente ya somos atentos fetichistas de los violento.

Otro punto en el que concuerdan ambos escritores, es sobre relación al tema de la visión pornográfica de la muerte sádica y necrófila que nos dirige al *snuff cinema* que Gubern comenta tuvo sus orígenes en 1977 respecto a una noticia acerca de los videos retenidos de un hombre casado, buen padre de familia que reclutaba mujeres en un apartamento donde torturaba mataba y filmaba a incautas prostitutas. Yehya afirma que somos grandes consumidores de pornografía y que este goce suele siempre in crescendo porque la gente en si ya no le espanta la pornografía por lo sexual sino por lo violenta.

A fin que los individuos aun cuestionen la propagación de contenido “real” de fantasías eróticas mezcladas con maltratos y homicidas, ambos escritores concuerdan cada en que la esencia misma de cine que contradice su creación, dado que fue inventado para perennizar imágenes y que con el snuff movies se extinguen los últimos alientos vitales de cada ser humano como expone Yehya, por otro lado, Gubern exclama que la cámara deja de ser la máquina para rehacer la vida y pasa a ser la máquina para robar la vida. Para finalizar cabe preguntarnos si con tanta degeneración y rápido acceso a información podría presentarte algo más cruento y cruel espectacularizado que impulse captar la atención y deleite de la sociedad que el mismísimo *snuff cinema*, o quizás a la redacción de esta tesis ya existe algún impulso escotofílico necrómano violento del que se desconoce su existencia y que ganaría cada vez más adeptos.

El general Ngoc Loan disparando a un prisionero Viet Cong esposado



Figura 3.10 Fotografía de ejecución de Vietcong por general Nguyen Ngoc Loan en Saigón, *Associated Press*, 1968 de Eddie Adams.

Del mismo modo, incluyo una obra cinematográfica que, si bien no posee particularidades netas del *snuff cinema*, establece una premonición de un holocausto que aun cala hondo en la conciencia global, esta es *El triunfo de la voluntad* (1935) de Leni Riefenstahl, mismo que retrata una de las primeras grandes reuniones conmemorativas nazis que fue el Congreso de Núremberg de 1933, suceso para solemnizar la conquista del poder absoluto. Dicha cinta es probablemente la más propagandista y eficaz de naciente cine sonoro, y acaso sin dudarlo la mejor, dado que Hitler de este modo usando el potente lenguaje fílmico de Riefenstahl expresaba la voluntad megalómana del *Fuhrer* para ser solemnizado su triunfo en infinitas repeticiones y así mantener viva su imagen en el tiempo postrero.

Para Riefenstahl le resulto dificultoso la vida posguerra, debido a que siempre se la busco vincular con el nazismo, pero jamás encontraron algún carné, carta o símbolo que mostrara que la directora se había afiliado al Partido Nazi, obviamente nunca lo hallaron porque jamás hubo esa afiliación. En una entrevista Riefenstahl manifiesta lo que realmente pretendió al realizar su polémico filme y cuenta:

[...], que *El triunfo de la voluntad* es un documental y no mero material de propaganda...y que las frases que allí se pronuncian y los símbolos que allí se

exponen creía que le afectasen, porque lo que importa no es lo que se dice, sino como está hecho. La forma y no el contenido.³³

Muchas interrogantes y dudas han marcado su vida, una quizás sería si al no ser una confesa pro nazismo ¿esto la haría mejor o peor persona?, ¿se la pudiese eximir de culpa?, preguntas que nunca hallaran respuestas solo miradas críticas de quien además fue corresponsal de guerra en la frontera con Polonia en 1939, misma que la horrorizaron de por vida dado los asesinatos a polacos, judíos, a la gente en general, por la destrucción y caos que estaban provocando en esas ciudades “maravillosas, tal como relata en su autobiografía.³⁴

La voluntad del Fuhrer triunfante frente a sus partidarios

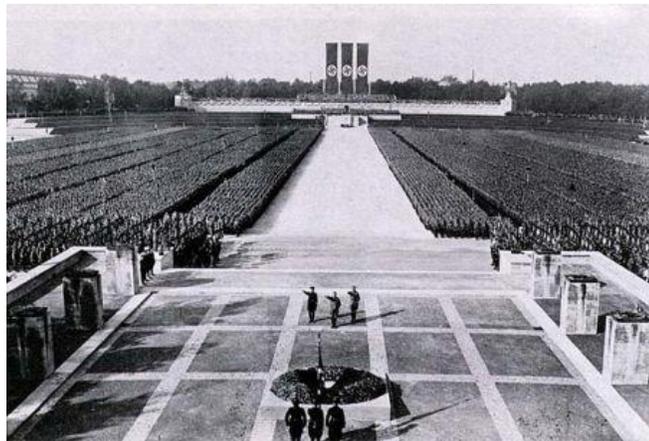


Figura 3.11 Fotograma de documental, *El triunfo de la voluntad*, 1935 de Leni Riefenstahl.

³³ Lisa Block de Behar y Eduardo Rinesi, *Cine y totalitarismo* (Buenos Aires: La Crujía, 2007), 138.

³⁴ Block, *Cine y totalitarismo...*, 139.

Capítulo IV: Estilización de la violencia en el cine estadounidense y latinoamericano

4.1. Análisis

Para el docente estadounidense James Kendrick, en su obra *Film violence: History, ideology, genre* (2009) durante toda la historia del cine, la violencia cinematográfica no ha fallecido en ningún sentido, de hecho, solo ha perdurado, aunque floreció y «cineastas de todo el mundo han experimentado, innovado, jugado, subvertido y repetido representaciones violentas en la pantalla en prácticamente todos los géneros imaginables».³⁵ Así mismo Kendrick afirma que estudios realizados en torno a los rendimientos de la taquilla desde finales de los sesenta han mostrado un marcado aumento en la popularidad de los “géneros propensos a la violencia” tanto en Estados Unidos como alrededor del mundo.

Además, por la agresividad proyectada en pantalla los espectadores estiman otorgarles la antipatía o la atracción a dichas imágenes, dado que pueden allanarse a algo más que la violencia misma. Por ejemplo, la película *Bonnie and Clyde* (1967) de Arthur Penn ciertamente avivó la ira de muchos críticos y comentaristas por su narración, dado que lo cruel de la película estaba tejiendo una disposición ideológica aun mayor que evidenciaba la creciente brecha generacional fomentando la simpatía y la identificación con la pareja joven, glamorosa y forajida de la película la hizo aún más potente y por lo tanto peligroso. Una cinta similar a esta es *Natural Born Killers* (1994) de Oliver Stone y del cual el guion original fue redactado por Quentin Tarantino, que presenta a esta pareja de despiadados homicidas que recorren el país cometiendo fechorías y luego son capturados y se arma toda una campaña mediática sensacionalista que deviene en un culto por parte de los espectadores que asumen a esta pareja como ídolos antisistema.

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

³⁵ James Kendrick, *Film violence: History, ideology, genre* (Nueva York: Columbia University Press, 2009), 2.

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

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

Por lo que Kendrick sugiere que:

Esta escena se representa con efectos de mala calidad que, sin embargo, hacen un completo uso de chorros de arterias y tejido triturado. Si bien esto puede hacer efectivo para una comedia, la combinación de fuerte violencia con un tono que podría ser percibido como inapropiado, es un punto de crítica frecuente, especialmente para películas contemporáneas de Hollywood que han mezclado efectivamente la comedia con la violencia realista.³⁶

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

³⁶ Kendrick, *Film violence...*, 20.

Combate cómico medieval con desmembramiento



Figura 4.12 Fotograma de escena, *Monty Python and the Holy Grail*, 1975 de Terry Gilliam.

No obstante, siempre queda dando vueltas la idea de que la violencia fílmica es “placentera”, lo cual genera controversia, a pesar de que millones de compradores de tickets para ir a los estrenos en todo el mundo amerita que así es. Esta es la esencia contradictoria natural de la violencia cinematográfica, donde lo único más fuerte que las condenas de dicha violencia visual es el sonido ensordecido de los frenéticos asistentes que corren en estampida hacia el siguiente filme cruel, sean estas sagas de *El caballero de la noche* (2008) o un horror sangriento como los remakes de *The Texas Chainsaw Massacre* (2003) de Marcus Nispel

Así mismo Kendrick pretende resumir al concepto de violencia cinematográfica no como una sola cosa, sino más bien como un complejo conjunto de prácticas significantes que son sobretodo entendidas por los espectadores como una experiencia subjetiva. También esta es a la vez comportamiento y estilo, informado en todos los niveles, desde la concepción hasta la recepción «por el contexto socio-histórico en el que se crea, los impulsos estéticos del cineasta, las presiones de las regulaciones externas y el estado de ánimo y el rango de la audiencia que lo ve».³⁷

Por otro lado, desde Latinoamérica podemos acercarnos de los aportes que realizó el cineasta brasileño Glauber Rocha teorizaba entorno a la historia fílmica brasileña pretéritamente desde el Cinema Novo, mismo que enfocaba el interés de sus filmes en el *sertao*, opresión y el hambre. Rocha realiza *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) donde

³⁷ Kendrick, *Film violence...*, 31.

justamente se puede observar harta carga de imágenes violentas que alcanzan notoriamente una función catártica y revolucionaria, tal como expresa David Oubiña en su artículo de *Violencia y Utopía*, comparto por completo esta premisa dado que la vastedad del *sertao* (campo) brasileño desértico es el lugar apropiado para las utopías y transformaciones donde los personajes campestres Rosa y Manuel transitan el terreno que resulta de gran aprendizaje, dado que al inicio se libertan de su patrón, luego pasan situaciones de sumisión ante el mesianismo «del beato o al anarquismo del *cangaceiro*, antes de comprender la necesidad de rebelarse contra todo poder. Hay, en ese proceso, una pedagogía de la violencia que conduce a la liberación».³⁸

Por otro lado, de Rocha considero oportuno explorar brevemente su tesis denominada como *Estética del Hambre* (1965) en la que refiere notables cuestionamientos sobre cómo reaccionarían los espectadores europeos ante las producciones cariocas que se tratan acerca de una cultura cargada de miseria y tragedia, ante esto Rocha deduce que el «ni el latino comunica su verdadera su verdadera miseria al ‘hombre civilizado’, ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino».³⁹ Ciertamente avala su estudio dado el momento cinematográfico brasileño de la época, del que menciona que eran solamente mentiras elaboradas de la verdad en la que los exotismos formales vulgarizaban los problemas sociales, y ante esto cuestiona que el observador europeo al estar frente de creaciones artísticas tercermundistas muestra una disposición de añoranza del primitivismo, mirada que la refiere como una condición colonialista.

Rocha reflexiona sobre las películas más emblemáticas del Cinema Novo y afirma que:

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

³⁸ Oubiña, “Violencia y utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano”, 26.

³⁹ Glauber Rocha, *La revolución es una estética*, (Buenos Aires: Caja Negra, 2011), 30.

matando para comer, huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras: fue esta galería de hambrientos la que identificó al cinema novo con el miserabilismo tan condenado por el gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público-este último, no soportando las imágenes de la propia miseria.⁴⁰

Manuel dialoga con el cangaceiro



Figura 4.13 Fotograma de escena, *Deus e o Diabo na terra do Sol*, 1964 de Glauber Rocha.

Obviamente existieron otros realizadores que acompañaron a Rocha en aquella época, dado que en América Latina, en la década del 60 surge el Nuevo Cine Latinoamericano como un movimiento que abrió la senda del realismo cinematográfico en la región. Estos filmes realistas fueron adjuntados de manifiestos sobre el cine y la descolonización de la mirada, además este colectivo fílmico combino aspectos formales del «Neorrealismo italiano y de la *Nouvelle Vague* francesa con las ideas revolucionarias y descolonizadoras de la época»⁴¹, así pues tenemos como referentes a cintas como *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomas Gutiérrez Alea, *Tierra en trance* (Terra em transe, 1968) de Glauber Rocha, *La hora de los hornos* (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas y *La sangre del cóndor* (Yawar Mallku, 1969) de Jorge Sanjinés, Las producciones del Nuevo Cine Latinoamericano y del Cinema Novo se oponían a las suntuosas obras clásicas de Hollywood y aspiraban un cine más realista donde la actitud política de los realizadores y la libertad creativa era pieza vital en sus filmes.

⁴⁰ Rocha, *La revolución es una eztyka*, 31-32

⁴¹ Jorge Flores Velasco, “Cronotopos en trance. La mirada descolonizadora de la novela *Don Goyo* llevada al cine”, en *Formas del tiempo*, ed. por Olga del Pilar Torres (Guayaquil: Uartes, 2021), 81.

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

El cordobés con un amigo atacando a hombre sin pies mendigo de noche



Figura 4.14 Fotograma de escena, *Pizza, birra, faso*, 1998 de Bruno Stagnaro e Israel Caetano.

Marginalidad urbana canina y desenfrenada



Figura 4.15 Fotogramas de película, *Amores perros*, 2000 de Alejandro González Iñárritu.

Capítulo V: Historia de la censura en las exhibiciones cinematográficas

5.1. Precedentes

Existieron restricciones específicas en los espectáculos masivos y como Hollywood resultaba atractivo para los artistas de todo el mundo, esto motivó la llegada desde múltiples ciudades para buscar fama, riqueza y poder que les otorgaría la industria del séptimo arte. Para esto, surgieron a la par distintas redacciones periodísticas que mediante valoraciones críticas manifestaban la forma de como las producciones audiovisuales norteamericanas persuadían especulativamente sobre los asistentes a las salas de cine, uno de estos fue el reconocido periodista y guionista estadounidense Ben Hecht, que muy conciso afirmaba que el cine «ha introducido en la mente de los norteamericanos más información falsa en una noche que toda la Edad Media en una década»⁴², pero sobre todo Hecht sentía un profundo aburrimiento respecto a la misma trama presente en todos los filmes en la que siempre estaba “el triunfo de la virtud y la derrota de la maldad”.

Asimismo, Hecht cuestionaba como la rígida censura cinematográfica sancionaba en los filmes a las personas que infringían alguna ley, sentenciándolos a fallecer, o ser encarcelados, o hacerse monje, o devolver el dinero hurtado antes de extinguirse en algún gran desierto. Dicha censura fue aceptada y reforzada por la industria fílmica que devenían en producciones hollywoodenses encasilladas como “espectáculo inofensivo” desde la década de los treinta hasta los sesenta.

Se tiene conocimiento de la censura anterior al rodaje que aplicaba la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) que formaba parte del sistema de producción de los estudios norteamericanos, por la década del treinta se crea el sistema de “autorregulación” industrial, posteriormente instituyeron el famoso Código Hays para imposibilitar que llegasen a las pantallas «contenidos dudosos, tanto desde el punto de vista

⁴² Gregory D. Black, *Hollywood censurado* (Madrid: Cambridge University Press, 1999), 15.

moral como político. El Código de la Oficina Hays fue elaborado por un sacerdote católico llamado Daniel Lord». ⁴³

5.2. Código Hays en el cine clásico estadounidense

El Código Hays se basaba en el planteamiento de que la industria cinematográfica no poseía la misma libertad que los textos impresos, obras teatrales, semanarios y los diarios al momento de exhibir al público las diversas posiciones sobre temas polémicos. Ninguna película nacional o extranjera era exhibida en las pantallas sin recibir el visto bueno de los censores de la industria que acudían al Código Hays para tomar la decisión de aprobarla o negarla, además existían «los Consejos de Censura municipales y estatales y, a partir de 1934, la Legión Católica de la Decencia, se disponía a abalanzarse sobre cualquier película que considerara ofensiva». ⁴⁴

Por otro lado, los grandes estudios hollywoodenses como MGM, Warner Brothers, Universal, United Artists, Twentieth Century-Fox y Columbia contendieron impetuosamente contra el sistema de censura que limitaba la realización de obras más realistas, aunque estos mostraban mayor interés por las ganancias en las taquillas que por la calidad artística de los filmes.

Mientras avanzaban los años Will Hays pretendió mostrarse no tan conservador y un tanto reformista, pero las ínfimas reformas que efectuó causaron la burla de sus críticos intelectuales que lo llegaron a catalogar satíricamente como el “Moisés del cine”. Además, entendiendo que el malestar que causaba este código paradójicamente al inicio se presentaba como progresista, antibelicista, amparando a la clase proletaria, acusando el abuso de la clase burguesa que por aquel entonces pretendía resurgir tras el *crack* de 1929 que afectó económicamente a la población de Estados Unidos.

Entendiendo que fue aprobado en 1930 y se lo emplea desde 1934 hasta 1967 en que se programa acatar el nuevo sistema de clasificación etaria de la Motion Picture Association

⁴³ Black, *Hollywood censurado...*, 16.

⁴⁴ Black, *Hollywood censurado...*, 16.

of America MPAA, en el que dependiendo el rango de edad podrían acceder a visualizar escenas de crímenes, contenido vulgar, consumo de alcohol y drogas, escenas sexuales, vestuarios provocativos y escenas con alta carga de crueldad, brutalidad y violencia.

Una norma ultraconservadora para mantener la moral de la sociedad

CÓDIGO HAYS PARA LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS
M.P.P.A. -Asociación de Productores Cinematográficos de los EEUU) 31 de marzo de 1930

(Traducción del texto original al español)

PRINCIPIOS GENERALES

(1) No se autorizará ningún film que pueda rebajar el nivel moral de los espectadores. Nunca se conducirá al espectador a tomar partido por el crimen, el mal, el pecado.

(2) Los géneros de vida descritos en el film serán correctos, teniendo cuenta de las exigencias particulares del drama y del espectáculo.

(3) La ley, natural o humano, no será ridiculizada y la simpatía del auditorio no irá, hacia aquellos que la violentan.

CRÍMENES

(1) El asesinato.

(a) La técnica de asesinato deberá ser presentada de manera de no suscitar la imitación.

(b) No se mostrarán los detalles de los asesinatos brutales.

(e) La venganza, en nuestros días, no será justificada.

(2) Los métodos de los criminales no deberán ser presentados con precisión

(a) Las técnicas del robo, de la perforación de cofres-fort y el dinamitado de trenes, minas y edificios, no deben ser detalladas.

(b) Se observarán las mismas precauciones en lo que concierne al incendio voluntario.

(c) La utilización de armas de fuego será reducida al mínimo estricto.

(d) La técnica del contrabando no será expuesta

(3) El tráfico clandestino de drogas y uso de éstas no serán mostrados, en ningún film.

(4) Fuera de las exigencias propias de la trama y de la pintura de los personajes, no se dará lugar al alcohol en la vida norteamericana.

LA SEXUALIDAD

El carácter sagrado de la institución del matrimonio y del hogar será mantenido. Los films no dejarán suponer que formas groseras de relación sexual son cosa frecuente o reconocida.

(1) El adulterio y todo comportamiento sexual ilícito, a veces, necesarios para la intriga, no deben ser objeto de una demostración demasiado precisa, ni ser justificados o presentados, bajo un aspecto atractivo.

(2) Escenas de pasión.

(a) No deben ser introducidas en la trama salvo que sean indispensables.

(b) No se mostrarán besos ni abrazos de una lascividad excesiva, de poses o gestos sugestivos.

(3) En general, el tema de la pasión debe ser abordado de manera de no despertar emociones viles o groseras seducción: la violación.

(a) Nunca deben aventurarse más lejos, en este dominio, que de la alusión, y esto únicamente cuando la trama no pueda evitarlo. Estos temas nunca deben ser objeto de una descripción precisa. Incluso la descripción de la víctima debatiéndose ante la violación está prohibida.

(b) Nunca son convenientes para una comedia.

(4) Las perversiones sexuales y toda alusión a éstas están prohibidas.

(5) Nunca se tratará el tráfico de blancas.

LA VULGARIDAD

Abordando temas groseros, repugnantes y desagradables, pero no necesariamente malos, se deberá atender a las exigencias del buen gusto y se respetará la sensibilidad del espectador.

BLASFEMIAS

Las blasfemias intencionales y todo propósito irreverente o vulgar, están prohibidas bajo todas sus formas. El personaje de Cristo debe ser tratado con respeto. Cristo no es tema para una comedia. Iguales reglas regirán en, lo que atañe a la Santa Virgen., El Código de Producción no dará consentimiento al empleo en un film de ninguna de las palabras de la lista siguiente, que no es exhaustiva: Dios; Señor; Jesús; Cristo (empleado con irreverencia); Mierda, Kilombo; Jodido; Jodedor, Caliente (referido a una mujer); Virgen; Puta; Mariquita; Cornudo; Hijo de puta; Metido; Chistes de W.C.: Historietas de viajeros de comercio y de hijas de granjeros; Condenado; Infierno (salvo cuando estas dos últimas palabras son indispensables y necesarias a la representación, en un contexto histórico correcto, en una escena a un diálogo, fundamentados sobre un hecho histórico o folklórico o a raíz de una cita bíblica, en su contexto, o una cita literaria, y a condición de que no se haga ningún empleo de esas palabras que no sea conforme al buen gusto o reprobable en sí).

EL VESTUARIO

(1) El desnudo completo no se admite en ningún caso. Esta prohibición alcanza al desnudo de hecho, al desnudo en siluetas y a toda visión licenciosa de una persona desnuda a la vista de otros personajes del film. Se prohíbe igualmente mostrar los órganos genitales de los niños, comprendidos los de los recién nacidos. Los órganos genitales del hombre no se deben delatar, bajo un ropaje de bolsas o de pliegues sugestivos. Si un tema histórico exige un pantalón ajustado, la forma característica de los órganos genitales debe ser suprimida en la medida de lo posible. Los órganos genitales de la mujer no deben delatarse, bajo un tul, ni en sombras, ni como un surco. Toda alusión al sistema capilar, incluidas las axilas, está prohibida.

(2) Las escenas de quitarse las ropas deben evitarse si no son indispensables para la trama. En lo sucesivo queda prohibido mostrar a las mujeres quitándose las medias. Nunca un hombre deberá quitar las medias a una mujer. No está permitido para los hombres quitarse el pantalón. Si el argumento lo exige, se los puede mostrar con el pantalón ya quitado a condición, son embargo, de presentarlos con una ropa interior conveniente.

(3) Las exhibiciones están prohibidas.
El ombligo también.

(4) Los vestuarios de la danza que permitan exhibiciones inconvenientes y movimientos incidentes durante la danza, están prohibidos.

EL BAILE

(1) Las danzas que sugieran o representen actos sexuales o pasionales indecentes están prohibidas.

(2) Las danzas que acentúen los movimientos indecentes serán juzgadas obscenas. Todo menear de caderas y todo moviendo del bajo vientre deben ser vigilados estrictamente.

LA RELIGIÓN

Los ministros del culto en sus funciones de ministros de culto no serán mostrados nunca bajo un aspecto cómico o crapuloso. Los sacerdotes, los pastores y las religiosas nunca se podrán mostrar capaces de un crimen o de un grupo impuro.

DECORADOS

El buen gusto y la delicadeza deben regir la utilización de los dormitorios. Evitar dar demasiada importancia a la cama. Es preferible que las parejas casadas duerman en camas separadas. Si es imposible evitar la cama común, no se permitirá bajo ningún concepto mostrar a la pareja en la cama el mismo tiempo.

TEMAS REPROBABLES

Los temas siguientes deben ser tratados sin pasar las fronteras del buen gusto:

- (1) El ahorcamiento o la electrocución como castigos legales del crimen.
- (2) El estrangulamiento.
- (3) La brutalidad y, lo macabro. Toda alusión a la cópula de un hombre y un cadáver está prohibida y, si se muestra a una muerta, evitar darle un aire seductor.
- (4) La marca con fuego de animales y hombres.
- (5) La crueldad visible hacia animales, y niños. La Palmada en el trasero está permitida si encuentra una justificación en la trama. Nunca será aplicada sobre las nalgas desnudas.
- (6) La venta de mujeres o una mujer vendiendo su virtud.
- (7) Las operaciones quirúrgicas. Toda visión de un bisturí o de una aguja hipodérmica que penetra en la piel, toda extracción de sangre, están prohibidos. Las heridas se deben mostrar un mínimo estricto de sangre. Incluso en los films de guerra.

DECISIONES PARTICULARES SOBRE EL VESTUARIO

Se ha decidido que las medidas tomadas por el Código de Producción en lo que atañe al vestuario, el desnudo, las exhibiciones indecentes no se deben interpretar de manera de excluir escenas auténticamente fotografiadas en países extranjeros que muestran la vida indígena en ese país, si esas escenas forman parte integral de un film que describe exclusivamente la vida indígena, a condición de que esas escenas no tengan nada de reprehensible en ellas mismas que no sean empleadas en ningún film realizado en estudios, y que no se subraye en modo alguno en esas escenas las particularidades del cuerpo; del vestuario o de la ropa de los indígenas.

EL ALCOHOL

El uso de alcohol nunca se debe representar de manera excesiva. En las escenas de la vida americana, las exigencias de la trama y de una pintura satisfactoria de los personajes pueden sólo justificar su existencia. E incluso en ese caso, el realizado deberá dar pruebas de moderación.

DECISIONES PARTICULARES SOBRE LA SEXUALIDAD

Por respecto al carácter sagrado del matrimonio y del hogar el "triángulo" —si se entiende por tal el amor de un tercero por una persona ya casada— será objeto de un tratamiento particularmente circunspecto. No debe presentar institución del matrimonio como antipática.

Las escenas de pasión deben ser tratadas sin olvidar qué es la naturaleza humana, y cuales son las acciones habituales. Numerosas escenas no pueden ser presentadas sin despertar emociones peligrosas en los jóvenes, los retardados y los criminales.

Incluso en los límites del amor puro, hay hechos cuya presentación ha sido siempre considerada por los juristas como peligrosas.

Cuando se trata de un amor impuro, de un amor que la sociedad siempre ha tenido por malo o que la ley divina condena importa observar las reglas siguientes.

- (1) Un amor impuro nunca debe parecer atractivo o hermoso.

- (2) No debe ser objeto de una comedia o de una farsa, o utilizado para provocar la risa.
- (3) No debe originar en el espectador el deseo o una curiosidad malsana.
- (4) No debe parecer justo ni permitido.
- (5) En general, no se lo debe detallar ni en el método ni en la manera.

DECISIONES PARTICULARES SOBRE EL DESNUDO

- (1) El efecto del desnudo, o del semidesnudo, sobre los hombres y las mujeres normalmente constituidos, y más aún sobre los adolescentes y los retardados ha sido reconocido con honestidad por los que hacen las leyes y los moralistas.
- (2) De donde se desprende el hecho de que la posible belleza de un cuerpo desnudo o semi-desnudo no impide la inmoralidad de su exhibición en el film. Pues a pesar de su belleza, el efecto de un cuerpo desnudo o semidesnudo sobre un individuo normal debe ser tomada en consideración.
- (3) El recurso del desnudo o del semidesnudo con el simple propósito de "sazonar" un film debe colocarse entre las acciones inmorales. Es inmoral en su efecto sobre el espectador medio.
- (4) El desnudo en ningún caso puede ser de una importancia vital para la trama. El semi-desnudo no debe traducirse en exhibiciones inconvenientes u obscenas.
- (5) Las telas transparentes o translúcidas y las siluetas son con frecuencia más sugestivas que un desnudo hecho

DECISIONES PARTICULARES SOBRE LA DANZA

A la danza se la considera universalmente como un arte y un medio de expresión de emociones humanas particularmente bellas.

Pero las danzas que sugieren o representan actos sexuales, sean ejecutadas por una, dos o numerosas personas, las danzas que tienen por fin provocar reacciones emotivas del público, las danzas que originan movimientos de senos, una agitación excesiva del cuerpo estando inmóviles, son un ultraje al pudor y son malas.

RP DANIEL A LORD, SJ. MARTIN QUIGLEY.
WILL H. HAYS

Figura 5.16 Texto traducido al castellano, *Código Hays, 1930* de RP Daniel Lord SJ Martín Quigley y Will Hays

Puesto que este código de regulación limitaba a las realizaciones cinematográficas debido a la estricta censura moral para las proyecciones en salas, esta particularidad forzó a notables cineastas a planificar sutiles estrategias para mostrar astutamente todo aquello que se prohibiese en la normativa draconiana. Es así que maestros como Alfred Hitchcock con enorme astucia manipulan el contenido del Código Hays hasta los límites que detallan explícitamente.

Un admirable ejemplo se puede observar en la famosa y emblemática escena de la ducha en el filme *Psicosis*, en el que se ve el cuerpo semidesnudo de Marion Crane enjabonado y humedecido, previo a su asesinato por parte de Norman Bates. En el apartado de Vestuario del Código Hays se estipula claramente la prohibición de mostrar desnudos totales, pero muy hábil Hitchcock encontró que en un subapartado se permite que se desvista un personaje solo cuando sea estrictamente necesario, y vaya que así fue como pudo ser aceptada esta secuencia dado que nadie se baña con vestimenta, por otro lado, Hitchcock

empleo prolijamente el uso de la música para mover las tramas de sus filmes, para así generar emociones a los espectadores, sobreponiendo la narración a la estética fílmica.

Considero que *Psicosis* (1960) fue su película más riesgosa y la que mayor cantidad de retos le presento al director, dado que contiene escenas de temática sexual, como la que ocurre cuando Marion estaba en sostén cara a cara con Sam en la cama dialogando amenamente posterior al acto sexual, otra referencia implícita es la relación incestuosa entre Norman y su madre que inteligentemente también maneja, inclusive el hecho de que Norman se vista de mujer para cometer sus homicidios estaría penado por el Código como perversión sexual pero logra zafarse debido a que este acto es incluido de forma natural en la historia y constituye un elemento esencial para la trama, porque al desenlace se oye a un policía hacer alusión al perturbado “transformista” y también a un psicólogo indicar que se viste de mujer para mantener viva la ilusión de que su madre aun esta con vida.

Una perturbadora obra maestra para la inmortalidad



Figura 5.17 Fotogramas de película, *Psicosis*, 1960 de Alfred Hitchcock.

Capítulo VI: El Nuevo Cine Ecuatoriano y la Violencia

Metodología

Considero preciso manifestar que el desarrollo del “séptimo arte” en nuestra nación ha sobrellevado incontables resurgimientos, esto debido a que no goza desde sus orígenes de una industria cinematográfica como tal, y que marca amplias diferencias con otros países de la región que cuentan con sistemas consolidados de producción audiovisual, equipos más especializados para la realización audiovisual, excelso repertorio de actores y actrices, normas legales de fomento, sindicatos departamentales constituidos y considerables fondos tanto público como privado para el impulso de la creación cinematográfica.

Sin embargo, el nacimiento como tal del séptimo arte en la nación le es atribuida a un apasionado joven dramaturgo y director guayaquileño llamado Augusto San Miguel que a sus cortos diecinueve años marca un hito en la historicidad del cine ecuatoriano. San Miguel provenía de una familia acomodada y para rodar su *opera prima* la “mítica cinta” *El tesoro de Atahualpa* funda la firma Ecuador Film Co., en 1924 en Guayaquil, con esto genera lo que la socióloga e investigadora ecuatoriana Wilma Granda narra en su texto referido a la exuberante vida y obra del artista guayaquileño:

El hecho rompe con la acostumbrada filmación a los estrictos círculos del poder económico y político, y tiene la particularidad de plantear, en adelante, no solo un careo o ruptura con lo acostumbrado sino también una denuncia social como propuesta de comunicación social.⁴⁵

Transcurría con normalidad todo en Guayaquil aquel jueves 7 de agosto de 1924, los teatros Edén y Colón se vieron sorprendidos por la enorme expectativa generada por el estreno de lo que los diarios nacionales denominaron como “la primera película nacional con argumento”, y claro que lo fue debido a que constaba de un guion, que como lo describía la prensa de la época «nos permite descubrir un esquema de la acción y hasta una psicología de los personajes, aunque no la poética de la escena».⁴⁶ Se sabe de cómo lucía la proyección de

⁴⁵ Wilma Granda, *La cinematografía de Augusto San Miguel* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007), 95.

⁴⁶ Granda, *La cinematografía...*, 94

la cinta por los relatos de la prensa escrita, que asociaba la película silente al género *western*, por las peleas a puño, pistolas, imágenes de tren y el rapto de una mujer, donde el *cowboy* García interpretado por San Miguel anhela encontrar el tesoro de inca, un indígena anciano lo ayuda para lograr su cometido, lucha contra un extranjero codicioso que también desea la fortuna. Considero que *El tesoro de Atahualpa* relaciona un proceso tecnológico y una leyenda de nuestra tradición oral, en la que se pretende visibilizar a los indígenas frente al cinematógrafo y no continuar excluyéndolos socialmente. Augusto San Miguel era un bohemio trasnochador que en el epílogo de vida fue recogido casi en hueso y pellejo en la marginal cantina *La pampa de los conejos* donde luego se trasladó a un hospital en el que un día 7 de noviembre de 1937 fallece víctima del abuso del alcohol a los 32 años, llevándose consigo toda su obra artística a la tumba y dejarnos a los cinéfilos la incapacidad de observar su filmografía.

El puntapié de la Cinematografía Ecuatoriana

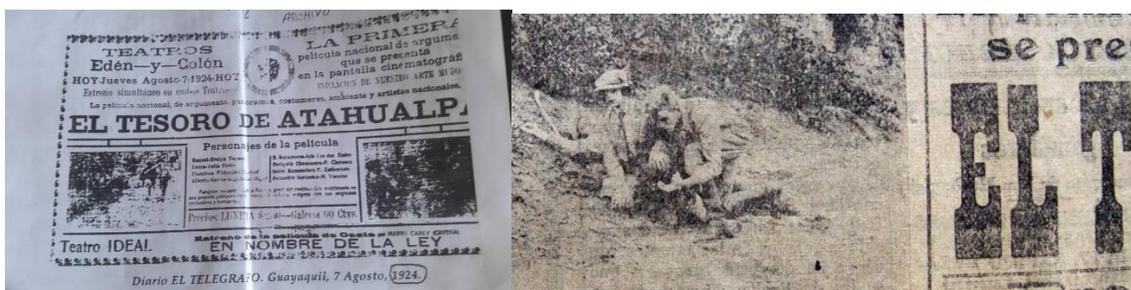


Figura 6.18 Fotografía de anuncio en diario de estreno y fotograma de película diario El Comercio 16 de agosto de 1924, *El tesoro de Atahualpa*, 1924 de Augusto San Miguel

Un dato interesante es que se instituyó mediante decreto gubernamental en octubre del 2006 al 7 de agosto como el Día del Cine Ecuatoriano honrando a la fecha del estreno de *El Tesoro de Atahualpa*. Por lo que, aunque nuestra cinematografía permaneciera estancada por holgados lapsos temporales, siempre se daba modos de reaparecer y volver a desaparecer, sucesivamente hasta finales de los años 90 en que presentó un momento de quiebre para las películas ecuatorianas, esto debido al deseo de un joven cineasta recién graduado de cine en Los Ángeles, su nombre Sebastián Cordero.

Por lo que, considero que un punto de partida o preámbulo para lo que se pudiera calificar como Nuevo Cine Ecuatoriano fue la aparición de la cinta *Ratas, ratones, rateros*

(1999) de Sebastián Cordero, que sin duda alguna está considerado como la uno de los filmes más representativos de la cinematografía ecuatoriana. Una obra fílmica que pertenece al realismo sucio y trata temas de la marginalidad, los conflictos sociopolíticos y la violencia, donde los personajes confrontan las dificultades y lo hacen por fuera de la ley. Sufren pérdidas de familiares bajo un marco donde la miseria habita, mostrando a un sector específico de la sociedad que se suele negar y ocultar, sus relatos certifican zonas de la comunidad que luchan a diario y que no estamos habituados a visualizar.

Dos identidades, un camino la supervivencia



Figura 6.19 Fotograma de película, *Ratas, ratones, rateros*, 1999 de Sebastián Cordero.

En un encuentro entre estudiantes, profesores de cine y Sebastián Cordero, el cineasta comenta interesantes detalles sobre lo que lo alentó e inspiró para rodar *Ratas, ratones, rateros*:

[...] al regresar al Ecuador me sorprendió mucho que en ese entonces se estaban haciendo principalmente adaptaciones literarias como las de Camilo Luzuriaga, *La Tigra* (1990) y *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996). El cine de Camilo me gusta mucho y esas dos películas siento que funcionan muy bien, son películas que demandan mucho al espectador y me pregunte ¿Por qué aquí no se está haciendo un cine que por un lado sea fácil de ver, que te enganche, que te atraiga y que al mismo tiempo te cuente una historia que te llegue, que te cuestione, que te deje pensando? ...en una clase de cine vi *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel y *Ratas, ratones, rateros* es en cierta medida un homenaje a esta película. Tiene la misma estructura de los personajes, el mismo esquema de

perdida de inocencia de alguien por idolatrar a un personaje que le atrae y engancha...cuando la vi inmediatamente pensé: “Pero esta historia podría haber ocurrido en cualquier lugar: Quito, Guayaquil u otra parte”. Es una de las películas más potentes que he visto hasta ahora. Fue para mí una inspiración y pensé que podría llevar este tipo de historias a Ecuador[...]⁴⁷

Resulta llamativo que *Ratas, ratones, rateros* se haya estrenado en pleno feriado bancario que hasta estos tiempos resulto ser el momento más precario que la nación padeció por el cierre de las instituciones bancarias, que devino en cantidades exorbitantes de personas migrando a distintos países. Coincidentemente el filme toca la escasez de recursos y la miseria que aviva los conflictos de la marginalidad social, del mismo modo la docente universitaria Jimena Muhlethaler en un artículo refiere que «el ambiente crítico y conflictivo en el que la película vio la luz generaría especial interés en este tipo de cine ya que denunciaba realidades que se hacían cada vez más presentes en el país».⁴⁸

Como era de esperarse la cinta rodo por el circuito de festivales alrededor del mundo además que fue también exhibida. Entre las premiaciones internacionales más distinguidas serian obteniendo: Mejor Película en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Mejor Opera Prima y Mejor Actor en el Festival Iberoamericano de Huelva y Mejor Edición en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

Obviamente el gran ruido que generó esta obra cinematográfica, lo catapulto a que reconocidos cineastas mexicanos como Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón junto con el fallecido empresario mexicano Jorge Vergara dueño de Omnilife le colaboren en calidad de Productores Ejecutivos para su próximo filme *Crónicas* (2004) que narra la historia de un presentador de noticias amarillistas de Miami protagonizado por el reconocido actor John Leguizamo, mismo pretende cubrir y conocer a un asesino serial de niños llamado el “Monstruo de Babahoyo”, donde el lamentable deceso de un niño estuvo a poco de provocarle la muerte a quien que lo atropelló, este personaje es el célebre actor mexicano

⁴⁷ Entrevista a Sebastián Cordero el día jueves 18 de febrero de 2016 realizada en los espacios de la Universidad de las Artes de Guayaquil, un encuentro entre estudiantes y profesores de cine y el director Sebastián Cordero. *Fuera de Campo. Revista de Cine* vol. 1 no. 1 mayo 2016 (Guayaquil: Uartes, 2016), 111-112.

⁴⁸ Jimena Muhlethaler, “La representación de lo nacional en dos películas del cine ecuatoriano: *Ratas, ratones y rateros* (1999) y *Que tan lejos* (2006)”, en *Fuera de Campo* vol.1 no. 5, 89 (Guayaquil: Uartes, 2017), 78-99.

Damián Alcázar, y una oportuna ayuda del periodista evita su linchamiento popular. Mientras avanzan los diálogos entre ambos dentro de la prisión, este acepta ser entrevistado por el halo de misterio que lo cubre, mientras avanza la historia el periodista anhela que pronto puedan capturar al homicida.

El encuentro con el esperpento apresado



Figura 6.20 Fotograma de película, *Crónicas*, 2004 de Sebastián Cordero.

Ya para el nuevo milenio es evidente un notable incremento de producciones cinematográficas ecuatorianas, esto debido a la creación del otrora Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador CNCINE como entidad pública creada por la Ley de Fomento del Cine Nacional en el año 2006, institución gubernamental responsable del fomento del cine ecuatoriano. Este organismo permitió la incorporación de la nación a organismos ibero y latinoamericanos, como la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica CACI, que ampara mecanismos de coproducción regional como el Programa Ibermedia y DOCTV. Cabe mencionarse que la coproducción antes de la ley era bastante exigua, posteriormente pasa a establecer como un lugar central para el nuestro cine.

Además, por mandato de la ley, el CNCINE estaba facultado para regentar el Fondo de Fomento del Cine Nacional que facultó un incremento sin precedentes en la producción fílmica nacional, misma que se perjudicó por la carencia de pantallas en circuito local, aunque también por el reto de sostener alta la aprobación de los espectadores ecuatorianos, del cual se ha visto beneficiado el género documental. La vida jurídica del CNCINE culmina el 30 de diciembre de 2016, diez años posteriores a su creación bajo la norma legal por la Ley Orgánica de Cultura de Ecuador misma que deroga la Ley de Fomento del Cine Nacional y

transforma el Consejo Nacional de Cine en el Instituto de Cine y Creación Audiovisual ICCA.

Por otro lado, resulta llamativo el análisis que realiza la docente universitaria Diana Coryat en su artículo denominado *Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional* (2017), en el que resalta el periodo entre los años 2006 y 2012 donde hubo un incremento del 300% en las producciones en referencia a las cuatro películas de ficción de los años noventa, asimismo resalta el enfoque preferente de los académicos del cine latinoamericano a industrias fílmicas más desarrolladas como: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba y México. Sin embargo, Coryat no desconoce que en el país existan estudios y análisis académicos entorno al panorama cinematográfico nacional y menciona que:

si se mira más allá del ámbito global, se puede ver que, a escala local, existe una riqueza de dialogo y debate entre cineastas, críticos culturales y el público, pero estas conversaciones no son de fácil acceso para los académicos de cine internacionales.⁴⁹

Asimismo, Coryat respalda que el denominado como Nuevo Cine Ecuatoriano inicia a finales de los años 90 del siglo anterior, y considera el periodo entre el 2006 y 2017 como el momento clave para este reciente movimiento fílmico local, esto por la Ley de Fomento de Cine Nacional, que se erige como nuestra primera ley de cine, además de la creación de instituciones como el CNCINE que luego pasa a llamarse ICCA, un dato a señalar es que todo está institucionalidad, infraestructura y profesionalización del sector, coincidentemente se logra implantar durante el periodo de mandato del presidente Rafael Correa Delgado.

Aunque, existen afectaciones dentro del campo del cine ecuatoriano que Coryat las atribuye por «antiguas desigualdades etnoraciales, regionales y de clase que conllevan desiguales condiciones de producción cultural»⁵⁰, además de que cataloga al cine ecuatoriano como pequeño, glocal y plurinacional, por otro lado hace énfasis sobre la actividad de producción que constituye lo “nacional”, que los expone como cines de nuestra nación que

⁴⁹ Diana Coryat y Noah Zweig, “Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional”, *International Journal of Media and Cultural Politics* vol. 13, no. 3, 1 September 2017: 265-285, doi: 10.1386/macp.13.3.265_1, <https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts/article/view/1592/1752>.

⁵⁰ Coryat, “*Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional*” ...

se establecen «como un lugar de lucha de las relaciones entre el Estado y la sociedad que reflejan una lucha más grande por la ciudadanía plurinacional».⁵¹

Con el propósito de aproximarnos a las teorías de la académica universitaria, esta indica propone entender el significa de lo glocal y comenta que la globalización es un término usado por sociólogos para descubrir las condiciones bajo las cuales los fenómenos globales y locales se polinizan cruzadamente de manera única, en lo que un buen ejemplo es el uso de ingredientes locales en recetas globales para convertirlas en algo que agrada tanto a los mercados locales como mundiales (Diana Coryat 2017), un ejemplo sería como los cineastas de “Bollywood” negocian la demanda del público local por un “toque indio” en las realizaciones sin resignarse el vestuario de occidente y diálogos en inglés, para que distribuirse y exportarse. Asimismo, se cuestiona “lo glocal” en el ámbito del Ecuador, por lo que se pregunta si el Nuevo Cine Ecuatoriano podría entenderse en un contexto glocal, conceptualizando locamente, pero con un público objetivo global, a escala internacional, el Nuevo Cine Ecuatoriano juega un rol de embajador de un país que no ha exportado su cultura (Diana Coryat 2017).

Obviamente resulta válida esta última premisa si entendemos que desde el cantante Julio Jaramillo (1935-1978) y el artista visual Oswaldo Guayasamin (1919-1999) la nación no ha producido artistas de renombre internacional, El Nuevo Cine Ecuatoriano vendría a ocupar ese vacío de ínfima exportación cultural dado que nuestros filmes tienen gran acogida y circulación en aclamados festivales norteamericanos, latinoamericanos y europeos (Coryat 2017). La docente manifiesta que las películas ecuatorianas son más glocales que otras y para esto indica:

Varios cineastas tienden a producir lo que denominamos narrativas mestizas ficticias, películas de autor particulares del contexto ecuatoriano que están hechas de tal forma que son agradables a un gusto universal, diseñadas para el circuito de festivales, a menudo producidas por mestizos urbanos de clase alta y media alta, estas películas dominan el sector del cine y se llevan el mejor pedazo de los

⁵¹ Coryat, “*Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional*” ...

fondos concursables. Al denominarlo “mestizo”, queremos resaltar la política de representación en Ecuador y sus exclusiones sistémicas.⁵²

Mucha de la influencia de quienes producen, dirigen y protagonizan el Nuevo Cine Ecuatoriano proviene del cine global de Hollywood y Europa, más que del propio latinoamericano, y se deba quizás a que en los institutos académicos se impartan cátedras de historia, teorías y prácticas del cine de cine clásico estadounidense y europeo. Nuestro aun “pequeño cine” no muestra rasgos del Nuevo Cine Latinoamericano que proponía ser transformativo o revolucionario en el ámbito sociopolítico, además nuestro “pequeño cine” no podría competir con industrias regionales más grandes mucho menos con el de Hollywood.

A pesar de la pequeñez de nuestra cinematografía esta posee una singularidad que se debe a su heterogeneidad se la percibe como pluricultural en las pantallas, existen cuatro regiones geográficas en el país (Costa, Sierra, Oriente y Galápagos) una muy distinta a la otra, donde existen 14 nacionalidades y 18 pueblos constituidos. Como tales, los pequeños cines reflejan esta diversidad mediante cines que se identifica de manera etnoracial y cultural, como es el caso del *cine indígena o cine de los pueblos y nacionalidades*, el *cine comunitario*, los documentales activistas y los cines regionales, como el cine de la Costa (Coryat 2017). Estos pequeños cines compiten entre sí muchas veces, además presentan problemáticas regionales, culturales y luchas históricas para captar mayores cantidades de público objetivo tanto nacional como internacional.

Un elemento que adhiere al sector audiovisual ecuatoriano significativamente es el interés de adolescentes por profesionalizarse en este sector, dado que anteriormente existieron muchos autodidactas y fueron pocos los que se formaron en el extranjero como Argentina, Cuba, México, Europa y Estados Unidos. Entre 1996 y 2014 se fundó un instituto de cine y cuatro universidades con programas de cine: Universidad San Francisco de Quito (1996), la Universidad de Cuenca (2010), la Universidad de las Américas (2012) Quito, la Universidad de las Artes (2014) Guayaquil y el INCINE Instituto Superior de Cine y Actuación (2005) en Quito (Coryat 2017).

⁵² Coryat, “*Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional*” ...

Las temáticas más populares en el Nuevo Cine Ecuatoriano son diversas y se puede indicar que muchas narrativas de ficción urbanas mestizas “glocales” examinan detalles del pasado, basándose en memorias de los propios cineastas y que son protagonizadas por jóvenes mestizos, un ejemplo es *Feriado* (2014) de Diego Araujo, en el que el protagonista un adolescente quiteño, le da un mirada reflexiva al caótico final de la década de los 90, donde el país se sumió en la peor crisis económica de su historia. Otra tendencia fue la examinación de los eventos del último siglo, época en la que no hubo costumbre fílmica, *Mono con gallinas* (2013) de Alfredo León que narra el conflicto bélico peruano-ecuatoriano de 1941 desde la perspectiva de un joven soldado apresado.

Sin embargo, los que mejor aceptación han tenido fueron los largometrajes documentales que han rastreado la memoria histórica y los controversiales asuntos de la centuria anterior, un notable filme es *La muerte de Jaime Roldós* (2013) de Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento, que apunta al primer presidente elegido en votaciones luego de un régimen militar y que falleció en un misterioso accidente.

El plan Cóndor en marcha



Figura 6.21 Fotograma de documental, *La muerte de Jaime Roldós*, 2013 de Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento.

Dentro de lo que enmarca el *cine comunitario* en Ecuador, se puede mencionar que se ha conceptualizado este modo de producción como una práctica colectiva y horizontal en la cual las comunidades se apropian de herramientas audiovisuales para representarse a si mismas y hacer visible sus realidades (Coryat 2017). Hasta hace no mucho tiempo, la mayoría de cineastas comunitarios eran indígenas, uno de los más representativos es el

cineasta indígena Eriberto Gualinga, perteneciente a los kichwa sarayaku amazónicos, mismo que dirigió distintos cortometrajes como *Children of the jaguar* (2012), una crónica de la lucha de su comunidad para impedir la perforación de pozos petroleros en sus territorios y la filosofía *kawsak sacha* (bosque viviente). Un dato de gran importancia a destacar es que en 2015, un colectivo de jóvenes mestizos de Quito llamado El Churo dio un salto de su trabajo primariamente en radio y fundo una escuela de cine comunitario itinerante Ojo Semilla que, desde entonces ha tenido varias residencias y congregaciones intensivas, las películas producidas colectivamente en el Ojo Semilla incluyen retratos documentales de artistas indígenas y músicos de la aldea indígena de Peguche, narrativas de ficción sobre la exclusión de las mujeres en actividades tradicionalmente masculinas y un video musical de mujeres Saraguro que cambian la letra de una canción popular para reflexionar sobre el machismo (Coryat 2017).

A fin de que nuestro Nuevo Cine Ecuatoriano siga desarrollándose ante las múltiples adversidades que en un corto plazo se le han presentado, como la desaparición del ICCA que fue fusionado con el IFAIC para crear el Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación IFCI mediante el Decreto 1039 firmado por el presidente Lenin Moreno en la época del confinamiento por el covid-19, dicha entidad ha sido el foco de reclamos porque tiene procesos de selección de autoridades algo turbio como reporta un anuncio del portal radio la calle en el que el sector audiovisual rechazó el concurso convocado para la designación del nuevo director del IFCI por el escaso tiempo para postular,⁵³ otro detalle que conflictúa la situación del nuevo cine es la formación de nuevos públicos que en toda nación, la escasa cantidad de salas en muchas provincias del país, la mayoría se concentran en Guayaquil y Quito, y cada vez más reducidas líneas de fomento a la producción filmica ecuatoriana que afectan a un sector que se haya batallando contra viento y marea para no desfallecer en el intento de constante renovación.

⁵³ Noticia del portal Radio La Calle titulado “El sector del cine y audiovisuales rechaza el concurso para nuevos directivos del IFCI con fecha del 15 de agosto de 2021. <https://radiolacalle.com/el-sector-del-cine-y-audiovisuales-rechaza-el-concurso-para-nuevos-directivos-del-ifci/>.

6.1. El Nuevo cine ecuatoriano y la violencia: el cine de Javier Andrade

El vínculo del cineasta nacido en Portoviejo, provincia de Manabí con el Nuevo Cine Ecuatoriano se da justamente con su aparición como parte del elenco en *Ratas, ratones y rateros*, debido a que por aquel tiempo se encontraba realizando sus estudios de Negocios en la Universidad San Francisco de Quito y contacto a Sebastián Cordero con la intención de colaborarle atrás de la cámara.

Según una amena entrevista del portal web radio Cocoa, Andrade platica en torno a su experiencia en la película de Cordero y expresa «me encanto la experiencia, pasaba fumando chafo. Me gustó el estar ahí, pero no me gustó la idea de ser actor. No me gustaba como me veía, quería el trabajo atrás de la cámara»,⁵⁴ posterior a esta experiencia culmino sus estudios y realiza una maestría en Dirección de Cine por la Escuela de Artes de la Universidad de Columbia, justamente en este instituto le rondo en la cabeza la posibilidad de rodar una historia que fuese de Portoviejo de la misma manera que *Mean Streets* (Calles peligrosas, 1973) de Martin Scorsese es una historia, no todo New York, sino la Pequeña Italia, de un barrio en particular, algo que deseaba emular (Alomía 2014). De esta idea va dándole forma a lo que sería su opera prima *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2014).

Un detalle a resaltar es que Andrade cumple el rol de guionista y de director en todas sus obras cinematográficas tanto en documental como en ficción. Referente a *Mejor no hablar de ciertas cosas* menciona que había escuchado la historia de unos hermanos que habían sido exterminados cerca de su casa en Portoviejo, y que cuando ingreso la Policía para las investigaciones, que delataron detalles tales como; deuda por drogas, el abandono de la madre y la vivienda vacía por haber empeñado todo y desaseada donde solo había los colchones, esto motivo al cineasta a deducir que “esta es una película interesante para hacer” (Alomía 2014). Historia que plasma y adapta prolijamente en su película, que recorrió un vasto circuito internacional de festivales y las salas de cine del país.

El cineasta manabita comenta que desde el periodo de escritura del guion hasta poder rodarlo llevo un tiempo aproximado de siete años, en el que comenta que le sucedieron

⁵⁴ Juan José. Alomía, “Lecciones de rock and roll y cine con Javier Andrade”, *Radio Cocoa*, 28 de abril de 2014, acceso el 31 de julio de 2022, <https://radiococoa.com/RC/javier-andrade-descubrio-el-cine-con-un-sueter-barato-de-ewan-mcgregor/>.

muchas cosas entre intentar vender o levantar la película, como de que vino un productor de Estados Unidos que le compro el guion y le inyecto mucho dinero buscando hacer una película muy grande, pensó en el actor mexicano Diego Luna o alguien parecido, considero hasta hacerla en México y por distintos motivos no se pudo. Hasta que se animó a aplicar a fondos concursables del Consejo de Cine con la versión de Manabí, El optimismo de Andrade presagiaba hacerla en tres años, pero sucedió en siete entre depresiones y desánimos.

Según un informe de Julio 2015 de CNCINE, el filme dramático *Mejor no hablar de ciertas cosas*, contó con un presupuesto de aproximadamente \$450.000 y recibió una cantidad cercana a los 53.000 espectadores en las salas de cine comercial nacional durante su periodo de estreno.⁵⁵ Las productoras encargadas fueron Punk S.A y Quinto Malo Films.

Mejor no hablar de ciertas cosas que era representada por Figa Films, fue postulada por el Ecuador a los Premios de la Academia en 2014, además ganó distintos premios internacionales como: Mejor Película y Mejor Director en el Festival de Cine de Cataluña, España; Mejor Película en el Festival de Cine de las Américas, USA y Mejor Opera Prima en el Festival de Santo Domingo, República Dominicana. Además, la cinta fue parte de la selección oficial en Goa, Miami, Gijón, Varsovia y Sao Paulo.

Por otro lado, se puede mencionar respecto a sus otros trabajos como el largometraje documental *La casa del ritmo* (2014) que logro financiarla completamente en Ecuador, esta trata acerca de la popular banda musical venezolana Los Amigos Invisibles que Andrade admiraba, y que como el mismo menciona le levanto el ánimo tras sucesivas frustraciones en proyectos que involucraban mucho más dinero (Alomía 2014), lo realiza yendo al departamento de un amigo suyo en New York y logra entrevistar a la emblemática banda. Esta obra fílmica formo parte de la selección oficial en el Festival de Cine de Miami y el BAFICI en Argentina.

En torno a su próximo documental *52 segundos* (2018) lo vemos retratar los hechos ocurridos tras el terremoto del 16 de abril de 2016 que azoto gravemente a la provincia de Manabí, sobre todo a su natal Portoviejo que se encontraba en escombros, por lo que tomo

⁵⁵ María Emilia García Velásquez, “Relación entre el perfil de espectador de cine ecuatoriano y el grado de aceptación de las producciones nacionales estrenadas en el periodo 2012-2013”, *Fuera de Campo* vol. 1 no. 4 mayo 2017: 82-99., (Guayaquil: Uartes, 2017), 87.

una cámara y registra lo acontecido. Este documental es una historia sobre la memoria, la pérdida y el regresar a casa en circunstancias tan insospechadas. Como dato curioso esta que fue estrenada en el prestigioso Festival HotDocs en Toronto, Canadá.

En lo concerniente a su último trabajo desarrollado, está el drama llamado *Lo invisible* (2021), en el que la protagonista Luisa (protagonizada por la actriz ecuatoriana Anahí Hoeneisen) regresa a casa luego de permanecer largo tiempo en un centro psiquiátrico tras una gran depresión postparto. Su hogar se torna en su nuevo espacio de confinamiento, rodeada de su familia y empleados que luchan para que sus perturbaciones parezcan invisibles. Impedida de llevar un rol de cabeza de hogar, se sumerge sutilmente hasta un estado de locura.

Quando el etéreo tiempo consume y agota lentamente



Figura 6.22 Fotograma de película, *Lo invisible*, 2021 de Javier Andrade.

A fin de permanecer dinámico en el sector cinematográfico local, Andrade se encuentra desarrollando dos proyectos de ficción *Julio*, sobre la vida y obra de la leyenda de la música ecuatoriana Julio Jaramillo y, otro llamado *Loretta Young y los monstruos*, en el que pretende una mirada calmante al género del *body horror*. Además, cumple labores de catedrático en la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes de Guayaquil y en mayo de 2019 se estrenó como director teatral con un montaje teatral de *Oleana* de David Mamet en el Estudio Paulsen de Guayaquil.⁵⁶

⁵⁶ Información presentada en el perfil del director ecuatoriano Javier Andrade en plataforma *streaming* ecuatoriana Choloflix. <https://choloflix.com/director/javier-andrade/>

6.2. El Nuevo cine ecuatoriano y la violencia: el cine de Sebastián Cordero

Hace poco más de dos décadas el director ecuatoriano Sebastián Cordero marcaba un hito en el cine nacional con su obra prima *Ratas, ratones, rateros* (1999), debido a que aborda una historia desde el realismo sucio, que bajo la mirada crítica del realizador pretende denunciar las situaciones de marginalidad que padecen los personajes, que a su modo de ver resultan víctimas de la situación sociopolítica ecuatoriana de finales de los 90, por lo que refiero pertinente la valoración que le da docente e investigador universitario Christian León en su texto *El Cine de la Marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana*, cuando expone:

El surgimiento de una generación joven de cineastas, que, imbuida en el mundo globalizado, desencantada de la utopía moderna, y fastidiada del discurso de la nación, empieza a plantear nuevas formas de enunciación en los años noventa.⁵⁷

En *Ratas, ratones, rateros* respecto a los personajes se da un hecho interesante, puesto que se marca mucho el tema de la identidad, por un lado, el costeño y por el otro el serrano reflejan esencialmente los conflictos regionales que existen desde la colonia, que se asumen aun nivel casi de antagonistas, que sin embargo pertenecen y habitan un mismo espacio nacional, por ese motivo la docente Jimena Muhlethaler refiere al respecto «es muy difícil poner en escena estas identidades sin enfatizar en sus diferencias: su acento es distinto, sus formas de vestir, actuar e enfrentar la vida cotidiana también».⁵⁸ Por consiguiente resulta relevante el planteamiento que realiza Cordero al explorar en estos dos personajes principales la problemática de la identidad ecuatoriana para acercar un entendimiento más completo al conflicto marginal, este filme observa sus semejanzas y enfrente sus diferencias, además al momento de plantear problemáticas, se representa la marginalidad social (Muhlethaler 2017).

Además, se puede decir que los personajes resultan ser esos “seres abyectos” tal como los define León en *El Cine de la Marginalidad*, por ejemplo, Ángel el protagonista principal vive huyendo, como una especie de nómada por las fechorías que comete para su supervivencia en la calle lo que le impide echar raíces en algún espacio y formar una familia,

⁵⁷ Christian León, *El Cine de la Marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana*, (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2005), 17.

⁵⁸ Muhlethaler, “La representación de lo nacional en dos películas del cine ecuatoriano: *Ratas, ratones y rateros* (1999) y *Que tan lejos* (2006)”, 93.

resultan siendo seres excluidos por una sociedad que los margina, por lo que han perdido todo vínculo de pertenencia como consecuencia de la pérdida de sus tradiciones populares (León 2005), estas personas suelen culminar sus días en cruentas disputas.

Para su siguiente película *Crónicas* (2004), Cordero no se desvincula de aquel discurso visual del realismo sucio, dado que aborda la cobertura periodística extranjera sobre un asesino serial de niños en la localidad de Babahoyo, este “ser abyecto” es nombrado como el Monstruo de Babahoyo, lo que resulta una clara referencia a un homicida real conocido como el Monstruo de los Andes que azotó de forma violenta a infantes en ciudades de Colombia, Ecuador y Perú. El personaje Manolo (caracterizado por el actor John Leguizamo) es un reportero de noticias sensacionalistas de Miami, Usa y está tras los pasos del asesino serial, un desafortunado niño muere atropellado y el conductor Vinicio (caracterizado por el actor mexicano Damián Alcázar) por poco resulta linchado por el furioso pueblo, Manolo lo salva de aquello.

Mientras Vinicio cumple su condena en la cárcel, Manolo lo visita frecuentemente, Vinicio le promete decir la identidad del homicida a cambio de una cobertura sobre su abusivo encarcelamiento, que el reportero aprueba intuyendo además un lado tenebroso que rodea a Vinicio, Manolo busca ser un salvador sin colaboración de nadie que capture y condene al criminal.

Referente a la producción, esta estuvo a cargo de las productoras Cabezahueca (Ecuador) y la coproducción de Tequila Gang y Esperanto Films (México) lideradas por los cineastas Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón, Esta gran coproducción ecuatoriana fue la primera que costó más de tres millones de dólares, Las locaciones de filmación fueron en las provincias ecuatorianas de Los Ríos y Guayas. La postproducción se realizó en México, Brasil, Francia y Estados Unidos en un lapso de nueve meses. Fue estrenada en Cannes y en salas de cine de las principales cadenas locales. Obtuvo una recaudación en taquilla de alrededor de \$ 785.000, actualmente se la puede ver en las diversas plataformas digitales como Netflix y CholoFlix.

En torno a los reconocimientos obtenidos en el circuito internacional de festivales están: Mejor Película, Mejor Guion y Mejor Actor en el Festival de Cine de Guadalajara 2005

y Mejor Dirección en los Premios Ariel 2007. También formo parte de la selección oficial de festivales como: Cannes en Francia, Sundance (USA) y San Sebastián en España.

Cordero continuó realizando obras cinematográficas en coproducción, su próximo filme *Rabia* (2009) coproducción México, España y Colombia, que retrata a una pareja de migrantes sudamericanos en España. Él es albañil y ella empleada doméstica en una lujosa casa, la conducta agresiva de José lo lleva a matar accidentalmente a su capataz, luego se refugia donde labora su pareja Rosa, este no le comenta lo sucedido. Mientras se refugia en su escondite ve como maltratan a Rosa y rabia aumenta súbitamente. Este film conto con un presupuesto de 3´500.000 euros, unos \$4´600.000 dólares estadounidenses, gano el Premio Especial del Jurado en Tokio y cuatro premios en Málaga, entre ellos Mejor Película.

Luego rueda el drama *Pescador* (2011) en Ecuador, en la que su personaje Blanquito encarnado por el actor ecuatoriano Andrés Crespo vive amenamente en con su madre en un pueblito costero, donde un día cualquiera cae un cargamento de cocaína en las orillas de la playa, este anhela una mejor vida y emprende un viaje para ello, también localizar a su padre que no conocía, esta odisea la emprende con una desconocida mujer que le ayuda a negociar la droga, el desenlace ocurre mientras el protagonista asume que no pertenece a ningún lugar. La productora encargada fue Cinekilotoa y conto con un presupuesto cercano a los \$700.000 dólares, y tuvo una cantidad de espectadores en sala superior a 105.000. Obtuvo los siguientes galardones: Premio Augusto San Miguel, Ecuador categoría Largometraje de Ficción 2009, Mejor Actor en Festival Internacional de Cine de Guadalajara 2011, Mejor Actor en Festival Internacional de Cine de Cartagena 2012.

Para su siguiente película Cordero explora el género de ciencia ficción y hace *Europa Report* (2013), es producido en Estados Unidos en idioma ingles y trata sobre una misión espacial internacional llamada *Europa One*, que se dirige a un satélite de Júpiter con la intención de hallar vida alienígena, de repente se pierde total contacto con la misión durante 16 meses, hasta que de pronto arriban todos los datos hasta la Tierra. Respecto a la producción cabe mencionarse que el guion fue escrito por Philip Gelalt y el diseño de producción estuvo a cargo del mexicano Eugenio Caballero. El filme fue lanzado en iTunes y *video on demand* el 27 de junio de 2013 y se estrenó el 2 de agosto de 2013 en salas de cine.

Con el propósito de seguir con “el cine de la marginalidad” Cordero rueda su último filme hasta la fecha conocido, *Sin muertos no hay Carnaval* (2016) que continua con un retrato de la marginalidad social que además padece los abusos de parte de los propietarios de los territorios que los necesitados han invadido. El líder la invasión esta presto a negociar el desahucio de los predios, aun entendiendo que correrá sangre. Esta película retrata la ciudad de Guayaquil a través de varios estratos sociales, llenos de tensiones latentes que solo pueden ser resueltas mediante la violencia,⁵⁹ se estima que tuvo un presupuesto cercano a los \$ 2´000.000 dólares, fue una coproducción entre Ecuador, México y Alemania, y estuvieron las productoras Carnaval Cine, Salamandra Producciones y Aktis Film Production. Como Locación tuvo a la ciudad de Guayaquil. Estuvo seleccionada por Ecuador para los Premios de la Academia Oscar 2017 y nominada a los Premios Platino 2017 en la categoría Mejor Dirección de Montaje.

Como dato curioso esta que en 2018 Cordero adapto el guion de *Rabia* para llevarla a presentaciones teatrales, lo que derivar en una pieza de formato participativo en el que espectador se transforma en un observador sumergido en el mundo de los personajes.

Cuando el amor consume y agobia



Figura 6.23 Fotograma de película, *Rabia*, 2009 de Sebastián Cordero.

⁵⁹ Información presentada de la película *Sin muertos no hay Carnaval*, 2016 de Sebastián Cordero en plataforma streaming ecuatoriana Choloflix. <https://choloflix.com/peliculas/seleccionchola/sin-muertos-no-hay-carnaval/>

6.3. El Nuevo cine ecuatoriano y la violencia: el cine de Víctor Arregui

El lazo que une al cineasta ecuatoriano Víctor Arregui con el Nuevo Cine Ecuatoriano se inicia cuando este se desempeñaba profesionalmente como fotógrafo para Largos y Cortometrajes, así como para series televisivas. Además, ha dirigido varios documentales con temática social.⁶⁰

Con amigos muy cercanos funda la productora cinematográfica Bochínche, y logra realizar su obra prima *Fuera de juego* (2002) que narra el sueño de un joven llamado Juan por viajar a España para dejar atrás la miseria que campea en su país Ecuador. Para lograr su meta opta por una vida delictiva mientras se desespera porque ve como se derrumba su entorno social y familiar por el desconcierto social, económico y moral de la nación. La película fue galardonada con logros como: Premio de las industrias técnicas en Cine en Construcción 2 - Festival de Cine de San Sebastián, España septiembre 2002, Premio Cine en Construcción – 51º. Festival de San Sebastián, España y formo parte de la selección oficial en Turín y La Habana. Arregui menciona que se interesó en rodar este film por la angustia respecto a cómo la situación del feriado bancario afectaba a los adolescentes en los barrios marginales, preferentemente opta por un cine mucho realista, dado que como el reconoce no tiene academia.⁶¹ Según cuenta el propio cineasta pudo financiarse con el apoyo de cuatro mil dólares que le dio su amigo Alberto Andino, y con algunos canjes y acolite de la gente, las deudas las pudo cancelar luego de ocho años (Febres Cordero 2012). Este tipo de historias se pueden enmarcar dentro de lo que el docente Christian León teoriza y denomina como la “estética del desencanto”, misma que se produce cuando se está frente a la crisis del proyecto político moderno, encarnado por la sociedad igualitaria liberal y la utopía socialista, la estética cinematográfica del realismo sucio latinoamericano apela al desencanto (León 2005,32).

⁶⁰ Información presentada en el perfil del director ecuatoriano Víctor Arregui en plataforma *streaming* internacional Retina Latina. <https://www.retinalatina.org/person/victor-arregui/>

⁶¹ Francisco Febres Cordero, “Víctor Arregui, un cineasta forjado en la calle”, *Mundo Diners*, 11 de diciembre de 2012, acceso 14 de julio de 2022, <https://revistamundodiners.com/victor-arregui-un-cineasta-forjado-en-la-calle/>

Buscando un mejor porvenir



Figura 6.24 Fotograma de película, *Fuera de juego*, 2002 de Víctor Arregui.

Su próxima cinta es *Cuando me toque a mí* (2006), donde aborda el diario vivir en la ciudad de Quito en referencia a la muerte con alta dosis de disgusto y humor negro donde sus habitantes que se ven imposibilitados donde les toca resistir o fallecer. Relata la historia de un médico forense solitario del área de la morgue del Hospital Eugenio Espejo, que se ve incapacitado de sentir emociones y se siente allegado a los cadáveres que dialoga con ellos, juzgando las causas de su deceso, donde paulatinamente va rozando los límites de la locura. Mientras avanza la historia vemos como personajes como su madre y hermano, un taxista, una mujer con su marido y amante y joven costeño recién arribado a la capital, convergen en la morgue.

Esta segunda película de Arregui se podría enmarcar dentro de la tesis de La marginalidad y pensamiento social que analiza el académico León, debido a que se «reintroducen en la escena pública el testimonio e imagen de un conjunto de seres profundamente inexistentes’, ...al hacerlo se cuestiona el mismo significado de sociedad».⁶²

Una anécdota interesante que comenta Arregui, fue que cuando estaba presentando su película para lograr financiamiento, alguien le dijo que su filme podía espantar al turismo, ante lo él replico indicando que no lo creía porque se veía un Quito muy bonito,⁶³ además de

⁶² León, *El Cine de la Marginalidad...*, 40.

⁶³ Entrevista con Víctor Arregui, por Íride Aparicio. Publicada en La Oferta, el 24 de febrero de 2009, “Víctor Arregui discute su película *Cuando me toque a mí*” 28 de enero de 2016, <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/entrevistas/victor-arregui-discute-su-pelicula-cuando-me-toque-a-mi/>

que a Arregui no le importaba mostrar personajes ladrones, drogadictos, prostitutas, homosexuales y criminales sin ir creando estereotipos de los ecuatorianos, dado que aunque sea una visión dura el mismo consideraba pertinente contarla en lenguaje cinematográfico.

Ante lo expuesto refiero oportuno articularlo con la tesis de la universalidad social cuestionada que investiga León:

La visibilización de los excluidos provoca una contradicción performativa en el discurso de la universalidad que manejan las instituciones sociales y culturales. Ese suplemento irreducible que es la imagen de los marginales hace que la universalidad del campo social aparezca como un dominio parcial que no alcanza a englobar todas las formas de vida posible.⁶⁴

Asimismo, considero conveniente comentar que el personaje del Dr. Arturo Fernández fue protagonizado por el actor ecuatoriano Manuel Calisto, falleció en el año 2011 luego de forcejar con un ladrón que ingreso a su domicilio para robarles, ante lo cual recibió un disparo en la cabeza que apago su vida, situación similar como los múltiples cadáveres que solía atender en su rol de galeno, pero esta vez a la inversa. Arregui expresa que la imagen del afiche le resulta una premonición de la muerte de Manuel. Y le cuesta volver a ver el filme.

Obviamente resulto ganadora de varios laureles como: Mejor Actor en Festival de Biarritz, Francia, Premio del Ministerio de Cultura del Ecuador, Premio de Postproducción y Distribución del CNCINE y Premio del Jurado al Mejor Largometraje en Festival La Chimenea de Villaverde, España.

Además, se debe recalcar que la obra fílmica está basada en la novela *De que nada se sabe* del escritor ecuatoriano Alfredo Noriega. Arregui recibió colaboración de Noriega para el guion. Respecto a la producción esta estuvo a cargo de las productoras Otra Cosa Producciones y Xanadú Films, tuvo un financiamiento de aproximadamente \$ 380.000 dólares, con más de un mes de rodaje y las locaciones fueron en la provincia de Pichincha,

⁶⁴ León, *El Cine de la Marginalidad...*, 44.

en las laderas del cerro Pichincha, el Hospital Eugenio Espejo la iglesia de San Juan, Terminal de Cumandá, un prostíbulo, entre otros.

Luego realiza *El facilitador* (2013) su tercer filme que trata sobre Miguel, un exitoso hombre de negocios, desahuciado por un cáncer terminal pide a su hija Elena que regrese a Ecuador para que le acompañe en su enfermedad. La relación entre ellos es fría y tensa; ella se dedica al alcohol y a las drogas, por lo que Miguel le pide que se vaya por un tiempo a la hacienda de su abuelo. Allí Elena se reencuentra con Galo, amigo de la infancia quien la invita a participar en una minga de limpieza del canal de riego. Ella queda impactada por la cultura indígena y los espectaculares paisajes andinos, y se involucra con Galo en las tareas de organización de las comunidades.⁶⁵ Fue una coproducción Ecuador-Chile con las productoras Otra Cosa Producciones, Caleidoscopio Cine, Ibermedia y Geoimagen. Este film no registra premios en circuito internacional de festivales.

De lo último que se conoce de su trabajo está la codirección del documental *El día que me callé* (2020) junto a la cineasta ecuatoriana Isabel Dávalos, además colaboro en la redacción del guion junto a Dávalos y a Carla Valencia. El presupuesto estimado para la producción fue de \$ 210.000 dólares. La productora fue Cabezahueca y, que se encuentra en etapa de postproducción.

6.4. El Nuevo cine ecuatoriano y la violencia: el cine chonero

Existe un tipo de cine que difiere acentuadamente con el Nuevo Cine Ecuatoriano, esto debido a su excesiva carga de violencia y apretado presupuesto que se halla radicado en la ciudad de Chone en la provincia de Manabí en la costa ecuatoriana. El popular “Chonewood” esta posiblemente más vinculado con el carismático ejecutante Fernando Cedeño, que ha sido calificado como “el Tarantino Ecuatoriano”, mismo que como el cineasta estadounidense produce, dirige y actúa en sus filmes.

⁶⁵ Información presentada en la sinopsis de la película *El facilitador* (2013) de Víctor Arregui en plataforma *streaming* ecuatoriana Zine. <https://zine.ec/movie/el-facilitador/>

Cedeño se autoproclama como uno de los fundadores del llamado cine guerrilla (algunos cineastas conocedores del cine militante latinoamericano rechazan el término “guerrilla” para este género de cine, Coryat 2017), confirma que este contracine se inaugura en 1994 con el estreno de la obra audiovisual de acción-suspenso *En busca del tesoro perdido*.

Para demostrar la importancia de este género cinematográfico, Cedeño indica “Esto es ‘cine guerrilla’ porque estamos afuera de las reglas y las leyes y porque los actores profesionales nunca aceptarían trabajar bajo nuestras condiciones” (Visión 360, 2014). Como indica el caso del cine guerrilla, no toda esta cinematografía es glocal, en cuanto que los consumidores primarios de Chonewood son un público regional (Coryat 2017).

Cuando Cedeño tuvo la oportunidad de presentar su trabajo en el New York Ecuadorian Film Festival hace algunos años, genero gran alboroto entre los ecuatorianos en la discusión del tipo de filmes que deberían representar a la nación. Diana Coryat menciona que el falso documental *Mas allá del Mall* (2010) de Miguel Alvear se podría considerar el primer intento cinematográfico de reflejar las luchas de los cineastas ecuatorianos, incluyendo aquellos del “cine guerrilla”. Aunque se debe reconocer que el filme insignia de este género es la cinta *Sicarios Manabitas* (2004) de Fernando Cedeño, que narra la historia de unos sicarios manabitas a modo de un *western* montubio, acompañados de música ranchera mexicana, balazos, sangre, venganza e incesto.⁶⁶

Un dato interesante es que *Sicarios Manabitas* tiene el privilegio de ser la película con más copias vendidas en el Ecuador, se estima una cantidad superior a los 1,2 millones de ejemplares vendidos, en su mayoría en calidad de copias piratas. Fue proyectada en la sexta edición de la Muestra de Cine Ecuatoriano en New York en julio del 2013.

⁶⁶ Información presentada en el perfil del filme *Sicarios Manabitas* (2004) de Fernando Cedeño en plataforma *streaming* ecuatoriana Choloflix. <https://choloflix.com/peliculas/cine-guerrilla/sicarios-manabitas/>.

El western criollo a punta de plomo venteado

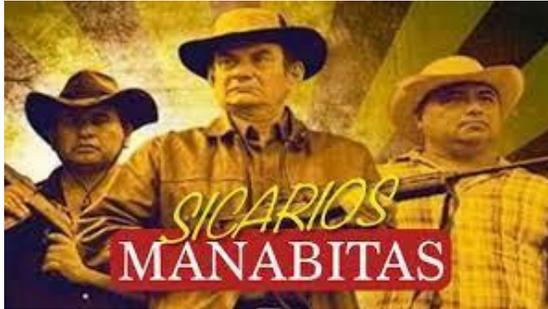


Figura 6.25 Fotograma de portada de película, *Sicarios Manabitas*, 2004 de Fernando Cedeño.

6.5. Breve análisis de la secuencia violenta del filme *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2012) de Javier Andrade

Para el presente análisis se procedió con la elaboración de un *découpage* cinematográfico, palabra francesa que significa fragmentación y, además es un método de análisis fílmico que consiste en desglosar las secuencias de una cinta en planos, para posteriormente analizarlos más detalladamente.

El formato que me dispuse a analizar consta del título: Découpage de Secuencia, nombre del filme, especificación detallada de la secuencia. Posteriormente trabajar enfocado en tres sectores específicos; Primero el Plano que alojara dos celdas para NÚMERO de plano y DURACIÓN; Segundo para la Banda de Imagen con DESCRIPCIÓN (color, contenido, movimiento) y otra para CÁMARA (escalas, ángulos, movimiento); y un tercer ultimo para Banda de Sonido detallando VOZ (In, Off) y RUIDOS y MÚSICA.

Dicho formato de *découpage* es el que propone el teórico y docente francés Jacques Aumont en su texto *Análisis del film*.⁶⁷

Mejor si fragmentar aquellas cosas, versión uno

DECOUPAGE DE SECUENCIA

FILME: MEJOR NO HABLAR DE CIERTAS COSAS

SECUENCIA: ASESINATO DE PERSONAJES EN LA CASA DE LOS PROTAGONISTAS

PLANO		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO	
No.	Duración	DESCRIPCIÓN (color, contenido, movimiento)	CÁMARA (escala, ángulos, movimiento)	VOZ (in, off)	RUIDOS + MÚSICA
1	11 seg.	Naranja, marrón y blanco / Roperos de madera, sofá, sillón, dos rifles, cortinas, imagen de virgen, florero, stickers / Cámara en mano / Lagarto sentado ve meditabundo, llega su hijo carga un rifle y recoge un rifle cerca de su padre.	PG / Frontal / Cámara en mano		Personas hablando en la calle
2	13 seg.	Verde, rojo y crema / 2 bicicletas, dos rifles, carpas vendiendo dulces, canguil y años viejos / Cámara en mano / Lagarto y su hijo pedalean, el hijo lleva los 2 rifles, pasan por un parque con personas.	PG / Lateral / Cámara en mano		Musica popular, petardos.
3	50 seg.	Verde, gris y café / Anaqueles de madera para cocina, toallas pequeñas, botellas de whisky vacías, cocina, tostadora, tazas blancas, platos para tazas, cucharitas, azucarero, platos, cigarrillos, encendedor / Cámara en mano / Lucía y Rodrigo beben café mientras dialogan sentados en la cocina.	PM / Frontal ligeramente a la derecha / Cámara en mano	<i>(Lucía): Que le vas a decir a tu hijo cuando ve salir de tu cuarto a un hombre en calzoncillos. (Rodrigo): mira Lucía de nuestros vicios mejor ni hablemos..</i> 	

Tabla 6.1 *Découpage* del fragmento de filme *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2012) Javier Andrade

⁶⁷ Jacques Aumont, *Análisis del film*, (Barcelona: Paidós Comunicación, 2006), 56.

Mejor si fragmentar aquellas cosas, versión dos

4	116 seg.	Amarillo, negro y blanco / Toalla de baño, un rollo de weed, encendedor, un espejo, botellas de cervezas vacías, papel de periódico, comedor con sillas, televisor, año viejo, lampara, repisa para TV / Cámara en mano / Paco y Luis consumen droga en el baño, dialogran y salen y pasan por el comedor sala donde estan el hijo de Lucia con los dos integrantes mas de la banda de Luis , y están llenando el año viejo con petardos.	P Secuencia, PM, PG / Frontal / Cámara en mano	(Paco): La pistola no se pide, se la pasa. (Luis): OK, gracias.		Petardos en la calle
5	7 seg.	Amarillo, azul oscuro y blanco / Años viejos quemándose, cervezas, vasos, cigarrillos, petardos / Cámara en mano / Genta disfruta el nuevo año con alcohol, mientras se queman los años viejos en las calles, se ve pasar a Lagarto y a su hijo pasando en bicicletas.	PG / Lateral / Cámara en mano		Personas hablando en la calle, Petardos	
6	14 seg.	Amarillo, marrón y blanco / Moto, cigarrillo, maceteros, plantas secas / Cámara en mano / Luis despide a los integrantes de su banda, le abre la puerta, estos se van en una moto,	PM / Lateral / Cámara en mano	(Motociclista): Vas a la fiesta. (Luis): va a ser un placer mearle las maceteras a ese HP.		Motor de moto.
7	21 seg.	Naranja, amarillo y verde oscuro / Motocicleta, 2 bicicletas, 2 rifles, un carro / Cámara en mano, Paneo a la izquierda / Mientras se van los chicos en la moto, llega Lagarto e hijo en bicicletas, observan atentos la casa.	PG / Frontal / Cámara en mano, Paneo a la izquierda		Motor de motor, petardos.	

Tabla 6.2 *Découpage* del fragmento de filme *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2012) Javier Andrade

Mejor si fragmentar aquellas cosas, versión tres

8	192 seg.	Negro, marrón, amarillo y blanco / Vajilla, cubierto, tenedores, adornos, papel higiénico, lámparas, mesa, sillas, florero, sofá / Cámara en mano / Paco, Luis, Lucia, Rodrigo y el niño van a cenar por el nuevo año, Paco acompaña al niño al baño, mientras Lagarto y su hijo matan a todos ahí presentes, Paco tapa la boca al niño, luego sale y ve los cadáveres ensangrentados por el piso, habla en voz en off.	P Secuencia, PG, PM / Frontal, Lateral, Leve picado/ Cámara en mano	<p>(Luis): (Fuera de campo)...Oe aguanta Lagarto que haces!!!</p> 	Niño orinando, disparos, gritos, objetos rompiéndose
9	10 seg.	Amarillo, marrón y negro / Adornos, lámpara, repisa / Cámara en mano, Tilt down.	PM / Frontal / Cámara en mano, Tilt down.		

Tabla 6.3 Découpage del fragmento de filme *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2012) Javier Andrade

Opte por analizar esta secuencia debido a que llamo mi atención el contexto social en el que se hallaban los personajes, estaban prestos a despedir el año y recibir uno nuevo, se sentía el ambiente de dicho evento sociocultural transcurriendo en las calles con la quema de monigotes que asoman cuando el personaje Lagarto (Andrés Crespo) con su hijo pedalean en bicicleta en dirección hasta la casa de Paco (Francisco Savinovich) y Luis (Víctor Arauz), estos festejaban con Lucia (Leovanna Orlandini) Rodrigo (Alejandro Fajardo) y el hijo pequeño de ambos, situación que lucía entretenida, pronto será alterada trágicamente.

Asimismo, otro aspecto técnico que fijo mi interés fueron los tonos de la paleta de colores usados para la secuencia en mención, se inicia viendo a Lagarto en actitud sospechosa con su hijo en la casa, se ven armas; predomina el color marrón (que evoca sobriedad) y rojo (peligro), por otro lado, en la casa poco iluminada resalta el tono verde simbolizando vitalidad, en el baño prevalecen el amarillo (evoca agresividad y poder) y negro (trasmite autoridad y destrucción), son idóneos para los vínculos amorosos, dado que Paco era amante de Lucia y Luis mantenía un vínculo amoroso con Rodrigo. El color marrón destaca en los exteriores y suele evocarnos tradiciones como los “años nuevos ecuatorianos” plagado de pirotecnia, bulla, piromanía, monigotes y mucha música popular. Aunque por sobre todos

siempre está el color amarillo en la casa, mismo que se asocia a la ira, tal como ocurre con el homicidio de Luis, Lucia y Rodrigo en la sala de la casa, Paco y el niño evitan ser asesinados por estar en el baño mientras ocurría la matanza. El crimen lo sacude fuerte a Paco que en voz en *off* dice “que en trece años ya no siente ganas de drogarse”. A todo esto, Lagarto buscaba vengarse de Luis por haber golpeado a su otro hijo mandándolo al hospital.

A su vez me resulta llamativa la forma en que se muestra la aniquilación en “fuera de campo” donde Paco le tapa la boca al niño en el baño para que no grite y alerte a los homicidas de su presencia mientras oye los disparos e insultos. No obstante, el propio Andrade se asume como admirador de Martin Scorsese que es muy explícito con las escenas violentas en sus películas, considero que quizás se inclinó por mostrar la violencia en *off screen* por temas presupuestarios o en honor al cine clásico hollywoodense regentado por el Código Hays; de pronto estimo la censura para el acto violento, aunque cuando Paco sale del baño se observan los cadáveres masacrados de Luis, Lucia y Rodrigo yaciendo en la sala de la casa. Esta situación es contraria a la manera que emplean sus coterráneos manabitas del “cine guerrilla de Chonewood” que no escatiman en usar la mayor cantidad de violencia frente a las cámaras.

6.6. Breve análisis de la secuencia violenta del filme *Cuando me toque a mi* (2006) de Víctor Arregui

Para el presente análisis se procedió con la elaboración de un *découpage* cinematográfico, palabra francesa que significa fragmentación y, además es un método de análisis fílmico consiste en desglosar las secuencias de una cinta en planos, para posteriormente analizarlos más detalladamente.

El formato que me dispuse a analizar consta del título: *Découpage de Secuencia*, nombre del filme, especificación detallada de la secuencia. Posteriormente trabajar enfocado en tres sectores específicos; Primero el Plano que alojara dos celdas para NÚMERO de plano y DURACIÓN; Segundo para la Banda de Imagen con DESCRIPCIÓN (color, contenido, movimiento) y otra para CÁMARA (escalas, ángulos, movimiento); y un tercer ultimo para Banda de Sonido detallando VOZ (In, Off) y RUIDOS y MÚSICA.

Dicho formato de *découpage* es el que propone el teórico y docente francés Jacques Aumont en su texto *Análisis del film*.

Cuerpos escindidos satíricamente, primer ensayo

DECOUPAGE DE ESCENA

FILME: CUANDO ME TOQUE A MI

ESCENA: EN LA SALA DE AUTOPSIA CON LOS CADÁVERES DE MUJER Y HOMBRE

PLANO		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO	
No.	Duración	DESCRIPCIÓN (color, contenido, movimiento)	CÁMARA (escala, ángulos, movimiento)	VOZ (in, off)	RUIDOS + MÚSICA
1	118 seg.	Verde claro, blanco, rojo y amarillo / Botella de vodka, shots de vidrio, toallas, cobijas, bandeja metálica, cortinas pequeñas, envases plásticos, dispensadores, algodón, tablero plástico, chompa plástica amarilla, camas de acero para autopsias, radio / Cámara en mano / El Doctor Arturo está con su enfermero en el cuarto de autopsias charlando sobre el colombiano hallado junto a la doctora en el mismo lugar, Arturo sorprendido junta las camas metálicas por las cabezas.	P Secuencia, PG / Frontal ligeramente a la derecha / Cámara en mano	(Doctor): Colombiano miembro de una banda de ladrones (Enfermero): 1,74 metros, 161 libras  <i>Colombian. Member of a band of thieves.</i> 	Motor del congelador.

Tabla 6.4 *Découpage* del fragmento de filme *Cuando me toque a mi* (2006) Víctor Arregui

Cuerpos escindidos satíricamente, segundo ensayo

2	7 seg.	Verde claro, blanco y gris / 2 camas metalicas de autopsias, tacho de basura, envases plásticos, lámpara / Cámara en mano / Arturo junta ambas camas metálicas.	PM / Picado / Cámara en mano		Motor del congelador.
3	7 seg.	Verde claro y blanco / Anaqueles de madera para medicinas, envases plásticos, reloj de pared / Cámara en mano / Arturo ve asombrado los cadáveres.	PP / Ligeramente a la derecha con leve contrapicado / Cámara en mano	(Doctor): <i>Habléense.</i> 	Motor del congelador.
4	5 seg.	Verde claro, blanco y gris / 2 camas metalicas de autopsias, tacho de basura / Cámara en mano / Arturo observa ambas camas metálicas, luego los insulta y las patea.	PM / Picado / Cámara en mano	(Doctor): <i>Estoy cabreado! La gran puta!</i> 	Motor del congelador.

Tabla 6.5 Découpage del fragmento de filme *Cuando me toque a mi* (2006) Víctor Arregui

Cuerpos escindidos satíricamente, tercer ensayo

5	10 seg.	Verde claro, blanco y rojo / Botella de vodka, shots de vidrio, toallas, cobijas, bandeja metálica, cortinas pequeñas, envases plásticos, dispensadores, algodón, tablero plástico, camas de acero para autopsias, radio / Cámara en mano / El Doctor Arturo se marcha del cuarto, su enfermero medita y luego sale.	PG / Frontal / Cámara en mano		Motor del congelador, golpe de puerta cerrándose
---	---------	--	-------------------------------	--	--

Tabla 6.6 Découpage del fragmento de filme *Cuando me toque a mi* (2006) Víctor Arregui

Seleccione esta secuencia porque en ella convergen el medico Arturo (Manuel Calisto), una chica burguesa asesinada y violada (Isabela Parra) y el joven costeño recién llegado (Lalo Santi), en la morgue del Hospital Eugenio Espejo, sitio donde el perturbado y solitario galeno tiene ese diario encuentro con la muerte que lo está llevando a punto caótico de no retorno.

El doctor Arturo se muestra tan ensimismado que no presta atención a lo que le dice su acompañante de labores, únicamente cuando descubre que ambos cadáveres fueron hallados en la misma locación, donde el presuntuoso medico creer deducir que yacen

fallecidos frente a frente la víctima y su victimario, además de estereotipar a las personas tal como sucede cuando menciona como “colombiano” al supuesto violador, dado que tiene rasgos de identidad distintos a los de la serranía ecuatoriana.

Inmediatamente después vemos como en actitud burlona el medico mueve las camillas y les propone dialogar y cómo se sienten, ante el silencio fúnebre expresa: ¡que por la gran puta esta cabreado!, demostrando un estado muy cercano a la locura, por su poca sociabilidad, esta actitud que manifiesta Arturo a modo de ver de Arregui viene a ser un reflejo muy crítico de “como realmente somos los ecuatorianos”, quizás esta palpable visión dura de cómo se comportan los ecuatorianos dependería de su estratificación social, además Arregui intenta sacudir a los espectadores frente a situaciones de muerte, condición que tan lejanas no suelen estar de nosotros si lo reflexionamos con objetividad.

Arregui realizo el filme con la intención quizás de dialogar referente a la muerte que le llega siempre a otros, pero no a uno. Asimismo, el director en entrevistas comenta que hizo la película porque había sufrido un infarto y esperaba estremecerse ante posibilidad de su deceso. A modo de ser honestos sí que se estremeció, ya que en el 2011 fue vilmente asesinado el actor Manuel Calisto en su domicilio tras recibir un balazo en su cabeza mientras forcejeaba con el delincuente, este deceso espanto grandemente a Arregui quien refiere “veo el afiche de la película como una premonición de lo que le ocurrió a Manuel, después de eso no he podido volver a ver la película, no puedo” (Febres Cordero 2012).

6.7. Breve análisis de la secuencia violenta del filme *Crónicas* (2004) de Sebastián Cordero

Para el presente análisis se procedió con la elaboración de un *découpage* cinematográfico, palabra francesa que significa fragmentación y, además es un método de análisis fílmico consiste en desglosar las secuencias de una cinta en planos, para posteriormente analizarlos más detalladamente.

El formato que me dispuse a analizar consta del título: Découpage de Secuencia, nombre del filme, especificación detallada de la secuencia. Posteriormente trabajar enfocado en tres sectores específicos; Primero el Plano que alojara dos celdas para NÚMERO de plano

y DURACIÓN; Segundo para la Banda de Imagen con DESCRIPCIÓN (color, contenido, movimiento) y otra para CÁMARA (escalas, ángulos, movimiento); y un tercer ultimo para Banda de Sonido detallando VOZ (In, Off) y RUIDOS y MÚSICA.

Dicho formato de *découpage* es el que propone el teórico y docente francés Jacques Aumont en su texto *Análisis del film*.

Fuente ovejuna casi lo hizo, toma uno

DECOUPAGE DE SECUENCIA

FILME: CRÓNICAS

SECUENCIA: LINCHAMIENTO A VINICIO POR ATROPELLAR A NIÑO FRENTE AL CEMENTERIO

PLANO		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO	
No.	Duración	DESCRIPCIÓN (color, contenido, movimiento)	CÁMARA (escala, ángulos, movimiento)	VOZ (in, off)	RUIDOS + MÚSICA
1	4 seg.	Amarillo y blanco / Velas, ramos, adornos florales, escapularios / Cámara en mano, Travelling / Joseph Juan está en el cementerio en el entierro de su hermano, corre por su pelota que un niño se la quitó.	PM / 30 grados a la derecha / Cámara en mano, Travelling	(Manolo): Hey Joseph Juan... 	Personas hablando en el cementerio
2	16 seg.	Blanco, gris y negro / fundas plásticas, retrovisor / Cámara en mano, travelling/ Vicio coloca algo en el piso de su camioneta, de pronto sale Joseph Juan del cementerio y lo impacta.	PG / Ligeramente a la izquierda, leve Frontal / Cámara en mano, travelling		Personas hablando en el cementerio, impacto del niño con el carro.
3	5 seg.	Blanco y amarillo / mochila escolar / Cámara en mano / Vicio asombrado se baja del carro a observar que impactó.	PM / Lateral / Cámara en mano		Personas hablando en la calle.

Tabla 6.7 *Découpage* del fragmento de filme *Crónicas* (2004) de Sebastián Cordero

Fuente ovejuna casi lo hizo, toma dos

4	16 seg.	Blanco, amarillo y gris / ramos / Cámara en mano / Vinicio se baja de su camioneta y mira a quien atropelló.	P Secuencia, PM, PP / Frontal / Cámara en mano.	<p><i>(Personas en la calle): ¿Qué ha pasado Don Vinicio?</i></p> 	personas hablando en la calle.
5	10 seg.	Amarillo y gris / mochila, sillas / Cámara en mano, tilt up / Vinicio observa el cadáver del niño, su hijastro Roberto le dice que él es Joseph Juan.	PM / Frontal / Cámara en mano, tilt up	<p><i>(Roberto): Es Joseph Juan papi.</i></p> 	Personas hablando en la calle.
6	15 seg.	Amarillo, gris y blanco / botellas plásticas, ramos / Cámara en mano / Lucho le habla a su hijo atropello, este no responde, Vinicio intenta prender la camioneta pero la gente se lo impide.	PG / Lateral / Cámara en mano	<p><i>(Lucho): Dios mio que te pasó Joseph miyo!</i></p> 	Personas hablando en la calle, motor de carro
7	12 seg.	Negro, amarillo y blanco / botellas plásticas, cámara de video TV / Cámara en mano / Vinicio enciende su camioneta, las personas se lanzan sobre él y no agarran para lincharlo.	PM / Frontal / Cámara en mano	<p><i>(Vinicio): No me estoy fugando, estoy aquí</i> <i>(Personas): sácalo, sácalo!</i></p> 	Personas gritando en la calle.

Tabla 6.8 Découpage del fragmento de filme *Crónicas* (2004) de Sebastián Cordero

Fuente ovejuna casi lo hizo, toma tres

8	16 seg.	Amarillo, verde y gris / Cámara de video TV / Cámara en mano / El camarógrafo registra el linchamiento a Vinicio, mientras lo insultan y golpean.	PM / Frontal ligeramente a la izquierda / Cámara en mano.		Personas gritando en la calle.
9	110 seg.	Blanco, amarillo y gris / ramos, botellas plásticas / Cámara en mano / Vinicio esta sostenido por una spersonas mientras Lucho le pega por haber atropellado a su hijo	PM / Frontal / Cámara en mano.	(Lucho): Tú lo mataste hijueputa, tú lo mataste! 	Personas gritando en la calle.
10	92 seg.	Amarillo y gris / mochila, envase plástico, fósforo, combustible, periódico / Cámara en mano / Vinicio es golpeado y rociado con combustible por don Lucho que lo quema.	PM / Ligeramente picado / Cámara en mano.		Personas gritando en la calle, lamentos de hombre, fósforo encendiéndose.
11	15 seg.	Amarillo, gris y blanco / botellas plásticas, ramos / Cámara en mano / La esposa de Vinicio se cruza entre la gente y lo abraza para que no maten incendiandolo.	PP / Frontal / Cámara en mano		Personas gritando en la calle, gritos de mujer

Tabla 6.9 *Découpage* del fragmento de filme *Crónicas* (2004) de Sebastián Cordero

Fuente ovejuna casi lo hizo, toma cuatro

12	28 seg.	Negro, amarillo y blanco / botellas plásticas, cámara de video TV, armas de fuego, credenciales / Cámara en mano / El capitán Rojas contiene a don Lucho indicándole que el se encargará de todo, mientras unos policías lo sostienen.	PM / Frontal / Cámara en mano	<p>(Capitán Rojas): Yo soy el único responsable de manejar esto, don Lucho!</p> 	Personas gritando en la calle.
13	50 seg.	Amarillo y gris / Cámara de video TV, mochila, camioneta, carreta / Cámara en mano / Vinicio es llevado por la policía, mientras su esposa pide que lo auxilien con medicamentos, luego se abraza con sus dos hijos.	PM / Frontal ligeramente a la izquierda / Cámara en mano.		Personas gritando en la calle, llantos.

Tabla 6.10 Découpage del fragmento de filme *Crónicas* (2004) de Sebastián Cordero

Decidí reflexionar en torno a esta secuencia debido a que es la que mayor carga de violencia expone en el filme, misma que sucede en al inicio cuando Vinicio (Damián Alcázar) desafortunadamente atropella a un niño que muere al instante, lo que genera la furia de todos quienes lo conocían, el padre del niño (Henry Layana) encolerizado golpea a Vinicio en colaboración con otras personas, el periodista Manolo (John Leguizamo) lucha con el populacho para evitar su linchamiento. Mientras esto ocurre, lanzan al suelo a Vinicio golpeado y le prenden fuego con gasolina, hasta que llega el Capitán Rojas (Camilo Luzuriaga) para tomar control de la situación y trasladar a Vinicio a recinto carcelario.

El cineasta Cordero siempre aboga por contar historias de la marginalidad donde el realismo sucio y la violencia resulten importantes dado que ayudan a mantener alta la tensión dramática, especialmente cuando se abordan en entornos complicados. En esta secuencia somos testigos de cómo un desdichado evento puede exasperar a las masas más excluidas de la sociedad, que optan por cobrar justicia con sus propias manos.

Considero preciso citar al teórico ecuatoriano Christian León en base a su tesis de la “estética del desencanto” que refiere;

El *Cine de la Marginalidad* reintroduce en la escena pública aquellos “sujetos incompletos” negados por el discurso de la modernidad y genera el “retorno de lo reprimido” por el orden social y cultural. su vocación por visualizar al marginal

plantea una ruptura simbólica que reintroduce en el imaginario colectivo aquellos *restos* que fueron excluidos en la constitución de la socialidad.⁶⁸

Tengo en cuenta que es meritorio darles voz y presencia a sectores excluidos de la sociedad, donde la lucha por la supervivencia es diaria, además de que son vilmente invisibilizados por el Estado para así estimar que exista una mejor sociedad. Me resulta un acto altruista de parte de Cordero, pero quizás se deba a que le resulto con sus *Ratas, ratones, rateros, Crónicas y Pescador*, pero no así con *Sin muertos no hay carnaval*, y refiero este último filme porque alguna vez tuve la oportunidad de reunirme con Cordero que se encontraba hospedado en un hostel de mi hermana en Guayaquil y me confeso “que ya no estaba motivado a seguir tratando el realismo sucio y violento, y que lo ideal sería que se desarrollen más películas con género de comedia, terror y experimental”.

A fin de continuar con el análisis de la secuencia, medito en las imágenes fragmentadas de la misma y estimo que estas tienen “otro nivel” en el tratamiento de la violencia, y obvio había un elenco profesional experimentado, por eso transmiten las sensaciones a los espectadores mostrando las emociones que siente un sector de la sociedad que es poco y más lanzado a las sombras de la ciudadanía política que únicamente es “útil” cuando se aproximan procesos electorales.

⁶⁸ León, *El Cine de la Marginalidad...*, 33.

Conclusiones

El estudio comparativo de los tres filmes ficcionales nacionales, evidenció procesos integrales y un tanto complicados de injerencia social, estética, cultural y política, en el que cada obra tiene su propio motivo para simbolizar actos crueles en sus cintas y que de manera impenitente cada realizador la ha logrado concebir oportunamente. Se narran historias que denuncian a modo de realismo sucio la violencia y/o de marginalidad acontecimientos que padecen en su mayoría los sectores más socialmente excluidos, en el que los desempleados, olvidados y homicidas resultan ser sus personajes principales.

En el caso de *Mejor no hablar de ciertas cosas* se observó como la mezcla de consumo de drogas, conflictos amorosos, peleas constantes y la fragmentación familiar devino en un total abandono y descuido de los personajes Paco y Luis en pretender llevar una óptima condición de vida. Los recurrentes excesos y abusos de los cuales no eran conscientes Paco y Luis acabaron por consumirlos, destruirlos y degenerarlos a tal punto de que tuvieron que empeñar todo lo que tenían al alcance (adornos de la casa, guitarra) para así satisfacer su adicción a los narcóticos. Ante este muy realista panorama que propuso Andrade, considero acertado el mostrarlo con la mayor crudeza posible, así nos acercó a cómo piensa y actúa un drogadicto consternado. Por otro lado, en el instante que Luis pretendía recuperar el caballo de porcelana que estaba empeñado, reflejo una intención de redención y de lucidez, Luis violentamente recupero el adorno y envió al hijo de Lagarto al hospital por el golpe del bato que le dio, precisamente este hecho a la larga detona en el fragmento del filme que analice. Además, resulta interesante que para esta escena Andrade no la represento explícitamente, dado que ocurrió en mayoría en fuera de campo, en la que sonido ayudo a construir la idea de cómo aconteció la agresión.

Respecto a la parte que analice, debo indicar que el contexto socio cultural en el que está situado potencia la trama narrativa, Paco, Luis, Lucia, Rodrigo y el pequeño Pedrito reunidos se disponían a despedir y al mismo rato recibir el año en el domicilio de Paco y Luis, esta situación es propicia para desprenderse de las aflicciones y comenzar una temporada con una actitud más refrescante. De la misma manera admito apropiado el uso de la compleja técnica del plano secuencia para registrar el momento en que ocurren por un lado la salvación de Paco y Pedrito que estaban en el baño y por otro la matanza a Luis, Lucia y

Rodrigo que encontraban en la sala, por parte de Lagarto en complicidad con su hijo, que resulta impresionante cuando Paco sale del baño y halla los cadáveres ensangrentados desperdigados por la casa, inmediatamente admite con honestidad y lágrimas en los ojos que no sentía necesidad de drogarse desde hacía mucho tiempo, obvio que ese vacío ocasionado por el funesto desenlace resultaba difícil e imposible de llenarlo con alguna droga ilícita. Aunque posteriormente vemos como se cobra venganza, haciendo uso de las influencias del padre de su fallecida expareja, que en operativo conjunto con la policía liquida a balazos a Lagarto y su hijo, acción que también se realiza en fuera de campo, dado que solo se oyen las detonaciones de las armas. Así pues, también vemos como la influencia de la hegemonía económica y política se representa en esta escena con rasgos verosímiles.

De la misma manera, me resulta algo paradójico un sutil aspecto que Christian León indica ya que por un lado el realismo sucio pone en cuestión el pacto ficcional sobre el cual se constituye la forma clásica de la representación cinematográfica; por el otro reivindica una cierta dramaturgia, y refiero este aspecto porque en cierto modo dota de libertad formal al relato de Andrade que aboga por constituir identidades en crisis dentro de un ambiente que los cubre y condena, por lo que dichas identidades se establecen como un anhelado deseo que siempre se pospone.

En el caso del estudio de la escena violenta de *Crónicas* puedo mencionar que refleja a un personaje sombrío llamado Vinicio que desafortunadamente atropelló con su vieja camioneta a un inocente niño que se le interpuso mientras arrancaba, acto que enciende la ira de popular, Vinicio sometido, golpeado y rociado de combustible arde mientras seguía siendo maltratado, Vinicio vejado esquivó el linchamiento con la ayuda de Manolo y la Policía. Un detalle que llama la atención es que mientras sucedía la golpiza Manolo ordenaba al camarógrafo registrar todo detalle posible, esta acción la asocio a la ambivalencia entorno a la imagen de la muerte que expresaba Naief Yehya, debido a que por un lado parece desagradarnos por el otro resulta gratificante, claro entendiendo que Manolo representaba a un medio televisivo sensacionalista en el que esta normalizado el exhibir imágenes crueles. Es que la crueldad escenificada por más realista que luzca, jamás superara a la muerte real, tal como pregonaba Roman Gubern, claro está que este fragmento es del inicio mismo del filme y aun no nos revelaba los trastornos que albergaba su mente, aquellos que Christian

León alude como “seres abyectos”, término que en si es una categoría que investigó la filósofa feminista Judith Butler, que en si no son vistos como sujetos que habitan en zonas invivibles, por lo que se les priva cualquier manifestación discursiva que les permitiría pronunciarse como sujetos.

Es que el acto mismo de golpear a Vinicio en represalia por asesinar a un niño es innato, es parte de la naturaleza humana reaccionar ante situaciones calamitosas que se nos presenten, por eso no solo es vinculante con personas que habitan en la marginalidad. Por otro lado, se encuentra muy presente la relación con la religión católica y sus rituales, dado que en el cementerio durante el entierro se observa a un sacerdote exclamando unas palabras de esperanza para calmar a los dolidos familiares por sus pérdidas, posteriormente el enfurecido padre de los niños fallecidos reprende al policía sobre de cual Dios hablaría y particularmente al epílogo del fragmento el propio Vinicio sacrílegamente recita un versículo bíblico previo a su traslado a la cárcel, lo cual genera una ambigüedad de sensaciones porque por un lado duele la muerte del infante pero por el otro esperamos un castigo similar al que sufrió el pequeño.

Además de la fuerte crítica que se le da al periodismo sensacionalista del cual resulta inevitable no incomodarse por como banalizan la muerte y hacen circo con las desgracias ajenas, aunque peor resulta que su consumo se incrementa velozmente. Gubern y Yehya manifestaban que el consumo de los videos de matanzas, torturas o cualquier situación cruel, llega a asumirse por los consumidores como un modo de entretenimiento donde para sorprenderse esperaran para el futuro actos más atroces. Un ejemplo que viene recurrentemente aconteciendo es el de las matanzas en los recintos carcelarios alrededor del país donde nunca en la historia se ha visto correr tanta sangre como en estas épocas, donde dichas imágenes suelen virilizarse rápidamente por medios masivos de comunicación, redes sociales y portales digitales.

Para el caso de análisis en torno a la película *Cuando me toque a mí*, la considero como una forma muy distinta a las anteriores de tematizar fílmicamente a la violencia bajo otra cosmovisión ética y estética. Antes de cualquier pronunciamiento debo aclarar que no he leído la obra literaria *De que nada se sabe* del escritor ecuatoriano Alfredo Noriega, así que no puedo confrontarlas en referencia a la adaptación cinematográfica. Por otro lado, está

el doctor Arturo que nunca falta a su encuentro diario con la muerte, dado que, al trabajar en la morgue de un hospital, le hace padecerlo frecuentemente. El solitario galeno mostraba una actitud de antipatía frente a los restos humanos, entre sus monólogos existencialistas y diálogos irracionales con los cadáveres denotaba una desconexión con la realidad y los sentimientos que con el pasar del tiempo lo acercaba a la demencia.

El presuntuoso doctor Arturo, se asumía privilegiado en deducir como fueron a dar hasta su presencia cada fallecido, conflictuando acerca de su identidad, y condición social, a través de desvaríos disfrazados de cavilaciones, confronta a una sociedad conservadora donde la batalla por subsistir siempre retiene a unos y liquida a otros que culminan ante su presencia. Donde su megalomanía lo lleva a ensimismarse y oír a su entorno tal como sucedió con su asistente cuando en el fragmento estudiado solo presta atención a lo que él considera relevante, y así es como pone cara a cara a los cadáveres de la chica y el chico donde finaliza insultándolos ante la impotencia de recibir una respuesta.

El comportamiento del doctor lo asocio con la teoría del realismo traumático de la imagen desgarradora que planteaba Christian León citando a Jacques Lacan cuando menciona que lo real es una instancia que resiste a la simbolización, escapa al dominio del sujeto y se muestra en forma de representaciones traumáticas, esta notable definición es quizás la correcta manera de describir la forma de comportamiento del doctor en el filme con su familiares y compañeros de trabajo.

Del mismo modo refiero curiosa una analogía entre el actor ecuatoriano Manuel Calisto que interpreto al doctor Arturo en *Cuando me toque a mí* y el dramaturgo francés Jean-Baptiste Poquelin más conocido como Moliere específicamente a su última obra teatral llamada *El enfermo imaginario* (1673), dado que ambos fallecieron después de caracterizar a personajes con un gusto por el humor satírico, también ambos vinculados a la ámbito del área médica, uno como doctor el otro actor principal del enfermo. Recuerdo que en una entrevista Víctor Arregui dice que el afiche de la película resultó una premonición del fatal deceso de Calisto dado que este yace dormido en la camilla de la morgue.

Por otro lado, me resulta llamativo que en apenas un poco más de dos décadas que han transcurrido del nuevo milenio, se hayan producido más películas que en todo el siglo pasado, por esta notoria particularidad es que confronte a los tres filmes (*Mejor no hablar de ciertas*

cosas, Crónicas y Cuando me toque a mí) en torno a su propuesta narrativa y estética al momento de representar actos violentos. En el que los realizadores pretenden construir el punto de vista de los sujetos violentos sean estos marginales o de otro estrato social, lo que constituye un verdadero desafío para el relato cinematográfico

Con el propósito de que deba admitir que el cine como un medio, este se presta oportuno para poder representar la violencia como un destacado género cinematográfico, no prioritario eso sí, pero sí ideal para generar sensaciones en la audiencia, que por fascinante que se muestre no deja de considerarlo como una amenaza moral y social, tal como lo mencionaba James Kendrick. Además de que se debe entender que la mentalidad de la audiencia no es una entidad fija, sino que está siempre sujeta a reconsideraciones.

A fin de que nuestro novel cine vaya prosperando en cuanto a cantidad de producciones en relación a producciones audiovisuales nacionales pretéritas, que por un lado se entendería que no contaban con fondos públicos de fomento a la producción audiovisual como que norma la Ley de Cine ecuatoriana, y aunque estos resulten muy ajustados los fondos concursables para casi todos los cineastas ecuatorianos estos los han optimizado, también se están ampliando las temáticas, géneros y estéticas a modo más plurinacional por así denominarlo, finalmente se han creado instituciones, asociaciones de profesionales en el área fílmica nacional, se han abierto carreras de Cine en varias universidades en la nación para así luchar porque nuestra cinematografía se mantenga activa con el paso de los años.

Bibliografía

- Álamo Pérez, Isaac y Nekane García Amezaga. “La dialéctica del arte en Saló o los 120 días en Sodoma de Pier Paolo Pasolini”. En *Revistas Científicas de la Universitat de Barcelona* núm. 14-15 (22-mar-2019). Acceso el 05 de mayo de 2022. <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/27607/30562>.
- Alomía, Juan José. “Lecciones de rock and roll y cine con Javier Andrade”. *Radio Cocoa*, 28 de abril de 2014. Acceso el 31 de julio de 2022. <https://radiococoa.com/RC/javier-andrade-descubrio-el-cine-con-un-sueter-barato-de-ewan-mcgregor/>.
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Alvear, Miguel, entrevista por Lucas Perea. Noviembre de 2013, Ecuador bajo tierra – Entrevista con Miguel Alvear, *Tierra en Trance*. Acceso el 15 de diciembre de 2021. <http://tierraentrance.miradas.net/2013/11/entrevistas/ecuador-bajo-tierra-%E2%80%93-entrevista-con-miguel-alvear.html>.
- Aumont, Jacques. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2006.
- Barbáchano, Carlos. *Buñuel*. Barcelona: Salvat, 1986.
- Bazin, André. *El cine de la crueldad*. Bilbao: Mensajero, 1977.
- Bensalah, Mohamed. *La pasarela cinéfila*. Barcelona: Icaria, 2005.
- Black, Gregory D. *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press, 1999.
- Block de Behar, Lisa y Eduardo Rinesi. *Cine y totalitarismo*. Buenos Aires: La Crujía, 2007.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo, 2008. https://monoskop.org/images/b/bd/Buñuel_Luis_Mi_ultimo_suspiro.pdf.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Cortez Estrella, Frank Sebastián. “Análisis comparativo del uso de la violencia en las películas: Sicarios Manabitas de Fernando Cedeño y Crónicas de Sebastián Cordero”. Tesis de grado. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/14788>.

- Coryat, Diana y Noah Zweig. “Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional”. *International Journal of Media and Cultural Politics* vol. 13, no. 3, 1 September 2017: 265-285, doi: 10.1386/macp.13.3.265_1. <https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts/article/view/1592/1752>.
- Eisenstein, Serguei. “Montaje (1937). En *Hacia una teoría del montaje (vol. 1)*. Barcelona: Paidós Comunicación 115 Cine, 2001.
- Eisenstein, Serguei. “Montaje (1938). En *Hacia una teoría del montaje (vol. 2)*. Barcelona: Paidós Comunicación 116 Cine, 2001.
- Febres Cordero, Francisco. “Víctor Arregui, un cineasta forjado en la calle”. *Mundo Diners*, 11 de diciembre de 2012. Acceso 14 de julio de 2022, <https://revistamundodiners.com/victor-arregui-un-cineasta-forjado-en-la-calle/>.
- Festival Internacional de Cine de Morelia. “Cine de Gángsters: Más que armas y tráfico de drogas”. Acceso el 15 de mayo de 2022. <https://moreliafilmfest.com/cine-de-gangsters-mas-que-armas-y-trafico-de-drogas#:~:text=Este%20g%C3%A9nero%20se%20caracteriza%20por,lo%20largo%20de%20su%20historia>.
- Filme. David. “Psicosis”, *SensaCine*, 23 de enero de 2020. Acceso el 03 de mayo de 2022, <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-1603/criticas-espectadores/>.
- Flores Velasco, Jorge. “Cronotopos en trance. La mirada descolonizadora de la novela *Don Goyo* llevada al cine”. En *Formas del tiempo*, editado por Olga del Pilar Torres, 69-90. Guayaquil: Uartes, 2021.
- García Velásquez, María Emilia. “Relación entre el perfil de espectador de cine ecuatoriano y el grado de aceptación de las producciones nacionales estrenadas en el periodo 2012-2013”. En *Fuera de Campo* vol. 1 no. 4 mayo 2017: 82-99. Guayaquil: Uartes, 2017.
- Gomes, Domingo. “Los mejores animes gore hasta ahora”. *Newesc*, 30 de octubre de 2020. Acceso el 10 de diciembre de 2021. <https://newesc.com/mejores-animas-gore/>.
- Granda, Wilma. *La cinematografía de Augusto San Miguel*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007.

- Gubern, Román. “La imagen cruel”. En *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. 322-323. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Han, Byung-Chul. “Porno”. En *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder, 2014.
- Kendrick, James. *Film violence: History, ideology, genre*. Nueva York: Columbia University Press, 2009.
- Krohn, Bill. *Alfred Hitchcock Maestros del Cine*. Paris: Cahiers du Cinema, 2010.
- Langlois, Henri. “Especial Luis Noronha da Costa ‘Vampyr’”. *Elumiere*, Cuaderno 4, 1932. Traducido del francés por Francisco Algarín Navarro. Acceso el 20 de abril de 2022. http://www.elumiere.net/especiales/noronha/noronha_langloisvampyr.php
- Lawrence. D.H y Henry Miller. *Lo erótico como sagrado: Pornografía y obscenidad*. Buenos Aires: Argonauta, 2013.
- León, Christian. *El Cine de la Marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.
- León, Christian. “Patética, sublime, obscena. La violencia en el cine latinoamericano”. *Nuestros rollos*, no. 10 (2008): 14-15.
- Medina Terán, Carlos Andrés. “Estudio comparativo de Crónicas y Ratas, Ratones y Rateros como representación de problemas sociales en el Ecuador”. Tesis de grado. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2015. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9016>
- Mongin, Olivier. *Violencia y cine contemporáneo*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Muhlethaler, Jimena. “La representación de lo nacional en dos películas del cine ecuatoriano: *Ratas, ratones y rateros* (1999) y *Que tan lejos* (2006)”. En *Fuera de Campo* vol.1 no. 5, 78-99. Guayaquil: Uartes, 2017.
- Oubiña, David. “Violencia y utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano”. En *Fuera de campo* vol.1 no.3. 26. Guayaquil: Uartes, 2017.

- Redondo, Rubén. “El original: Infielmente tuyo (Preston Sturges)”. *Cine maldito*. Acceso el 27 de abril de 2022. <https://www.cinemaldito.com/el-original-infielmente-tuyo-preston-sturges/>.
- Rocha, Glauber. *La revolución es una eztyka*. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.
- Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Sao Paulo: Cosac & Nally, 2004.
- Sánchez Casademont, Rafael. “Erich von Stroheim, el mayor genio y el mayor desastre de la historia del cine”. *Fotogramas* (22 sep. 2018). <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g23353207/erich-von-stroheim-peliculas-biografia/>.
- Sánchez Salinas, Darío Javier. “Análisis del guion técnico y literario de las películas: Mejor no hablar de ciertas cosas; Tan distintos; Saudade, Solo es una más y, Con alas para volar”. Tesis de grado. Universidad Nacional de Loja, 2021. <https://dspace.unl.edu.ec/jspui/handle/123456789/23999>.
- Serrano Álvarez, Arturo. *El cine de Quentin Tarantino. Una aproximación a la estética de la violencia*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2014.
- V Lex Información jurídica inteligente. 2006. “Ley 29. Ley de fomento del cine nacional”. Acceso el 19 de diciembre de 2021. <https://vlex.ec/vid/ley-29-ley-fomento-643461285>.
- Wikipedia la enciclopedia libre. “Cine de Terror”. Acceso el 10 de mayo de 2022. https://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_terror.
- Wikipedia la enciclopedia libre. “Género cinematográfico”. Acceso el 22 de mayo de 2022. https://es.wikipedia.org/wiki/Género_cinematográfico.
- Yehya, Naief. *Pornocultura. El espectro de la violencia sexualizada en los medios*. México D.F.: Tusquets, 2013.

Filmografía

- 52 segundos*, dirigida por Javier Andrade (2018) Largometraje
- Avaricia*, dirigida por Erich von Stroheim (1924) Largometraje
- Bonnie and Clyde*, dirigida por Arthur Penn (1967) Largometraje
- Children of the jaguar*, dirigida por Eriberto Gualinga (2012) Cortometraje
- Crónicas*, dirigida por Sebastián Cordero (2004) Largometraje
- Cuando me toque a mí*, dirigida por Víctor Arregui (2006) Largometraje
- Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dirigida por Glauber Rocha (1964) Largometraje
- Dial M for Murder (Crimen perfecto)*, dirigida por Alfred Hitchcock (1954) Largometraje
- El acorazado de Potemkin*, dirigida por Serguei Eisenstein (1925) Largometraje
- El día que me callé*, dirigida por Isabel Dávalos y Víctor Arregui (2020) Largometraje
- El Facilitador*, dirigida por Víctor Arregui (2013) Largometraje
- El tesoro de Atahualpa*, dirigida por Augusto San Miguel (1924) Largometraje
- El triunfo de la voluntad*, dirigida por Leni Riefenstahl (1935) Largometraje
- Esposas frívolas*, dirigida por Erich von Stroheim (1922) Largometraje
- Europa Report*, dirigida por Sebastián Cordero (2013) Largometraje
- Feriado*, dirigida por Diego Araujo (2014) Largometraje
- Fuera de juego*, dirigida por Víctor Arregui (2002) Largometraje
- Infelizmente tuyo*, dirigida por Preston Sturges (1948) Largometraje
- La casa del ritmo*, dirigida por Javier Andrade (2014) Largometraje
- La muerte de Jaime Roldós*, dirigida por Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento (2013) Largometraje
- La pasión de Juana de Arco*, dirigida por Carl Theodor Dreyer (1928) Largometraje

Lo invisible, dirigida por Javier Andrade (2021) Largometraje

Los olvidados, dirigida por Luis Buñuel (1950) Largometraje

Los siete samuráis, dirigida por Akira Kurosawa (1954) Largometraje

Los viajes de Sullivan, dirigida por Preston Sturges (1941) Largometraje

Más allá del Mall, dirigida por Miguel Alvear (2010) Largometraje

Mean Streets, dirigida por Martin Scorsese (Calles peligrosas, 1973) Largometraje

Mejor no hablar de ciertas cosas, dirigida por Javier Andrade (2012) Largometraje

Mono con gallinas, dirigida por Alfredo León (2013) Largometraje

Monty Python and the Holy Grail, dirigida por Terry Gilliam (1975) Largometraje

Natural Born Killers, dirigida por Oliver Stone (1994) Largometraje

Pescador, dirigida por Sebastián Cordero (2012) Largometraje

Psicosis, dirigida por Alfred Hitchcock (1960) Largometraje

Pulp Fiction, dirigida por Quentin Tarantino (1994) Largometraje

Rabia, dirigida por Sebastián Cordero (2009) Largometraje

Rashomon, dirigida por Akira Kurosawa (1950) Largometraje

Ratas, ratones, rateros, dirigida por Sebastián Cordero (1999) Largometraje

Reservoir Dogs, dirigida por Quentin Tarantino (1992) Largometraje

Saló o Los 120 días en Sodoma, dirigida por Pier Paolo Pasolini (1975) Largometraje

Sicarios Manabitas, dirigida por Fernando Cedeño (2004) Largometraje

Sin muertos no hay carnaval, dirigida por Sebastián Cordero (2016) Largometraje

The Texas Chainsaw Massacre, dirigida por Marcus Nispel (2003) Largometraje

Un perro andaluz, dirigida por Luis Buñuel (1929) Cortometraje

Vampyr, dirigida por Carl Theodor Dreyer (1928) Largometraje