

Vol 1, N° 1 (2017): Enero

ISSN 2528-7966





# nawi

arte · diseño · comunicación

Guayaquil · Ecuador  
Vol. 1, N°1 (2017): Enero



**EDCOM**  
*Escuela de Diseño y Comunicación Visual*

## Autoridades

**RECTOR ESPOL** Ing. Sergio Flores Macías.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

**VICERRECTORA ESPOL** PhD. Cecilia Paredes Verduga.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

**DIRECTOR EDCOM** Mae. Fausto Jácome López.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

**SUB-DIRECTOR EDCOM** Mg. Freddy Veloz De La Torre.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

## Consejo Editorial

PhD Cecilia Paredes Verduga.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

PhD Julie Nieto Wigby.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

PhD Gonzalo Abril Curto.  
Universidad Complutense de Madrid. España.

PhD Josep María Català Domènech.  
Universidad Autónoma de Barcelona. España.

PhD David Oubiña.  
Universidad de Buenos Aires. Argentina.

PhD Eleder Piñeiro Aguiar.  
Universidad San Gregorio de Portoviejo. Ecuador.

## Equipo Editorial

**DIRECTOR** PhD. Miguel Alfonso Bouhaben.

**SUB DIRECTORA** Mg. Lourdes Pilay García.

**REDACTORA JEFE** PhD Cristina Morales Saro.

**ADMINISTRACIÓN Y GESTIÓN** Mg. María Fernanda Miño Puga.  
Mg. Daniel Gustavo Castelo Tay-Hing.

**COORDINACIÓN DE ILUSTRACIONES** Mg. Alejandro Ocaña.

**INFORMÁTICA** Mg. Diego Alejandro Carrera Gallego.  
Mg. Ariana Andrea García León.

**ARTE Y DIAGRAMACIÓN** Mg. Antonio Gregorio Moncayo Moncayo.

**REDES PUBLICIDAD** Mg. Lourdes Paola Ulloa López.

**COORDINADOR DE FOTOGRAFÍA** Mg. Iria Cabrera Balbuena.

## Comité científico

PhD Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos. Universidad Federal de Sao Paulo. Brasil.  
PhD Luis Alonso García. Universidad Rey Juan Carlos. España.  
PhD Luís X. Álvarez. Universidad de Oviedo. España.  
PhD María Irene Aparício. Universidade Nova de Lisboa. Portugal.  
PhD Fernando Baena Baena. Universidad de Granada. España.  
PhD Juan-Ramón Barbancho Rodríguez. Universidad de Sevilla. España.  
PhD Daniel Barredo Ibáñez. Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí. Ecuador.  
PhD Rossana Bastías Castillo. Universidad de Valparaíso. Chile.  
PhD Asunción Bernárdez Rodal. Universidad Complutense de Madrid. España.  
PhD Palmira Chavero Ramírez. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-FLACSO. Ecuador.  
PhD Danielle Crepaldi Carvalho. Universidad de Sao Paulo. Brasil.  
PhD José Gabriel Ferreras Rodríguez. Universidad de Murcia. España.  
PhD Héctor Fouce Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid. España.  
PhD Miguel Ernesto Gómez Masjuan. Universidad de la Habana. Cuba.  
PhD Hristo Kutev Karagyozev. Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.  
PhD Josu Larrañaga Altuna. Universidad Complutense de Madrid. España.  
PhD Christian León. Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador.  
PhD Guilherme Maia. Universidad Federal de Bahía. Brasil.  
PhD Javier Mateos-Pérez. Universidad de Chile. Chile.  
PhD Cristina Morales Saro. Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.  
PhD Víctor Núñez Fernández. Universidad a Distancia de Madrid. España.  
PhD Jorge Polo Blanco. Universidad Técnica del Norte. Ecuador.  
PhD Bárbara Sainza Fraga. U-TAD. Centro Universitario de Arte y Tecnología. España.  
PhD Cynthia Sarti. Universidad federal de Sao Paulo. Brasil.  
PhD Marcello Serra. Universidad Carlos III. España.  
PhD Roxana Popelka Sosa Sánchez. Universidad Complutense de Madrid. España.  
PhD Lauro Zavala. Universidad Autónoma Metropolitana. México

## Colaboradores

DIAGRAMACIÓN Andrea M. Vilches Ávila.

PORTADA Cynthia Elizabeth Córdova.

LOGOTIPO José Alberto Duchi.

IMÁGENES Gabriel Alvarez.  
Kevin Astudillo.  
Diana Bajaña.  
Gladys Mabel Cabrera.  
Adriana Castello.  
Bellkis Cedeño.

Diego Espinoza.  
Carlos Franco.  
Joel González.  
Byron Huilca.  
Pedro Manuel Iglesias.  
Mariam López.

Ericka Ramos.  
Tahiri Roha.  
Miguel Salas.  
Jesús Alberto Suárez.  
Paul John Torres.  
Erick Vera.

Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación es una publicación científica de frecuencia semestral de la Escuela de Diseño y Comunicación Visual (EDCOM) y de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). Guayaquil, Ecuador. Campus Gustavo Galindo - km. 30,5 vía perimetral

Todos los artículos que aparecen en este número fueron revisados y aprobados por pares ciegos externos.

Los envíos de los artículos podrán ser enviados a través de la Plataforma Open Journal System:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi>

La opiniones expresadas son responsabilidad de sus autores y no reflejan la opinión de Ñawi ni de su Consejo Editorial.

## ñawi

Es una revista científica semestral de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). El propósito de este nuevo proyecto impulsado por la Escuela de Diseño y Comunicación Visual (EDCOM) se adhiere a la misión y a la visión de la ESPOL.

## ñawi

Pretende ser una revista referente a nivel nacional, donde la investigación y la innovación científica constituyan los pilares fundamentales para forjar una sociedad más libre, justa y responsable, y para promocionar y desarrollar la cultura de Ecuador y de la región, con la idea de conformar un proyecto que sea referente internacional.

## ñawi

Es una revista que aborda el estudio, el análisis, la historia y la reflexión del Arte, el Diseño y la Comunicación vinculadas a lo visual. También está abierta a la recepción de artículos sobre las diferentes ramas de las Ciencias Sociales y la Humanidades (Sociología, Psicología, Antropología, Estética, Semiótica, Historia y Filosofía) siempre que traten problemáticas vinculadas a la Comunicación Visual, el Arte y el Diseño, con especial atención a las acontecidas en Ecuador y en América Latina.

## Artículos

- 13 *La Muerte de Jaime Roldós y Con mi Corazón en Yambo: la reafirmación del imaginario colectivo en función de nuevos procesos de construcción social y política en Ecuador.*  
**María Fernanda Miño Puga**
- 31 *Aproximaciones al pensamiento del cine con Merleau-Ponty y Godard.*  
**Sergio Aguilera Vita**
- 47 *Mozart in the jungle: sex, drugs and classical music. ¿Descontextualizando la alta cultura?*  
**Violeta Alarcón Zayas**
- 73 *Acerca del uso de la fotografía en Guía de Descampados de la Ría de Bilbao de Lara Almarcegui y Ghost Box de Itziar Okariz.*  
**Concepción Elorza**
- 89 *Análisis de la programación televisiva para el adulto mayor en las parrillas de canales locales de la ciudad de Guayaquil.*  
**María Elizabeth Oviedo**

## Entrevista

- 113 “El arte es constituyente”. Entrevista a Tania Hermida.  
**Miguel Alfonso Bouhaben**

## Reseñas

- 125 Scolari, Carlos (2015). *La ecología de medios y sus transformaciones hasta los prosumidores.*  
**Paola Ulloa**
- 129 Corazón Ardura, José Luis (2015). *Poéticas del presente. Actualidad del arte ecuatoriano.*  
**Cristina Morales**

## Instrucciones para los autores.

- 133 Evaluación por pares.
- 134 Directrices de contenido.
- 135 Normas de edición.
- 136 Referencias bibliográficas.
- 138 Envío de originales.



Imagen: Miguel Salas.

The background features a complex, abstract geometric pattern. It consists of various shapes such as triangles, squares, and curved segments, all rendered in a palette of teal, light blue, purple, and green. The shapes are arranged in a way that creates a sense of depth and movement, with some elements overlapping others. The overall effect is a vibrant, modern, and artistic composition.

# Artículos



Imagen: Jesús Alberto Suárez.

*La Muerte de Jaime Roldós y Con mi Corazón en Yambo*. La reafirmación del imaginario colectivo en función de nuevos procesos de construcción social y política en Ecuador<sup>1</sup>.

*La Muerte de Jaime Roldós and Con mi Corazón en Yambo*. The reaffirmation of the collective imagination in function of new social and political construction processes in Ecuador.

**Resumen:**

El presente artículo utiliza los horizontes de expectativas y experiencias de Jauss y Benzinger para analizar coincidencias en las representaciones de ciertos actores políticos y fuerzas del orden, presentes en *Con mi corazón en Yambo* y *La Muerte de Jaime Roldós*, en el marco de las principales teorías de cine documental relacionadas a la percepción de realidad. El texto sugiere que estas representaciones, suscitadas a partir de un distanciamiento tanto temporal como cultural de los hechos, responden consciente o inconscientemente al discurso político de turno en las cuales se inscriben, reafirmando de esta manera el imaginario colectivo que mejor funciona para dicho cometido.

**Palabras clave:** Documental ecuatoriano; Recepción estética; Fusión de horizontes; Imaginario colectivo.

**Abstract:**

The present article uses Jauss and Benzinger's horizons of expectations and experiences to analyze coincidences in the representation of political figures and law enforcement agencies in *Con mi corazón en Yambo* and *La Muerte de Jaime Roldós*, in the context of documentary film theories related to the perception of reality. The text suggest that these representations, raised by a temporary and cultural detachment, respond consciously or unconsciously to the current political discourse which they are part of, reaffirming in this way the collective worldview that best work for that goal.

**Keywords:** Aesthetic reception; Collective worldview; Ecuadorian documentary; Fusion of horizons.

María Fernanda Miño Puga  
Escuela Superior  
Politécnica del Litoral. Ecuador  
[mfmimo@espol.edu.ec](mailto:mfmimo@espol.edu.ec)

Enviado: 2016-05-11  
Aceptado: 2016-06-29  
Publicado: 2017-01-01

<sup>1</sup> Esta investigación fue desarrollada en el marco del Grupo de Investigación *Cultura Visual, Comunicación y Decolonialidad* y dentro del Proyecto de Investigación "Imagen y sociedad. La práctica audiovisual como forma de intervención social en América Latina" auspiciado por la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL).

## 1. Introducción

En Ecuador, el documental se ha posicionado como el género de mayor madurez entre realizadores, críticos y académicos nacionales, aunque todavía los parámetros que definan este epíteto no estén del todo claros. La madurez del documental ecuatoriano, más que una afirmación verificada científicamente, es una opinión compartida por gran parte de la masa crítica, nacida principalmente del éxito de películas como *Con Mi Corazón en Yambo* (María Fernanda Restrepo, 2011) y *La Muerte de Jaime Roldós* (Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, 2013).

Si bien el incremento del apoyo estatal a la producción cinematográfica, fruto de la Ley de Fomento del Cine Nacional (2006), ha contribuido a la sostenibilidad de la actividad fílmica en el país en los últimos diez años (Luzuriaga, 2014), el retorno de esta inversión<sup>2</sup> se hace evidente particularmente en las propuestas de no ficción mencionadas. Una significativa presencia en taquilla, acompañada de importantes reconocimientos a nivel nacional e internacional (CNCine, 2015), revela el estado actual del género. Pero las similitudes entre estas dos producciones no solo se limitan al desempeño comercial. Estos filmes representan una tendencia que ha buscado retomar temáticas del regreso a la democracia, haciendo uso de recursos comúnmente asociados al texto objetivo: datos, cifras, testimonios de involucrados, material de archivo relevante, entre otros, que podrían generar una apreciación de realidad en el público común.

El presente artículo utiliza los horizontes de expectativas y experiencias de Hans Robert Jauss y Elizabeth Benzinger (1970) para analizar coincidencias en las representaciones de ciertos actores políticos y fuerzas del orden, presentes en *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*, en el marco de las principales teorías de cine documental (Nichols, 2001; Rouch, 1962; Rosen, 2010) relacionadas a la percepción de realidad. El texto sugiere que estas representaciones, suscitadas a partir de un distanciamiento tanto temporal como cultural de los hechos, responden consciente o inconscientemente al discurso político de turno en las cuales se inscriben, reafirmando de esta manera el imaginario colectivo que mejor funciona para dicho cometido.

---

<sup>2</sup> El fondo de fomento cinematográfico, al ser un fondo concursable no reembolsable, no condiciona al acreedor a tener un buen desempeño final en taquilla. El término “retorno de la inversión” es tomado del concepto financiero que contrasta el beneficio con la inversión ejecutada (Phillips, 2005:187). En el caso del cine ecuatoriano, el beneficio que se busca va más allá de una mera retribución económica.

## 2. La historia y su recepción a través del documental

Ya por el año 1915, el conocido cineasta estadounidense D.W. Griffith se aventuraba a profetizar sobre el rol que desempeña el cine en la aprehensión de la historia. Griffith consideraba que en un futuro no muy lejano, en lugar de conocer los hechos históricos a través de libros apilados en una biblioteca, bastaría con apretar un botón y disfrutar de la historia “tan cual” había sucedido, por medio de imágenes en movimiento (Lang, 1994). Este proceso se llevaría a cabo de la mano de “reconocidos expertos”, encargados de recopilar, constatar y evaluar la información disponible. El resultado final, una expresión “viva y completa” de la realidad, no contaría con una opinión que interprete las imágenes, más bien, buscaría atenuar las diferentes voces ya presentes en los textos escritos mediante un documento visual consensuado.

Considerada ingenua, anticuada y extremadamente positivista, la visión de Griffith en parte se cumple (Stevens, 1997). De más está profundizar en los grandes retos que dicha propuesta implica: limitaciones en cuanto a tiempo, forma, construcción y consenso de contenidos. Sin embargo en la actualidad, la manera por la cual el ciudadano común se relaciona con su entorno no inmediato depende, sustancialmente, de la interpretación del material audiovisual que consume, y dentro de dicho material, el documental juega un papel preponderante.

Para Bill Nichols (2001) toda película es un documental en la manera que evidencia la cultura de la sociedad que retrata y en la que se produce. Los documentales de representación social, como Nichols denomina a lo que llamamos no-ficción, nos dan un sentido de realidad siempre que coincidan con la visión del mundo que interpretamos. La legitimidad es la que se pone en duda dependiendo del concepto subjetivo de realidad, es decir, de acuerdo a lo que de manera individual se considere falso o real, se juzga en lo ofertado visualmente (Rouch, 2003). Louis Althusser (1992) define a este entramado de creencias como ideología, forjada por la clase dominante y por medio de la cual los sujetos que habitan en ella pueden reflejarse y adquirir una identidad. En otras palabras, nuestra perspectiva es alimentada por el material circulante dentro de una misma cultura, compuesto por mitos y verdades alrededor de una realidad histórica, siendo estos, posiblemente, los únicos medios por los cuales hayamos tenido acceso a esta misma realidad en primera instancia (Nichols, 1997).

En este contexto, la recepción documental se podría estudiar a partir de los horizontes de expectativas y experiencias de Hans Robert Jauss y Elizabeth Benzinger (1970), inicialmente aplicados a la literatura, y su relación con la construcción de la historia. Jauss y Benzinger intentan combinar las ideas marxistas y formalistas de recepción literaria, enfocándose en los criterios que usa el público para juzgar una obra. Este criterio dependerá, mayoritariamente, de las expectativas que suscita la obra, por ejemplo, en base a los estándares ya esperados de cada género, evidentemente cambiantes de acuerdo a la época y al lugar de publicación (o, para el caso del cine, de exhibición); y a las experiencias subjetivas del lector/espectador que validan los argumentos del texto visual, provocando así una mayor identificación. En la medida en que estos dos horizontes coincidan, esto es, que las expectativas que produce el texto visual se conjuguen con las experiencias subjetivas que condicionan su lectura, lo que Hans-Georg Gadamer denomina “fusión de horizontes” (2006: 370), entonces se configurará una mayor percepción de realidad.

Aplicando estas tesis a la discusión teórica sobre la lectura y la interpretación de los eventos históricos en el cine documental, se podrían generar dos posibles escenarios: o bien, la reafirmación o naturalización del imaginario colectivo, o bien la revisión crítica de este (Vellegia, 2010: 49-55). Cabría preguntarse en qué categoría se incluirían los documentales ecuatorianos que nos disponemos a analizar, y como se definiría la reacción esperada de la sociedad que valide esta clasificación. Lo cierto es que ambos documentales emergen casi simultáneamente alrededor de treinta años después de suscitados los acontecimientos en ellos analizados, lo que puede arrojar luz, no solo de dichos eventos, sino también sobre la situación actual del país. Marc Ferro lo resumiría como “aquello que una sociedad quiere o no ver de sí misma; de lo que está dispuesta a confesar y lo que rechaza, prefiere disfrazar, o mantener oculto” (Citado en Vellegia, 2010: 50).

### **3. Desde donde se lo mire**

Por tratarse de una realidad necesariamente de un pasado, el documental genera expectativas mucho más históricas que las presentes en su contraparte más inmediata: el reportaje (Rosen, 2010). La instantaneidad disponible en el reportaje y más recientemente en las redes sociales no es posible en la producción cinematográfica documental, lo que obliga

a revisar la realidad representada desde una distancia no solo temporal sino también cultural. Rosen ejemplifica este concepto comparando los reportajes que anunciaban la muerte de John F. Kennedy con el posterior documental *JFK: A Time Remembered*.

Similar al caso Kennedy (aunque guardando las distancias), la muerte del expresidente en funciones Jaime Roldós se difunde de manera casi instantánea en el marco de un evento de alcance nacional: un partido de fútbol. Narradores deportivos comunican de la desaparición del avión en el que viajaba el presidente para luego confirmar el suceso fatal y dar paso a la versión oficial del vicepresidente (“Murió Roldós”, 1981). Es evidente que los primeros no poseían toda la información necesaria para presentar un análisis extenso de dicha tragedia, tampoco los asistentes, espectadores y demás interesados para corroborar su veracidad. Pero estas primeras noticias son las que sientan las bases de la memoria colectiva que se habría de construir a partir de este suceso, y que luego se alimentaría de lecturas futuras, ya con más insumos que interpretar.

Estas bases se fortalecen a partir del bagaje, tanto individual como grupal, siempre en proceso construcción, de donde surge también la obra como tal, cerrando así el círculo comunicacional tácito entre autor, filme, y espectador. No sería lo mismo conocer de este incidente durante la transmisión un partido de fútbol, que hacerlo mientras se cubre el mismo evento deportivo, teniendo como fuente a colegas periodistas indagando el acontecimiento en tiempo real. Tampoco se compararía el conocimiento adquirido a través de uno o dos capítulos de una enciclopedia de historia<sup>3</sup>, durante una parada militar conmemorativa, o por medio del relato oral de un testigo cercano.

Con mi corazón en Yambo ejemplifica este concepto al incluir la perspectiva de un niño al final del documental. Pedro Restrepo, padre de los desaparecidos Carlos Santiago y Pedro Andrés, intenta explicar al curioso transeúnte el porqué de su protesta semanal frente al Palacio de Gobierno. María Fernanda Restrepo, directora del filme y hermana de los desaparecidos, presenta un punto de vista contrastante al revisar la información recopilada por su familia durante décadas, ya no desde la visión infantil, al ser ella una niña cuando se dieron las desapariciones, sino

3 En entrevista telefónica, Lisandra Rivera sugeriría que ciertas afirmaciones de su película, como por ejemplo el elemento geopolítico presente en la administración roldosista, no consta en ningún libro o enciclopedia de historia ecuatoriana. Lo poco que se presenta tiende a ser sintetizado como un solo período de gobierno, junto al de su sucesor, Osvaldo Hurtado.

desde una perspectiva que se afianza en un proceso de duelo personal<sup>4</sup> (Torres, 2014: 198). Las experiencias de estos dos personajes (el niño y la autora como niña y luego adulta), se oponen considerablemente y reflejan las grandes distancias que el documental pretende acortar.

Por su parte, Roldós intenta disuadir este desbalance de experiencias al incluir ocho posibles comienzos de la historia. Inicialmente un problema más técnico que narrativo, el documental incluye un breve resumen de acontecimientos clave que marcan el ascenso de la figura de Roldós en la palestra política, que inevitablemente terminan relacionándose entre sí como intuye la cita de apertura del texto: “Una de las señales del subdesarrollo es la incapacidad de relacionar una cosa con la otra” (Desnoes & Gutierers Alea, 1969).

Roldós menciona la dictadura militar previa que disfrutó de los beneficios de la exploración petrolera, las pugnas entre el líder opositor que finalmente fue vetado de participar en elecciones de regreso a la democracia, y su pupilo, Roldós, que luego tomaría un distanciamiento de esta primera figura una vez posesionado. También se incluye la revuelta de estudiantes en Guayaquil, el bloqueo político desde el parlamento, el descontento popular y la no convocatoria a plebiscito, una de las principales promesas de campaña. Para los autores estos temas no se podían dejar atrás, aun cuando requieran alrededor de 15 minutos para ser desarrollados, ya que terminan otorgándole una estructura al relato, a manera de primer acto aristotélico, en donde se establece el estatus quo del personaje y un primer punto de quiebre: una “primera” muerte o la muerte física.

Este primer acto es construido a partir de material de archivo y su interpretación en voz en off. La “voz de Dios” del autor, similar a lo que en su momento presentaría Grierson en los documentales producidos entre los 30s y 40s, inicialmente connota una posición de absoluta maestría y conocimiento fuera de los límites temporales y espaciales del universo social que el documental presenta (Wolfe, 1997). Más adelante, el autor se inmiscuiría en el relato como personaje indagador de la verdad, para luego volver a la posición inicial de reflexión en un epílogo que ubica a la historia como eso que se decide mostrar, pero también lo que se decide olvidar.

---

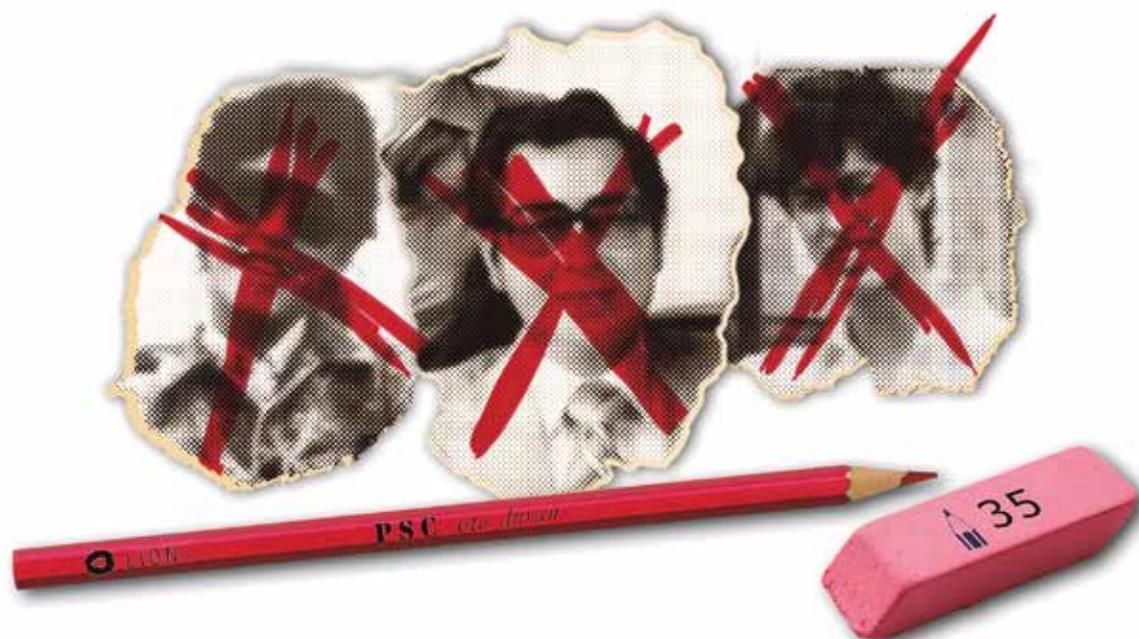
4 Torres argumenta que aún no existe un ejercicio de distanciamiento, como el presente en *Los Rubios de Alberta Carri* y *Muertes indebidas de Rubén Plataneo*, que permita considerar a *Con mi corazón en Yambo* como un objeto formal de estudio, o por lo menos, no por ahora. Para Torres, *Yambo* es “un sentimiento” del que todavía no se podría hablar o razonar.

Aunque el papel del autor dentro y fuera del documental no termina de cocinarse como uno o como otro, el epílogo final resume eficientemente la construcción del documental, mostrando incluso parte del entramado que lo termina produciendo. Williams (1980) denominaría a este fenómeno como “tradición selectiva”, en la que se seleccionan fragmentos de la tradición que son más funcionales y operativos para los nuevos procesos de construcción de una identidad cultural y social.

Ferro denominaría a estos fragmentos “síntomas”, ya que diagnostican las “enfermedades de la sociedad, las enfermedades del poder” (1991: 10). Tomando como referencia la representación de tres de los principales actores políticos de las últimas décadas, se hacen notorias las implicaciones actuales que en ellas se intuyen. Por ejemplo, la representación casi burlesca del expresidente Abdalá Bucaram, cuñado de Roldós que, a pesar de predicar una indiscutible herencia del mismo, en su momento clave para alcanzar la presidencia, ahora aparece como un personaje que desborda antagonismo. En Roldós, el hijo del ex presidente y dramaturgo de trayectoria Santiago, llega a comparar su tragedia con la de Hamlet, relacionando la figura de Claudio con la de su tío Abdalá. Si se considera la disminuida aceptación de Bucaram en el contexto político actual (“El perdió otro boleto de retorno”, 2012), el retrato presente en Roldós funciona para el nuevo orden en el cual se lo inscribe.

La selección de imágenes y discursos del populismo extremo, como la llegada de Bucaram al aeropuerto de Guayaquil luego de su victoria presidencial, o la frase célebre con la que compara a la derecha ecuatoriana con “la esperma derretida en la gran llama de la pasión democrática” (Vergara, 1989: 212), ahora se re-significan para denotar el recuerdo de un pasado que no “debe” volver, frase ya recurrente en el contexto político actual (“Presidente Correa asegura que el pasado no volverá”).

León Febres Cordero, en su momento líder de la derecha y también expresidente de la República (“León Febres Cordero”, 2008), aparece en una fotografía estática en la que desenfunda un revólver en el pleno del Congreso Nacional. Una imagen casi icónica, innumerables veces citada en el discurso político actual, ahora se muestra en el contexto del juego geopolítico del que Roldós formaba parte. Los gobiernos de Carter y Reagan, la revolución sandinista, la conformación de bloques de países



democráticos en los que se enaltece a Roldós como líder, y la relación entre el Plan Viola argentino y la Operación Cóndor, completan el preámbulo de la famosa fotografía, que da pie a las subsecuentes teorías de conspiración supuestamente orquestadas por el poder militar de la época (Perkins, 2005).

Yambo también alude a la citada fotografía, pero lo hace desde la percepción de un Febres Cordero como jefe supremo a la interna, al mando de las fuerzas armadas y policiales, principales agentes de la desaparición de los hermanos Restrepo según el documental. La intervención de Pedro Restrepo, en la que destaca su inicial apoyo a este régimen, evita que sea percibido como un vocero necesariamente de oposición, sino como un partidario desilusionado de un proceso político. El documental reforzaría esta idea de desilusión al incluir las opiniones de Sixto Duran Ballén, expresidente de similar ideología, cuando intenta justificar las decisiones de represión de la protesta social tomadas durante su mandato (Barraza, 1995: 29). Resalta particularmente el montaje utilizado por la autora, interpolando a un Durán Ballén anciano y entusiasta de la música clásica, con imágenes de la opresión policial de la época, insinuando de cierta manera una desatención consciente por parte de este.

La representación del actual presidente ecuatoriano Rafael Correa es contrastante, apareciendo relativamente temprano en Roldós como un invitado más a la boda de la hija del fallecido Roldós, Martha. Con ella se establece una relación de contemporaneidad e incluso de consonancia política al sugerir una común ilusión de terminar la obra de su padre (Herrera, 2014). Martha se casaría con el hijo del exmandatario panameño también fallecido Omar Torrijos, quien habría de sucumbir en un accidente aéreo de similares circunstancias (“Muere en accidente de aviación el expresidente panameño Omar Torrijos”, 1981).

Si se consideran los paralelismos entre las intenciones de Roldós y las acciones posteriores de Correa que llevarían a cabo un plebiscito de disolución del Congreso para luego crear una Asamblea Constituyente y reformar la Constitución (“Correa convoca a consulta popular el 18 de marzo”, 2007), se podría concluir que dicho “síntoma” favorece las intenciones del proceso actual. Aunque en su ejercicio político Correa toma como referente a un antecesor mucho más lejano, el general Eloy Alfaro (Ávila Nieto, 2012), esta pequeña pauta incluida en el documental

se opone abismalmente al retrato de Febres Cordero y Bucaram, dos de sus más fervientes opositores. De la misma manera Yambo, aunque no menciona al presidente de manera directa, insinúa una acción política que influye de manera positiva en el proceso de duelo de la protagonista: la creación de la Comisión de la Verdad que develaría parte del misterio de la desaparición de los hermanos Restrepo (Intriago, 2014).

#### **4. Las fuerzas del orden**

Las comparaciones no solo se limitan a las representaciones de actores políticos. Las fuerzas policiales en Yambo y las fuerzas armadas en Roldós, constituyen arquetipos antagonicos que terminan de completar el “viaje del héroe”, como lo diría Campbell (1949) de María Fernanda Restrepo y Santiago Roldós respectivamente. En el primer caso, los policías acusados de presunta detención y posterior extorsión de los hermanos Restrepo aparecen de manera casi cronológica, intercalando material de archivo con la búsqueda actual de la autora, que eventualmente la llevaría a enfrentar a los supuestos implicados en el marco de las investigaciones de la Comisión de la Verdad.

Esta confrontación se asemeja a la liderada por su madre, Luz Helena Arismendy, en las múltiples protestas sociales que se retratan en el documental. Resalta de manera importante la exagente de policía Doris Morán, quien aparece como principal implicada en las desapariciones. El documental expone un enfrentamiento entre Arismendy y Morán en el contexto de un careo policial, para luego ser repetido por la autora en una situación mucho más inesperada e informal. De esta manera, Morán ilustra el arquetipo antagonista por excelencia al convertirse en instrumento para culminar la labor de Arismendy y completar el proceso de duelo de Restrepo.

Pero el antagonismo no solo se limita a la figura de Morán. La policía y los miembros del SIC-10, unidad de investigación de la época que utilizaba métodos no tradicionales de aprensión y tortura (“La Fiscalía confirmó la existencia del SIC-10 y tiene lista de integrantes”, 2013) también se presentan utilizando la burla y el ridículo, incluyendo referencias a videos institucionales de la policía nacional y expresiones artísticas durante la celebración de uno de los aniversarios de las desapariciones. Aun cuando se intenta mantener la imparcialidad al presentar prácticas actuales de la policía donde se rechazan las figuras de tortura y desaparición forzosa,

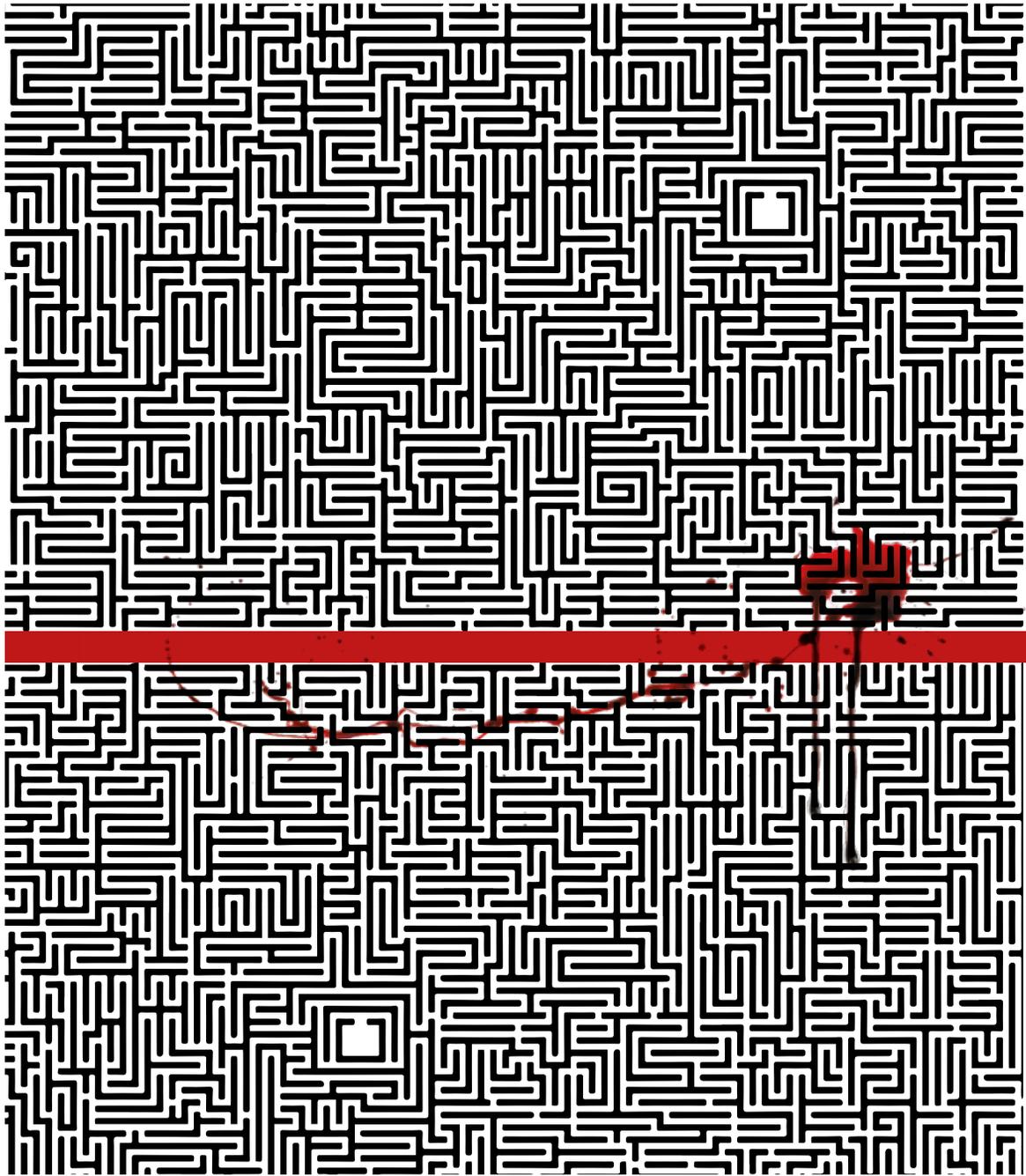
es imposible no percibir un sutil sarcasmo en dichas representaciones.

Por su parte, Roldós examina el rol de las fuerzas armadas en el entramado geopolítico de la época, en donde el expresidente buscaba encabezar un liderazgo regional hacia un estricto respeto por los derechos humanos. El documental sitúa a las fuerzas armadas nacionales en visible discrepancia con dichos cometidos y las relaciona con el mandatario argentino Roberto Viola y sus intereses por evitar el avance del comunismo y demás iniciativas progresistas de la región (“Un documental indaga en la muerte del expresidente Roldós y la vincula con la dictadura en la Argentina”, 2013). Adicionalmente, los vínculos entre la muerte de Roldós y eventos similares como el de Omar Torrijos en Panamá y Omar Hoyos en Perú, las incompatibilidades en las investigaciones tanto nacionales como internacionales, y un gradual desinterés por develar el misterio alrededor del accidente aéreo por las autoridades de turno, generan una narrativa que alude a una posible duda o suspicacia en el espectador.

El retrato de las fuerzas del orden, tanto policiales como militares, considerando el protagonismo que dichas instituciones han exhibido en los golpes de estado de finales de los noventa (Paz y Miño, 2006), además del visible rechazo del gobierno actual hacia iniciativas intervencionistas del primer mundo (Golinger, 2014), evidencian el nuevo orden político. En Yambo, la policía busca una reivindicación actual ante los atropellos indiscutibles del período, mientras que en Roldós se hace desde la voluntad política que permite un mayor escrutinio hacia estos excesos. De esta manera, ambas instituciones son retratadas a partir de una nueva identidad, enmarcadas dentro de contextos políticos para los cuales mejor funcionan.

## 5. Aproximaciones recientes

Además de las mencionadas realizaciones, se suman aquellas que intentan visibilizar debates actuales. *Comuna Engabao* (Libertad Gills, 2014), *La Importancia de llamarse Satya Bicknell Rothon* (Juliana Khalifé, 2013) y *Secretos del Yasuní* (Carlos Andrés Vera, 2014) destacan temas como el conflicto entre comuneros y el poder económico, la defensa de los derechos GLBTI, y el rechazo a la explotación petrolera en zonas sensibles respectivamente. La diferencia sustancial entre estos y los que escudriñan temas históricos, es que no necesariamente se parte de un imaginario colectivo común, sino de uno fragmentado, incluso a ratos



polarizado. Una reafirmación o revisión se vuelve complicada, aunque no inexistente por lo que sí queda claro, como escribiría Ferro (2008), es el cuestionamiento al que están prestas ambas tendencias, específicamente al valorar su herramienta principal: el testimonio.

Los documentales *Muchedumbre 30S* (Rodolfo Muñoz, 2011) y *Rafael Correa: Retrato de un Padre de la Patria* (Santiago Villa, 2012) representan el episodio más claro de este cuestionamiento, centrándose en la mencionada figura presidencial. Muñoz recoge las versiones de varios testigos, víctimas e involucrados para reconstruir los hechos ocurridos en Ecuador el 30 de septiembre de 2010, aún por esclarecerse<sup>5</sup>. Villa, en cambio, hace uso de un testigo principal, Alexander Duque alias “Chorizo”, como hilo conductor para insinuar un posible vínculo entre las FARC y el presidente Rafael Correa. Aunque no del todo contrarios, los puntos de vista distan considerablemente y pueden o no constituirse en proyectos de ruptura, dependiendo de la óptica desde la que se los mida.

## 6. Conclusiones

Los esfuerzos documentales de los últimos años en Ecuador, resumidos en las producciones de *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*, presentan fragmentos de una realidad que cimientan una historia inconscientemente inscrita en función de los nuevos procesos de construcción política y social. Siendo el documental un género que necesariamente requiere de un distanciamiento tanto temporal como cultural, este supone una maestría superior en cuanto a la veracidad y objetividad de contenidos, por lo que se espera una aceptación mayor a lo propuesto en estos filmes. Técnicas como el uso de la voz en off o “voz de Dios” en Roldós, el testimonios de involucrados en Yambo, arcos narrativos con protagonistas y antagonistas definidos, y exposición del entramado a modo de distanciamiento brechtiano, constituyen parte del horizonte de expectativas de estas obras que colaboran en la reafirmación del imaginario colectivo.

A estos se suman los elementos concernientes al horizonte de experiencias o bagaje de cada espectador, que ambos documentales buscan balancear. La representación de actores políticos como Abdalá

---

5 Las versiones alrededor de este día concuerdan en una protesta policial inicial, para luego distenderse entre elucubraciones de intentos de golpes de estado, hasta posibles auto-secuestros. Al encontrarme fuera del país, mi único medio de información proviene, paradójicamente, del reportaje, tanto escrito como televisivo, así como también del documental.

Bucaram, Sixto Durán Ballén y León Febres Cordero, ahora con mermada visibilidad en la palestra política, contrastan con el retrato del jefe de turno, Rafael Correa que, tanto en Roldós como en Yambo presenta un rol que no se inscribe en el antagonismo evidente en los citados líderes políticos. No así las fuerzas policiales en Yambo y las fuerzas armadas en Roldós, que se presentan en aras de una reivindicación que les permita funcionar mejor en un nuevo contexto político y social.

Se concluye que los horizontes de expectativas y experiencias derivados de *La muerte de Jaime Roldós* y *Con mi corazón en Yambo* se fusionan para generar una interpretación que reafirma un imaginario colectivo que mejor se adapta a los intereses del poder de turno, aun cuando las intenciones de los autores no necesariamente conlleven un apoyo explícito hacia un nuevo orden político y social.

### Referencias Bibliográficas

- Althusser, L. (1992). *Ideología y aparatos ideológicos del estado: Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ávila Nieto, C. (2012). El mito como elemento estratégico de comunicación política: Aplicación del modelo de Barthes al caso ecuatoriano. *Cuadernos de Información*, 31, 139-150. Recuperado febrero 17, 2016, de <http://www.cuadernos.info/>
- Barraza, C. (1995). *Análisis comparativo de dos casos de violación a los derechos humanos: Ecuador y Chile caso "Restrepo"- caso "Degollados"* (tesis de maestría). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Recuperado febrero 17, 2016, de <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/3616/TFLACSO-01-1995CBM.pdf>
- Consejo Nacional de Cinematografía. (2015). *Memorias de gestión 2013-2014*. Quito, Ecuador: CNCine.
- Correa convoca a consulta popular el 18 de marzo. (2007, enero 15). *El Universo*. Recuperado Febrero 17, 2016, de <http://www.eluniverso.com/2007/01/15/0001/8/B0343E3E3CD6C40C6BBAB1F8905B96A32.html>
- Desnoes, E. (2006). *Memorias del subdesarrollo*. Sevilla: Mono azul editora.
- El perdió otro boleto de retorno. (2012, noviembre 24). *El Comercio*. Recuperado febrero 17, 2016, de <http://www.elcomercio.com/actualidad/politica/perdio-boleto-de-retorno.html>
- Ferro, M. (1991). Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine. *Film-Historia*, 1(1), 3-12. Recuperado febrero 17, 2016.
- Ferro, M. (2008). *El cine: Una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Gadamer, H., & Weinsheimer, J. (2006). *Truth and method*. London: Continuum.
- Golinger, E. (2014). Una agresión permanente: El golpe suave en América Latina. *Revista Patria*, 1(3), 34-51.
- Herrera, L. (2014, diciembre 24). *La muerte de Jaime Roldós: Entre el autoritarismo y la máquina de terror*. Plan V. Recuperado febrero 17, 2016, de <http://www.planv.com.ec/ideas/ideas/la-muerte-jaime-roldos-entre-el-autoritarismo-y-la-maquina-terror/pagina/0/1>
- Intriago, L. (2014, diciembre 10). Pedro Restrepo: El presidente Correa es el único que de forma personal se ha interesado por el caso Restrepo. *El Ciudadano*. Recuperado de <http://www.elciudadano.gob.ec/pedro-restrepo-el-presidente-correa-es-el-unico-que-de-forma-personal-se-ha-interesado-por-el-caso-restrepo/>
- Jauss, H. R., & Benzinger, E.. (1970). Literary History as a Challenge to Literary Theory. *New Literary History*, 2(1), 7-37. Recuperado de <http://doi.org/10.2307/468585>
- La Fiscalía confirmó la existencia del SIC-10 y tiene lista de integrantes. (2013, June 6). *El Universo*. Recuperado de: <http://www.eluniverso.com/noticias/2013/06/06/nota/996086/fiscalia-confirmando-existencia-sic-10-tiene-lista-integrantes>
- Lang, Robert (1994). *The Birth of a nation: D.W. Griffith, director*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.
- León Febres Cordero. (2008, diciembre 16). *The Telegraph*. Recuperado febrero 17, 2016, de <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/3795908/Leon-Febres-Cordero.html>
- Luzuriaga, C. (2014, agosto 10). La industria del cine: ¿otra quimera? *Revista Cartón Piedra. Diario El Telégrafo*, 147, 20-23. Recuperado Febrero 18, 2016, de [http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/39725.cartonPiedra\\_11\\_08\\_2014.pdf](http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/39725.cartonPiedra_11_08_2014.pdf)

Muere en accidente de aviación el expresidente panameño Omar Torrijos. (1981, Agosto 2). *El País*. Recuperado Febrero 17, 2016, de [http://elpais.com/diario/1981/08/02/internacional/365551203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1981/08/02/internacional/365551203_850215.html)

Murió Roldós. (1981, Mayo 25). *El Comercio*. Recuperado febrero 17, 2016, de [http://web.archive.org/web/20140218223919/http://www.elcomercio.com/politica/Portada-COMERCIO-despues-Jaime-Roldos\\_ECMFIL20120524\\_0002.pdf](http://web.archive.org/web/20140218223919/http://www.elcomercio.com/politica/Portada-COMERCIO-despues-Jaime-Roldos_ECMFIL20120524_0002.pdf)

Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Paz y Miño Cepeda, J. J. (2006). Ecuador: Una democracia inestable. *Historia Actual Online*, 11, 89-99. Recuperado de <http://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/170/157>

Perkins, J. (2005). *Confesiones de un gángster económico: La cara oculta del imperialismo americano*. Argentina: Tendencias.

Phillips, P. P., & Phillips, J. J. (2005). *Return on investment (ROI) basics*. Alexandria, VA: ASTD Press.

Presidente Correa asegura que “el pasado no volverá” (2015, Mayo 25). *PP El Verdadero*. Recuperado febrero 17, 2016, de <http://www.ppelverdadero.com.ec/pp-al-dia/item/presidente-correa-asegura-que-el-pasado-no-volvera.html>

Rosen, P. (2001). *Change mummified: Cinema, historicity, theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rouch, J.. (2003). The Cinema of the Future?. In S. Feld (Ed.), *Ciné-Ethnography* (NED - New edition, Vol. 13, pp. 266–273). University of Minnesota Press. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttsmoc.14>

Stevens, D. (1997), “Never read history again? The possibilities and perils of cinema as historical depiction” en Donald Stevens (ed), *Based on a true story: Latin American history at the movie*, SR Books, Wilmington, DE.

Torres, G. A. (2014). Documentalismo ecuatoriano, hacia un cine de la dificultad. In C. Leon (Ed.), *El documental en la era de la complejidad* (Vol. 2, pp. 180-199). Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.

Un documental indaga en la muerte del expresidente Roldós y la vincula con la dictadura en la Argentina. (2013, agosto 25). *Telám*. Recuperado de <http://www.telam.com.ar/notas/201308/30023-un-documental-indaga-en-la-muerte-del-ex-presidente-roldos-y-la-vincula-con-la-dictadura-en-la-argentina.html>

Vellegia, S. (2010). *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Editorial Quipus.

Vergara, S. (1988). *Abdalá Bucaram: El discurso. Rasgos de la estrategia electoral en 1988. Análisis y motivación de la decisión política*. (tesis de maestría). Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Recuperado febrero 17, 2016, de <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/90#.VsTLNnThBz->

Williams, R., Castellet, J. M., & Masso, P. D. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Wolfe, C. (1997). Historicising the ‘Voice of God’: The place of vocal narration in classical documentary. *Film History*, 9(2), 149-167. Recuperado febrero 17, 2016.

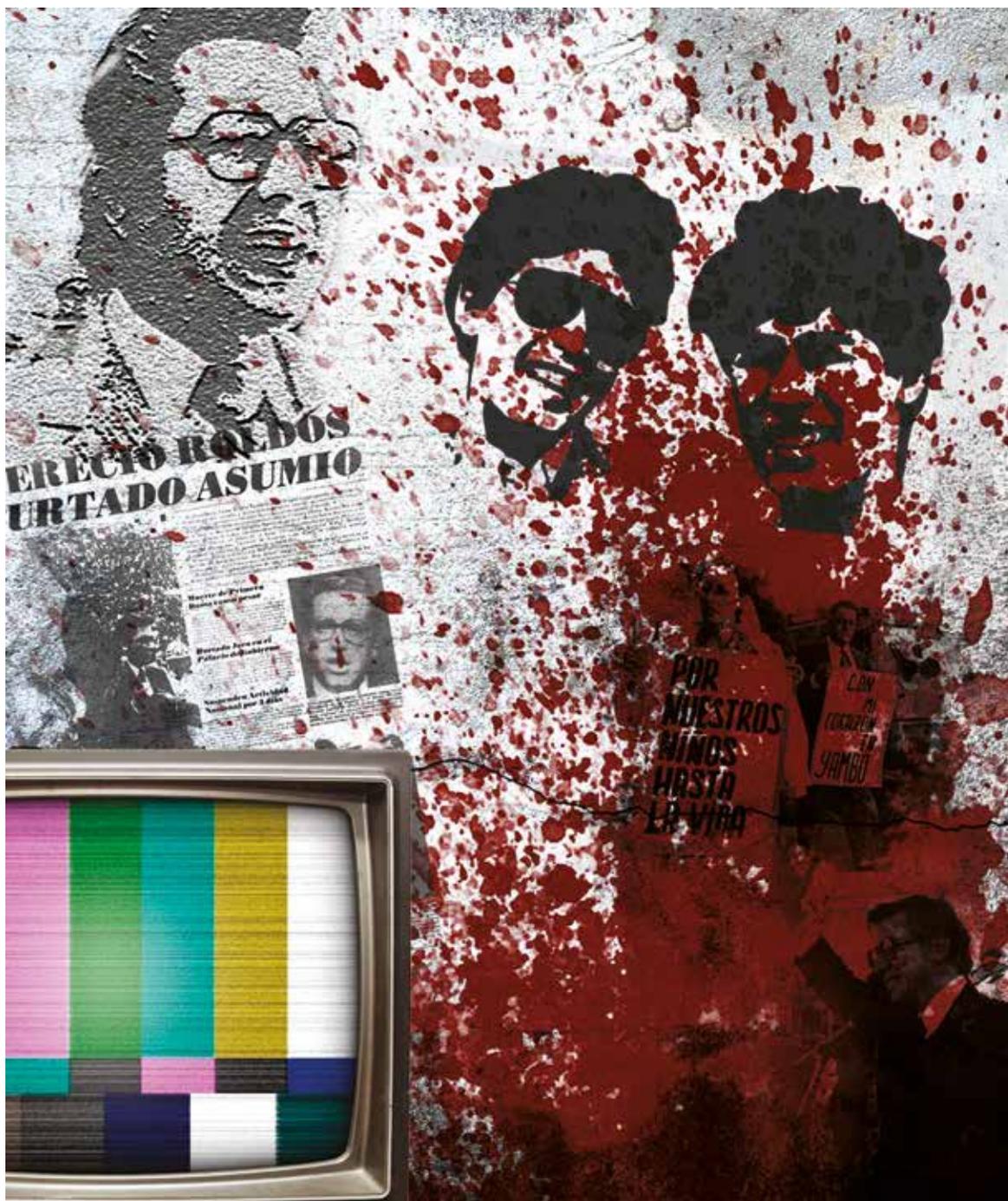


Imagen: Paul John Torres.



*"Ce n'est pas une image juste. C'est juste une image."*



## Aproximaciones al pensamiento del cine con Merleau-Ponty y Godard.

## Approaches to the cinema thinking with Merleau-Ponty and Godard.

### Resumen

Este estudio se pregunta si es posible pensar con imágenes. Concretamente, si el cine puede ser una forma de pensamiento o no. El director francés de la Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, cree que sí. De hecho, sus películas están más cerca de la filosofía que de la narración de historias. Merleau-Ponty, interlocutor frecuente de la obra de Godard, también se ha preguntado por el cine. Para él, se trata de una forma indirecta de hacer ontología, al igual que la ciencia, la pintura o la literatura. El artículo defenderá que desde la fenomenología de la percepción propuesta por el filósofo puede entenderse mejor un pensamiento hecho a partir de imágenes en movimiento.

**Palabras clave:** Expresión; imagen; movimiento; ontología; percepción.  
Approximations to cinema's thought with Merleau-Ponty and Godard

### Abstract

This study asks if it is possible to think in pictures. Specifically, if the film can be a way of thinking or not. The French director of the Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, thinks so. In fact, his films are closer to the philosophy of storytelling. Merleau-Ponty, frequent interlocutor of Godard's work, has also been asked himself about the film. He believes it is an indirect way of doing ontology, like science, painting or literature. The article will argue that from the phenomenology of perception proposed by the philosopher may be better understood a thought made from motion pictures.

**Keywords:** Expression; image; movement; ontology; perception.

**Sergio Aguilera Vita**  
Universidad Nacional de  
Educación a Distancia. España  
[sergio.aguilera.vita@gmail.com](mailto:sergio.aguilera.vita@gmail.com)

*Enviado: 2016-05-31*  
*Aceptado: 2016-06-13*  
*Publicado: 2017-01-01*

## 1. Introducción

Si hay un cineasta que pueda llamarse propiamente filósofo, ese es Godard. Para muestra, el premio que recibe en 1995 en la ciudad de Frankfurt, el Theodor-W.-Adorno-Preis, concedido a personalidades del mundo de la filosofía. No se trata sólo de que en sus películas se parafrasee a los pensadores o de que se toquen temas que inciten a la reflexión filosófica. Es más bien que su cine, con un estilo en constante transformación, pero igualmente reconocible, parece querer transmitir pensamientos más que contar historias (Cerf, 2005: 45).

De hecho, en Godard no es procedente la separación entre forma y contenido tan discutida por Cahiers du Cinéma en torno a la política de los autores. El origen de esta política lo tenemos en el artículo publicado por Truffaut en la revista Arts en 1954. Titulado “Sir Abel Gance”, el artículo lamentaba que la crítica elogiara las películas mudas del director denostado en cambio las pertenecientes a la época sonora. La conclusión, el cine de un autor es reconocible por su forma de hacer, de dirigir, independientemente de los temas que trate y de las condiciones de realización de las películas. Luc Moullet, cineasta y crítico perteneciente al movimiento de la Nouvelle Vague, resumirá el asunto con la sentencia “La morale est affaire de travellings (la moral es asunto de travellings)”.

Sin embargo, esta forma de valorar autores por filmografías completas será polémica desde su inicio pues implica que una mala película de cualquier autor reconocido sea más valorada que la mejor de un desconocido. Godard va a darle la vuelta a la sentencia sosteniendo que “les travellings sont affaire de morale”. El defenderá que la planificación, la puesta en escena y el montaje forman parte del contenido que se quiere expresar (Baecque, 2001: 6-8). De esta manera, Godard pretende conseguir que su cine piense. Es esto precisamente lo que queremos sostener aquí, que el cine piensa y que en ocasiones hace filosofía, como es el caso de algunas películas de Godard. Así lo afirma también Dominique Chateau, para quien el cine está claramente más inclinado a pensar, y a hacerlo además a la manera de la filosofía, que a ser un mero divertimento (Chateau, 2003: 25). Sin embargo, la relación cine y filosofía, la manera en que en la conjunción de ambos ámbitos puedan suscitar el pensamiento, no es una cuestión sencilla. ¿Es el cine en sí terreno fecundo para el ejercicio de la filosofía o es que las películas ofrecen ciertos aspectos de los que la filosofía se puede alimentar? ¿Será el cine

un medio apto para filosofar o es que posee ciertas particularidades que podemos calificar como filosóficas? ¿Es acaso sólo un medio de ejemplificar el pensamiento (filosófico)? (Chateau, 2003: 26-27).

Las cuestiones en torno a la relación se multiplican. En cualquier caso, se trataría de “artes” separadas por lo que sería suyo encontrar la especificidad de cada una. Esto es precisamente lo que ha tratado de hacer Godard<sup>1</sup>, pensar con el cine de una manera autónoma, sin querer “traducir” en imágenes lo que está dicho con conceptos sino intentando siempre llegar más lejos. Pensar entonces con imágenes en movimiento, algo que Epstein ya avanzaba que era capaz de hacer el cine antes de que nos lo confirmara Deleuze:

Los grandes autores del cine nos parecen comparables no sólo a pintores, arquitectos, músicos, sino también a pensadores. Ellos piensan con imágenes [...], en lugar de conceptos. [...] El cine no forma menos parte de la historia del arte y del pensamiento, bajo las formas autónomas irremplazables que estos autores han sabido inventar y hacer valer pese a todo. (Deleuze, 1983: 7-8)<sup>2</sup>.

Nos quedamos entonces con este punto de vista, el de un pensamiento (filosófico) elaborado mediante imágenes de cine. Y para (de)mostrarlo, y a diferencia de lo realizado por Deleuze en su reflexión sobre el cine, nos apoyaremos en la obra fenomenológica y ontológica de Maurice Merleau-Ponty y no en el “materialismo” de las imágenes de Bergson. Pues es Merleau-Ponty interlocutor constante en el cine de Godard, aunque no sea el único filósofo al que nombra, cita o alude en sus artículos y películas. A través de esta fenomenología, algo diferente de la del maestro Husserl, trataremos de ver qué tipo de pensamiento es ese del cine, hecho no de conceptos sino de imágenes.

## 2. Objeciones a la fenomenología<sup>3</sup>

Sin embargo, Deleuze advierte de que la fenomenología no es apta para dar cuenta del cine porque:

---

<sup>1</sup> El pensamiento de Godard sobre el cine, al igual que su estilo al hacer películas, es cambiante.

<sup>2</sup> Todas las citas de textos y audios franceses han sido traducidas libremente al español por el autor.

<sup>3</sup> Una exposición más detallada de este tema se encuentra Aguilera Vita, 2014.

Lo que la fenomenología erige en norma es la “percepción natural” y sus condiciones. Si bien, sus condiciones son las coordenadas existenciales que definen un “anclaje” del sujeto perceptor en el mundo. [...] El cine en cambio, tiene por bueno aproximarnos o alejarnos de las cosas y girar en torno a ellas suprimiendo el anclaje del sujeto en tanto que horizonte del mundo [...], es el mundo que se convierte en su propia imagen y no una imagen que se convierte en mundo”. (Deleuze, 1983: 84). No obstante, pensamos que Deleuze no hace justicia al tratamiento de la imagen que se da en Merleau-Ponty. La imagen, según este, no es percepción debilitada, sino que comporta un elemento creativo que completa lo inacabado de la percepción. Esta, producto del punto de vista proporcionado por el anclaje del cuerpo al mundo, se enriquece mediante la producción de imágenes. Gracias a sus poderes de irrealización, la imaginación se mueve en lo absoluto, mientras que la percepción se sabe parcial. Es lo que sostiene la profesora Carmen López Sáenz cuando habla de la carnalidad de la imaginación en Merleau-Ponty que permite el acceso al Ser vertical desvelando lo que permanece oculto a la mayoría de miradas (López Sáenz, 2003: 162). Percepción e imagen, en todo caso, no van por separado para el fenomenólogo, sino que en todo acto perceptivo hay algo imaginado.

En nuestro lugar cotidiano, por ejemplo, en nuestro escritorio, mientras escribimos en el ordenador, reconocemos los objetos que tenemos fuera del alcance de nuestra vista. Ellos se presentan a nuestra percepción en forma de imagen. De hecho, nos volvemos y los tenemos ahí, dónde los “imaginábamos”, a nuestra mano. Cuando miramos el papel pintado de la pared, con sus rayas verticales, sabemos que estas se continúan detrás del sofá, aunque efectivamente no las veamos. La imaginación vuelve a completar aquí nuestro campo perceptivo. En la percepción, siempre incompleta, la imagen “rellena” las partes ocultas de la realidad ayudando a completar el sentido. El arte viene a ser la plasmación en el objeto-obra de esa percepción completada con la imaginación que, en este caso, ofrece el sentido del artista.

La corporeidad de este, su estilo o forma de concebir las cosas, pero también su forma de moverse y estar, está presente y se hace autónoma en la obra de arte. Por todo, se puede decir que, en el cine entendido desde la perspectiva de Merleau-Ponty, el mundo deviene también su propia imagen. De hecho, al tratarse de un arte acabado, forma temporal

y monograma visible/sonoro, reconocible además intersubjetivamente, puede identificarse en esta filosofía con la realidad misma, pues se muestra a la manera de esta. La visión o percepción artística, por su naturaleza, accede a mostrar parcelas invisibles de lo real en las que se sustenta la visibilidad misma.

Ella (la visión) hace otra cosa, casi lo contrario: da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible, hace que no tengamos necesidad de «sentidos musculares» para alcanzar lo voluminoso del mundo. Esta visión devorante, más allá de los «datos visuales», nos abre una textura del Ser en la que los mensajes sensoriales discretos no son sino puntuaciones o cesuras, que el ojo habita como el hombre su casa. (Merleau-Ponty, 1964: 17)

El fenomenólogo se refiere aquí a la obra pictórica, pero puede valer igualmente para el cine. Da así a la fenomenología un giro ontológico que Deleuze no ha tenido en cuenta al considerar las condiciones de la percepción natural. Desde este punto de vista, que concibe percepción/imagen como revelador metafísico (López Sáenz, 1998: 148), se hace posible cualquier movimiento, alargamiento o descentramiento de las imágenes de cine, pues el anclaje necesario deja de ser necesariamente una subjetividad, al menos a la manera como se entiende en la tradición filosófica. Se comprende entonces mejor la posibilidad que tienen las imágenes de pensar, posibilidad que Godard lleva a la práctica.

### 3. El cineasta y el filósofo

El interés de Godard por Merleau-Ponty lo vemos en los fragmentos de las obras del filósofo que literales o modificados, han sido citados en varias de sus películas. Así, por ejemplo, en *Masculin, Féminin* (1966), podemos ver intercalado entre las escenas, un rótulo en el que se lee una de las frases de la conclusión de la conferencia que dio el filósofo en el IDHEC (Institut d'hautes études cinématographiques) en 1945: “[...] le philosophe et le cinéaste ont en commun une certaine manière d’être, une certaine vue du monde qui est celle d’une génération” (Merleau-Ponty, 1966: 106). Las películas de Godard son demostración empírica de la verdad de la sentencia pues ciertamente enseñan u obligan a mirar de otra manera. Con la frase, el filósofo inicia la habilitación de aquello que más tarde llamará la no-filosofía (ciencia, pintura, literatura, cine) para hacer ontología<sup>4</sup>.

4 Nos referimos a sus últimos cursos impartidos en el Collège de France entre 1959 y 1961 titulados *L’ontologie cartésienne et l’ontologie d’aujourd’hui* y *Philosophie et non-philosophie depuis Hegel*, publicados en



Imagen: Diego Espinoza.

Merleau-Ponty se distingue en esto de Heidegger, para el que no había que atender al ente si se quería dar cuenta del Ser (Kristensen, 2014: 13). El fenomenólogo francés entiende que la diferencia ontológica del alemán no hace justicia a las derivas culturales del siglo XX, que la filosofía actual debería tener en cuenta. *En Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), oímos un discurso que recuerda a Merleau-Ponty, pero también a Baudelaire o incluso a Wittgenstein (Kristensen, 2006: 138). Es en la famosa escena de la taza de café, comentada hasta la saciedad en la amplia bibliografía que toca el tema, cuando el propio Godard en off recita:

Quizá un objeto es lo que permite unir, pasar de un sujeto al otro, por tanto, vivir en sociedad, estar juntos. Pero entonces, puesto que la relación social es siempre ambigua, puesto que mi pensamiento divide mientras que ella une, puesto que mi palabra acerca por lo que ella expresa y aísla por lo que calla, puesto que una fosa inmensa separa la certeza subjetiva que tengo de mí mismo y la verdad objetiva que soy para los otros, puesto que no paro de encontrarme culpable mientras que me siento inocente, puesto que cada acontecimiento transforma mi vida cotidiana, puesto que fracaso sin cesar al comunicar, quiero decir al comprender, al amar, al hacerme amar, y que cada fracaso me prueba mi soledad, puesto que no puedo arrancarme a la objetividad que me aplasta y a la subjetividad que me exilia, puesto que no me está permitido elevarme hasta el ser, no caer en la nada, hace falta que escuche, que mire, más que nunca, al mundo alrededor mío, a mi semejante, a mi hermano. El mundo sólo, donde hoy las revoluciones son imposibles, al que las sangrantes guerras amenazan, en el que el capitalismo no está seguro de sus derechos y la clase obrera retrocede, en el que los progresos fulminantes de la ciencia dan a los siglos futuros una presencia obsesiva, en el que el futuro está más presente que el presente, en el que las lejanas galaxias son parte de mí, mi semejante, mi hermano...

Se pueden señalar, a partir de este texto, los temas que se expresan en la obra de Godard. La naturaleza de la subjetividad, la soledad del individuo, la posibilidad de salir de uno mismo y conocer las cosas, la comunicación con los demás, el tiempo, el devenir. Temas estos que, cuando se concretan en lo mundano, dan lugar al compromiso político que se ve en este cine, sobre todo a partir de *Masculin, Féminin*, donde dicho compromiso adquiere la forma de crítica a un capitalismo que aísla

---

Gallimard (Merleau-Ponty, 1996)

y desgarrar al ser humano. En un rótulo intercalado entre sus escenas leemos que bien podría haberse llamado “Los hijos de Marx y de la Coca-cola”.

Así es, en ella asistimos a las aventuras de unos jóvenes comprometidos que luchan contra el imperialismo norteamericano y protestan contra la guerra del Vietnam, pero que luego beben la bebida del enemigo, juegan a los bolos y bailan rock and roll, mientras se comportan con el desenfado de niños despreocupados. Quitando al personaje protagonista, interpretado por un jovencísimo Jean Pierre Léaud y a su compañero, el resto de los personajes adolece de la feliz estupidez de nuestra época liberal que no nos deja “ver más allá de nuestras narices”. Para Stefan Kristensen, los primeros films de Godard, este incluido, siguen más de Sartre. A partir de *Deux ou trois choses* encontramos a un Godard más Merleau-Pontyano, en cuyas películas cobra fuerza la reflexión sobre los temas antes citados.

La prostitución es otro de los temas recurrentes de este cine. Tiene que ver en él con el extrañamiento y el desgarrar de uno mismo que producen los tiempos que corren. *Vivre sa vie* (1962) constituye una suerte de tratado sobre ella en doce capítulos. Tampoco falta aquí la filosofía. Comienza de hecho con una cita de Montaigne: *Il faut se prêter aux autres et se donner a soi-même*, (Hay que prestarse a los otros y darse a sí mismo) que funciona como declaración de intenciones. Narra la historia de Nana, una jovencísima y bellísima Anna Karina, que apenas puede pagarse el alquiler y que, para salir de sus apuros económicos, decide prostituirse.

Entre sus muchas aventuras está la del encuentro con Brice Parain en un bar. Se trata de un filósofo francés que pese a haber publicado varias obras, entre ellas *Sur la dialectique* o *Petite métaphysique de la parole*, es más conocido por su corta intervención en esta película. En su conversación con Nana habla de cosas que preocupan tanto al fenomenólogo como al director: la posibilidad de expresar los pensamientos con la palabra, la manera en que esta puede traicionarnos. Brice Parain cuenta la historia de la muerte de Porthos, uno de los tres mosqueteros, que parece hacer referencia al fondo pre-reflexivo y pre-objetivo donde se gesta el sentido para Merleau-Ponty. Mosquetero hábil y rápido, murió cuando al tratar de huir de una bomba que él mismo había puesto, en vez de simplemente correr, se puso a reflexionar sobre cómo se hace para poner un pie detrás del otro en la carrera.

Sólo el hecho de pensar sobre un movimiento que normalmente se realiza de forma habitual, impide efectuarlo correctamente. Luego hay un saber implícito al propio cuerpo que proporciona un contacto primero con el mundo, que es del mundo ciertamente, y que tiene que ver con la percepción y la motricidad más que con el pensamiento. Siguiendo con el tema de la prostitución y la desposesión de sí que produce, Stefan Kristensen llama la atención sobre una escena del principio de *Deux et trois choses en la que Juliette* (Marina Vlady) explica a su hijo, hablando de sus sueños: “Antes, cuando soñaba, tenía la impresión de ser aspirada, de desaparecer en un gran agujero; ahora, cuando sueño, tengo la impresión de esparcirme en mil pedazos [...], entonces, cuando despierto, tengo miedo de que me falten los trozos” (Kristensen, 2010: 137).

Godard se sirve de esta historia, por un lado para explorar los avatares de la subjetividad, no sólo de la protagonista sino de otros personajes, alguno de los cuales habla directamente a la cámara presentándose al espectador en un acto de intimidad<sup>5</sup>. En “*Ma démarche en quatre mouvements*”, texto escrito justo tras el estreno de la película, Godard mismo se explica: “[...] si la película lo ha conseguido (y puede que lo haya hecho, si no todo el tiempo durante algunos instantes, algunas imágenes, algunos ruidos) quizá entonces se revele eso que Merleau-Ponty llamaba la existencia singular de una persona, en *Juliette en particulier*” (Godard, 1985: 170). Por otro lado, decíamos, el film también investiga la objetividad, representada en este caso por la Región Parisina.

Vemos entonces avenidas en obras, carreteras en construcción, moles de edificios de viviendas donde se hacían las vidas despersonalizadas de los ciudadanos. La recurrencia de Godard a Merleau-Ponty sirve al propósito de evidenciar, en definitiva, la dimensión intersubjetiva y relacional de nuestra percepción que no sólo consigue mostrar una singularidad, sino que trata de desentrañar la naturaleza misma de las relaciones (Kristensen, 2006: 137). El cine como tal serviría a este propósito.

#### 4. El cine como percepción

En 1966, a propósito del estreno de la película de Robert Bresson, *Au hassard Balthazar*, Godard y el propio Merleau-Ponty firman el artículo titulado “*Le testament de Balthazar*” aparecido en el número 177 de

5 Procedimiento que se repite en *Pierrot le fou* (1965).

Cahiers du cinéma. Extraña resurrección, esta del filósofo, para venir a poner letra a las reflexiones del asno Balthazar, protagonista de la cinta. El artículo está compuesto de fragmentos de la Fenomenología de la Percepción que expresan las inquietudes del animal precisamente en torno al solipsismo, la posibilidad de comunicación con los otros y con la naturaleza o el paso del tiempo. La obra que sirve de fuente a estas reflexiones es tal vez la más importante del filósofo. Trata en ella de superar los dualismos en los que se debate la filosofía de su tiempo, incluida la fenomenología, proponiendo que la génesis del sentido está en el acto perceptivo mismo, donde no ha lugar establecer la separación entre materia y espíritu o sujeto y objeto. Precisamente el año en que se publica, 1945, el fenomenólogo da la famosa conferencia del IDHEC que se convertirá en texto de referencia de su concepción del cine.

La conferencia se llama “El cine y la nueva psicología”. Su primera parte se centra en el estudio de la percepción desde el punto de vista de la psicología de la forma o de la Gestalt, recogiendo de una forma muy resumida las propuestas de su obra mayor. A diferencia de la psicología de corte analítico, que entiende la percepción como una síntesis de átomos sensitivos, la Gestalt sostiene que percibimos formas completas, totalidades estructuradas que poseen ya un sentido.

Su descomposición en las supuestas sensaciones que les darían lugar es un ejercicio de reflexión posterior que no tendría que ver con la aprehensión perceptiva misma<sup>6</sup>. No hay entonces síntesis de sensaciones a modo kantiano sino, en todo caso, síntesis temporales que van depositando en hábitos el sentido de las cosas. Porque la percepción no es recepción pasiva, sino adecuación o habituación del cuerpo, con su actividad o motricidad, a la naturaleza que le rodea. El cuerpo es entonces el centro de significación primordial que da sentido a toda experiencia y no una instancia separada del pensamiento o del mundo que funcionaría según otras leyes. Esta unión primordial del cuerpo con las cosas a través de la percepción, siempre dinámica o motriz, hace posible que las conozcamos. Del mismo modo, siempre perceptivo, tenemos la posibilidad de conocer a los otros que no soy yo.

Por todo, la fenomenología perceptiva de Merleau-Ponty es a la vez una

---

6 El error de Porthos que narra Brice Parain en *Vivre sa vie* es haber confiado en esta reflexión segunda.

epistemología, que promueve el conocimiento de las cosas por una suerte de identidad de la materia del cuerpo con ellas, y una ética, pues funciona igual respecto a los otros. Merleau-Ponty concluye esta primera parte de la conferencia afirmando: “De forma general, la nueva psicología nos hace ver en el hombre, no un entendimiento que construye el mundo, sino un ser que está arrojado en él y que está a él atado como por un vínculo natural. En consecuencia, ella nos re-enseña a ver este mundo con el que estamos en contacto con toda la superficie de nuestro ser” (Merleau-Ponty, 1966: 67).

La segunda mitad de la conferencia propone aplicar todo lo visto sobre la nueva psicología a la película. Precisamente el cine funciona como la percepción y eso le permite mostrar las cosas como se dan antes de que sobre ellas actúe la reflexión. Empieza describiendo el cine como forma temporal. Puesta en escena y montaje componen un monograma visible y sonoro que tiene sentido como totalidad. Así el volumen, el color, la luz, el sonido, la textura, el movimiento, el espacio y el tiempo en el film adoptan la configuración del campo visual en el que se muestran y en el que forman sistema. Cuando estos elementos son percibidos definiendo las imágenes del film no se piensa en absoluto en ellos aisladamente y en su organización para comprenderlo, sino que aparecen ya organizados y aportando un sentido. La película muestra el mundo casi igual a como se muestra fuera de la sala de cine sólo que, puntualiza Merleau-Ponty, no se viven los acontecimientos que en ella suceden como si los viviéramos en la vida normal. En la película no hay tanto ruido y confusión como en la realidad pues tiene un grano más fino.

Lo que plantea aquí el filósofo, habilita la intención última del cine de Godard. Es precisamente porque lo percibimos tal y cómo percibimos la realidad, pero, se puede decir, en condiciones de laboratorio, que el cine aparece ante sus ojos como una forma de experimentación de las nuevas formas de ver, vertiente descriptiva, y permite entonces tomar posición ante los acontecimientos, vertiente política. A este respecto, Kristensen afirma que :

El gesto fundador de la fenomenología, la suspensión de la creencia en la existencia en sí de las cosas (la epojé), encuentra su equivalente cinematográfico en diferentes formas y técnicas, enfocadas todas a crear las condiciones de una (des)ocultación de las cosas, y el cine de Godard

puede ser considerado como una serie de intentos de desplazar nuestros hábitos perceptivos trayendo a la luz nuestra manera de ver las cosas (Kristensen, 2014: 12).

### **5. Conclusiones. El cine como máquina de pensamiento**

“Godard concibe el cine como un dispositivo de pensamiento, a saber, como sistema de organización de imágenes y palabras que pone cosas en relación, de suerte que las hace aparecer de manera inesperada” (Kristensen 2014: 31). Él usa la puesta en escena y el montaje en dosis iguales<sup>7</sup> dejando de este modo hablar a la película. Por eso, en ocasiones planifica sobre la marcha o corta azarosamente en medio de las escenas.

Esta fragmentación cubista de las tomas que deja surgir lo inesperado, pretende ofrecer nuevos sentidos. Siguiendo las reflexiones de Kristensen sobre el cine de Godard, se podría identificar la película con una suerte de corporeidad. El propio Merleau-Ponty, en su curso de 1953, donde hace referencia explícita al séptimo arte, habla del cuerpo como máquina de pensamiento (Merleau-Ponty, 1968: 14). En el acto perceptivo el cuerpo propio, ya lo vimos, está ya cerca del sentido real de las cosas pues está hecho del mismo tejido. Conforme evoluciona el pensamiento de Merleau-Ponty asistimos a una despersonalización de la noción de cuerpo hasta llegar a la noción de Chair (carne), que aparece en sus últimos textos. El punto de inflexión es, tal vez, el texto citado dónde el fenomenólogo apunta que es por el movimiento por el que se expresa esa realidad primordial y enseguida nos habla de su representación tanto en la pintura como en el cine.

Apenas un par de años más tarde define la noción de institución como “aquellos acontecimientos de una experiencia que la dotan de dimensiones duraderas, en relación a los cuales toda una serie de otras experiencias tendrán sentido, formarán una continuidad pensable o una historia” (Merleau-Ponty, 1968: 61).

Ella se aplica igual a una persona, a un sentimiento o a las obras de la cultura y, por supuesto, al cine. Lo que se propone aquí es que la película, compuesta de imágenes que se mueven, que son en definitiva percepción, pues funcionan de acuerdo a las reglas en parte explicitadas

---

<sup>7</sup> Ver en este sentido la conferencia titulada Jean-Luc Godard, “Montage, mon beau souci”, ofrecida durante los cursos de cine de Bamchade Pourvali en el Forum des Images de París el 15 de enero de 2010. Recuperado el 30 de mayo de 2016. [http://www.dailymotion.com/video/xbzjto\\_jean-luc-godard-montage-mon-beau-so\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/xbzjto_jean-luc-godard-montage-mon-beau-so_shortfilms)

por la psicología de la forma; que es también institución, pues se trata de una experiencia de acontecimientos con sentido e historia; la película entonces, en su movimiento expresivo, procede como una corporeidad más compuesta de subjetividades múltiples y cruzadas. Pues lo que llamábamos sujeto, tal y como lo entendía la filosofía de corte cartesiano, ha demostrado ser un constructo múltiple.

Deleuze habla de procesos de subjetivación que tienen lugar en virtud de un plegamiento de fuerzas. Él reconoce a Merleau-Ponty el mérito de haber mostrado cómo se puede pensar lo sensible según la estructura del pliegue (Kristensen, 2006: 143). Esta corporeidad es una máquina que piensa que, haciéndolo, accede a una forma de pensar pre-reflexiva y pre-objetiva que muestra lo invisible de lo visible (revelador metafísico). Queda entonces resuelta la oposición de Deleuze a la fenomenología para el tratamiento del cine.

Esa percepción natural a la que la disciplina está sujeta no es algo que prescriba de suyo el anclaje de un sujeto centrado al mundo, sino que permite anclajes múltiples, tantos como perspectivas pueda adoptar la escena en movimiento. Luego la película es percepción, sí, que expresa una multiplicidad en relación a múltiples centros, sean estos los personajes, sean los ángulos de la cámara, sean los aceleramientos o retardos de la velocidad de exposición de las imágenes. Con todo, mediante los procedimientos del cine, se consigue efectuar la epojé fenomenológica, la puesta entre paréntesis del mundo, de modo que salen a la luz otras formas de percibir y de pensar tan reales como la vida misma.

**Referencias bibliográficas**

- Aguilera Vita, S. (2014). Merleau-Ponty en Marienbad : una ontología cinematográfica. En Salvador Ventura, F. (ed.), *Cine y representación*. París: France, Université Paris-Sud, 95-110.
- Baecque de, A. (2001). Présentation. En VV.AA, *La politique des auteurs*. Paris : France, Cahiers du cinéma.
- Cerf, J (2009). *Cinéma et philosophie*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Château, D. (2003). *Cinéma et philosophie*. Avon: Nathan cinéma.
- Deleuze, G. (1983). *L'image mouvement*. Paris: Les editions de minuit.
- Godard, J.L. (1985). Ma démarche en quatre mouvements. En *Godard par Godard : les années Karina (1960-1967)*. Paris : Editions de l'étoile-Cahiers du cinéma, (167-170).
- Kristensen, S. (2006). Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement, *Archives de Philosophie*, Tome 69, 123-146.
- Kristensen, S. (2010). L'œil et l'esprit de Jean-Luc Godard, *Chiasmi International* 12, (129-143).
- Kristensen, S. (2014). *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, Suisse, Editions L'Age d'Homme.
- López Sáenz, Mª C. (1998). Merleau-Ponty y el arte de la visibilidad. *Ágora, Papeles de Filosofía*, 17(2), 145-165.
- López Sáenz, Mª C. (2003). La imaginación carnal en Merleau-Ponty. *Revista de filosofía*, 28(1), 157-169.
- Merleau-Ponty, M. (1966). Le cinéma et la nouvelle psychologie. En *Sens et non-sens*, Paris : Les éditions Naguel, 85-106.
- Merleau-Ponty, M (1968). *Résumés des cours*. Collège de France. 1952-1960 Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M (1996). *Notes des cours au Collège de France. (1958-1959/1960-1961)*, Paris : Gallimard.



Imagen: Bellkis Cedeño.



Imagen: Ericka Ramos.

## Mozart in the jungle: sex, drugs and classical music ¿Descontextualizando la alta cultura?

Mozart in the jungle: sex, drugs and classical music. Does this serie decontextualize the high culture?

### Resumen

La prensa y la crítica han señalado que el mérito de la galardonada serie *Mozart in the jungle: Sex, Drugs & Classical Music*, reside en acercar la música clásica, concebida como “alta cultura” o cultura superior, al pueblo, entendido como masa. Nos preguntamos si esta comedia ligera, con todos los rasgos de un producto mainstream, se erige en una mirada colonialista y clasista o permite algún resquicio para la reflexión y la crítica contrahegemónicas. En otras palabras, comprobaremos si, como se pretende, el discurso de la serie supone una defensa del espíritu artístico como algo popular, una defensa del arte como algo político frente a los intereses puramente comerciales, o en cambio refuerza las dicotomías entre una cultura elevada (auténtico arte “por el arte”) y una cultura inferior (banal producto de consumo), basadas en la identificación de la primera con unas élites privilegiadas y de la segunda con el pueblo.

### Palabras clave

Arte, cultura de masas, cultura popular, elitismo, política.

### Abstract

Press and critics have considered that the merit of *Mozart in the jungle: Sex, Drugs & Classical Music*, consists on bringing the classical music -conceived as “high culture” or superior culture- closer to the working-class, understood as mass. We wonder if this light comedy, which has all the mainstream product characteristics, raises itself as a colonialist and classist perspective or allows any chinc in order to make any counter-hegemonic thought or critic. In other words, we are going to verify if (as it attempted), the discourse of this series stands up for the artistic spirit as something popular, if it defends the art as something political against purely commercial interests or on the contrary it reinforces the dichotomy between a high culture (genuin “art by art”) and an inferior culture (banal consume product), based on identifying the first with elites and the second with the working-class.

### Keywords

Art, mass culture, pop culture, elitism, politics.

**Violeta Alarcón Zayas**

Universidad Complutense de  
Madrid. España  
[violetalarzay@gmail.com](mailto:violetalarzay@gmail.com)

Enviado: 2016-05-31

Aceptado: 2016-06-13

Publicado: 2017-01-01

## 1. Introducción

*Mozart in the jungle*, basada en las homónimas memorias de la oboísta y periodista Blair Tindall, nos acerca de forma amable a un estilo de vida que desde el imaginario hegemónico se considera snob y anticuado. La serie conjuga todos los elementos de éxito para una serie comercial, una fórmula clásica pero tratando de renovar el repertorio, mostrando una mirada novedosa, atrayendo así a los amantes de la música: con cameos de auténticos músicos y compositores, conciertos reales, una banda sonora magnífica, alusiones cultas musicales, chistes del gremio, etc. y a la vez, con una trama fácil y los ingredientes convencionales para los amantes de las comedias románticas de enredos con una tensión sexual entre los protagonistas no resuelta, con actores atractivos y populares. Se pretende así desplazar el elitismo, mostrar una faceta más cercana de una forma innovadora, diferente. A través de un producto de la cultura de masas como es una serie, se muestra un arte considerado minoritario y difícil, un universo mitificado.

En el presente artículo vamos a reflexionar sobre qué conceptos de arte y de cultura se manejan, cómo se tratan y si encontramos algún elemento que pudiera servir para un pensamiento crítico. Partiremos del concepto de cultura de Williams (1958) como algo “ordinario”, como una forma de vida específica, referida tanto a un pueblo, una época o un grupo concreto. En primer lugar, no entendemos aquí que la música clásica sea sinónimo de una cultura mejor, o superior. Nos oponemos a esa concepción jerárquica y etnocéntrica occidental de la cultura, entendida como refinamiento, en la que el gusto define el estadio de civilización de la sociedad, dividiéndola en distintos niveles (alta, media y baja cultura). Emplearemos no obstante el término, “alta cultura”, no para hablar de una cultura elevada, sino para referirnos a determinados productos culturales que las élites han asumido como propios, desde el imaginario hegemónico. De la misma forma, y por similares motivos, diferenciaremos siempre la cultura de masas de la cultura popular, al pueblo no lo comprenderemos como masa y por tanto no podrán ser sinónimas. Nos sumamos, en este aspecto al menos, a la crítica de R. Williams:

No creo que la gente corriente se parezca de hecho a la descripción habitual que se hace de las masas, ni que sus gustos y costumbres sean bajos y triviales. Lo diré de otro modo: en realidad no existen

las masas, sino únicamente formas de ver a las personas como masas (Williams, 1958: 50).

Así mismo identificaremos con la cultura de masas la cultura hegemónica transmitida a través de los mass media. Al hacer uso del concepto de cultura de masas, lo haremos como caracterizada entre otras cosas, por ser simplista, estereotipada, conformista y cuyos productos y actividades están sometidos a las leyes de una economía consumista, recogiendo las concepciones de Guy Debord (1967), o de Horkheimer y Adorno (1994). Además, aplicaremos el concepto de “subcultura”, desde una perspectiva acorde con los estudios culturales ingleses de Stuart Hall (1984) y de Dick Hedbig (2004), es decir, como una oposición, desafío y rechazo de unos grupos sociales, hacia la cultura dominante, mediante gestos, movimientos, poses, indumentaria, lenguaje y expresiones.

Vamos a comprobar cómo se relacionan, contraponen o identifican estos conceptos, tanto en la ficción de la serie como en la propia realización de ésta.

## 2. Sex, Drugs and Classical Music

Para nuestro propósito resulta clave analizar la fórmula que se cita en el subtítulo de la serie: “sexo, drogas y música clásica”. ¿Dónde nos sitúa? ¿A qué hace referencia? ¿Qué expectativas crea? ¿De qué mitos y estereotipos se vale y con cuáles se enfrenta?

La alusión o cita, nos remite directamente a un universo muy diferente, incluso considerado opuesto al asociado a la música clásica, que aún conserva cierto aura, según la entiende Benjamin (2003), en tanto que mantiene su carácter tradicional y ritual, frente a la transgresión que suponen el pop y el rock. En nuestra cabeza brinca como un resorte la universalizada consigna: Sex, Drugs, and Rock and Roll de la banda rockera Ian Dury and the Blockheads que a finales de los 70 se popularizó, no sólo para una generación, sino que hoy sigue representando un estilo de vida, una cultura (en principio juvenil y/o marginal), o subcultura en general, por un lado, pero en especial se identifica con la vida de los músicos rockeros o underground. Es decir, introducir “música clásica” en esta fórmula provoca un cortocircuito conceptual muy interesante, sobre el que vamos a reflexionar.

La consigna “sexo, drogas, y rock & roll” ha sido versionada, citada, reivindicada y parodiada por muchas bandas musicales. Podemos pensar en grupos muy significativos, que han sido y son símbolo de subculturas underground como Guns & Roses con su Sex, drugs and Rock & Roll o el grupo de La Polla Records (símbolo del Punk en España y Latinoamérica), con la paródica canción Herpes, talco y techno pop. Las tribus urbanas, juveniles o no, que se vinculan al espíritu rockero y punk iniciado en los 70 y 80, siguen enarbolando esta frase, en su momento provocadora y transgresora, como un grito de guerra ya “clásico”. De hecho el “sexo, drogas y rock & roll” se vincula rápidamente a una estética de tachuelas, ropa oscura, largas melenas o crestas, piercings, tatuajes, guitarras eléctricas, batería y música estridente. Evoca un estilo de vida de despilfarro, adrenalina, excesos y hedonismo. Y este mito de los artistas consagrados por los fenómenos musicales de masas, se convierte en la máxima que describe a músicos y bandas tan populares por su música como por sus escándalos. ¿Qué une a grupos y cantantes como The Doors, The Rolling Stones, Sex Pistols, Motorhead, Patti Smith, Janis Joplin, Ozzy Osbourne, Lou Reed, Kurt Cobain, Iggy Pop, Amy Winehouse o David Bowie? Sin practicar los mismos estilos musicales (algunos ni siquiera podrían clasificarse dentro del rock), ni la misma estética, todos comparten la leyenda que describe la tríada de la fórmula, todos cumplen el mito del artista bohemio, y provocador.

A todos se les achacan vidas intensas, al límite y al margen de lo moralmente aceptable. Se les identifica por llevar vidas personales escandalosas y/o tormentosas, marcadas por adicciones, vicios, promiscuidad, desórdenes públicos, transgresiones de género, etc., vidas que en muchos casos acabaron pronto y trágicamente. De hecho, a parte de sus cualidades artísticas, se les mitifica y admira por este estilo de vida asociado a las estrellas del rock. Se trata de una frase, prima hermana de máximas como la “no future” esgrimida por el movimiento punk, desde los 70, o de la erróneamente asignada frase a James Dean: “vive rápido, muere joven”. Estas consignas forman parte ya de nuestro imaginario colectivo, y están asociadas, como hemos visto, por un lado a los artistas mainstream, héroes legendarios de la cultura de masas, y son al mismo tiempo, apropiadas y reivindicadas por movimientos de la subcultura, contestatarios y contrahegemónicos. Podemos afirmar que el uso de la máxima “sexo, drogas y rock & roll” equivale en nuestra época al uso que han tenido (y algunos aun tienen) los clásicos topoi literarios, en concreto este enraza con algunos como el *carpe diem*, o el *collige*,

virgo rosas. La alusión hedonista es evidente, pues la tríada se refiere a la diversión que procede de los placeres físicos. Estos placeres crean una serie de cronotopos infinitamente recreados en películas, videoclips, documentales y fotografías, como lo son los festivales musicales, los conciertos, las giras de músicos y el backstage, los antros rockeros, los edificios ocupados, los garajes y locales de ensayo, las calles del suburbio o los hoteles de lujo...etc.

Diversión que desde lo hegemónico se le permite a las estrellas de la música (también algunas del cine), la mayoría ejemplarizantemente muertos en su juventud, por sobredosis y suicidios, y a la vez mitificados por la subcultura. Por tanto, es evidente que la paradoja de esta consigna supone que la moral dominante condena un estilo de vida asociado a la subcultura contrahegemónica, que busca la diversión a través de la subversión moral, y por otro los mass media potencian y obtienen grandes beneficios de estas leyendas fundadas en una fórmula de éxito comercial aparentemente transgresora. ¿Es como dicen Horkheimer y Adorno esta invitación a la diversión una apología de lo establecido o una forma que se opone al sistema? Por un lado, una vida dedicada exclusivamente al “sexo, drogas y rock & roll” en principio no es la más productiva, pero cuando esto se convierte en un espectáculo o forma parte de un universo que sirve como catarsis, como fantasía para consumir, proyección de una vida que no se puede imitar pero sí admirar, sirve como proyección de fantasías catárticas, y en la aparente autocontradicción cumple una función de reafirmación del sistema. La ideología dominante, a través de los medios de comunicación de masas, nos ofrece mensajes constantemente contradictorios. Pero es precisamente en esa contradicción permanente en la que encuentra su ser, en las contradicciones funcionan sus imperativos: sé feliz y sacrificate; lo importante es participar, pero gana; drógate y lleva vida saludable; sé agresivo, pero sumiso; trabaja y diviértete; sé libre y endéudate; cástate, sé fiel y responsable, pero vive aventuras salvajes; etc. Pero bajo todas estas aporías, la consigna de las grandes marcas globales, es “disfruta de la vida”, que supone divertirse consumiendo. La diversión como constante invitación a la transgresión oculta un talante conservador subyacente que permite mantener las relaciones de poder intactas e incuestionadas. La sátira de la cultura de masas no potencia el pensamiento crítico, sino que se basa en la caricatura y en la degradación de los otros.

Pero la afinidad originaria entre el negocio y la diversión aparece en el significado mismo de esta última: en la apología de la sociedad. Divertirse significa estar de acuerdo. Es posible sólo en cuanto se aísla y separa de la totalidad del proceso social, en cuanto se hace estúpida y renuncia absurdamente desde el principio a la pretensión ineludible de toda obra, incluso de la más insignificante, de reflejar, en su propia limitación, el todo. Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base. Es, en verdad, huida, pero no como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún. La liberación que promete la diversión es liberación del pensamiento en cuanto negación (Adorno y Horkheimer, 1994: 183).

Este discurso de la cultura de masas, es el contrario que asociamos a la alta cultura. Nuestro imaginario inmediatamente vincula música clásica a un determinado estatus social y cultural, a esa alta cultura de snobs, que podemos llamar con R. Williams (1958), la del “salón del té”. La música clásica se identifica con dificultad y refinamiento del gusto. A los músicos por tanto se les atribuye talento y virtuosismo, pero sobre todo esfuerzo y disciplina.

Se asocia a una sensibilidad elevada y elaborada, tanto en el público como en los artistas. Frente a la percepción de los artistas de culto de la cultura de masas, que encarnan esa visión de la vida como diversión y exceso, de artistas que han nacido con un don, y pueden permitirse una fiesta continua por sus capacidades naturales, los músicos clásicos son observados como profesionales sacrificados. La música clásica se asocia a la etiqueta y a la solemnidad, y así a estos artistas se les asocia al trabajador modélico: serio, responsable y perseverante. Este modelo lo encarna en la serie la protagonista, la joven oboísta Hailey (Lola Kirke) que vemos en la **Fig.1**.

Se trata de una joven inocente, tímida y formal, que ha pasado la adolescencia en el conservatorio, encerrada en casa estudiando, mientras sus amigas salían a emborracharse y divertirse con chicos. Representa a la artista sacrificada, que ha dedicado todos sus esfuerzos a alcanzar su sueño. Pero lo que quiere mostrar la serie es que ese mundo no es el serio espacio de castos y virtuosos artistas, sino que entre bambalinas ocurre lo mismo que en las de otros artistas. Pese a ser la protegida de Rodrigo, y en parte por ello, encuentra obstáculos al acceder a la filarmónica porque



**Figura 1.** Mozart in th jungle . P.Weitz.  
Hailey ensayando con su oboe.

debido a su belleza y juventud destaca en la orquesta, suponiendo para la industria un buen gancho comercial pero a la vez una amenaza para las viejas glorias. Los celos y el conservadurismo supondrán para Hailey muchas más dificultades que para Rodrigo, el ser mujer, joven y atractiva la hará más comercial, pero también le dificultará ser leída como artista, y tendrá que esforzarse el doble que cualquiera para demostrar que se merece el puesto. La mirada patriarcal en la serie es evidente y, aun explícita, no habrá ningún elemento de crítica a la visión masculina sobre el cuerpo femenino como objeto de deseo, Mulvey (2002).

Hailey, asumirá su papel femenino como objeto de disfrute sexual y sacará partido de su físico para dedicarse exitosamente a la música. Es decir, hará lo mismo que hicieron sus antecesoras femeninas, se adaptará a un mundo de hombres, sometiéndose al lugar que le han asignado como tal. Para esto, Hailey tendrá que cambiar y amoldarse al nuevo mundo. Tendrá que abandonar sus hábitos “monacales” y divertirse según las consignas: “sexo, drogas y música clásica”. La idea de la mujer santa no encaja en el mundo de la música, así que debe adoptar el papel de seductora como el resto. Debe acudir a fiestas, cuidar su aspecto, vestirse de forma sexy y elegante, coquetear, conocer y seducir a muchos hombres y probar diferentes drogas.

Para ejemplificar lo que acabamos de señalar, comentaremos una secuencia del primer capítulo de la primera temporada, en la que Hailey es aconsejada e instruida por la curtida violonchelista Cynthia (Saffron Burrows) quien la introduce en la filarmónica, y que será su guía a través de los entresijos del gremio de la considerada élite musical. Será quien le aconseje y la proteja contra las envidias y rivalidades de otras artistas. A través de ella se muestran gran parte de los aspectos que justifican el subtítulo de la serie. Cynthia es una mujer independiente, madura, muy

atractiva y seductora que tiene un comportamiento sexual totalmente libre. Es amada y respetada por todos, se preocupa por apoyar y escuchar a sus compañeros, de hecho es la representante sindical de la orquesta, pero por otro lado, es un personaje misterioso que esconde muchas cosas, como su romance con un hombre casado, el maestro Thomas, o que debido a la artrosis consume todo tipo de drogas para soportar el dolor y poder seguir tocando (**Fig. 2**). Es también por Cynthia que se descubre que entre los músicos hay un anciano fumador de marihuana, que suministra ilegalmente todo tipo de sustancias al resto de sus compañeros.

La secuencia empieza en el minuto 11'24'' y se sitúa en un bar de copas,



**Figura 2.** Mozart in the jungle. P.Weitz  
Cynthia fumando marihuana.



**Figura 3.** Mozart in th jungle . P.Weitz.  
Hailey y Cynthia tocando en un local de jazz.

por la noche, después de que Cynthia y Hailey se conozcan tocando juntas en un concierto de jazz (**Fig.3**). Están sentadas con las copas vacías, cuando un camarero joven y fibrado se acerca y les trae su segunda ronda de whisky con hielo. El chico, mira a Cynthia y les invita a esa ronda. Ambas se lo agradecen, pero él solo hace caso a Cynthia, aunque

luego lo conquistará Hailey. Cuando él se va, Hailey se queda mirándole el trasero embobada. Cynthia al notarlo le pregunta:

**Cynthia:** Buen culo ¿verdad?

**Hailey:** Y tanto.

**Cynthia:** Apuesto a que es bailarín. Son los mejores.

**Hailey:** ¿Los mejores?

**Cynthia:** Mis pruebas anecdóticas y mi investigación científica personal sugieren una relación directa entre lo que hace un hombre para ganarse la vida y cómo folla.

**Hailey:** (Atragantándose y sonrojándose) Ouch.

**Cynthia:** Los violinistas por ejemplo, los violinistas, tienden a correrse rápido por eso de los arpeggios. Los percusionistas te dan como si estuvieras en una película porno. Es divertido durante los primeros diez minutos y al menos haces ejercicio.

**Hailey:** ¿Y qué me dices de ellos?

**Cynthia:** ¿Quiénes? ¿Los pianistas? Es complicado, normalmente se dividen en dos grupos: los del jazz y los clásicos. Prefiero a los de jazz.

**Hailey:** ¿Por qué?

**Cynthia:** Por la improvisación, juegan contigo, además les van los tríos.

**Hailey:** ¿Y qué me dices de los directores? (Mientras Cynthia recibe un wassap de su amante, el exdirector de la orquesta).

**Cynthia:** Son demasiado complicados. Hailey, las oboístas sois mercancía demasiado rara hoy en día. Eres muy buena. Los de cuerdas sin embargo somos como hienas luchando por el mismo animal muerto.

Mientras Cynthia realiza esta peculiar descripción sexual de los hombres por su especialidad musical, se hacen flashbacks de escenas de la propia Cynthia manteniendo relaciones sexuales con cada uno de los tipos de músicos de los que habla. Esto nos muestra el tipo de mundo al que está accediendo Hailey, muy distinto del que ella y el espectador esperan. Desde la perspectiva de la veterana Cynthia, observamos que es un mundo bohemio que asociamos a otros estilos de vida de músicos y artistas de la cultura de masas. La cuestión aquí de si los llamados niveles culturales corresponden o no a una determinación clasista del habitus se rebate inmediatamente. Se muestra en la ficción que el gusto de la

llamada alta cultura no coincide necesariamente con el de las clases dominantes; los mass media ponen un mismo tipo de productos al alcance de todos, y pese a que hay diferencias, se relativizan. Cynthia toca en una banda de jazz y se complace en salir por tugurios de los barrios bajos, es soltera, no tiene hijos y es bisexual, tiene varios/as amantes y nadie la condena por ello. En la serie no hay estigmatización de la libertad sexual femenina si no hay maternidad, por lo que se exige una elección, entre ambos modelos de mujer, así como siempre discreción. Tiene ciertos privilegios, pese a su condición de mujer, porque es una artista de la élite y sabe mantenerse en su lugar sin alardear de ello. Cynthia entre otras cosas consume marihuana y fuma con la oboísta principal, una mujer mayor, y la principal rival de Hailey. En relación a la orquesta se muestra como la más conservadora, pero en su vida privada se droga, tiene amantes que mantiene en secreto y se complace escuchando grupos de rock y heavy metal.

La clave del éxito comercial, por tanto, que adelanta el subtítulo tanto en las memorias de Tindall como en la versión de Coppola, Schwartzman y Weitz, es la de identificar con el tópico del rock, a su opuesta, la música clásica. El universo cultural y musical que se opone en nuestro imaginario al de la música de la cultura de masa. Es decir, cambiar “rock & roll” por “música clásica” supone descontextualizar un estereotipo, resignificar un concepto cultural muy arraigado, al menos en alguna de sus características hegemónicamente aceptadas. El estereotipo se resquebraja y es reconstruido para poder acercarlo a otro público, especialmente joven, que es el objetivo principal de los directores de la serie. De hecho por esto actualizaron y suavizaron la historia de Tindall, traspasándola de un Nueva York oscuro de los años ochenta del siglo pasado, a uno más luminoso y glamuroso en la actualidad (**Fig.4**).



**Figura 4.** Mozart in th jungle . P.Weitz.  
Hailey y Cynthia recaudando donaciones.

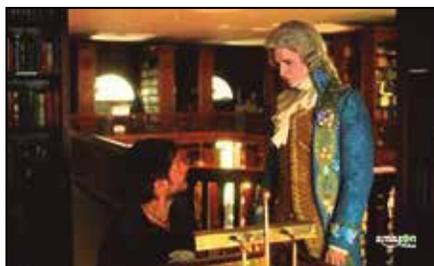
No obstante, parafraseando a Eco (1965), el paso de estilos desde “un nivel superior de cultura a otro inferior”, no significa que éstos hayan calado en la población solo porque se hayan “consumido”, aunque a veces cambie el gusto colectivo y se disfrute de innovaciones artísticas y culturales que al principio solo se promovían a un nivel restringido. De hecho en la serie no se ataca el concepto elitista y minoritario de la música clásica, simplemente se resitúa, se explica a partir de las ya conocidas leyendas del rock, y se le aplica el mismo esquema. Se realiza un relato más fácil de consumir, pero se deja intacta o incluso se refuerza la demarcación jerárquica entre “alta y baja cultura” que ya criticó Raymond Williams.

### 3. Mozart in the Jungle: La estrella de rock de la música clásica

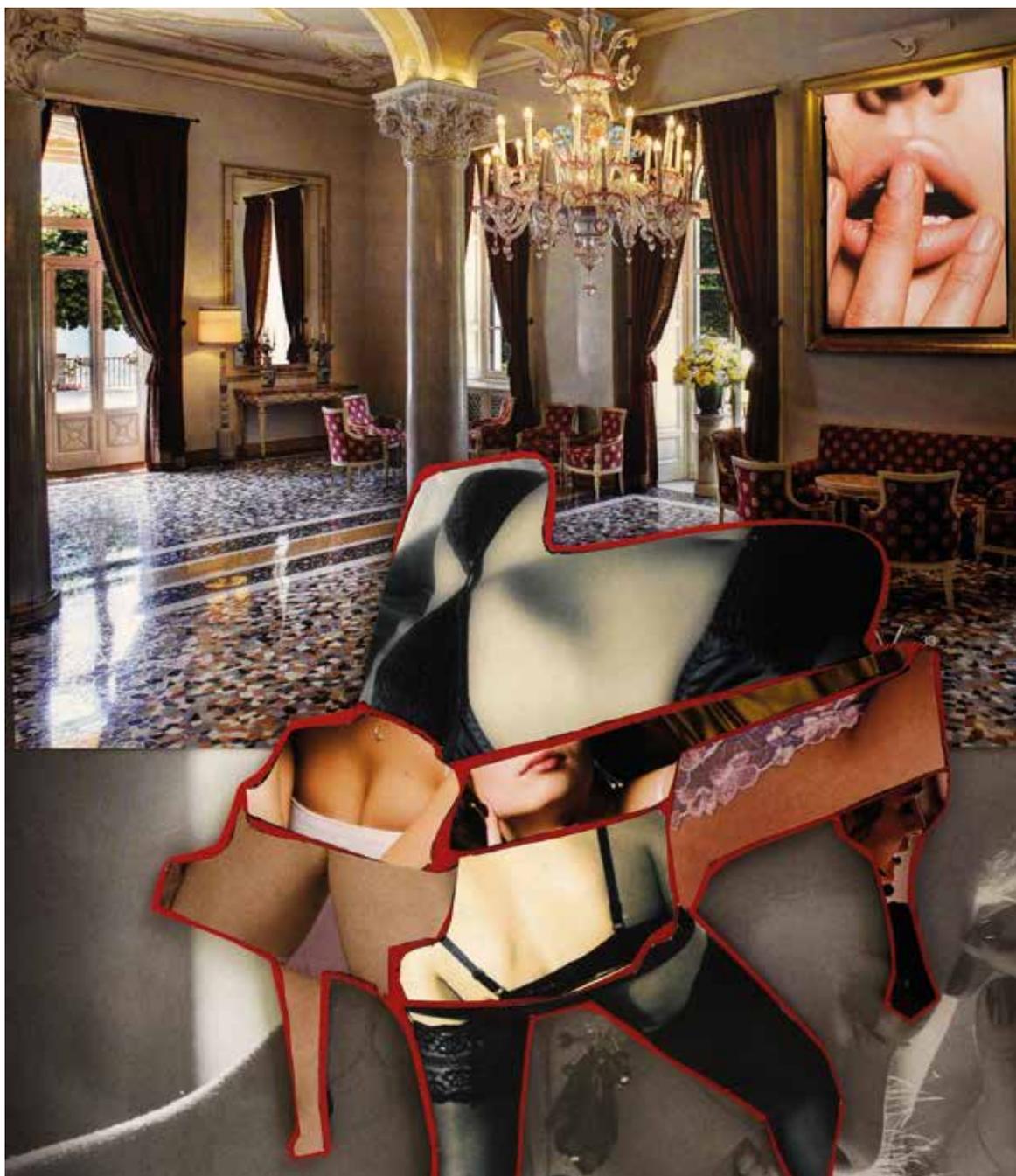
También es revelador el título que puede interpretarse de dos maneras. Por un lado, Mozart, puede identificarse con el protagonista, Rodrigo (Gael García Bernal) el director de la orquesta (**Fig.5**), quien para reforzar este vínculo mantiene diálogos esquizofrénicos con apariciones de grandes músicos clásicos, en especial con Mozart (**Fig 6**). El hecho de que Mozart, (uno de los mayores símbolos de la genialidad artística musical),



**Figura 5.** Mozart in th jungle . P.Weitz.  
Rodrigo en la fiesta inaugural de su contrato.



**Figura 6.** Mozart in th jungle . P.Weitz.  
Rodrigo hablando con Mozart en la biblioteca.



se encuentre en la jungla, supone que no se encuentra en su medio, que se haya rodeado de peligros desconocidos para él, en la vorágine de un mundo sin civilizar, con fieras que le pueden atacar y ante las que está indefenso. Esa jungla sería, no la orquesta, en la que ciertamente hay una voraz lucha de egos, sino más bien el mundo de la industria musical y del espectáculo, donde un artista se encuentra desamparado.

El segundo sentido, muy relacionado con el primero, sería más general. Mozart se entendería como metonimia para hablar ya no solo de las obras del compositor, sino como símbolo de toda la música clásica. *Mozart in the jungle* apela entonces a cómo la música clásica se ve inmersa en la barbarie de la cultura de masas y ha de sobrevivir en medio de una cultura comercial regida por la ley del mercado, de la oferta y la demanda. La música clásica en medio del capitalismo brutal.

La serie trata, entre otras cosas, sobre el conflicto que supone la irrupción en la Filarmónica de Nueva York de Rodrigo de un nuevo maestro, que vuelve del revés las rutinas de la orquesta con una nueva metodología y punto de vista (**Fig 7**). Como nos recuerda Eco (1965), lo nuevo siempre ha generado desconfianza y controversias. Frente a la innovación encontramos dos extremos: están los neófitos que reciben cualquier novedad con entusiasmo, por el mero hecho de serlo, y quienes rechazan inmediata y acriticamente cualquier cambio. En la orquesta se producen ambas reacciones ante la llegada de Rodrigo. En un principio, ¿qué podemos considerar más anquilosado en el pasado



**Figura 7.** *Mozart in th jungle* . P.Weitz.  
Rodrigo invitando a pensar colectivamente.

y más conservador que la música clásica? La filarmónica para algunos representa un bastión cuasi sagrado donde el arte puede seguir siendo arte atemporalmente, sin intrusiones, sin alteraciones, en su burbuja

etérea, eternamente idéntica a sí misma, fiel al espíritu original. Se considera que ha de conservar esa autenticidad “aurática” que la distingue de otros productos culturales: “La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico” (Benjamin, 2003 :44) Esta corriente purista y conservadora la representa el que al principio será el más duro opositor a Rodrigo, el maestro Thomas (interpretado por Malcolm McDowell), por ser sustituido, pero finalmente Rodrigo logra encandilarle a él como al resto de los músicos, y por supuesto al público.

En la reconciliación entre los dos maestros se representa la alianza entre la tradición y la innovación. Por un lado Rodrigo representa la ruptura con una tradición en su metodología. Además viste de forma peculiar, con pañuelos palestinos y camisas hippys, o ponchos, monta en bicicleta, símbolos que pretenden asociarse a su conciencia social y su proximidad a la cultura popular, a ideas de izquierdas, ecologistas y progresistas, que ejemplifica llevando a la orquesta a ensayar a un descampado en medio de Nueva York de forma ilegal o actuar en Central Park. En realidad, entra en escena como una estrella del rock, y su comportamiento imprevisible, caprichoso y voluble contraviene las convenciones, como al elegir lugares extrabóticos para ensayar (**Fig.8**). Rodrigo no se comporta conforme a las expectativas que se tienen un director de orquesta: serio, sobrio, elegante.



**Figura 8.** Mozart in th jungle . P.Weitz.  
La filarmónica de N.Y ensayando en el suburbio.

El maestro Rodrigo rompe con algunos estereotipos: es un músico de origen humilde, y además latinoamericano. Como el del rockero su función es provocar, en su caso es transgredir las expectativas de

seriedad y firmeza que se tienen de él. Se le acusa de inmaduro, bufón, de no acatar las reglas del mundo artístico al que pertenece, pero su procedencia ni se menciona. Hay que señalar que al mostrar a un hispano que se introduce en un mundo de blancos, sin problematizarlo, supone mantener una mirada colonialista en la que además el representante de la cultura extranjera, Rodrigo, es muy “blanco”.

El tema racial, como el de género, se deja a un lado, no se cuestiona ni se explicita, como si no existieran, por lo que la perspectiva de los privilegiados es evidente. Los protagonistas serán todos blancos, y los roles de género serán los heteronormativos y patriarcales, con la excepción que hemos señalado. Rodrigo es un héroe blanco y varón, que parece que no ha tenido dificultades para llegar desde una escuelita de música rural mexicana a lo más alto de la música clásica de Nueva York. Se le dibuja como el maestro salvador (título jerárquico, de respeto, con el que todos le tratan y que asume felizmente), que viene a rejuvenecer una orquesta anquilosada en la tradición. Desde el título se le relaciona con Mozart, con el que comparte bastantes características, no sólo por su genialidad, por ser un niño prodigio, excéntrico y a la vez encantador, sino también por su desprecio por las convenciones sociales y la etiqueta, que es lo que caracteriza a la alta cultura musical. En el primer capítulo de la serie, en el minuto 3'57" se le presenta ante el público con todos los honores y todos los símbolos que se asocian por un lado al genio romántico, y por otro lado a un ídolo de masas, que podría ser una estrella de cine o un futbolista.

La directora del evento hace esta espectacular presentación, con una gran ovación del público: “Es un honor presentarles a alguien especial, con 12 años fue la persona más joven... en ganar el premio Mahler para jóvenes directores. Con 23 años, dirigió en La Scala. Con 25 sacó a la Sinfónica de Oslo de la bancarrota y la colocó entre las mejores del panorama mundial. Ha sido solicitado por Boston, Los Ángeles, San Francisco, Munich...y nosotros le tenemos. Únanse a mí para dar la bienvenida a un hombre que solo necesita ser presentado por su nombre de pila. Nuestro nuevo director de orquesta y director musical... ¡Rodrigo!”. Tras esta solemne presentación, Rodrigo entra emocionado (como vemos en las **Figs. 8 y 9**) y besa a la directora de la patronal de la filarmónica, y al anterior director al que sucede, transgrediendo de forma naif el protocolo diciéndoles respectivamente: “Te quiero, te quiero, te quiero, te quiero, te quiero” y

“Tenía que hacerlo. Lo siento, lo siento.” Aquí se le presenta como a un héroe, haciendo un recorrido de sus “gestas” musicales, de sus éxitos, mientras le vemos primero como una silueta clásica con un fondo de sombras que nos evoca a Beethoven, luego como una estrella del Rock que es merecedora de la portada de “Rolling Stone”.



**Figura 9.** Mozart in th jungle . P.Weitz.  
Presentación del Maestro Rodrigo como director de la Filarmónica de Nueva York.

En contraste, la entrada de Rodrigo, cómicamente emotiva, nos presenta un Rodrigo impulsivo e infantil, que como todo héroe, necesita ser amado y admirado. Sus grandes méritos son por un lado, como Mozart, ser un joven prodigio, es decir, en el héroe prevalece el ideal romántico de la genialidad innata. Hay algo en él especial, las dotes musicales suponen un don con el que se nace o no se nace. Además, como Mozart, no es un tipo duro ni viril, sino que a lo largo de la serie se muestra delicado, amable y cariñoso con todo el mundo, pero también, manteniendo el estereotipo del genio, destaca por su locura caprichosa que le arrastra de los estados anímicos más opuestos, haciéndole oscilar entre la soberbia y la humildad, el entusiasmo y la depresión, a veces de forma exagerada. Rodrigo tiene una sensibilidad extrema y un olfato especial para descubrir el talento y los puntos débiles de toda persona con quien se cruza, y en lugar de ser un tirano estricto y prepotente se comporta de forma paternalista y amorosa.

Por otro lado, siguiendo la evocación de Mozart, Rodrigo no se somete a los protocolos para tratar con los potenciales mecenas de la sinfónica: no es un adulator según los preceptos establecidos, pero sí es un seductor y a su manera consigue conquistar con su jovialidad y encanto a las viudas y ancianas adineradas de las que en gran medida depende la filarmónica. Con quien no se entiende, ni le interesa entenderse, es con los hombres

de negocios. Es decir, a Rodrigo lo único que le interesa es el arte, la música y los artistas, pero el negocio, el dinero, no es cosa suya. Olvida que en ese mundo algo básico es el marketing. Lo material para él no es importante, vive en su burbuja y pareciera que solo se alimentara del mate que obliga a hacer a sus asistentes. Encarna el prototipo del artista romántico, del genio, enamorado de las musas, del arte en sí mismo, y del amor imposible y desinteresado. Se burla de la etiqueta y de la hipocresía, prefiere mezclarse con sus paisanos en bares o restaurantes latinos, a los grandes y opulentos banquetes de la élite.

El maestro Rodrigo es un elitista cultural, aunque como buen romántico adora lo marginal, y le gusta perderse entre la canalla, en raves y fiestas callejeras. Se mantiene, por tanto, el héroe fundamental en los relatos de la cultura de masas, y por otro lado se mantiene la idea de que los músicos clásicos forman parte de un grupo selecto dentro de la élite. Ambas figuras no resultan contradictorias: el héroe del pueblo que asciende y ocupa un lugar privilegiado, y cuya transgresión sirve para preservar la alta cultura a la que ha llegado

El debate sobre el arte y el ascenso social supone además unas implicaciones políticas, representadas por el triángulo amoroso que se establece entre Rodrigo, su mujer Ana María, y Hailey, con quien mantendrá una tensión sexual no resuelta, que funcionará como motor de la trama. Los tres mostrarán las diferentes concepciones sobre la función social del arte y el papel del artista.

El único personaje que reivindica la función política del arte es Ana María, una sensual violinista, artista visceral y trastornada (**Fig.10**). Ana María es un personaje también estereotípico e hiperbólico, pero ella lo es del genio loco, indómito y temperamental, frente a la melancolía y timidez de Rodrigo. Si bien él está idealizado, ella se presenta degradada, al igual que la apasionada relación que mantienen, que transita de los extremos del amor al odio. Viven lejos porque chocan ideológicamente, pero se atraen fatalmente, se persiguen y huyen el uno del otro, se envían mensajes en clave y pasan de pelear violentamente a encuentros sexuales apasionados, todo atravesado por la creatividad extravagante de ambos. Rodrigo idolatra artísticamente a Ana María y siente una atracción irresistible hacia ella que juega el papel de femme fatal, que supone la pérdida de Rodrigo, en una espiral de sentimientos contradictorios extremos.



**Figura 10.** Mozart in th jungle . P.Weitz.  
Ana María en una de sus acciones en defensa de la selva.

En medio de este vaivén apasionado Rodrigo consigue, en un arrebato de amor, que Ana María acceda a tocar con él como solista de violín con la filarmónica, en el concierto inaugural de la temporada. Después de unos ensayos horribles con tremendas peleas entre ambos en las que Rodrigo debe apelar a los sentimientos de ella y rogarle continuamente (**Fig.11**) llega el día del estreno. La sala está a rebosar, es la inauguración de la temporada y ella aparece con Rodrigo vestida con elegancia y aparentemente radiante de alegría. La reconciliación definitiva parece inminente. Se han besado antes de empezar, y todo apunta a que va a ser un éxito, pero al inicio del concierto, cuando Ana María mantiene al público y a la propia orquesta embelesados mientras baila al tiempo que realiza un espléndido solo de violín, (**Fig.12**) de pronto se detiene furiosa:

**Ana María:** No. No, No.

**Rodrigo:** Ana María.

**Ana María:** Lo siento. No puedo hacer esto. No puedo venderme a mí misma a esta audiencia de ricachones. Mírate, eres un proxeneta. Te has vendido Rodrigo, y no puedes ver porque tu gigantesco ego te lo impide. Y no voy a permanecer aquí en frente de esta



**Figura 11.** Mozart in th jungle . P.Weitz.  
Ana María y Rodrigo tras un ensayo.



**Figura 12.** Mozart in th jungle . P.Weitz.  
Ana María toca el violín con la filarmónica.

mediocre orquesta de tercera, y frente a estos cerdos materialistas. Por mucho que te quiera. Ven conmigo.

**Rodrigo:** ¿Qué?

**Ana María** (lanzándose sobre él y cogiéndole del pelo para besarle): Ven conmigo, ven “mon amour”, he rebuscado en mi alma, y podemos volver a empezar.

**Rodrigo:** No, no Ana María, no así. Hemos pasado por mucho tú y yo, pero no puedo. Esta es mi orquesta.

**Ana María:** Entonces vete al infierno.

Ana María es la parodia de la artista comprometida políticamente. No se niega su virtuosismo como artista pero todas sus ideas se ridiculizan. Se presenta como exagerada, fanática y violenta. Es radical en todo. Por tanto, se ejerce una sátira a través de ella que invalida todas las causas que defiende, desde el feminismo hasta la lucha contra la deforestación o la defensa de los pueblos y las clases oprimidas. Al ser defendidos por ella sus ideales parecen frívolos. Se pone en duda su compromiso por ser un personaje inestable, que vive en una tienda de campaña, que se enfurece en los conciertos y destroza sus violines, que toca en festivales ecologistas y se desnuda para salvar el bosque, o que se pone un cinturón de castidad para reservar sus energías para un concierto.

Lo hiperbólico en Ana María, sirve para parodiar e invalidar la perspectiva de la subcultura y la concepción del arte como medio de expresión contrahegemónica, del arte como arma revolucionaria, como forma de conmovir y movilizar conciencias. Se deslegitima la posición del arte como compromiso social, desde una caricatura que ridiculiza o banaliza los discursos contrahegemónicos. La posición de Ana María no se plantea como posible: ni es artística, aunque se destaquen sus grandes dotes musicales; ni es política, aunque se sitúe del lado de la opresión y contra

las injusticias, porque se ubica en el exterior y contra el sistema, no se somete, no se pliega a los cauces políticos normativos. No se somete a nada. Se la reduce a una rebelde, vaciando los contenidos revolucionarios y subversivos de su discurso.

Hailey, sin embargo, frente a esta *femme fatal*, que maltrata a Rodrigo e incluso le llega a amenazar de muerte (**Fig.13**), representa la mujer virtuosa, sencilla y cabal. Es todo lo contrario, no domina a Rodrigo, se somete y obedece. No destaca ni le quita protagonismo a Rodrigo, no le importa mantenerse en su sombra. Ella sólo quiere vivir de ser oboísta, es ambiciosa y se adapta a las situaciones, no le interesa la política ni los problemas sociales, y ama con serenidad y sumisión.

Rodrigo es sensible a los discursos políticos de Ana María y los comparte, pero no puede seguir siendo maestro de la sinfónica y mantenerse coherente, debe elegir entre el reconocimiento, el poder y el éxito de la élite. Es decir, la vida lujosa, la dulzura y la comodidad que representa Hailey, que se amolda además al rol de mujer maternal encargada de los cuidados (**Fig.14**). Frente a la vida peligrosa y excitante de la lucha política junto a Ana María, una vida de compromiso social que posiblemente suponga la exclusión y la pobreza. A Ana María no le importa ser odiada por el público de la alta cultura, son sus enemigos, ella defiende el arte para el pueblo, mientras que Rodrigo, necesita el amor de todos, de ricos



**Figura 13.** Mozart in th jungle . P.Weitz.  
Ana María amenaza a Rodrigo en una de sus peleas.

y de pobres, su ego le supera, como ella le recrimina y él mismo reconoce. Por tanto renuncia al amor apasionado de Ana María, que significa romper con la idea del arte como algo popular y político. Rodrigo acepta su rol de héroe y traiciona su origen para poder conservar intacto “el arte por el arte”, que paradójicamente se salvará convirtiéndose en un producto



**Figura 14.** *Mozart in th jungle* . P.Weitz.  
Hailey cuida de Rodrigo durante la gira por México.

de la cultura de masas, es decir, traicionando la cultura del pueblo, la cultura que defiende los intereses del pueblo, que se agencia el pueblo para expresarse, luchar y defenderse. El conflicto entre alta cultura y cultura comercial se resuelve en una estrategia de marketing, es decir, se trata meramente de tipos de productos para distintos públicos según su nivel adquisitivo que se regula a través de los precios y el acceso a los productos culturales.

Así que lo que en apariencia parecía una inclusión de lo popular, una transgresión de lo hegemónico, una reconsideración de la mirada colonialista al introducir como protagonista al joven hispanoamericano de origen humilde e ideas comunistas, no pasa de ser una mera renovación generacional de la élite musical. Así como la mirada patriarcal se asume como algo inamovible que en el caso de Hailey supone éxito pues se somete y así ascenderá laboralmente y enamorará a Rodrigo, la subversión de Ana María, supone su fracaso amoroso y profesional. Las relaciones de poder y privilegio de clase, género y etnia, no sólo se mantienen intactas sino que se refuerzan.

#### 4. Conclusiones

No hay lugar en esta serie para un discurso contrahegemónico sino es desde la parodia grotesca que encarna Ana María. La subcultura y la cultura popular ocupan apenas un lugar anecdótico y caricaturesco. Lo único que podría resistirse a la banalización de la cultura de masas parecía ser la consigna en su día vanguardista y siempre elitista “del arte por el arte”, que defienden Rodrigo y su orquesta, contrapuesta al argumento de la patronal del arte como producto comercial. Sin embargo en la ficción, las barreras se difuminan porque se logra una simbiosis, imponiéndose el interés económico justificado por la precariedad laboral que sufren los músicos.

El arte para sobrevivir ha de ser un producto vendible: se venden caras bonitas y jóvenes, preferiblemente de mujeres, se vende supuesta innovación, vanguardia, exotismo, pero también se vende tradición, historia, clásicos (se crea un público y un producto a su medida). El arte ya no entendido como alta o baja cultura, ni como cultura popular, sino como cultura de masas, cultura comercial: rentable. Son los medios de producción, la estructura material, la que realmente amenaza o condiciona el tipo de arte que se hace. El problema principal es adaptar el producto al mercado y no desviarse del discurso hegemónico: conservar la estética, preservar la tradición para conservar un tipo de público (lo que se espera de la filarmónica), y renovarse en parte, para ampliar el alcance del producto.

La entrada de Rodrigo, del presunto nuevo Mozart, no supone ninguna ruptura real con lo anterior. Como afirma Eco, la sublevación cultural contra el reduccionismo de lo comercial, la inclusión de un discurso contrahegemónico en la esfera pública, no es posible de una forma pacífica e institucionalizada, y mucho menos desde un producto considerado de la alta cultura., pero la serie lo pone de manifiesto. En ella podemos ver cómo operan por dentro los mecanismos de anulación de la capacidad transgresora de los productos culturales y artísticos. Rodrigo es sólo una nueva fórmula comercial. “La lucha de una cultura de provocación o de contestación contra una cultura de entretenimiento se entablará siempre a través de una tensión dialéctica hecha de intolerancias y reacciones violentas” (Eco, 1965: 70). Para crear una cultura crítica que se resista a la neutralización nihilista de lo comercial y del narcisismo del arte por el arte, es necesario luchar desde abajo contra la reconfiguración constante que el capital hace de cualquier movimiento artístico, cultural o social, de cualquier creación o ideología, convirtiéndolo todo, como es propio de la maquinaria capitalista, en un producto banal, vacío de contenido, en un objeto o estilo que consumir.

Lo que supone la subcultura es una tarea eterna de contestación, en bucle y lucha constante por no acabar asumida como una moda más. Pero por eso el arte es algo en perpetuo cambio, como la vida, algo que debe construirse en y para lo social. El arte por el arte, sin un contenido político, se subsume fácilmente a un producto más del mercado.

La alta cultura no es más que un reflejo ideológico de la sociedad capitalista de clases. No se trata de combatir ese tipo de cultura, sino la estructura

socioeconómica que la sustenta. El problema no es la diferencia entre la cultura de masas o la alta cultura, sino mantener el arte vivo, en la calle, en las redes sociales, en los museos, escuelas, fábricas o teatros, pero sin perder su base, dando testimonio, creando y promoviendo la resistencia como pensamiento y acción, como subversión de la cultura contra la aniquilación centrífuga y constante del capital. Recuperando en parte algunas consignas del Situacionismo, podríamos reivindicar el arte como estilo de vida político no profesionalizado, como forma de vida creativa que se opone al ocio pasivo y a las jerarquías, promoviendo la intervención y la acción colectiva frente al espectáculo a la vez masivo y solipsista.

El arte como un movimiento de resurgir y eterno devenir, que no se deje fosilizar, unas veces conservando y otras transgrediendo e innovando. Donde una ópera o un rap no se distinguen y valoren por categorías clasistas, raciales o elitistas, sino por sí mismas.

El arte popular realmente transformador es aquel que está al servicio del pueblo. No podemos negar que el capitalismo es el marco en el que toda cultura actual se desenvuelve, pero eso no significa que no se puedan generar, desde las subculturas o la cultura popular, auténticas obras de arte que ayuden a vivir, a entender, a criticar, y a transformar la realidad. El verdadero arte, por mucho que se intente encorsetar es insurrecto, porque está vivo en la colectividad, y aunque haya que luchar para reapropiarse de él continuamente, de hacerlo significar contra el discurso del poder, es una lucha inexcusable.

**Referencias bibliográficas**

Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Ed. Pre-Textos.

Eco, U. (1965). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Ed.Lumen.

Hall, S. (1984). *Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»*. Barcelona: Samuel.R.

Hebdige, D. (2004). *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona: Paidós .

Horkheimer y Adorno (1994). *La industria cultural. La Ilustración como engaño de masas*. Madrid: Akal.

Mulvey, L (2002). *Placer Visual*. Valencia: Episteme Ediciones.

Williams, R. (2001). *The Raymond Williams Reader*. United Kingdom: Wiley-Blackwell.

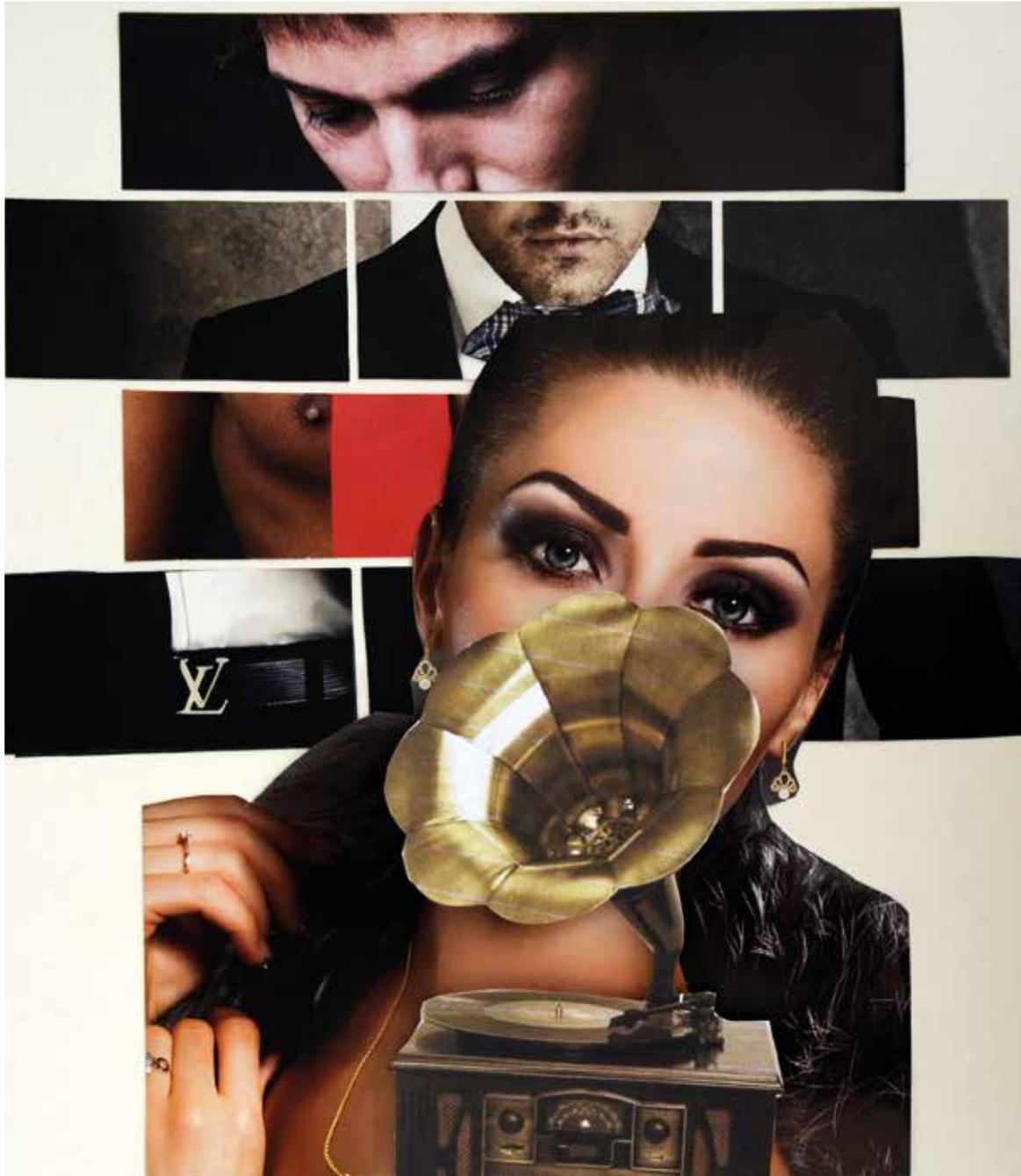


Imagen: Carlos Franco.



Acerca del uso de la fotografía en *Guía de descampados de la Ría de Bilbao* de Lara Almarcegui y *Ghost Box* de Itziar Okariz.

About the use of photography in *Guía de descampados de la Ría de Bilbao* by Lara Almarcegui and *Ghost Box* by Itziar Okariz.

**Resumen:**

Parte importante de la producción artística contemporánea que emplea la fotografía se sirve de ésta de un modo cuyo origen se podría situar en las prácticas conceptuales de los años sesenta y setenta, en las que la imagen terminaba siendo testimonio de todo un proceso.

Así, en los trabajos que a continuación analizaremos, las artistas nos mueven a traspasar las imágenes fotográficas por medio de la presencia de otros elementos e informaciones que reconfiguran nuestra lectura de los espacios registrados.

Lara Almarcegui explora el uso estandarizado del territorio; Itziar Okariz las identidades individuales y colectivas y la posibilidad de su deconstrucción performativa. Son éstas algunas de las cuestiones que constituyen los ejes fundamentales para la reflexión en este texto.

**Palabras clave:** Arte contemporáneo que utiliza la Fotografía. Espacios: implicaciones. Performatividad. Privado/público.

**Abstract**

An important part of contemporary artistic production that uses photography employs it in a way whose origin could be linked to the conceptual practices of the sixties and seventies, in which the image was finally the witness to a whole process.

Thus, in the works we will analyze, the artists lead us to go beyond the photographic images by means of other elements and information that reshape our reading of the recorded spaces.

Lara Almarcegui explores the standardized use of the territory; Itziar Okariz individual and collective identities and the possibility to deconstruct them by means of performative acts. These are some of the issues that constitute the main reflection focal points in this text.

**Key words:** Contemporary art that uses Photography. Spaces: implications. Performativity. Private/public

Concepción Elorza  
Ibañez de Gauna.

Universidad del País Vasco  
[mconcepcion.elorza@ehu.eus](mailto:mconcepcion.elorza@ehu.eus)

Enviado: 2016-06-013

Aceptado:2016-06-29

Publicado: 2017-01-01

## 1. Introducción. El nuevo esto ha sido<sup>1</sup> de la fotografía

El medio fotográfico experimenta hoy, quizá con más intensidad que nunca, la paradoja de una dualidad que en realidad le ha acompañado desde sus inicios. Nos relacionamos con la imagen fotográfica de una forma distinta a como lo haríamos con cualquier otro modo de representación: aún leemos la imagen en contigüidad con lo real, incluso siendo conscientes de que toda imagen es susceptible ahora de haber sido objeto de manipulaciones que de algún modo han necesariamente roto esa contigüidad.

Sin embargo, consideramos que la imagen fotográfica aún puede tener la capacidad de ser, en cierto modo, lo más próximo a haber estado allí, haber visto, tocado con la mirada. Aún puede el medio fotográfico generar un material susceptible de ser recuperado y de algún modo incluso re-experimentado.

Así sucede en las realizaciones de las dos artistas cuyo trabajo observaremos, pues de manera ejemplar integran la imagen en contextos capaces de trasladarnos y hacernos sentir -desde los diversos dispositivos que generan- como propias, sus particulares reflexiones y vivencias.

## 2. Lara Almarcegui. Historia(s) esencial(es) en espacios abandonados. Bilbao como caso de estudio.

Es en este sentido que Lara Almarcegui se sirve de la imagen fotográfica. Sus imágenes recortan porciones de espacios familiares, contextualizándolos y recontextualizándolos en función de un aspecto que, en función de nuestro mayor o menor conocimiento de las localizaciones fotografiadas, tal vez nunca antes habíamos contemplado. Para Almarcegui el interés de estos lugares estriba precisamente en sus múltiples potencialidades, y en el modo en que la historia se ha escrito a sí misma con un lenguaje no normalizado sobre ellos.

Tal y como lo describe Manuela Villa, su trabajo ofrece:

Respuestas disconformes al actual modelo urbano, donde se prima la productividad en detrimento de la convivencia y la habitabilidad.  
Ejercicios de micropolítica reguiados por un pensamiento ecosófico.

<sup>1</sup> Hacemos referencia aquí a las conocidas palabras de Roland Barthes: “[...] nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí [...] el nombre del noema de la fotografía será pues: «Esto ha sido»” en BARTHES, Roland, La cámara lúcida : nota sobre la fotografía, Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p. 136.

Esto es, «llevar a cabo pequeños trabajos con el objetivo de ofrecer localmente algunas respuestas a una crisis ecológica cuyo desenlace, evidentemente, sólo podrá decidirse, a largo plazo, a escala planetaria», ha dicho la artista sobre su obra. (Villa, 2007: 24)

En su serie sobre los descampados de Bilbao, expuesta en la Sala Rekalde de esta misma ciudad entre los días 17 de abril y 21 de mayo de 2008, los elementos vegetales -tanto propios del lugar como llegados a éste por azar- junto con ruinas de edificios y, sólo en alguno de los casos, elementos de mobiliario urbano o animales (presentes en apenas unas pocas imágenes, y mucho menos protagonistas de éstas que las desordenadas marañas verdes) son los interlocutores por medio de los cuales somos capaces de recuperar las intrahistorias, el pasado y la memoria, profundizar en el conocimiento acerca de estas localizaciones, al tiempo que de algún modo percibimos la precariedad y transitoriedad que tiñen y definen estos espacios, haciéndolos portadores de interrogantes que se proyectan al futuro, y de los que ese abandono temporal nos ha hecho conscientes.

En este caso las imágenes, lejos de ser consideradas autosuficientes por la autora, necesitan, para ver prolongado su efecto, de las informaciones que aparecen en el catálogo impreso portable -alejado de lo que se entiende como un catálogo de exposición al uso- que podremos consultar tantas veces como sea necesario, y que posibilita dos modos distintos de diálogo: como elemento esencialmente constitutivo de la instalación, y como guía -memoria para ser revisada, y que registra un determinado aquí y ahora- de un itinerario posible, en una hipotética visita real a las localizaciones.

Es muy difícil elegir una única parte de este proyecto, y siempre será ésta incapaz de transmitir el espíritu de la totalidad del trabajo, pero incluimos a continuación un texto, el que aparece -junto con tres imágenes y un sucinto plano del lugar-, repertoriado en dicha publicación con el número 13:

Este descampado de 3 hectáreas de terreno atraviesa la península de Zorrozaurre desde la Ría de Bilbao hasta el canal de Deusto. Aquí se emplazaba la fábrica La Aeronáutica. Esta empresa se dedicaba a la producción de mobiliario industrial de madera para barcos y aviones, y durante un tiempo manufacturó chapas de madera para fuselaje de aviones ingleses. Con una plantilla de 400 obreros, sus

instalaciones estaban compuestas por 19 naves. El Ayuntamiento de Bilbao decretó su demolición que se llevó a cabo en 1995, dentro del programa de demolición de ruinas industriales que hasta ahora en Bilbao ha erradicado 78 edificios y ha generado 128 hectáreas de terreno vacío. Tras la demolición de La Aeronáutica, los escombros resultantes fueron triturados por una planta recicladora móvil, y esparcidos y compactados en el propio solar. Sobre ellos ha crecido, entre tanto, una abundante vegetación donde se han avistado recientemente pájaros que incluyen una pareja de martires pescadores. En torno al año 2004, se limpió la mitad del descampado para emplazar en él un aparcamiento de autobuses que posteriormente cayó en desuso por quejas de los vecinos sobre el tráfico resultante. El terreno forma parte del futuro Distrito Norte del proyecto de Zaha Hadid. En esta zona se construirá un núcleo urbano residencial con negocios y un gran parque tecnológico. (Almarcegui, 2008: 12-13)

El proyecto realizado *in situ* para Bilbao adquiere a su vez sentido en el contexto de una línea de trabajo trazada por la artista con anterioridad, y en cuyo eje se sitúa la propuesta específica realizada con la colaboración en la producción de Rekalde Aretoa. De hecho, como se señala en el texto de la comisaria Leire Vergara:

El punto de partida del trabajo se relaciona con otros proyectos anteriores donde la artista desarrolla procesos de investigación y catalogación sobre terrenos vacíos o espacios en desuso y abandonados sobre los cuales o bien no hay ningún tipo de planificación urbana o por el contrario se encuentran en vías de una posible futura transformación. El resultado de dichos estudios es presentado en un formato de publicación que ella misma denomina “guías de descampados”. (Vergara, 2008)

De hecho, la artista había publicado otras guías con anterioridad, como *Guía de Terrenos Baldíos de São Paulo* (agosto 2006), *Guide to Al Khan* (diciembre 2006) y *Terrenos Baldíos da Zona Portuária de Lisboa* (septiembre 2007).

*La Guía de descampados de la Ría de Bilbao* publicada con motivo de la exposición de Lara Almarcegui [...] presenta una selección de descampados que comprende las dos riberas del Nervión desde la



**Figura 1.** Vista de la instalación en sala Rekalde. Bilbao, 2008.



**Figura 2.** Vista de la instalación en sala Rekalde. Bilbao, 2008.



**Figura 3.** Vista de la instalación en sala Rekalde. Bilbao, 2008.



**Figura 4.** Detalle de la imagen correspondiente a La Aeronáutica. Ribera de Zorrozaurre. Sala Rekalde 2008.



**Figura 5.** Localización de La Aeronáutica. Ribera de Zorrozaurre, recogida en la publicación *Guía de descampados de la Ría de Bilbao*

localidad de Basauri hasta la desembocadura de la ría en el Cantábrico. Esta guía de terrenos vacíos constituye un recorrido por la industrialización de la ciudad, su crisis y su reconversión. (Vergara, 2008)

Puede decirse que, en cierto modo, estas imágenes comparten el tono elegíaco de las catalogaciones de Bernd y Hilla Becher, en tanto podemos anticipar para muchas de ellas su próxima desaparición, y porque nos hablan de unas formas de vida y un pasado definitivamente cancelados. Pero, si bien es cierto que al igual que en los Becher, el trabajo de Almarcegui asume el formato de la catalogación, esta última nos muestra imágenes menos fetichizadas, más próximas al circular de las fotografías en el día a día, por la presencia del color (en el despliegue expositivo, aunque no ya en el documento impreso, conectado a éste), y por haber adoptado la autora para ellas un lenguaje visual mucho menos sujeto a reglas formales o técnicas, mostrándose por el contrario más preocupada por recoger una impresión de conjunto, de diálogo entre el elemento observado y su entorno.

Así, como expresa María Álvarez: “Almarcegui documenta sin ningún tipo de alarde el aspecto desangelado de sus descampados, su silencio estéril y su vacío humano, consecuencias de una brusca inversión en el proceso natural de crecimiento urbanístico”. (Álvarez, 2013). Y sin embargo, tal y como sucede en las recopilaciones de los Becher, estas imágenes tienen la capacidad de modificar nuestra mirada, pues el pasado y la historia alteran nuestra percepción de estos lugares, y éstos reviven con las narraciones -concisas, sintéticas, rigurosas- a través de las cuales de ahora en adelante, miraremos y leeremos estas localizaciones.

De este modo, la mirada de Almarcegui sobre su entorno no se recrea en la nostalgia, sino que se proyecta con viveza en el presente y el futuro que los descampados cristalizan. Pues, en palabras de la propia artista:

El discurso de los descampados, al contrario del del resto de espacios urbanos, no corresponde con una representación determinada, por eso es un discurso libre: «corrupción», «dejadez», «entropía», «conflictos inmobiliarios y sociales», «fauna y vegetación salvaje» forman parte de su vocabulario. Los descampados no son solo lo contrario de lo construido, no se presentan como su negativo, sino que además de ofrecer una crítica a la ciudad que los alberga, construyen otra realidad. (Díaz - Guardiola, 2013)

### 3. Ghost Box. Identidad, presencia y repetición.

En el mismo sentido, tal y como sucede con el trabajo de Almarcegui, en *Ghost Box*<sup>2</sup> Iziar Okariz construye una instalación en la que las imágenes fotográficas soportan buena parte del peso de la proposición artística.

Las imágenes establecen aquí un particular vínculo con registros sonoros y videoproyecciones, generando una situación envolvente en la que necesariamente hemos de conectar las diferentes partes –las cuales se despliegan en espacios contiguos, más de manera separada- para recuperar el propósito de la pieza. Pero a su vez ésta depende por completo -de hecho, carecería de sentido sin ella-, de la acción a la que se refiere y que desde la instalación se re-presenta.

*Ghost Box* supone la reconstrucción de un ejercicio de confrontación, o de diálogo -quizá ambas posibilidades podrían considerarse adecuadas-, con un determinado espacio natural, un paisaje que manifiesta una peculiar capacidad de responder, devolviendo los sonidos que le son dados. Una especie de espacio activo que, precisamente por esta cualidad, despierta en quien se encuentra en él el deseo del juego de la verificación, de la prueba que mide el horizonte de las propias capacidades. Se trata del parque natural de Killarney, en Irlanda, un lugar caracterizado por sus especiales ecos.

Es por esto que son las distintas localizaciones de este parque, el lugar que Okariz ha preferido para desarrollar esta parte de su proyecto *Irrintzi*. Concebida por la artista como una fase más dentro de una serie, en este caso tras haber escuchado los sonidos que le devolvían espacios a los que podemos de un modo impreciso presuponer otras cualidades acústicas, arquitecturas de características quizá más imprevisibles en cuanto a su capacidad de respuesta, bien por haber sido diseñadas sobre todo para evitar reiterar la información sonora recibida o alojada en ellas (como el museo Guggenheim de Bilbao), bien por estar saturados de otros sonidos (como las calles de Nueva York)- la artista encuentra en la localización natural una diferente contrapartida al carácter eminentemente esencial y fuertemente físico de la especial forma de comunicación que el *Irrintzi* supone.

---

<sup>2</sup> *Ghost Box*, 2008, es una instalación, compuesta por: fotografías color en metacrilato, 4 vídeo proyecciones e instalación multicanal de audio. Ver [http://musac.es/PDF/PRENSA/Dossier\\_Iziar%20Okariz.pdf](http://musac.es/PDF/PRENSA/Dossier_Iziar%20Okariz.pdf). Última consulta: 27/02/2016.

Resulta paradójico hasta qué punto las imágenes fotográficas sirven eficazmente a este proyecto, cómo la detención del tiempo y el tipo de escrutinio pormenorizado de la imagen que ésta posibilita, facilita nuestro proceso interior de recuperación de las operaciones llevadas a cabo por la artista en la localización inicial.

Efectivamente, una primera lectura nos recuerda la realidad animada, aunque detenida, de lo que vemos; tan sólo unos cisnes, que imaginamos silenciosos, bastan para aproximarnos a esa idea de quietud dinámica. Podemos también darnos cuenta, gracias a las fotografías, de la posibilidad y de la realidad del sonido, al que se alude en éstas en forma de movimiento, vibración. Por último, la inserción en la imagen del cuerpo de la propia artista, recordándonos que su actitud no es de contempladora, supervisando el registro videográfico, y -tal vez- en espera: un elemento móvil más, capaz a su vez de moverse, vibrar.

Aunque infrecuente, es esta autoinserción en la escena la que nos devuelve al origen de la acción registrada, a su planteamiento inicial, a su sentido, a la consciencia de la artista con respecto a los resortes que pone en marcha, a cómo la acción remite a lo colectivo desde un gesto que es entregado al espacio público ya mediado.

A través de su presencia, convertida en una forma de asumir la responsabilidad de cuanto sucede, la artista nos habla de los porqués de sus decisiones. Y es éste un modo de actuar del que tenemos, además, otro interesante antecedente en su trabajo. Esa responsabilidad/dominio, entendida como una forma de hacer visible la importancia de las tecnologías de producción de imagen, es evidenciada por la inclusión en el encuadre de elementos que subrayan su participación, mostrando hasta qué punto es construida la presencia de lo registrado. Así sucede en las fotografías de su trabajo de 1994 *Red light*, saltando en el estudio de Marta en las que, al tiempo que inscribe su propio cuerpo en la imagen:

Explicita de forma consciente, obturador en mano, las tecnologías visuales que lo constituyen. Último residuo de la visualidad moderna, con sus modos de conocimiento y de subjetivación, con sus placeres específicos de la mirada y con sus operaciones de poder. (Preciado, 2008: 7)

Esa consciencia acerca del comportamiento de lo fotográfico, hace que

la artista se sirva de nuevo en *Ghost Box* precisamente del peculiar modo en que las fotografías se alimentan de elipsis -elipsis que permiten que adquiera otra dimensión tanto lo que se muestra, como lo no visible- y aproveche ventajosamente el interés intrínseco de ese vacío, que aquí necesariamente provoca la operación mental del/la espectador/a, permitiendo que éstas aporten lo mejor de sí a esta formulación, mientras establecen un vínculo indisoluble con el sonido, que se hace así también imprescindible.

El trabajo de Iziar Okariz se sitúa exactamente en ese espacio, en esa falla o separación que queda entre la acción y su representación, y en este recorrido cada una de las piezas de la serie *Irrintzi* es, por tanto, una investigación que concreta “cómo los diferentes escenarios elegidos permiten realizar una especie de deconstrucción”. (Redondo, 2009: 66)

En este sentido, en la obra específicamente realizada para *Rekalde Aretoa*:

La instalación aglutina las tensiones existentes entre la acción y su registro, evidenciando la artificialidad inherente a todo proceso de representación. *Ghost Box* pone de manifiesto la temporalidad concreta de la performance y su tendencia a la desaparición. Toda documentación videográfica, sonora, fotográfica o textual no es más que un residuo de la acción desaparecida. Las obras que conforman la instalación no muestran en ningún momento de manera explícita lo ocurrido. Esta vez no se nos ofrece la imagen de la artista llevando a cabo la acción; por el contrario, son su voz, los ruidos espontáneos capturados durante la realización de las acciones artísticas o las imágenes de apoyo de las distintas localizaciones de la acción, los que de forma fantasmática nos ofrecen parcialmente la evidencia de lo acontecido. De este modo *Ghost Box* se transforma igualmente en acción al diseñarse como un ejercicio dentro del espacio expositivo que pone de manifiesto la pérdida fenomenológica constante de la performance como medio artístico. (Vergara, 2016).

El interés de Okariz se centra en este proyecto precisamente en los paralelismos entre dos situaciones y la propia imposibilidad de recuperación de la primera experiencia por la instalación que da cuenta de ella, sin que la constatación de tal imposibilidad invalide o merme en



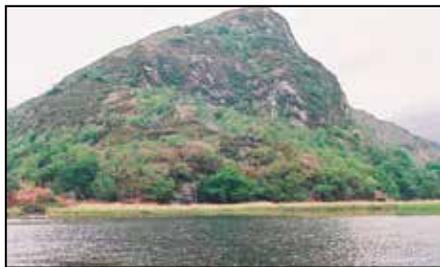
**Figura 6.** Vista de la instalación en Sala Rekalde. Bilbao, 2008.



**Figura 7.** Vista de la instalación en Sala Rekalde. Bilbao, 2008.



**Figura 8.** Vista de la instalación en sala Rekalde. Bilbao, 2008.<sup>3</sup>



**Figuras 9 y 10.** Itziar Okariz. Irrintzi. Repetition. Killarney, 2008. Photograph. Ghost Box Exhibition. sala Rekalde, Bilbao.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Todas las imágenes de las instalaciones de Lara Almarcegui e Itziar Okariz cortesía de Sala Rekalde / Rekalde Aretoa.

<sup>4</sup> Imágenes reproducidas con la autorización de la artista.

importancia la recepción del trabajo en el espacio expositivo. Todo lo contrario, es la fricción entre ambas realidades y la reflexión que genera lo que la artista enfatiza.

De este modo, la artista construye una instalación a partir de los elementos del espacio arquitectónico en el que se inserta, organizando, en un sentido escultórico, el deambular del/la espectador/a<sup>5</sup> quien tendrá que encontrar su propio camino en esta interrogación en torno a “qué es representable y cómo, cuál es el requisito de inteligibilidad” (Okariz, 2013: 130).

#### 4. Conclusiones

Podemos concluir que, es trabajando con las acciones y sus huellas, y a partir de una observación basada en la repetición, como Itziar Okariz indaga acerca de las implicaciones que pueden deducirse de “transgredir las normas de comportamiento y tránsito normativizadas” (Redondo, 2009: 66), desarrollando una búsqueda que une lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, en su reflexión acerca de la construcción de las identidades, y su proyección en el uso normalizado de los espacios.

Por tanto, valiéndose de la enfatización de la brecha entre la acción performativa y su escenificación exhibitiva, Okariz dota de un aliento a su trabajo basado en lo diferido. En este contexto, y en lo que atañe específicamente al despliegue de la instalación, se sirve de un particular modo de relación entre lo sonoro y lo visual -en el que la fotografía participa desde su especificidad indicial<sup>6</sup> - que abre al/la espectador/a la posibilidad de ser partícipe de lo acontecido y dejarse atravesar por la experiencia.

Por su parte Lara Almarcegui -después de un importante proceso de investigación sobre el lugar- logra extraer, a través de un inteligente y sensible uso del medio fotográfico, la información visual necesaria, gracias a la cual consigue que el lugar se signifique, ocupando ese espacio distinto al que proviene de nuestra experiencia cotidiana, instando a que nos impliquemos de manera consciente y activa hacia nuestro propio

5 Programa Metrópolis TVE2, 31 de mayo de 2010. <http://www.rtve.es/alicarta/videos/metropolis/metropolis-itziar-okariz/786204/>

6 Nos referimos a la cualidad indicial de la fotografía tal y como ha sido investigada, entre otros, por Rosalind Krauss y Philippe Dubois. Para una visión más detallada sobre el tema: Dubois, Philippe: El acto fotográfico. De la representación a la recepción, Paidós, Barcelona, 1986 y Krauss, Rosalind: “Notas sobre el índice” (Partes I y II), en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 209-225.

entorno, el cual ya observamos de diferente forma merced a la propuesta de la artista.

Su trabajo no registra un encuentro furtivo y casual o el resultado de una mirada tan solo interesada en los aspectos que la imagen, como duplicado de lo existente, es capaz de reflejar, sino que es producto de un estudio detenido y minucioso que requiere de la complicidad de los agentes locales y de la consideración de múltiples puntos de vista y aportaciones.

Las fotografías se muestran así inseparables de los procesos que permiten llegar a ellas, mientras que los modos mismos de proceder de la artista nos hacen más conscientes del interés que radica precisamente en el estado transitorio y no construido de lo que vemos pues Almarcegui, sin buscar lo monumental, proporciona la posibilidad de permanecer y afectarnos, a lugares a los que, tal vez por su carácter modesto y aparentemente intrascendente, cierta inducida indiferencia había terminado por convertir en prácticamente invisibles.

### Referencias bibliográficas

Almarcegui, Lara (2008). *Bilboko itsasadarreko eremuen gida = Guía de descampados de la Ría de Bilbao / Guide to the wastelands along the Bilbao river estuary*. Bilbao: Sala Rekalde.

Álvarez, María (2013). Lara Almarcegui, “Parque Fluvial”. En *M-Arte y cultura visual*. Madrid: MAV Mujeres en las Artes Visuales, 104-109. Recuperado en:

<http://www.m-arteyculturavisual.com/wp-content/uploads/2013/04/pdf-3baja.pdf>

Barthes, Roland (1982). *La cámara lúcida : nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Díaz-Guardiola, Javier (2013). Laura Almarcegui: “El concepto de” contraurbanismo” me resulta muy atractivo”. *Turia: Revista cultural*, (105), 341-352. Recuperado en:

[http://www.ieturolenses.org/revista\\_turia/index.php/actualidad\\_turia/lara-almarcegui-el-concepto-de-contraurbanismo-me-resulta-muy-atractivo](http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/lara-almarcegui-el-concepto-de-contraurbanismo-me-resulta-muy-atractivo).

Okariz, Itziar (2013). Insist on certain things. En Zilbeti Maider (ed.). *Arte Ekoizpen Feministak, ezagutza prozesuak, bisualitateak eta ibilbideak / Producciones de Arte Feminista, procesos de conocimiento, visualidades y recorridos*. Bilbao: Consonni,

Preciado, Beatriz (2008). Don't you stop. Salta, trepa, mea, grita... No pares de hacerlo. en Okariz Itziar (ed.) *Ghost Box*. Bilbao: Sala Rekalde = Rekalde Erakustaretoa.

Redondo, Maite (2009). “Con mis acciones no busco para nada provocar”, asegura Itziar Okariz. *Diario de Noticias Deia, Begira kultura, aisia, komunikazioa*, 21 de enero de 2009.

Villa, Manuela (2007). *Arte emergente en España : 50 nuevos talentos = Emerging art in Spain : 50 new talents*. Madrid: Vaivén.

**Videografía**

Programa Metrópolis TVE2, 31 de mayo de 2010. Recuperado en:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-itziar-okariz/786204/>

**Webgrafía**

Rekalde (comisaria: Leire Vergara). Recuperado en:

<http://salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/default.asp?opcion=detalle&id=350>

Rekalde (comisaria: Leire Vergara). Recuperado en:

<http://salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/default.asp?opcion=detalle&id=349>



Imagen: Mariam López.



Imagen: Byron Huilca.

## Análisis de la programación televisiva para el adulto mayor en las parrillas de canales locales de la ciudad de Guayaquil.

Analysis of television programming for the elderly in the list of Guayaquil's local channels.

### Resumen

El presente estudio pretende analizar la programación dedicada al adulto mayor dentro de la parrilla televisiva Guayaquileña. Uno de los principales temas que conlleva la realización de este estudio es la ausencia de programación de calidad orientada al adulto mayor en canales locales. Otro de los puntos considerados es el incremento de esta parte de la población a nivel mundial durante los últimos años, y la real necesidad de atención hacia este mercado emergente. Para desarrollar el estudio se plantea una metodología de investigación inclusiva, con la finalidad de recolectar información de fuentes primarias, para lo cual se utilizaron encuestas, entrevistas y focus group.

**Palabras claves:** Adultos mayores, programación, parrilla televisiva, necesidad es de programación.

### Abstract

This study pretend to analyze the television programming dedicated to the elderly that is included in the list of Guayaquil's channels. One of the central themes of this study is that there is no quality programming focused on the elderly into local's channels, other point is the increase in this sector of the population in the world, in last years and the real need for attention to this emerging sector. For the development of this study is proposing a methodology of inclusive research in order to collect information from primary sources for which, were made surveys and focus groups.

**Keywords:** Elderly, programming, television programming, programming needs

**María Elizabeth Oviedo**  
Universidad Católica de  
Santiago de Guayaquil. Ecuador  
[helizabeth@hotmail.com](mailto:helizabeth@hotmail.com)

*Enviado: 2016-05-10*  
*Aceptado: 2016-06-29*  
*Publicado: 2017-01-01*

## 1. Introducción

Actualmente la parrilla nacional contiene y promueve una programación variada, adquiriendo gran importancia dentro de la vida de las personas que a diario consumen la promoción de estos medios televisivos. La ausencia de programación de calidad orientada al adulto mayor es el eje central de este estudio. El ser humano, al llegar a los 65 años, generalmente no se encuentra en condiciones físicas y mentales óptimas; sin embargo, se encuentra con la capacidad suficiente para ser consumidor televisivo. Según Montes (2007), la televisión tiene un rol importantísimo en la conducta del ser humano, es por ello que los programas que se ofertan en la parrilla televisiva deben ir acorde a los horarios y segmento demográfico al cual se apunte.

En Ecuador se vive una explosión demográfica ligada al aumento de la población adulta (INEC, 2010), por lo cual es necesario identificar la oferta televisiva para el grupo de 65 años en adelante, pues son quienes demandarán programación de calidad en mayor medida. Villacís (2011) indica también que existen 1'229.089 adultos mayores en el Ecuador, registrándose, según el INEC (2010), 136.577 habitantes de 65 años de edad en adelante en el cantón Guayaquil; lo que quiere decir que este cantón representa el 11% del total de adultos mayores a nivel nacional, siendo un punto geográfico importante para realizar la presente investigación. Sánchez (2009), considera que la actividad más realizada por las personas adultas mayores es ver televisión, por lo que desde una perspectiva responsable, la televisión pública y privada debería fomentar espacios que generen bienestar a estas personas, proveyendo contenido de calidad y entretenido en base a las necesidades reales del grupo demográfico en mención.

La pregunta a ser contestada durante esta investigación es: ¿Cuál es la situación de la programación dedicada al adulto mayor en la ciudad de Guayaquil?; siendo el objetivo general describir la necesidad de programación dedicada al adulto mayor en la televisión Guayaquileña. De esta manera los objetivos específicos de esta investigación son:

- Programar espacios para el adulto mayor dentro de la parrilla televisiva.
- Evaluar el impacto que tiene la programación actual en este grupo social.
- Identificar las necesidades y demandas de programas del adulto mayor en la ciudad de Guayaquil para mejorar su calidad de vida.

En resumen, en el presente documento se realiza un breve análisis de las parrillas locales, con enfoque específico a los adultos mayores. Se confirma que la televisión cumple un rol significativo dentro del ser humano en relación a su forma de actuar a lo largo de su desarrollo. Se consideran los horarios en que los programas deben ser televisados para lograr un mayor impacto en el grupo demográfico de estudio y se delimita la ciudad de Guayaquil como lugar de análisis, tomando en cuenta la vejez activa y su inclusión dentro de la sociedad.

## **2. La tercera edad y su inclusión en la parrilla televisiva local**

García (2006) señala que el término adulto mayor, hace referencia a las personas ancianas, las cuales a partir de los sesenta años en varios países son considerados bajo esta denominación. A nivel mundial se considera que los adultos mayores han dejado de ser individuos reclusos o aislados, motivo por el cual, han tomado el rol de un sujeto de interacción activa. Es por ello que Rojo (2011) indica que existen tres diferentes tipos de vejez:

- La vejez cronológica: que se basa en la medición del transcurso del tiempo.
- La vejez funcional: la cual hace referencia a la disminución de capacidad funcional.
- La vejez de etapa vital: la misma que se basa en los efectos que el paso del tiempo produce en las personas.

Lo mencionado por estos autores resume que los adultos mayores pueden ser determinados por su edad, la cual en la República del Ecuador legalmente es a partir de los 65 años. Actualmente la figura del adulto mayor en la sociedad cumple un rol con gran relevancia debido a que ha pasado de ser una carga social a formar parte activa, tanto legal como socialmente. Lo que según García (2005) se puede denominar como la vejez activa es una etapa de la vida del ser humano que aunque tenga limitaciones de edad sigue siendo un actor activo de la economía. Esto quiere decir que el adulto mayor activo busca conservar la independencia por medio de la iniciativa y libertad de su accionar. Por otro lado para Pérez (2011), la vejez es una etapa de la vida que puede ser llevada de distintas maneras y esto dependerá de la actitud del adulto mayor, pues muchas personas toman esta etapa con mucho optimismo en la cual buscan cosechar todo lo que han sembrado a lo largo de su vida.

En consecuencia, la vejez activa, hace referencia a la calidad de vida que llevan las personas que entran en la fase de vejez en cuanto a la independencia con la cual pueden manejar las actividades cotidianas de la vida. Cabe destacar que actualmente en el Ecuador existen muchos programas que promocionan entes privados y públicos, que permiten la inclusión de las personas que se encuentran en la vejez para que sean incluidas de manera activa en la sociedad, aportando de esta manera que lleven una vejez totalmente alineada a buenos hábitos para mantener la salud. Montero & Fernandez (2012), consideran la inclusión social como el acceso y participación de la ciudadanía de manera garantizada y sin diferenciación a todos los derechos de la sociedad donde se desenvuelven, ya sean estos económicos, ambientales, sociales o políticos. Mientras Bendit & Hahn-Bleibtreu (2008), señalan que la inclusión social es la inexistencia de barreras que obstaculicen a las personas para formar parte de una sociedad, pues indica que al integrar una sociedad se puede participar en la toma de decisiones de manera activa, siempre que estas puedan afectar al conjunto social al que pertenecen.

Por lo tanto, la inclusión social se basa en la igualdad de derechos, participación y obligaciones entre todos los que integran una sociedad y además, esta encuentra estrechamente relacionada con los derechos de las personas a poseer una vida activa como parte de una comunidad.

Siendo el objetivo de esta investigación analizar la posible programación para el adulto mayor en la parrilla local, se considera lo enunciado por Sánchez & Bote (2007) sobre este grupo demográfico y la adopción del consumo de medios televisivos y de radio como sus actividades principales. Sin embargo, a diferencia de la radio, el interés de las personas en consumir televisión se incrementa a la par de sus años de edad. Es por ello que se convierte para las personas adultas mayores en una actividad habitual en sus vidas.

Por otra parte Sánchez (2009) considera que la actividad más realizada por las personas adultas mayores es ver televisión, sin embargo, indica que su frecuencia se encuentra directamente relacionada con el nivel cultural que posean, ya que mientras mayor sea su nivel cultural estas personas encontrarán otro tipo de actividades para realizar, como ir al teatro, cine o ejercitarse. La autora considera que la vejez trae consigo un sinnúmero de problemas físicos y psicológicos, ocasionando una disminución en las actividades que realizan cotidianamente, por lo que

su movilidad ya no es la misma y se tiende a adaptar hábitos sedentarios, lo que aumenta el consumo de los medios televisivos.

Según Reinales & Reinales (2003), la audiencia televisiva se refiere al grupo de individuos que contactan directamente con dicho medio durante un tiempo determinado. Además, para establecer este contacto es necesario que la oferta sea adecuada constantemente según las necesidades de dicha audiencia, lo que permite evidenciar que la audiencia es el mercado o grupo de individuos que consumen la programación proyectada por el medio televisivo, determinando su nivel por la cantidad de individuos. Además, su medición puede realizarse de muchas maneras, sin embargo, es necesario que esta se haga de acuerdo a las necesidades del medio. En base a lo indicado y al aporte de Botero (2006) sobre tipos de audiencias, el presente trabajo ubica su estudio en una audiencia de tipo objetivo, siendo esta el grupo de adultos mayores consumidores de la parrilla nacional televisiva.

### **3. Metodología de la investigación**

Siendo el principal objetivo de la presente investigación describir la necesidad de programación dedicada al adulto mayor en la parrilla televisiva ofertada en el año 2014 se establece una investigación de tipo descriptiva. Según Merino, Pintado, Sánchez, Grande, & Estévez (2010), el tipo de investigación descriptiva permite describir situaciones, costumbres, hábitos y actitudes de un grupo de personas sometidas a estudio.

Es por ello que al usar este tipo de investigación se logra conocer de manera exacta los sucesos relacionados con las variables sometidas a estudio, pues además de requerir una recolección de datos, esta predice e identifica las relaciones que existen entre dos o más variables dentro de un tiempo determinado, en este caso, la programación dedicada al adulto mayor ante la parrilla televisiva ofertada en el año 2014 y las necesidades reales que tiene este grupo al demandar programas televisivos acorde a sus deseos, gustos y preferencias. Merino, Pintado, Sánchez, Grande, & Estévez (2010) dividen este tipo de investigación en dos categorías: longitudinales y transversales, siendo esta última en el cual se enmarca el presente estudio. Se basa en una sola etapa de recolección, donde se reúne toda la información necesaria para brindar una conclusión que llevará en su ejecución a una solución.

Por otra parte, la metodología del trabajo investigativo se desarrollará bajo enfoques cuantitativos y cualitativos, los cuales según Gómez (2006) se complementan y son necesarios para que la investigación proporcione datos completos. Es así que por medio del uso de herramientas con relación a cada enfoque antes mencionado, se obtendrá el conocimiento total con mención al tema de estudio planteado. La aplicación de ambos enfoques es conocida como mixta, es decir, que utiliza para su análisis datos que proporcionen información subjetiva y objetiva, alineándose a la realidad y situación investigada.

Para lograr una evaluación exhaustiva de la programación actual dedicada al adulto mayor en la parrilla nacional ecuatoriana, es necesario emplear los siguientes tres instrumentos de recolección de datos: Encuestas, entrevistas en profundidad y grupos focales

Las encuestas a aplicar están compuestas de 14 preguntas que abarcarán los temas necesarios del estudio. Además, la toma de las mismas será efectuada en los puntos donde exista gran concentración de adultos mayores.

**Población:** Dado el tema de estudio, se determina como población a las personas adultas mayores del Ecuador, sin embargo, debido a que el presente trabajo se realiza en la ciudad de Guayaquil, la población se realizará en base a los adultos mayores que habitan en esta ciudad. Según la información de los últimos resultados publicados por el INEC (2010), la ciudad de Guayaquil cuenta con 136.577 habitantes adultos mayores, los cuales serán la población a quién se aplicará la encuesta.

**Muestra:** Para establecer la muestra del estudio y considerando que la población supera los 100.000 habitantes (población infinita) se debe calcular el tamaño de la muestra considerando lo siguiente. Entonces, la herramienta de investigación encuesta, deberá ser aplicada a 384 personas adultas mayores de la ciudad de Guayaquil. Según señala Pardini (2005), la entrevista se basa en una conversación oral entre dos personas, en la cual existe el rol de entrevistador y del entrevistado. En el ámbito metodológico esta se emplea para obtener información requerida para estudios cualitativos y además señala que existen dos tipos de entrevistas: entrevistas no dirigidas y entrevistas dirigidas. Siendo estas últimas las que se llevarán a cabo en el desarrollo de la presente investigación, se basa en una serie de preguntas elaboradas

previamente por el entrevistador, que permiten mantener fijado el rumbo de la conversación, y abordar los temas específicos de interés del estudio.

Cálculo de la muestra según los datos antes mencionados:

La importancia de esta herramienta hace necesaria su presencia en la investigación, ya que esta permitirá conocer de manera profunda y desde el punto de vista profesional de un experto en la rama de las parrillas televisivas, la situación actual de los programas dedicados a las personas

$$n = \frac{1,962 * 0,50}{0,052} * \frac{0,50}{0,0025} = \frac{0,9604}{0,0025} = 384$$

adultas mayores dentro de los canales de televisión.

La entrevista a aplicar se basa en temas relacionadas a del presente documento producción de televisión y en la inclusión de personas de las adultas mayores en las parrillas de los canales locales.

Población: En base a lo antes mencionado, la población para la presente herramienta, son los canales de televisión transmitidos en la ciudad de Guayaquil, los mismos que según el Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (2012) abarcan doce medios.

Muestra: Se determinan tres elementos de la población para la aplicación de las entrevistas en profundidad, los mismos que, como se mencionó anteriormente, deben estar en la actualidad desarrollando su actividad profesional y diaria en el medio televisivo, de manera exacta en el área donde se elaboran las parrillas televisivas de la ciudad de Guayaquil, a fin de conocer la situación actual de las mismas.

Término que se origina en la expresión anglosajona “Focus Group”, es considerado por Huenchuan & Paredes (2007) como una herramienta que permite, por medio de la agrupación de personas que se desea estudiar, la adquisición de características rígidas. En esta herramienta el moderador del grupo impone los temas o cuestiones a tratar en la reunión. Además, es importante grabar por medio de filmadoras las reacciones de los participantes, a fin de que estas puedan ser posteriormente analizadas

Tabla 1

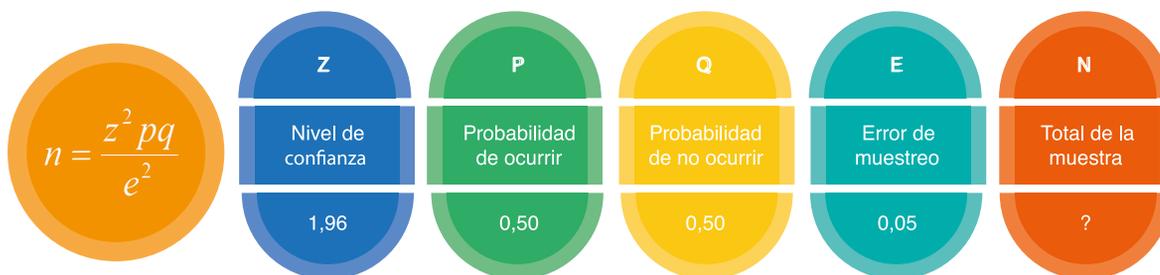
## POBLACIÓN ADULTA MAYOR PARROQUIAS, SECTORES Y EDADES

	GUAYAQUIL		JUAN GOMEZ RENDON		MORRO		POSORJA		PUNA		TENGUEL	
De 65 a 69 años	46180	162	0	240	0	107	0	340	0	170	0	259
De 70 a 74 años	32934	153	0	195	0	90	0	248	0	155	0	172
De 75 a 79 años	23207	92	0	172	0	74	0	159	0	97	0	132
De 80 a 84 años	16410	54	0	124	0	54	0	101	0	78	0	91
De 85 a 89 años	8784	32	0	70	0	26	0	60	0	36	0	42
De 90 a 94 años	3683	16	0	27	0	12	0	32	0	21	0	15
De 95 a 99 años	1154	6	0	7	0	4	0	6	0	4	0	4
100 años y más	275	3	0	1	0	1	0	0	0	3	0	3
<b>TOTAL</b>	<b>132627</b>	<b>518</b>	<b>0</b>	<b>836</b>	<b>0</b>	<b>836</b>	<b>0</b>	<b>946</b>	<b>0</b>	<b>564</b>	<b>0</b>	<b>718</b>

 Urbano
  Rural

**Fuente:** (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 2010).

**Elaborado por:** autora



junto con la información vertida por los participantes en la reunión, acorde a los objetivos planteados en la investigación.

El desarrollo del grupo focal se realizará acorde a una plantilla elaborada para dicho fin, la cual se encuentra estructurada por ocho temas.

**Población:** En la presente herramienta se considerara como población a los habitantes adultos mayores de la ciudad de Guayaquil, los cuales según el INEC (2010) son 136.577 de 65 años de edad en adelante.

**Muestra:** Como señalan Fuentelsaz, Icart, & Pulpón (2006), deben realizarse varios grupos focales o sesiones compuestos por entre siete y diez participantes, y además, según Sunkel (1989), estos deben estar divididos ya sea por sexos, edades y clases sociales, entre otros.

En consecuencia, se determina que para el presente estudio se realizarán tres sesiones de grupos focales basadas en:

- Sesión #1 Hombres ocho participantes
- Sesión #2 Mujeres ocho participantes
- Sesión #3 Mixto ocho participantes

#### **4. Resultados**

Los resultados obtenidos de las herramientas de investigación aplicadas y sus respectivos análisis, permitirán conocer la situación actual de la programación de la parrilla nacional en relación a programas dedicados a las personas adultas mayores. La encuesta que se aplicó consta de catorce preguntas y fue realizada a 384 hombres y mujeres adultos mayores con edades comprendidas entre 65 y 90 años. Aproximadamente el 48% de los encuestados son personas que se encuentran entre los 65 y 69 años, seguido de grupos con menores participaciones, los cuales reflejan edades a partir de los 70 años. Las respuestas obtenidas permitieron evidenciar el alto consumo del medio televisivo por parte de los adultos mayores, debido a que el 94% de los encuestados indicaron que sí ven televisión, principalmente debido a la falta de actividades y la soledad; sin embargo, el 17% de los encuestados indican que su recurrencia al medio se debe a que poseen la costumbre de ver televisión y; además, les gusta. Los resultados exponen también que el 53% de los adultos mayores ven televisión de tres horas en adelante, demostrando que es una de sus principales actividades diarias. Por otro lado, el 30% de las personas

encuestadas señalan ver televisión dos horas durante el día, mientras que tan solo el 17% realiza esta actividad por una hora diaria. Esto demuestra el alto consumo televisivo en este grupo de personas.

De los canales locales, el más visto por este grupo poblacional es Ecuavisa con un 22% de televidentes, seguido con poca diferencia porcentual por Ecuador TV y Gamavisión. Cabe destacar que en estos tres medios mencionados se concentra el 60% de la audiencia. Esto demuestra que este grupo de personas busca en televisión información de calidad en la parrilla nacional. De la actual programación no dedicada al mercado de estudio, los adultos mayores sintonizan noticieros, novelas y series, representando estos el 41% y el 30%, respectivamente. Estos programas abarcan el 71% de los resultados, dejando con poca participación a otros programas como los deportivos, farándula y cocina.

Un punto importante que lanzan los resultados es que el horario de los programas más vistos juega un papel predominante en la decisión de selección, siendo esta la respuesta señalada por el 51% de los participantes. Es por ello que al considerar la promoción de un nuevo programa en la parrilla nacional se debe realizar un estudio para establecer un horario acorde a las preferencias de los consumidores.

El 54% de los participantes consideran que no existen programas destinados a los televidentes “adultos mayores”; Aunque aparentemente la diferencia es pequeña queda claro que a la mayoría no le agrada la programación actual y en contraste con las demás preguntas se evidencia la necesidad de nuevos contenidos que satisfagan, en su totalidad, la necesidad televisiva de dichas personas. El 80% de los encuestados señalan que desean que la programación nacional contenga por lo menos, un programa destinado a la tercera edad. Esta programación debería dirigirse a series y novelas, ya que el 54% de encuestados prefieren ver este tipo de programas. Seguido de este se encuentran otras preferencias en salud y belleza con un 15%.

Los horarios que las personas adultas mayores desean para la transmisión de un programa que posea contenido destinado a sus preferencias y necesidades se encuentran entre las 6 a.m. y 6 p.m. Sin embargo, en su mayoría, tan solo con un 4% de diferencia, se obtuvo más preferencia por el horario entre las 12 a.m. y 6 p.m., respuestas que han dejado con un menor resultado porcentual al horario de la noche. Claramente los programas a realizarse deben transmitirse durante el día.

Los resultados manifiestan que los adultos mayores prefieren que la transmisión del programa propuesto se emita diariamente. Dichas respuestas permiten conocer la gran disponibilidad y deseo de los encuestados por el consumo de un contenido televisivo acorde a su edad, preferencias y necesidades. La opinión de los encuestados permite conocer que solo el 20% de los participantes considera que la programación de la parrilla nacional es buena; sin embargo, la mayoría de los encuestados (46%) le dieron una calificación de regular. A continuación se encuentra el 35% que representa a quienes consideran que la programación es mejorable. Dichas respuestas permiten evidenciar que la actual programación de la parrilla nacional posee contenido que el grupo investigado no considera bueno, y que este puede ser trabajado para su mejora y satisfacción de todos los televidentes.

A fin de conocer las opiniones de las personas encargadas de la programación de las parrillas televisivas de los principales canales de televisión del país y; como fue mencionado anteriormente, en las entrevistas a expertos se consideran a tres profesionales vinculados al objeto del estudio:

- Geoconda García, jefa de programación de UCSG RTV.
- Gabriela Galarza, encargada de programación de Telerama.
- Gabriel Guerrero, Gerente del departamento de ventas de Teleamazonas.

Debido a que las personas seleccionadas conocen el tema de estudio y su actividad diaria se basa en el desarrollo de las parrillas televisivas, sus respuestas permitirán conocer; entre otros datos, la presencia actual de programas dedicados a los adultos mayores en la parrilla nacional actual y las razones de la misma. Los profesionales señalan que los adultos mayores sí forman parte activa de la audiencia; sin embargo, desconocen el mercado que representan. A nivel general, indican que dentro de muchos programas televisivos existen segmentos dirigidos a ellos. En el pasado no se han incluido programas específicamente dirigidos para adultos mayores; no obstante, sus parrillas siempre han tenido variedad de programación y seguramente, hubo programas del agrado de los adultos mayores.

Las respuestas obtenidas, evidencian el desconocimiento por parte de los expertos entrevistados sobre el mercado insatisfecho que representan las personas adultas mayores en los medios televisivos. A pesar de que



Fuente: Encuestas Autora

existen muchos espacios que podrían ser de las preferencias de las personas adultas mayores dentro de las parrillas televisivas locales, no han incluido programas 100% pensados en ellos.

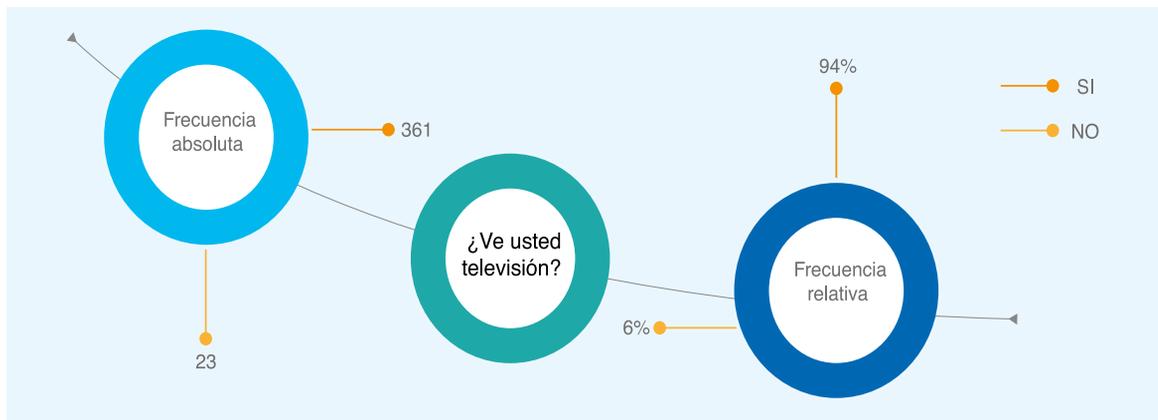
Un punto importante es conocer las bases para planificar y elaborar la parrilla de la programación del canal, las cuales se fundamentan en la misión y objetivos que tenga la entidad. Adicionalmente, se considera el mercado o audiencia al cual se busca captar en cada horario. Destacaron que el mercado es la base principal para la elaboración de las parrillas televisivas, ya que básicamente el desarrollo de esta dependerá de las necesidades de los televidentes, sus gustos y preferencias. Para determinar esto, existen empresas que miden el rating y la preferencia del público que consume televisión abierta. Hasta la fecha no existe programación exclusiva para esta audiencia, ni estudio de ratings en ese segmento; sin embargo, piensan que para llegar a este público sería necesario realizar estudios de mercado.

Los profesionales de televisión indican que estarían dispuestos a incrementar espacios para adultos mayores en las parrillas, siempre que el mercado así lo requiera. Ciertamente, los expertos reconocen que las actividades de las personas adultas mayores son escasas; motivo por el cual, pasan mucho tiempo en casa y esto les permite ser consumidores de televisión. Por ende una programación 100% dedicada a sus preferencias les podría brindar satisfacción y bienestar en su monotonía.

Las sesiones de grupos focales con personas adultas mayores permitirán conocer su opinión en cuanto a la presencia de programación dedicada a ellos en la parrilla nacional. Se realizaron, como se detalló anteriormente, tres sesiones de ocho participantes cada una y a continuación se presenta las síntesis de las respuestas obtenidas en las mismas: Los adultos mayores señalaron que se consideran personas sanas, a pesar de que físicamente no se sienten totalmente activos, aunque sí en la rama intelectual.

En su mayoría sienten que en la actualidad poseen beneficios que radican en aspectos económicos y de inclusión; sin embargo, en la rama televisiva no existen ofertas interesantes.

Los participantes detallaron que su consumo televisivo se basa en programas de noticias, novelas y series de salud, dedicando entre cuatro a cinco horas diarias, durante las primeras horas en la mañana.

**Tabla 2**

Fuente: Encuestas Autora

Las opiniones vertidas por los participantes señalan que la programación de la parrilla televisiva actual, a pesar de ofertar programas que ellos consumen, no existen programas netamente dirigidos para las personas adultas mayores, motivo por el cual se sienten excluidos del mercado al cual se dirige la televisión. El motivo más presente en el comportamiento de las personas adultas mayores, por el cual consumen el medio televisivo, acorde a lo expuesto por los participantes del grupo focal es la falta de otra actividad.

Resumiendo la opinión de los tres focus group un programa ideal para este público, debe estar relacionado con:

- Temas: salud, películas de tiempos antiguos, series.
- Horario: 09:00-11:00; 16:00-17:00.
- Frecuencia: diaria.

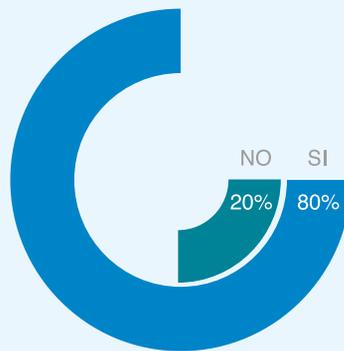
## 5. Conclusión

A medida que se desarrolló la investigación se pudo apreciar que existe insatisfacción en las personas adultas mayores con respecto a la programación de la parrilla televisiva actual, debido a que únicamente existe un programa destinado a las personas de 65 años en adelante y que además, este no posee el contenido de preferencia de los mismos, por lo que es necesario revisar su estructuración.

A través de las encuestas realizadas se confirmó lo indicado por Sánchez & Bote (2007), quienes señalan que los adultos mayores adoptan como una de sus actividades principales el consumo de medios televisivos y de radio, lo cual también fue validado por la Ing. Camila Valdiviezo, jefa del departamento de Gerontología del Hogar del corazón de Jesús, quien indicó que los adultos mayores dedican de tres a cuatro horas diarias a esta actividad. Los programas que más ven son los relacionados al cine clásico y videos de música. Y además, indicó que les interesa ver segmentos de salud, viajes y ocio. Los autores Gabelas, Samarra, Saz, & Sesé (2006), señalan que los organizadores de las programaciones televisivas requieren de una total dedicación técnica, intuición y talento para su elaboración efectiva. A pesar de esto en los canales estudiados no se destina presupuesto alguno para la investigación de los disparadores de producción de programas de televisión para adultos mayores, ni personal dedicado para su elaboración.

## Gráfico # 1

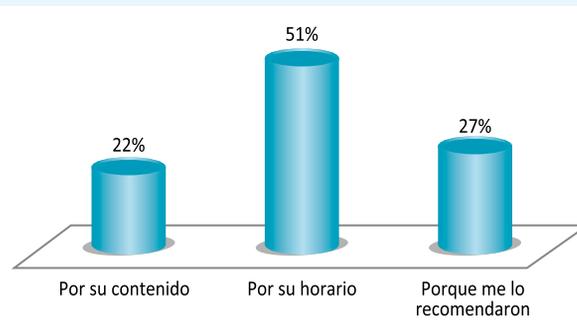
¿Le gustaría que en la programación nacional exista un programa destinado para la tercera edad?



Fuente: Encuestas Autora

## Gráfico # 2

¿Por qué observa esos programas?



Fuente: Encuestas Autora

Debe ser prioritario realizar nuevas investigaciones de hábitos, gustos y preferencias de la población mayor de 65 años de edad, para poder elaborar programas con contenidos relevantes, ya que debido a su edad y a las consecuencias de la misma en sus vidas, al mejorar la calidad de estas producciones, mejorará también su calidad de vida, haciéndolos sentir parte activa y considerados en las decisiones importantes del país, fomentando la inclusión social de dicho grupo.

Al realizar esta investigación los expertos en programación de los canales entrevistados se interesaron en crear esta programación dedicada a la tercera edad y gracias a los focus group realizados se les entregó información fiable sobre los intereses más relevantes de la población estudiada. Este cambio de enfoque permitirá brindar a este grupo social espacios dedicados a sus necesidades y preferencias televisivas, fomentando la inclusión social de estas personas y que a su vez, los canales de televisión puedan fortalecer su relación con este grupo demográfico. Acorde a los resultados más relevantes de la investigación realizada, se recomienda la implementación de programación dirigida a adultos mayores en las parrillas televisivas de los canales locales en la ciudad de Guayaquil, ya que es un grupo demográfico en crecimiento. Entre sus principales preferencias en cuanto a la programación se encuentran:

- Temas: salud, cocina, series, novelas y películas de tiempos antiguos.
- Horario: 09h00-11h00 y 16h00-18h00.
- Frecuencia: Diaria.

Estos nuevos programas destinados a los adultos mayores deben ser transmitidos en los principales canales nacionales, siendo los más vistos por dicho grupo social, Ecuavisa, Ecuador TV y Gamavisión.

### Referencias bibliográficas

Álvarez, D., & De la Torre, J. (2011). '¿Empresas des-almadas? Una visión ética del mundo empresarial'. Madrid, España: Librería-Editorial Dykinson.

Alvira, F. (2011). 'La encuesta: una perspectiva general metodológica' (Segunda Edición ed., Vol. Volumen 35). Madrid, España: CIS.

Arrojo, M. J. (2008). 'Configuración de la televisión interactiva: de las plataformas digitales a la TDT'. España, España: Netbiblo.

Asamblea Nacional de Ecuador. (2011). 'Constitución de la República del Ecuador'. Registro Oficial No. 449.

Asociación Nacional de Exportadores de Cacao. (2013). Cacao Nacional (Página Oficial ed.) Guayaquil, Ecuador: ANECACAO.

Bendit, R., & Hahn-Bleibtreu, M. (2008). 'Los jóvenes y el futuro: procesos de inclusión social y patrones de vulnerabilidad en el mundo global' (Primera Edición ed.). Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros Editorial.

Bernal, C. A. (2006). 'Metodología de la investigación: para administración, economía, humanidades y ciencias sociales' (Segunda Edición ed.). México: Pearson Educación.

Bisquerra, R. (2008). 'Educación para la ciudadanía y convivencia, El enfoque de la Educación Emocional' (Primera Edición ed.). Bilbao, España: WK Educación.

Bobbio, N. (2001). 'El futuro de la democracia' (Primera Edición ed.). México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Botero, L. H. (2006). 'Teoría de públicos: lo público y lo privado en la perspectiva de la comunicación'. Medellín, Colombia.

Casa Container Chile. (s.f.). Copyright 2010. Recuperado el 25 de mayo de 2013, de <http://www.casacontainer.cl/visitas.php>

Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina. (2012). 'Mapas de Medios Digitales del Ecuador 2012'. Quito, Ecuador: CIESPAL.

Crespo, I., Mendez, M., & Anduiza, E. (2009). 'Metodología de la ciencia política' (Segunda ed.). Madrid, España: Centro de Investigaciones Sociales.

Desarrollo, S. N. (2013). Plan Nacional del Buen Vivir (Versión Resumida ed.). (R. C. Delgado, Ed.) Quito: Gobierno Nacional del Ecuador.

Doli, M. G. (s.f.).

Elihu, K., & Paddy, S. (2009). The End of Television? Thousand Oaks, California, United States of America: SAGE.

Elihu, K., & Paddy, S. (2009). The End of Television? United States of America: SAGE.

Fuentelsaz, C., Icart, M. T., & Pulpón, A. M. (2006). 'Elaboración y presentación de un proyecto de investigación y una tesina' (Vol. 1). Barcelona, España: Edicions Universitat Barcelona.

Gabelas, J., Samarra, J., Saz, R., & Sesé, J. (2006). 'Aprende Conmigo: La Televisión en el Centro Educativo: Guía Didáctica'. Vasco, España: Ediciones de la Torre.

- Gabilondo, I. (2011). 'Verdades como puños: La mirada diaria de Noticias Cuatro'. Madrid, España: Santillana Ediciones.
- García Ramírez, J. C. (2006). 'Los derechos y los años: otro modo de pensar y hacer política en Latinoamérica : los adultos mayores' (Primera Edición ed.). México D.F., México, México: Plaza y Valdes.
- García, F. (2005). 'Vejez, envejecimiento y sociedad en España, siglos XVI-XXI' (Primera Edición ed.). Murcia, España.
- García, R. J. (2006). 'Los derechos y los años: otro modo de pensar y hacer política en Latinoamérica : los adultos mayores' (Primera Edición ed.). México D.F., México, México: Plaza y Valdes.
- García, S., de Horna, L., & Serna, J. L. (2011). 'Educación Plástica y Visual II'. Editex.
- Garzon, M. (1014).
- Gimeno, G., Jauset, J. A., & Peralta, M. (2008). 'Las audiencias en la televisión y El lenguaje de las noticias de televisión' (Primera Edición ed.). Barcelona, España: Editorial UOC.
- Gómez, M. M. (2006). 'Introducción a la metodología de la investigación científica' (Primera Edición ed.). Córdoba, Argentina: Editorial Brujas.
- Huenchuan, S., & Paredes, M. (2007). 'Guía Metodológica para la Evaluación Participativa de Políticas y Programas, en el Marco de la Estrategia Regional Sobre el Envejecimiento' (Vol. 76). Santiago de Chile, Chile: United Nations Publications.
- IBOPE, G. (Enero-Febrero de 2012). IBOPE Media. Recuperado el Junio de 2014, de [www.ibopetime.com.ec](http://www.ibopetime.com.ec)
- INEC. (2010). Censo 2010. INEC.
- Kleppner, O., Russell, J. T., & Lane, W. R. (2001). 'Kleppner publicidad' (16ª Edición ed.). México D.F., México: Pearson Educación.
- López, H., & Chamorro, J. (2001). 'Comunicación Interna y Externa de la Empresa'. Madrid, España: Formaselect España.
- Mariscal, N. (2003). 'Teorías políticas de la integración europea'. Madrid: Tecnos.
- MARtrus, M., & Quinde, D. (2014).
- Merino, M. J., Pintado, T., Sánchez, J., Grande, I., & Estévez, M. (2010). 'Introducción a la investigación de mercados'. Madrid, España: ESIC Editorial.
- Montero, D., & Fernandez, P. (2012). 'Calidad de vida, inclusión social y procesos de intervención'. Bilbao, España: Universidad de Deusto.
- Montes, C. M. (2007). Programación para mayores en TV (Primera ed., Vol. 28 f). (D. e. Málaga, Ed.) España: UMA.
- Naciones Unidas. (2010). 'Diálogo Participativo: Hacia una Sociedad Estable, Segura y Justa para Todos'. New York, United States: United Nations Publications.
- Novoa, A. (2007). 'Conceptos básicos de la Comunicación'. Costa Rica: Bib. Orton IICA / CATIE.
- Pardinas, F. (2005). 'Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales' (Trigesimaoctava ed.). México D.F., México: Siglo XXI.

Pérez, N. (2011). 'Psicología del desarrollo humano: del nacimiento a la vejez'. Madrid, España: Editorial Club Universitario.

Pizzolante, Í. (2004). 'El Poder de la Comunicación Estratégica'. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Pro Ecuador. (2013). Análisis del sector cacao y elaborados (Primera ed., Vol. Primero). (D. d. Inversiones, Ed.) Quito, Ecuador.

Radio Tarqui. (29 de Marzo de 2012). Economía. En Ecuador el sector de la construcción es más costoso, págs. petróleo, construcción, costos.

Reinares Lara, E. M., & Reinares Lara, P. J. (2003). 'Fundamentos básicos de la gestión publicitaria en televisión' (Primera Edición ed.). Madrid, España: ESIC Editorial.

Reinares, E. M., & Reinares, P. J. (2003). 'Fundamentos básicos de la gestión publicitaria en televisión'. Madrid, España: ESIC Editorial.

Reinares, L. E., & Reinares, L. P. (2003). 'Fundamentos básicos de la gestión publicitaria en televisión' (Primera Edición ed.). Madrid, España: ESIC Editorial.

Rincón, O. (2002). 'Televisión, video y subjetividad' (Primera Edición ed., Vol. vol. 16). Bogotá, Colombia: Editorial Norma.

Rodríguez, E. A. (2005). 'Metodología de la Investigación' (Quinta Edición ed.). México, México: Univ. J. Autónoma de Tabasco.

Rojo, F. (2011). 'Envejecimiento y calidad de vida' (Primera Edición ed.). Madrid, España: Fundación BBVA.

Sánchez, P. (2009). 'Viudedad y Vejez' (2da. Edición ed., Vol. Vol. 10). Madrid, España: Nau Llibres.

Sánchez, P., & Bote, M. (2007). 'Los mayores y el amor: una perspectiva sociológica' (Vol. Vol. 9). Valencia, España: Nau Llibres.

Soliz, D. (2013). Programa de televisión para adultos mayores (Primera ed.). (M. d. Social, Ed.) Quito, Ecuador.

Sunkel, G. (1989). 'Las encuestas de opinión pública: entre el saber y el poder' (Vol. 439). Madrid, España: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Talaya, Á. (2008). 'Principios de marketing' (Tercera Edición ed.). Madrid, España: ESIC Editorial.

Villacís, B. (2011). En el Ecuador hay 1'229.089 adultos mayores, 28% se siente desamparado ([http://www.inec.gob.ec/inec/index.php?option=com\\_content&view=article&id=360%3Aen-el-ecuador-hay-1229089-adultos-mayores-28-se-siente-desamparado&catid=68%3Aboletines&Itemid=51&lang=es](http://www.inec.gob.ec/inec/index.php?option=com_content&view=article&id=360%3Aen-el-ecuador-hay-1229089-adultos-mayores-28-se-siente-desamparado&catid=68%3Aboletines&Itemid=51&lang=es) ed.). (inec.gob.ec, Ed.) Quito, Ecuador: Ecuador en cifras.

Whitehill, K., Russell, J. T., & Lane, W. R. (2005). 'Publicidad' (Decimosexta Edición ed.). México D.F., México: Pearson Educación.



Imagen: Tahiri Roha.

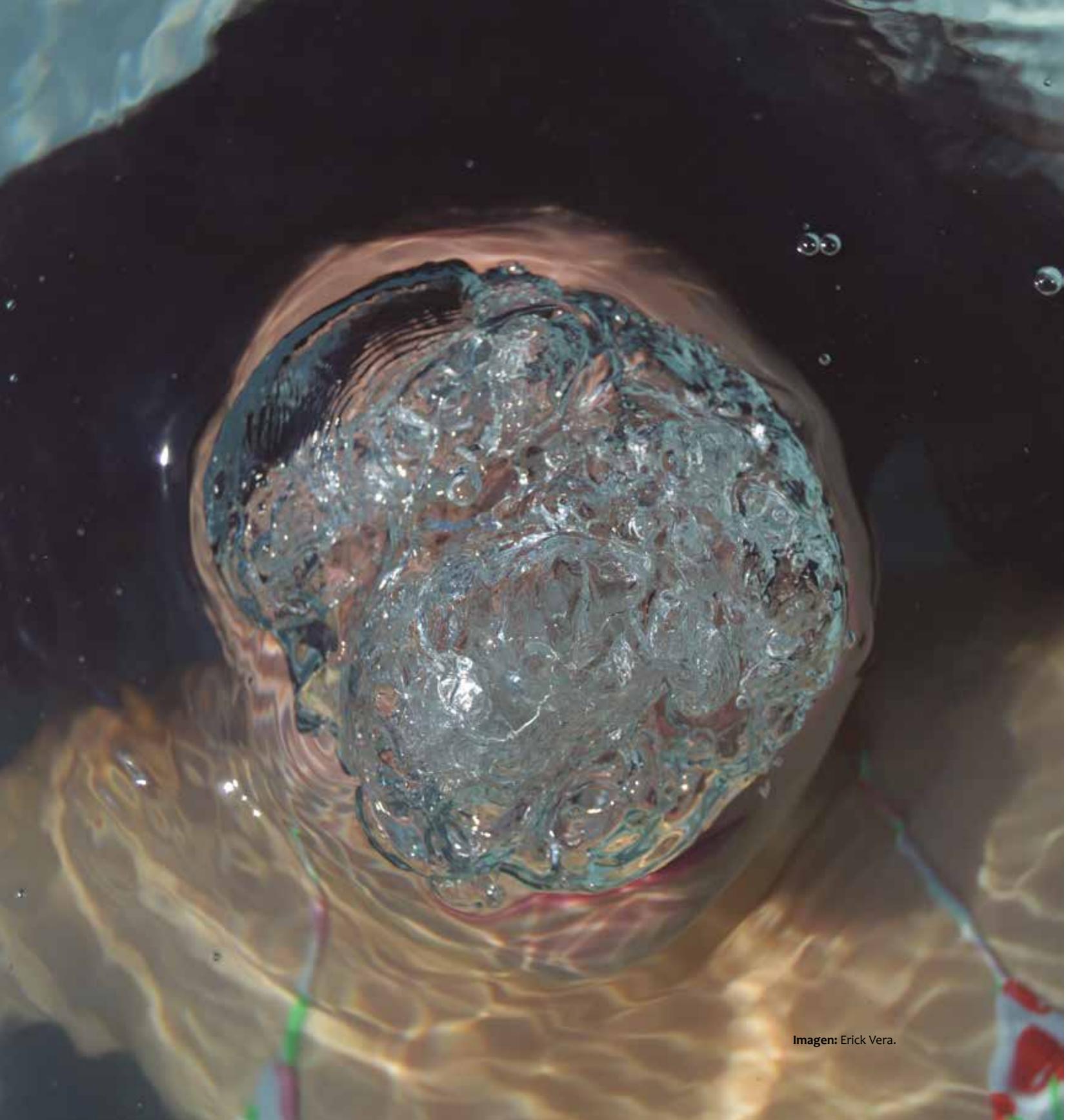


Imagen: Erick Vera.



Entrevista



Imagen: Adriana Castello.

## “El arte es constituyente”. Entrevista a Tania Hermida.

**Miguel Alfonso Bouhaben**

Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

[mabouhaben@gmail.com](mailto:mabouhaben@gmail.com)

**Miguel Alfonso Bouhaben-** Buenos días, Tania. Hagamos un pequeño recorrido genealógico para observar como algunos aspectos de tu biografía pueden servir para definir tu mirada sobre el mundo. Esto es, para determinar cómo tu vida ha dejado huellas en tu filmografía. Para ello, vamos a transitar por una serie de momentos biográficos relevantes para hacernos una idea general de lo que es tu cine. He leído que con nueve años ya habías editado un diario familiar que se llamaba Horizontes. ¿Cómo fue tu infancia y la relación con tus padres? ¿Qué valores te inculcaron para entender el mundo? Supongo que en ese momento ya aparece tu interés por contar historias.

**Tania Hermida-** Es esta bonita pregunta, porque me evoca toda esa época de la infancia en la que, efectivamente, en mi casa había un entorno de mucho estímulo para todo lo que tuviera que ver con arte. No solamente con la escritura. Teníamos, como dices, una revista familiar que se llamaba Horizontes y una banda familiar, donde tocábamos todos juntos, mi papá, mi mamá, mis dos hermanas y yo.

Los libros son una parte consustancial a la vida. Son necesarios para vivir. El interés por los libros viene de mi abuelo paterno. Eso, de alguna forma, ya pensando en las películas, se cuele mucho en mi segunda película, En el nombre de la hija (2011), donde aparece esa biblioteca enorme. Claro, en la película parece como parte de la fábula, pero yo desde muy niña recuerdo la biblioteca de mi abuelo, que era un galpón enorme lleno de libros. Tanto mi abuelo como mi papá eran lectores empedernidos. Mis hermanas y yo, desde muy chicas, tuvimos los libros muy cerca, como algo natural en la casa. Y también la escritura. Cuando creamos ese periódico, yo tenía como 9 años. Había como una página para cada hija y cada una escribía lo suyo. Todavía tengo esos periódicos guardados hasta ahora

**Miguel-** ¿Cómo funcionaba ese periódico familiar?

**Tania-** Era graciosísimo. Yo escribo una poesía, tu escribes un cuento, mi mamá escribía la crónica social, ella hacía la última página del periódico, que tenía las historias de la familia, quién se casó, quién se divorció, etc. Efectivamente, era una época donde yo me doy cuenta que se empezó a gestar esa necesidad de escribir y de tener un espacio, que no es el diario personal -y eso también mis papás me lo inculcaron mucho, esto es, tener un espacio privado de escritura donde tu escribes tus cosas. Este periódico, primero lo leía toda la familia y después creció y tuvimos una época donde lo mandábamos a la familia ampliada, y donde teníamos colaboradores: primos, tíos, etc. Mi papá le puso el nombre Horizontes para evocar un periódico que él había hecho con sus hermanos cuando era niño, que también se llamaba Horizontes. La verdad es que la escritura estuvo siempre presente en mí y en mi familia, como un juego.

**Miguel-** Y años más tarde, la transición de la literatura al cine. De contar historias en un papel, a contarlas con imágenes y con sonidos. Con diecinueve años, te marchas a Cuba a estudiar a la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños ¿Cómo fue la experiencia de vivir y aprender en la Cuba revolucionaria?

**Tania-** Mi primera aproximación al cine, como una posibilidad de oficio de carrera, se dio bastante tarde. Yo a veces escucho a muchos colegas que dicen: “yo a los doce años vi una película y sabía que quería ser cineasta”. A mí eso no me pasó. Yo entre los doce los quince, en todo caso, quería ser escritora. Tenía también, por el entorno familiar, la inclinación a la medicina. Mi papá era médico, mi abuelo era médico. Además, para mí la medicina no estaba divorciada de los libros, de la lectura, ya que te da una comprensión del mundo mucho más humanística. Para mí, el trabajo de médico era útil para viajar por el mundo, para enterarse de los problemas de la gente y para ver cómo se solucionan. O sea, la salud entendida como una cosa mucho más amplia. Y entré a estudiar medicina.

**Miguel-** ¿Y por qué te inclinas, más tarde, por el cine?

**Tania-** Entro a medicina y me doy cuenta que teníamos cuatro materias en primer año: anatomía, fisiología, embriología y antropología social. En la materia de antropología social, tuve la suerte de tener un profesor magnífico, que era cubano, pero ya tenía muchos años en Ecuador, Luis

Campos Martínez, que nos daba unas clases maravillosas. Estas clases, me abrieron los ojos a otra dimensión de lo que podía ser la universidad, el conocimiento y la comprensión del ser humano. Esa asignatura me fue poniendo en crisis, porque me di cuenta que no era la medicina lo que me interesaba, sino comprender al ser humano. Cuando entré en crisis, empecé a buscar a dónde ir a estudiar y comencé a asistir a talleres y cursos de cine. Y un día dije: “quiero estudiar cine”. Fui a hablar con este profesor, que sentí que era el único interlocutor que yo podía tener en esa universidad, y cuando le digo que quiero estudiar cine me dice: “no te preocupes, yo tengo un libro publicado sobre cine que se llama *Lo cinematográfico como expresión*”. Me dio ese libro, me lo comí y me fui a dar las pruebas para la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños. Gané una beca y me fui.

En ese momento, el cine era la posibilidad de una vocación artística. Yo veía que en el cine confluían la literatura, la música, lo visual, lo narrativo y la historia. Pero también estaba mi interés de hacer un cine que pueda transformar el mundo. A los 18 años uno está convencido que puede hacer 3 cosas y lo transforma. Era una voluntad política: ¿qué puedo hacer yo para que transforme mi vida y la vida de la gente en otra cosa?

**Miguel-** En tu entorno familiar, se van experimentando esos valores transformadores del mundo. Eso parece que se va cimentando en las experiencias que tienes allá en Cuba. Pero luego en los años 90 viajas a España a estudiar en la Escuela de Letras y a cursar un Máster de Estética del cine. Y, después de tus viajes a Madrid, te embarcas en la escritura de una tesis de Maestría, donde reflexionas sobre otras posibilidades para contar historias. En tu tesis, *Había una vez y otras veces. La disputa en el tiempo del cine de ficción (2003)*, muestras como el cine está atravesado por lo político, por lo narrativo y por lo estético, y te preguntas: ¿qué historias merecen ser contadas?, ¿cuál es el lenguaje que debo ahora narrar?, ¿qué lugares y qué momentos son propicios para la narración? A estas preguntas son a las que tratas de dar respuesta. En fin, ¿cuál es para ti el mundo que los relatos fundan como posible? ¿El cine puede anunciar un mundo que está por venir?

**Tania-** Verás, para empezar, me parece importante retomar un tema del que no hablé de Cuba y que es importantísimo a la hora de pensar todo lo que hice después. Yo llego con dieciocho años a Cuba con la utopía del socialismo perfecto. Y claro, me encuentro con un mundo real y

empiezo a tener una experiencia directa de los mecanismos del poder. Me acuerdo que, en mi primer proyecto de documental, en el segundo año de la escuela de cine, quería documentar como se estaba enseñando el marxismo en las universidades cubanas. En seguida empecé a darme cuenta que el discurso revolucionario marxista, que está llamado a ser efectivamente rebelde y contestatario, también se puede coagular en una catequesis. Y empiezo a darme cuenta de que entre la catequesis, que yo había rechazado frontalmente en el catolicismo, y una doctrina que estaba llamada a ser completamente lo contrario, no había tanta diferencia. Es decir, incluso las ideas más revolucionarias se convierten en doctrina, de modo que se impide la transformación. La gran paradoja es que, efectivamente, a mí me llamaba la atención cómo los chicos de secundaria eran perfectamente conscientes de que había una doctrina convertida en dogma. Pero, esa misma doctrina convertida en dogma, les había dado la capacidad crítica con respecto a su entorno.

Después de todo ese lío, hice mi documental *Ajubel* (1989). Resolví mi lío, porque lo que yo hice fue documentar el proceso de este pintor, que en ese momento justo pasaba de la transición de haber sido un caricaturista de las tiras cómicas -para un poco reírse del tema burocrático- a hacer un trabajo personal mucho más hondo, poniendo todo en crisis toda la carga de imposiciones a través de su obra. Entonces creo que eso me marcó, porque ahí yo me pregunté ¿cómo se hace un documental?, ¿dónde me posiciono?, ¿cuál es mi punto de vista?, ¿cómo yo enfrento todo esto? En fin, eso fue importantísimo, porque yo hasta los dieciocho años era una persona que creía en verdades, que creía en respuestas y no en preguntas. Las preguntas eran necesarias siempre y cuando hubiera una verdad detrás. Y ahí el shock de decir: “no, estamos aquí para preguntar”.

**Miguel-** Claro, para preguntar si las verdades existen o las verdades se construyen. Yo creo que la verdad se relaciona con el saber construir buenas preguntas.

**Tania-** Exacto, entonces aprendí a hacer preguntas, por ejemplo, esa pregunta que tú me hiciste: ¿qué historias valen la pena ser contadas? Y no hay respuesta. Pero la misma pregunta para mí es absolutamente necesaria. Estamos en un entorno en donde ya casi no cabe la pregunta “¿por qué?”. Las reglas de los números y del mercado han determinado que las historias que valen la pena ser contadas son las historias que se pueden vender. La pregunta es: ¿sólo se puede contar lo que se puede

vender? Yo creo que hay que contar otras cosas, aunque no se vendan. O buscar la manera de que se vendan. No cabe ceder el espacio de lo masivo, exclusivamente, al mercado convencional. Yo creo que hay que buscar las estrategias para ocupar esos lugares de visibilidad

**Miguel-** Es fundamental la conquista de los espacios de poder, es decir, de las grandes ventanas y de los cines de las grandes superficies comerciales. Es importante abrir brechas en dichos espacios. El cine es una forma de arte popular y tiene que ser accesible a la gente.

**Tania-** Claro, a mi esa parte del cine me seduce mucho. Yo tengo una relación paradójica con otras manifestaciones audiovisuales, que yo puedo encontrar válidas, pero que me parecen que de entrada han renunciado a un circuito más popular, y que están muy cómodas en un circuito de expertos. Yo ahí no me siento cómoda, yo necesito estar en constante diálogo directo con ese lugar en donde la gente. Me parece válido ocupar ese lugar también, no como el único posible, no sometándose a las reglas que ese lugar impone, pero sí ocupándolo. Ese lugar me sigue pareciendo sigue teniendo un valor en sí mismo.

**Miguel-** Después de la etapa reflexiva de tu tesis, tres años después, haces tu primera película: Qué tan lejos (2006) ¿Qué impacto pudo tener ese trabajo de investigación, donde reflexionas sobre una alternativa al modo hegemónico de contar historias, en tu primera película?

**Tania-** Tuvo todo el impacto. Después de mi etapa en la Escuela de Cine, siento que me faltaban herramientas para estructurar mis historias y mi pensamiento. Entré a la Maestría de Estudios Culturales e hice una tesis sobre escritura de guion. Qué situación tan paradójica, yo llevo muchos años queriendo escribir un guion de largometraje y no lo logro; y ahora me pongo a escribir una tesis sobre escritura de guion. Y, además de que no puedo escribir, voy a escribir una tesis de cómo se escribe. Aunque, a la larga, eso fue lo que me sacó de esa imposibilidad de escribir, porque en la reflexión de cómo se escribe y por qué se escribe, pude escribir. La forma hegemónica de escribir no daba cuenta de mi experiencia de vida, de mi propia experiencia del tiempo. Y eso me soltó y me permitió escribir el guion de Qué tan lejos. Yo estaba escribiendo un guion desde la más absoluta soltura. Quería hablar de las ciudades como si fueran personajes de carne y hueso y tuvieran vida y muerte y accidentes. Y luego meter a los personajes a leer Octavio paz, con lo cual, yo pensaba

que esa historia iba a ser tan hermética y tan difícil de comprender por otros espectadores, que pensé que iba a ser una película pequeñita, que la comprenderían solo unos cuantos amigos. Pero, la gran paradoja de esa película es que sale y se convierte en un éxito de taquilla, cosa para la cual nunca fue hecha. Yo fui la primera sorprendida de que la película tuviera tantos espectadores. Y eso me llevó a otro nivel de reflexión: la dicotomía entre el cine comercial y el cine de autor es falsa. Es una falsa dicotomía. Fui varias veces con el fotógrafo y el sonidista para pararnos en el balconcito del Cinemark a ver las colas para ver nuestra película. Eso fue como un regalo para poder hablar de la ruptura de dicotomías. Pero lo que es paradójico también es que, para ciertos críticos, el solo hecho de que la película fuera tan taquillera, la convirtió en un paradigma de que en Ecuador se hace cine comercial.

**Miguel-** Esta es tu primera película, tu primer guion. Pero, dos años más tarde, trabajas en otro guion: el guion de la Asamblea Constituyente de Ecuador en 2008. ¿Cómo fue aquel reto? ¿Cuál fue la comisión en la que trabajaste en aquel proceso? Realmente, se trataba de escribir el guion de un país.

**Tania-** La Asamblea Constituyente es una experiencia que yo no cambiaría por nada, porque me dio la oportunidad de ver cómo se hace el guion de un país. La Constitución también está fundada en unas palabras: así de frágil y así de potente es ese invento colectivo que se llama país. Tu escribes unos párrafos que fundan la forma en las que nos vamos a relacionar. Así de sencillo: unas palabras escritas en unos papales, que van de asamblea en asamblea, y te peleas por una palabra, como quien se pelea por un territorio. No solo tiene que ver con lo político, también es una experiencia poética. Fue asombroso para mí ver que el futuro de cómo nos vamos a entender, depende de las palabras que pongamos ahí.

Yo estaba en la mesa de Soberanía, pero mi participación en la Asamblea Constituyente consistió, sobre todo, en pelear por los derechos culturales, unos derechos que antes no estaban considerados. Las personas, además de techo, comida y salud, necesitamos unos espacios para construir el sentido de la vida y el Estado tiene que ser garante de que exista ese espacio. Un espacio para crear a través de manifestaciones artísticas culturales. Recuerdo haber peleado por una palabra en un artículo que dice: “el derecho de acceso a producción cultural”. Existía el derecho de acceso a producción cultural y yo decía: “tiene que decir el derecho

de acceso a producción diversa”. Porque el derecho a una producción cultural diversa es lo que te permite después crear una norma que te permita crear. El derecho de acceso a producción cultural diversa se está vulnerando todos los días, porque no tenemos acceso a producción cultural diversa, por ejemplo, en el campo audiovisual.

**Miguel-** Y, justamente, otros tres años después, haces tú segunda película: En el nombre de la hija (2011). En ella, hay bastantes referencias biográficas. ¿De qué manera cristalizan lo político y lo vital en esta película?

**Tania-** En esa película confluyen todas las cosas que te estoy contando. Quería trabajar alrededor de un personaje que crece inmerso en un mundo construido por verdades dicotómicas: la verdad del padre y la verdad de la abuela. Por un lado, el universo del padre, que la niña en principio siente que es como el lugar de la libertad, y, por otro lado, la abuela, con sus verdades católicas y sus santos. Pero, en el camino de la historia, va sintiendo también que el universo del padre es otro universo cerrado de verdades absolutas. Las grandes verdades son una protección. Cuando hay una gran verdad, ya no hay que preocuparse. Pero un día descubre un espacio donde hay la posibilidad de otras preguntas, que es el galpón del tío, donde están los libros, donde está la locura, la posibilidad la magia.

**Miguel-** En ambas películas, se muestra esa búsqueda de un espacio de libertad. El espacio de libertad de Qué tan lejos sería la deriva y el trayecto por Ecuador y, en el caso de En el nombre de la hija, la biblioteca.

**Tania-** Pero, si te fijas, también en ambas hay un personaje que desmonta y deshace las certezas. En Qué tan lejos, es Jesús; y en En el nombre de la hija, es el tío Felipe. Que además es el mismo actor. Ambos tienen esa cosa crística. El tío Felipe incluso aparece crucificado con sus alas. Yo soy consciente de que el cristianismo al final se cuele en mi imaginario, a pesar de tener abuelo y papa de discurso socialista y ateo. Pero hay un trasfondo cristiano en mis películas, reinterpretado de otras maneras. Siempre aparece este personaje para hacer un agujero en ese universo cerrado y ofrecer otra manera de ver, a través del misterio, a través de aquello que aún no ha sido nombrado.

**Miguel-** Bueno, vamos con tu última película. Hemos hablado de tus películas de ficción, de tu película biográfica, de tu película política. Pero

ahora estamos en otra película interesante: la dirección de la Carrera de Cine en la Universidad de las Artes. ¿Qué expectativas tienes? ¿Cuáles son tus propósitos en este nuevo guion?

**Tania-** Esta universidad es como un guion de largo aliento. Empieza con el proceso constituyente y continua con la participación intermitente del proyecto de Ley de Cultura, en el proyecto de Universidad de las Artes, que se hizo en el 2012. He participado en esas etapas, haciendo asesorías en el campo de la producción audiovisual y el cine, y ahora desemboca todo eso en asumir la Dirección de la Carrera. Pero es un guion colectivo. Para escribir los guiones de mis películas necesito la soledad total. Esto es otro proceso, donde yo juego un rol muy puntual en algo que tiene una vía mucha más larga. El destino de las instituciones son la historia colectiva del Ecuador. Esta institución, se crea en una época en donde el Ecuador ha asumido varias cosas como Estado. Se plantea dentro de un proyecto de Estado que se autodenomina intercultural. Eso, para mí, ya supone la ruptura de un paradigma. Todavía estamos entendiendo que es lo que significa ser un Estado laico, intercultural y plurinacional. Es un reto que se impone colectivamente a este país y que costara décadas convertirlo en leyes e instituciones.

Por otro lado, en la Universidad de las Artes pretendemos romper con la dicotomía histórica entre el pensar y el hacer en la reflexión crítica y artística. El reto de la institución es hacer converger las dos cosas: ver en el mismo salón a los críticos, a los pensadores, a los curadores de arte, a los artistas, a los creadores, a los cineastas y a los músicos. Y generar los espacios que provoquen que se permeen esos dos universos, que están completamente separados en las instituciones tradicionales.

**Miguel-** Sí, yo creo que ese es el reto. Parece que los teóricos y lo académicos estamos algo herméticos.

**Tania-** Y los artistas también. El gran reto es la ruptura de paradigmas para que, como sociedad, lleguemos a asumir que el arte produce conocimiento, que el arte no es la cereza encima del pastel de una sociedad. El arte es constituyente.

**Miguel-** Y ahora, la última pregunta. Probablemente no me contestes, pero yo te la hago. ¿Hay algún guion que está por venir? ¿Puedes avanzarnos algún secreto?

**Tania-** Claro que hay un guion que está por venir.

**Miguel-** ¿Se puede contar algo?

**Tania-** Voy a contar algo sobre el proceso. Hace unos años que siento que hay demasiadas películas y que no todas son necesarias. De hecho, hay unas poquitas necesarias, y solo esas hay que hacer. Es tan titánico el proceso de hacer una película. Si la película no exige sola salir, entonces no hay que forzarla. Bueno, esa es mi excusa para decir que me estoy demorando.

**Miguel-** Ya te toca este año. 2006, 2011, ¿2016?

**Tania-** La cuestión es que, entre película y película, me involucro en proyectos colectivos de mi país.

**Miguel-** Muchas gracias por la entrevista, Tania.

**Tania-** Gracias a ti, Miguel. He disfrutado mucho de esta entrevista.



Imagen: Joel González.



Reseñas

# Ecología de los medios

*Entornos, evoluciones e interpretaciones*



COMUNICACIÓN

Carlos A. Seolari (Ed.)

gedisa  
editorial

Ulloa, Paola (2017). Reseña de Scolari, Carlos (2015). *La ecología de medios y sus transformaciones hasta los prosumidores*.

## Scolari, Carlos (2015). *La ecología de medios y sus transformaciones hasta los prosumidores*.

**Paola Ulloa**

Escuela Superior Politécnica del Litoral

[lulloa@espol.edu.ec](mailto:lulloa@espol.edu.ec)

La atmósfera que rodea a los usuarios de los medios de comunicación ha generado una suerte de novedosos elementos, una nueva generación de usuarios, un grupo de diferentes actores que participan en la emisión de información y que permiten a los receptores tener un nuevo rol. Esta nueva ecología de medios se plantea como un nuevo ecosistema con nuevas dinámicas. Esas transformaciones que se han generado en la comunicación desde los Mass Media hasta los Social Media son presentadas por Carlos Scolari, en una recopilación de artículos en su nueva publicación, *Ecología de Medios*.

El modelo básico de emisor, mensaje y receptor que plantearon Shanon y Webber marcó un hito importante en el desarrollo de la teoría de la comunicación. Pero esta ha ido transformándose según se han registrado cambios en la Humanidad. En el libro se va desde la propuesta de Marshall McLuhan (1979), quien describió un escenario en donde los seres humanos iban a ser esclavos de la tecnología; hasta la propuesta de Carlos Scolari (2011), quien plantea un escenario en donde las nuevas tecnologías posibilitan que las personas comunes generen contenidos sin la intervención de la corporación.

Pero estas transformaciones han dado paso a nuevas hipótesis planteadas desde las diferentes escuelas de comunicación. Desde Estados Unidos hasta Frankfurt, pasando por las escuelas de comunicación de España y Latinoamérica se han documentado los cambios que se han generado en la nueva dinámica de comunicación.

En el libro podremos encontrar las propuestas de los diferentes teóricos a quienes se los ha dividido por sus propuestas conceptuales en: Los padres fundadores, los discípulos y las nuevas fronteras. Es así que resulta más didáctico poder encontrar las transformaciones que ha sufrido la comunicación en los medios en un solo libro.

Neil Postman, que en el libro está en el grupo de quienes analizan los fundamentos de la teoría de la comunicación, señala que el estudio de los medios como ecología es partir del estudio de ellos como ambientes, con todo lo que ello implica. En este sentido, Postman enfatiza en que los medios son una tecnología donde se genera cultura y defiende que es por ello que los medios son ecologías porque al igual que los ambientes naturales, los mass media y los social media es decir, un medio ambiente que es el escenario de la cultura de seres vivos, de las relaciones que mantienen entre sí y con los medios o sus escenarios de socialización.

Pero es justamente el estudio de ecología de medios que en las primeras escuelas de comunicación marcaba una tendencia a estudiar la relación de los usuarios con los medios. Sin embargo, Denis Reno, en su artículo publicado en la tercera parte del libro defiende que este estudio involucra además cómo se desarrolla y consolida la relación entre ellos -sociedad y medios-. Es, así que Reno hace acotación a los new new media. Y justifica la repetición de la palabra porque estos medios marcan un entorno totalmente diferente a la que existía con los medios analógicos.

Reno expone, además, como el papel de la audiencia cambio de un conglomerado agrupado en una sola aldea, que no tenía un papel pasivo porque solo recibía información. Ahora, explica el investigador el papel de la audiencia es el de un actor que mantiene una comunicación de doble vía y que además no está en una sala o agrupados en una sola aldea, sino que están divididos en varias salas y cada una de ellas van a diferenciarse de las otras por el tema que tratan. Es por ello, que un individuo puede pertenecer a más de una aldea y en todas las que participa puede aportar con contenidos y cumplir su papel de prosumidor.

El libro Ecología de Medios supone un recorrido teórico de al menos 13 investigadores sobre sus tesis con respecto a la evolución de los medios de comunicación analógicos y sociales y su interacción con la sociedad, en mayor o menor grado. Este resumen es interesante porque permitirá que los lectores tengan una visión completa del desarrollo y de los cambios que se han generado en el siglo XX hasta la actualidad.

Ulloa, Paola (2017). Reseña de Scolari, Carlos (2015). *La ecología de medios y sus transformaciones hasta los prosumidores*.



Imagen: Gabriel Alvarez.

871

# POÉTICAS DEL PRESENTE

Actualidad del arte ecuatoriano

José Luis Corazón Ardura

ARTES

3.986

87p

MARÍA JOSÉ ARGENZIO / ADRIÁN BALSECA / PABLO CARDOSO

ROSA JIJÓN / JANNETH MÉNDEZ / TOMÁS OCHOA

PATRICIO PALOMEQUE / ESTEFANÍA PEÑAFIEL LOAIZA

## Corazón Ardura, José Luis (2015). *Poéticas del presente. Actualidad del arte ecuatoriano*.

**Cristina Morales**

Escuela Superior Politécnica del Litoral

[cmorasa@espol.edu.ec](mailto:cmorasa@espol.edu.ec)

En *Poéticas del presente*, José Luis Corazón Ardura cartografía, a través del diálogo con la obra de los artistas María José Argencio, Adrián Balseca, Pablo Cardoso, Rosa Jijón, Janneth Méndez, Tomás Ochoa, Patricio Palomeque y Estefanía Peñafiel Loaiza, los intersticios estéticos a través de los cuales el arte permite la reflexión sobre la contemporaneidad del Ecuador a la vez que cuestiona su propio papel (y el del artista) en la sociedad. Vamos de este modo, de la mano del autor, recorriendo los interrogantes de una estética posible que apunta constantemente a la cuestión y a la experiencia del límite. Transitando, pues, no sólo de un lado a otro de las dicotomías que sustentan las contradicciones típicamente modernas, sino haciéndolo desde aquel lugar de la dualidad hasta un más acá que se presenta como condición de posibilidad de la obra, cada artista se ocupa de cuestionar uno o varios de los límites estructurales de nuestra sociedad y nuestra mentalidad.

Así, la reflexión fronteriza de Estefanía Peñafiel Loaiza que pone de manifiesto la dificultad contemporánea de encontrar un criterio firme de lo artístico, unas líneas bien definidas entre lo que es arte y lo que no lo es, afecta tanto a los “espacios de indeterminación de la propia obra de arte” (89) como a la condición humana misma, a la vez que muestra las posibilidades que de este modo el arte le indica a la existencia. La concepción del arte constituye aquí una apuesta o intervención estético-ontológica que permite aplicar la técnica del difuminado no sólo a las formas artísticas sino a las existenciales, como hace en sus trabajos con las cámaras de seguridad instaladas en los espacios de demarcación del territorio. Lugares limítrofes que justamente ponen en crisis la estabilidad de la línea de demarcación. Espacios de posibilidad “en fuga” (99), en los que las cámaras captan el escenario indeterminado de nuestra existencia.

La misma situación entre pero ahora conjugada a través de la comunidad

histórica y “los regímenes de representación sobre los cuales se ha construido un imaginario simbólico” (72), permite a Tomás Ochoa articular la historia olvidada e invisible de los otros y desocultar la perversión de la memoria: la fina línea indecible entre ficción y verdad. Y, al igual que en la obra de Rosa Jijón, la presencia o desaparición del/a otr@ más allá de la línea que demarca la otredad, decide la identidad del/a artista mism@ y la potencia de la obra, o mejor, de la acción artística. Así, la serie *Decolonizing architecture* (2013) pone de manifiesto esa ausencia, la desaparición misma de la acción propiamente humana: “no es sólo estar a la intemperie y envejecer, es la propia acción humana cuando deja de estar presente y surgen las puertas cerradas y condenadas, los techos descubiertos por las bombas, el desierto frío de la Antártida o las ruinas de los edificios abandonados” (51).

Pero la acción a la que nos referimos que tiene a la obra artística por signo, pasa por el reencuentro con nosotr@s mism@s o bien con aquel/la otr@ que somos, como propone Janneth Méndez con el uso de materiales orgánicos a través de los cuales se establece la relación entre el dentro y el afuera, entre la presencia y la ausencia, entre la memoria cultural y el olvido de la naturaleza. Este situarse entre los límites está presente también en la obra de M° José Argenzio, que nos hace reflexionar sobre la descomposición de la dicotomía misma “naturaleza y cultura”, mostrando la natura en primer plano del tercer mundo como decadencia de la cultura de occidente; haciendo ver en el ámbito liminal de indecisión “una cierta alquimia simbólica, una numeración que avanza, una transformación orgánica, donde el límite entre lo artificial y lo natural se borra” (19).

Alquimia que pone de manifiesto Adrián Balseca invocando la inocencia del acontecimiento artístico, como en *Toma de luz* (2010), donde hace de la luz pública un recurso estético que ilumina los límites y contradicciones de la sociedad actual “donde llegar a saber qué es algo artístico se ha convertido en una de las aspiraciones más significantes, donde se adopta un sentido político y poético relacionado con la pérdida y la transformación de las ideas capaces de activar el arte en el presente” (29); y se sitúa así en una zona de intersección entre lo privado y lo público, entre lo permitido y lo delictivo, o como en otra de sus intervenciones entre la mercancía y la obra, mostrando, sin embargo, que no hay una brecha infranqueable entre ambas, sino un espacio que permite transitar. Así la obra pierde

toda finalidad para constituirse como puro médium de transformaciones posibles.

La obra de Pablo Cardoso muestra la misma búsqueda de una Arcadia como lugar que aparece en los confines de la imagen y se juega en la línea de continuidad entre lo estético y lo ético-político, continuidad capaz de permitir una vida en comunidad. “Esta posición de artista en sociedad es útil, no ya sólo para documentar históricamente con una intervención estética, sino señalando con una acción capaz de hacernos reflexionar acerca de la pervivencia del arte en el seno de la sociedad actual, como un paraíso en tránsito” (42). Del mismo modo vemos, en la “polaridad imaginaria” que nos presenta Patricio Palomeque, surgir todo un espacio de posibilidades en la intersección entre los límites que se difuminan, dando lugar a una “imagen de la desaparición” de los límites mismos que hace, por ejemplo de la naturaleza elemental del agua el delineamiento arquitectónico de la ciudad, “consciente de que el arte está en una vida dedicada a explorar en esa presencia fantasmal de las cosas cuando aparecen en una imagen” (85).

La cuestión estética se aborda aquí, pues, como la constitución de un espacio de reflexión desde la libertad característica de la obra de arte, garante de su potencialidad. Pero si el sentido del arte en las sociedades actuales no es otro que el de permitir la reflexión, no es posible comprenderlo si lo aislamos de unas determinadas condiciones ético-políticas y económicas con las que no deja de contar bien para dialogar, bien para criticar, bien para transmutar. Obtenemos así el principio programático del análisis de Corazón Ardura, a saber, el arte, en Ecuador, no está fuera del mundo de la economía, de la crisis, de la política: ni en relación de oposición ni como representación de las circunstancias concretas, sino que constituye una plataforma privilegiada desde la que desenredar el tejido de lo real e intervenir en él.



Imagen: Miguel Salas.

## Evaluación por pares.

ÑAWI. ARTE, DISEÑO Y COMUNICACIÓN es una revista arbitrada que se rige por el sistema doble par anónimo.

Los artículos enviados por los autores son evaluados en previamente por el Comité de Redacción para comprobar si ajustan a las normas de edición y a las políticas temáticas de la revista.

Cuando el artículo pasa ese primer filtro, entonces es enviado a dos evaluadores externos expertos en la temática abordada por el autor. Para cumplir y defender la ética de la investigación, estos evaluadores son siempre ajenos a la institución a la que pertenece el autor y son los encargados de dictaminar si responde a los intereses científicos de la publicación. En la valoración final, los revisores deciden entre las siguientes opciones: publicable, publicable con modificaciones menores, publicable con modificaciones mayores o no publicable. En el caso de que haya disparidad de opinión entre ellos se recurre a un tercer experto.

## Directrices de contenido.

Los textos postulados deben:

1. Corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación.
2. Ser originales e inéditos.
3. Sus contenidos responden a criterios de precisión claridad y brevedad. Se clasifican:
  - 3.1. Artículos. En esta sección se publican:
    - 3.1.1. Artículos de investigación científica y tecnológica: presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro aportes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.
    - 3.1.2. Artículo de reflexión o ensayo: presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.
    - 3.1.3. Artículo de revisión: resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo.
  - 3.2. Entrevistas. En esta sección se puede presentar una conversación con algún teórico o artística vinculado con las temáticas de la revista.
  - 3.3. Reseñas bibliográficas. En esta sección se puede presentar una breve reseña bibliográfica del trabajo de teóricos o artistas vinculados con las temáticas de la revista.

## Normas de edición.

1. Datos del autor o autores. Nombres y apellidos completos, filiación institucional y correo electrónico o dirección postal.
2. Título. En español e inglés, escrito con mayúsculas, con un máximo de 15 palabras. Con letra Times New Roman de 14 puntos y en negrita.
3. Resumen. Se redacta en un solo párrafo, da cuenta del tema, el objetivo, los puntos centrales y las conclusiones, no debe exceder las 150 palabras y se presenta español e inglés (Abstract).
4. Palabras claves. De cuatro a seis palabras o grupo de palabras, ordenadas alfabéticamente, la primera con mayúscula inicial, el resto en minúsculas, separadas por punto y coma (;) y que no se encuentren en el título o subtítulo, deben presentarse español e inglés (Keywords), estas sirven para clasificar temáticamente al artículo.
5. El cuerpo del artículo. Se divide en Introducción; Desarrollo, con apartados encabezados con números (1, 2, 3...) y/o subapartados (1.1.; 1.2. 1.3. ...); Conclusiones y Bibliografía. Si fuese necesario, se presentan Tablas, Imágenes y Figuras como anexos.
6. Texto: Las páginas deben venir numeradas, a interlineado 1,5 con letra Times New Roman de 12 puntos. La extensión de los artículos debe estar alrededor de 4.000 a 8.000 palabras (para artículos), entre 500 y 1500 palabras (para reseñas) y entre 2000 y 5000 palabras (para entrevistas)
7. Citas y notas al pie. No deben exceder más de cinco líneas o 40 palabras, de lo contrario estas deben ser incorporadas al texto general.

## Referencias bibliográficas.

1. Se seguirán las normas del estilo del sistema APA 6ª edición, 2016:

<http://www.apastyle.org/>

2. La forma de citar dentro del texto será la siguiente e irá entre paréntesis (autor, año: página): ““Las corrientes funcionalistas y conductistas de la sociología y de la psicología social fueron especialmente sensibles al hechizo ‘económico’ del modelo ‘E-M-R.’”” (Abril, 1997: 21). Y su referencia bibliográfica:

Abril, Gonzalo (1997). *Teoría General de la Información*. Madrid: Cátedra.

3. Si hay dos autores, la cita en el cuerpo de texto irá entre paréntesis con el nombre de los dos autores. “La maestra no se informa cuando pregunta a un alumno” (Deleuze & Guattari, 1988: 24). Su referencia bibliográfica:

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1988). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.

4. Si es un capítulo en libro colectivo la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. Su referencia bibliográfica:

Catalá, Josep María (2012). Formas de la distancia: los ensayos fílmicos de Llorenç Soler. En Miquel Francés (Coord.). *La mirada Comprometida*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

5. Si es un artículo de revista la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. Su referencia bibliográfica será:

Larrañaga, Josu (2016). La nueva condición transitiva de la

imagen. Barcelona, Research, Art, Creation, 4(2), 121-136.  
Doi: 10.17583/brac.2016.1813

6. Si es una película la primera vez que se cite una película se indicará: *Título en español* (Título original, Director, año). El título original únicamente si es distinto del título con el que se estrenó en España.

*Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006)

7. En el caso de que los autores incorporen imágenes, entonces proporcionarán la correspondiente autorización. De no ser así, deberán ajustarse al artículo 32 del TRLPI que señala que la inclusión de obras ajenas de carácter fotográfico, plástico o figurativo no necesita la autorización del autor, siempre que se cumplan las condiciones detalladas a continuación:

- que lo incluido corresponda a una obra ya divulgada,
- que se realice con fines de investigación,
- que responda al “derecho de cita” para su análisis, comentario o juicio crítico,
- que se indiquen la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada

Los gráficos, imágenes y figuras deben realizarse con la calidad suficiente para su reproducción digital y deben adjuntarse los archivos gráficos originales (si el artículo es aceptado) en fichero aparte (preferentemente en formato JPG o PNG). Es importante indicar el lugar donde aparecerán en el cuerpo del texto del siguiente modo: FIGURA 1 POR AQUÍ. Dichas imágenes deben citarse del siguiente modo: Figura numerada. *Título* (Autor, año)

Figura 1. *Dieta* (Óscar Santillán 2009).

El autor es responsable de adquirir los derechos y/o autorizaciones de reproducción a que haya lugar, para imágenes y/o gráficos tomados de otras fuentes. Normativas del arbitraje y evaluación externas de los trabajos.

## Envío de originales.

1. Los artículos, las entrevistas y la reseñas se enviarán en línea a través de la plataforma OJS (Open Journal System) en la que está alojada la revista en su versión electrónica:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/about/submissions#onlineSubmissions>

2. Para ello, es necesario registrarse e iniciar sesión.

3. Las próximas fechas a tener en cuenta para los próximos números son las siguientes:

a. Para Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación. Vol. 1, n. 2 (2017): Julio

- i. Convocatoria del Call for Papers: 15 de Octubre de 2016.
- ii. Cierre del Call for Papers. 1 de abril de 2017
- iii. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de mayo de 2017
- iv. Artículo publicado: 1 de Julio de 2017

b. Para Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación. Vol. 2, n. 1 (2018): Enero

- i. Convocatoria del Call for Papers: 15 de Abril de 2017
- ii. Cierre del Call for Papers. 1 de Agosto de 2017
- iii. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de Octubre de 2017
- iv. Artículo publicado: 1 de Enero de 2017





**EDCOM**  
*Escuela de Diseño y Comunicación Visual*