

INMÓVIL 16

A person wearing a white lab coat is seen from the back, holding a smartphone. A bright, circular light source, possibly a lamp, is positioned behind them, creating a strong lens flare that dominates the center of the image. The background is dark and out of focus, with some vertical light streaks.

CINE, TV
Y NUEVOS MEDIOS

Vol.11 / N.2/ Agosto 2025

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

NOTA DEL DIRECTOR

Daniel Montenegro.....	05
------------------------	----

EN FOCO

DE KANSAS A OZ, SIN SALIR DE CASA:

Una panorámica de los estudios históricos sobre la televisión y los medios de comunicación, en Ecuador y América Latina

Juan Manuel Ortiz Martínez.....	09
---------------------------------	----

LAS 3 ÁREAS DE INFLUENCIA DEL SONIDO Y LA MÚSICA:

The 3 Areas of Influence of Sound and Music

Pablo Aguinaga.....	23
---------------------	----

EL DIOS DE VALDEMAR:

Cine y filosofía en «Andarilho», de Cao Guimarães.

Sergio Venturini.....	31
-----------------------	----

FUERA DE FOCO

¿AUTORES O ALGORITMOS?

El Debate sobre Creatividad y Propiedad Intelectual en la Era de la IA

Daniel Pico.....	47
------------------	----

CAMELIA FILMS FLORECE EN LA ERA DIGITAL:

Stivalis Monsalve.....	87
------------------------	----

FUERA DE CUADRO

DONDE HABITA LA DUDA:

El rostro invisible de la verdad en el cine de Farhadi

Ari Zurita.....	59
-----------------	----

EL ESPECTADOR COMO CABALLERO DE LA ANGUSTIA:

El cine Asghar Farhadi

José Ordóñez.....	63
-------------------	----

INMÓVIL 16

Revista de Incine Universitario

ISSN 2528-7990

Incine Universitario

Msc. Diana Molina - Rectora

Msc. Mauricio Acosta - Vicerrector

Camilo Luzuriaga, PhD - Presidente de la junta de regentes

Comité Editorial

Mgs. Daniela González - Universidad de las Artes

Mgs. Dairy Sánchez - Instituto Metropolitano de Diseño

Mgs. Miguel Aillón - Universidad de las Artes

Mgs. Lissette Cabrera - INCINE

Comité Científico

Mgs. Fernando Pérez - UTPL

Mgs. Andrés Dueñas - Uniandes

Mgs. José Luis Tapia – Universidad de las Artes

Mgs. Luis Moncada – Universidad de las Artes

Mgs. Juan Diego Torres – Dacappo Studio

Mgs. Juan Velasco – Instituto Metropolitano de Diseño

Equipo Editorial

Dirección y Edición: Daniel Montenegro, PhD (c) - INCINE

Corrección de estilo: René Espinoza

Diagramación y Diseño: Argenis Godoy

INCINE

Instituto Superior Tecnológico de Cine Actuación

Lugo N24-298 y Vizcaya, La Floresta

Pbx: (02) 2908990

Quito, Ecuador

Nota del Director

El cine no se detiene. Se mueve, se desborda, se transforma. Desde sus orígenes, ha sido más que una técnica o un arte: ha sido un lenguaje en constante metamorfosis, una forma de ver(nos) y narrar(nos) que crece junto con las tecnologías, los dispositivos, los hábitos culturales y las formas de subjetividad. En su célebre ensayo *¿Qué es el cine?*, André Bazin afirmaba que el séptimo arte debía entenderse no como un objeto acabado, sino como “una evolución hacia una representación cada vez más pura de la realidad” (Bazin 1958). En esa línea, este número de *Inmóvil* se propone explorar el cine como devenir: como un flujo que ya no puede pensarse solo sino en diálogo con múltiples soportes, lenguajes y públicos.

La convocatoria que dio origen a este número partió de una inquietud: ¿cómo narramos hoy con imágenes? ¿Qué pasa cuando una historia se fragmenta y se multiplica entre plataformas, cuando lo cinematográfico se funde con lo serial, lo inmersivo, lo interactivo? ¿Qué nuevas subjetividades, espacialidades y temporalidades surgen en estas formas híbridas? Y, sobre todo: ¿cómo podemos pensar críticamente este presente tan cambiante sin olvidar las raíces históricas que lo alimentan?

En la sección En Foco, abrimos con el artículo de Juan Ortiz, *Una panorámica de los estudios históricos sobre la televisión y los medios de comunicación, en Ecuador y América Latina*, un recorrido por los vínculos entre medios, modernización y cultura en la segunda mitad del siglo XX. Este texto nos recuerda que para entender lo contemporáneo, necesitamos revisar los archivos, los procesos que moldearon nuestra manera de contar y de mirar. Lo acompaña el ensayo de Pablo Aguinaga, *Las 3 áreas de influencia del sonido y la música*, que nos invita a pensar el cine desde lo sonoro, reivindicando el poder de la música para moldear emociones, atmósferas y sentidos más allá de lo visible. Finalmente, Sergio Venturini, en *El dios de Valdemar*, propone una lectura filosófica del filme *Andarilho* de Cao Guimarães, explorando las fronteras entre lo sagrado, lo errante y lo cinematográfico, en un cruce poético entre cine y pensamiento.

En la sección Fuera de Foco, nos adentramos en los dilemas contemporáneos del audiovisual. Daniel Pico, en *¿Autores o algoritmos?*, pone sobre la mesa el debate urgente en torno a la inteligencia artificial, la creatividad y la propiedad intelectual. ¿Qué significa crear en un mundo de datos, de réplicas, de máquinas que escriben y editan? ¿Quién es el autor en este nuevo escenario? A su vez, Stivalis Monsalve, en *Camelia Films florece en la era digital*, narra la evolución de una productora (parida por graduados de INCINE) en el ecosistema cambiante de la distribución y producción de cine independiente, ofreciendo una mirada íntima y esperanzadora sobre la resiliencia del cine hecho con convicción y afecto.

Por último, en *Fuera de Cuadro*, nos acercamos al cine como espacio ético, emocional y narrativo desde los aportes surgidos del Seminario de Autores de INCINE. Ari Ramos, en *Donde habita la duda*, indaga en las zonas grises del relato farhadiano, donde la verdad no se impone, sino que se disputa, se esconde, se sospecha. Y José Ordóñez, en *El espectador como caballero de la angustia*, propone una lectura del cine de Asghar Farhadi desde la filosofía existencialista de Søren Kierkegaard, explorando cómo la angustia y la responsabilidad personal sitúan al espectador en el centro del drama moral.

Este número es una invitación a pensar el presente, pero también a imaginar el futuro del audiovisual. A reconocernos en la pluralidad de formas que toma hoy la narrativa en imágenes. A celebrar que, incluso en tiempos de aceleración y algoritmos, seguimos necesitando historias que nos conmuevan, nos incomoden, nos transformen.

En *Inmóvil*, creemos que hablar de cine no es un ejercicio nostálgico, sino una apuesta viva por seguir pensando los oficios, saberes y sensibilidades que lo hacen posible. Esta revista es un espacio para quienes no se resignan a ver pasar las imágenes, sino que quieren detenerse a pensarlas, discutir las, expandirlas. Porque, aunque las formas cambien, el deseo de narrar —y de entender lo que narramos— sigue siendo profundamente humano.

PD: Esta nota fue escrita con la ayuda de ChatGPT. Porque incluso lo profundamente humano, a veces, necesita un empujón algorítmico.

Daniel Montenegro

Bibliografía

Bazin, André. 1958. *¿Qué es el cine?* Buenos Aires: Rialp.

FOCO

ZEN

De Kansas a Oz, sin salir de casa:

Una panorámica de los estudios históricos sobre la televisión y los medios de comunicación, en Ecuador y América Latina, desde los procesos de modernización de la segunda mitad del siglo XX.

Juan Manuel Ortiz Martínez

FLACSO Ecuador

Resumen

La televisión emerge en Ecuador a inicios de los años 60, con orígenes duales: en Quito desde una organización evangélica norteamericana (HCJB) y en Guayaquil como empresa familiar privada, reflejando la fragmentación regional del país. Su crecimiento ocurre en un contexto de modernización bajo el paradigma desarrollista, marcado por crisis política post-oligárquica, bonanza petrolera en los 70, dictaduras militares y la Guerra Fría. La literatura académica sobre esta historia es escasa, predominantemente descriptiva (cronologías de canales y programas) y centrada en Quito, Guayaquil y Cuenca, con pocos estudios que analicen su relación con proyectos nacionales, élites económicas o modelos de desarrollo. El texto propone ampliar el enfoque hacia dinámicas sociohistóricas, usos situados del medio y su papel en la construcción de identidades nacionales en tensión con lo transnacional. El presente artículo es parte del proyecto de tesis de Juan Manuel Ortiz para el programa de Doctorado en Historia de FLACSO Ecuador.

Palabras clave

Ecuador, Televisión, Modernización, Desarrollismo, Estudios históricos.

Abstract

Television emerged in Ecuador in the early 1960s, with dual origins: in Quito from a North American evangelical organization (HCJB) and in Guayaquil as a private family business, reflecting the regional fragmentation of the country. Its development occurred in a context of modernization under the developmentalist paradigm, marked by post-oligarchic political crisis, oil bonanza in the 1970s, military dictatorships and the Cold War. The academic literature on its history is scarce, predominantly descriptive (chronologies of channels and programs) and focused on Quito, Guayaquil and Cuenca, with few studies analyzing its relationship with national projects, economic elites or development models. The text proposes to broaden the focus to socio-historical dynamics, situated uses of the environment and its role in the construction of national identities in tension with the transnational. This article is part of Juan Manuel Ortiz's thesis project for the Doctorate in History program at FLACSO Ecuador.

Key words

Ecuador, Television, Modernization, Developmentalism, Historical studies.

La televisión nace en Ecuador a inicios de los años 60, de manera simultánea entre los dos polos regionales del país: en Quito, desde una organización evangélica norteamericana; y en Guayaquil, como una empresa privada familiar de inmigrantes europeos. Recién en la década del 70 se constituyen los canales nacionales y las primeras televisoras a color. Un ecosistema mediático la precede: una prensa escrita establecida y una radio que, aunque había llegado tres décadas antes, se expande y masifica también en los 60. Se trata de un país con amplios sectores de su población aún analfabetos, una cobertura eléctrica limitada (y de servicio interrumpido), y una población mayoritariamente rural.¹

A nivel político, hay una disputa por el modelo de país. Si bien el desarrollismo es el discurso hegemónico, tiene diferentes interpretaciones. En los 60, el país sufre la crisis del régimen oligárquico con la caída de la exportación de banano; y con el aparecimiento del petróleo en los 70, se afirma el rol del estado, y la planificación centralizada desde la conducción de la dictadura de las Fuerzas Armadas.² El modelo de desarrollo se disputa entre las élites regionales y el proyecto nacionalista militar. Desde la CEPAL³ a la Alianza para el Progreso⁴, la industrialización, la sustitución de importaciones, la reforma agraria y el control de los recursos naturales como el petróleo, son preocupaciones y conflictos constitutivos del momento. A nivel geopolítico, la Guerra Fría y la Revolución Cubana polarizan la región. Esto desemboca, hacia finales de los 70, en el retorno a la democracia, como un pacto entre diversos sectores, donde pugnan las élites regionales en negociación con los militares.

Lo nacional se construye desde el conflicto con el Perú de 1941 y diversos proyectos de identidad: desde la nación mestiza y homogénea liberal de inicios de siglo; pasando por el indigenismo, que incorpora lo indígena a la nación mestiza en los 40; hasta el proyecto militar nacionalista, que predica la unidad nacional en la diversidad, con cuarteles 'Rumiñahui'; además de la incorporación de la arqueología institucionalizada del Banco Central. Visiones que compiten, a su vez, con una creciente influencia de los Estados Unidos, con Hollywood, la televisión, las revistas *Life* y selecciones del Reader's Digest, que despliegan el *American Way of Life* en su auge de la posguerra. El Cuerpo de Paz, la HCJB, la YMCA, las iglesias evangélicas y protestantes, los discursos de democracia, libertad y derechos humanos operan ideológicamente en América Latina complementando lo mediático.

La ciudad, la esfera familiar y doméstica se transforman. Lo urbano se expande como centro de la vida del país y deja de estar determinado por la lógica de la hacienda. En Quito, se fundan nuevos vecindarios como Las Casas y La Gasca, con viviendas unifamiliares para la familia nuclear, rompiendo la familia extendida que habita amplias casas del Centro

1 Luís Dávila, "Historia de la radio en Ecuador de 1960 a 2015", en *Historia social de la comunicación en el Ecuador* Vol. 3, ed. por Gonzalo Ortiz Crespo (UASB, 2024).

2 Enrique Ayala Mora, "La prensa en la historia del Ecuador: una breve visión general" (Paper universitario, UASB, 2012), 32. <http://hdl.handle.net/10644/3016>

3 Siglas de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe, organismo de las Naciones Unidas fundado en 1948 que recoge una vertiente del desarrollismo que influencia la política pública de varios gobiernos de la región.

4 Programa de desarrollo para América Latina impulsado por la administración Kennedy en la década de los 60, establecido con el afán de reforzar la democracia y frenar la expansión de los movimientos insurreccionales de izquierda en el continente.

Histórico. El divorcio, la moda y el rock transforman la cotidianidad.⁵ Además, las masas hacen su irrupción en las ciudades principales. Expulsados del campo, albañiles, vendedores ambulantes, empleadas domésticas y mendigos crean nuevas periferias urbanas de la noche a la mañana. Poblaciones marginales, que también desde la Constitución de 1978 acceden por primera vez al voto, inaugura la política de masas del sistema de partidos moderno, donde la televisión tendrá un rol preponderante.

Bajo estos antecedentes, el presente texto trabaja un balance de la literatura para el estudio histórico de la televisión en Ecuador, ampliando el horizonte a América Latina y a los medios de comunicación. Se discute esta producción académica principalmente desde la historia, y tomando como ejes las características y especificidades de la televisión, su relación con otros medios, sus vínculos con los proyectos nacionales, cómo los medios masivos se sitúan entre lo nacional y lo global, y cómo interactúan con la cotidianidad. Aquí no se elabora una cronología o una descripción de la historia de la televisión del país, más bien se trabaja un estado de la cuestión panorámico, no exhaustivo, sobre el medio.

La producción académica sobre la televisión en el Ecuador es escasa. Pocas excepciones tejen relación entre el medio y sus contextos nacionales, menos aún con los procesos globales de modernización. Más allá de la televisión, tomando en cuenta de modo más amplio a los medios, se encuentran trabajos sobre la radio y la prensa escrita. Con éstos, se enriquece y complejiza el abordaje histórico. También, ampliando el ámbito geográfico, América Latina ofrece literatura que historiza el medio televisivo, incluyendo temáticas y categorías analíticas diversas. Por estas razones es necesario ampliar el paraguas temático y espacial para capturar la diversidad y complejidad de los debates históricos involucrados.

A nivel general, los textos de Mora,⁶ Macías,⁷ Espinosa de los Monteros,⁸ Ortiz,⁹ Ortiz León y Suing¹⁰ y Ortega¹¹ recorren la historia televisiva ecuatoriana desde su origen, sus protagonistas, las fechas de creación de los canales, los nombres de los programas transmitidos, la evolución de las audiencias, las tecnologías utilizadas y las prácticas de retransmisión. La literatura mencionada ofrece una perspectiva cronológica y descriptiva. Sin embargo, rescatamos el trabajo de Ortega que ubica con rigurosidad el fenómeno televisivo en un contexto social amplio. La autora, recogiendo los elementos cronológicos anteriores, propone una periodización: el *blanco y negro* (1960-1979: origen de la televisión y retorno a la democracia), el *zapping* (1979-2000: televisión, espectáculo y socialdemocracia), e *internet* (2000-2020: retos, crisis y televisión pública)).¹² El artículo expande también el panorama temático: las mujeres dentro de la televisión, canales locales y normativas.

En relación a los inicios del medio, Alba Luz Mora establece a la HCJB como el primer canal del país localizado en Quito, iniciando su transmisión en los años 60. Ortiz y Suing continúan con esta línea, pero añaden que la HCJB habría generado desconfianza por

5 Ibidem

6 Alba Luz Mora, La Televisión en el Ecuador (Editorial Amauta, 1982).

7 Fernando Macías Pinargote, La primera pantalla, crónica del nacimiento de la televisión en Ecuador (Universidad Eloy Alfaro de Manabí, 2003)

8 Alfonso Espinosa De Los Monteros, 40 Años Ecuavisa. (Cámara Ecuatoriana del Libro - Núcleo de Pichincha, 2007)

9 Manuel Gonzalo Ortiz Crespo, Testigo de la sociedad de la información (Corporación Editora Nacional, 2017).

10 Carlos Ortiz, y Abel Suing, "La televisión ecuatoriana: pasado y presente", Razón y Palabra 20, no. 93 (2016):135-152. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199545660008>

11 Julia Ortega, "Auge y crisis de la televisión abierta en el Ecuador", en Historia social de la comunicación en el Ecuador Vol. 3, ed. por Gonzalo Ortiz Crespo (UASB, 2024).

12 Ibidem, 143.

ser una organización evangélica en un país católico. Macías, por otro lado,relata otro nacimiento de la televisión, en la ciudad de Guayaquil, donde el Canal 4, empresa privada de la familia Rosembaum fundada en 1959, es la primera televisora del Ecuador. Siguiendo esta perspectiva, Ludeña Quiroz,¹³ quien hace una historia de la televisión de Cuenca, por fuera de los dos polos urbanos más grandes del Ecuador, muestra un aspecto apasionante de la televisión ecuatoriana donde ésta parece evolucionar de forma particular hacia su esquema empresarial y nacional, desde lo local. Esta literatura que presenta una descripción de hechos aparentemente aislados, permite reflexionar sobre dinámicas ancladas en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca, donde, en los orígenes del medio, lo regional determina lo nacional.

En referencia a los usos ¹⁴ de los aparatos televisivos y la incidencia de la televisión en cambios sociales y culturales, Laura Camila Ramírez¹⁵ plantea en su estudio comparado sobre Colombia y México, que la televisión como aparato material no estuvo necesariamente concebido como un electrodoméstico privado en sus inicios. Existe una suerte de *genealogía* de su uso: para que la televisión llegue al centro de la casa entraron en juego elementos tan diversos como los proyectos políticos que la implementaron. Por ejemplo, en Colombia, Rojas Pinilla respondió, frente a la escasez de televisores, con unidades dispuestas en instituciones y espacios públicos, un servicio estatal para que las audiencias accedan a su esperada inauguración; mientras que en México se incentivó desde la prensa y las empresas la compra de televisiones de uso privado.¹⁶ Para el caso ecuatoriano, podemos mencionar el trabajo de Ibarra y Novillo quienes abordan el uso de la radio en Ecuador entre 1935 y 1960 en cafés y cantinas. El aparato radial se escuchaba tanto en el hogar como en espacios urbanos de encuentro donde se debatía la opinión pública. Esto se modificará con la llegada de radios portátiles, destinadas al uso personal y a los automóviles.¹⁷ Para Ayala Mora , quien estudia la trayectoria de la prensa escrita ecuatoriana, el consumo mediático está también determinado por las condiciones socioeconómicas del país medibles a través de la tasa de analfabetismo y el nivel de electrificación. Según el autor, la radio se implantó en un Ecuador con una cobertura eléctrica limitada, que no cubría la mayoría del territorio.¹⁸ Novillo e Ibarra coinciden en identificar al analfabetismo como un factor que juega un rol en el devenir de los medios masivos. Para estos autores, la radio posibilitó nuevas audiencias en una sociedad donde el analfabetismo restringía la lectura de los periódicos a un sector minoritario de la población que domina la lectura.¹⁹ La idea de gente agrupándose frente a un ministerio para ver, por primera vez, la televisión (la inauguración de la televisión estatal pública de Rojas Pinilla en Colombia), o de una radio que instiga el clima político en una cantina (la radio en Ecuador desde un uso colectivo), puede llamar la atención sobre dinámicas distintas a las contemporáneas. Pero más allá del dato curioso, los usos determinan que la discusión pública transite de un espacio a otro. En los usos también inciden los proyectos de modernización, las condiciones socioeconómicas y la infraestructura. Los

13 Silvio Renato Ludeña, "La historia de la televisión en Cuenca desde su creación: personajes e instituciones", Killkana Social 2 (2018):41-48. <https://doi.org/10.26871/killkanasocial.v2i1.52>.

15 Laura Camila Ramírez, "Una historia entrelazada sobre la llegada de la televisión a México Y Colombia (1950-1955)", Revista De Historia De América, n.º 159 (mayo Ramírez):137-59. <https://doi.org/10.35424/rha.159.2020.486>.

16 Ibídem.

17 Victoria Novillo y Hernán Ibarra . La radio en Quito (1935-1960), (Fundación Museos de la Ciudad, 2010)

18 Enrique Ayala Mora, "La prensa en la historia del Ecuador: una breve visión general".

19 Victoria Novillo y Hernán Ibarra . La radio en Quito (1935-1960).

medios en América Latina se implantan en una modernidad marcada por discontinuidades geográficas, sociales, culturales y económicas, con desiguales composiciones de la esfera pública y en lazo con modelos de desarrollo y nación particulares. Por lo tanto, el uso no deriva directamente de las características tecnológicas del medio, más bien aparece en una encrucijada de factores.

En relación con los medios de comunicación, Ortiz, desde sus memorias personales relata la trayectoria de la televisión desde la implantación de nuevas tecnologías: cámaras más pequeñas y livianas, la señal microondas y nuevas tecnologías de edición.²⁰ Esto, para el autor, sofisticó los productos audiovisuales. Ayala Mora se refiere a los años 60 como un período de modernización de la prensa escrita, con nuevos procesos de diseño gráfico, inclusión de fotografías y la organización de la información en “secciones”. Bajo estos antecedentes, la tecnología parece determinar la evolución de los medios y de sus contenidos. Ludeña Quiroz sugiere, al contrario, una continuidad de la televisión con respecto de la programación de radio, teatro y conciertos en la vida urbana cuencana antes de la llegada de la pantalla. Por ejemplo, los elencos artísticos apropiados por la televisión preexisten en la vida cultural de la ciudad. Un ejemplo de esta pervivencia de los productos culturales tradicionales en nuevos entornos mediáticos es la literatura costumbrista conservadora del Ecuador de inicios del siglo XX, escrita en base al estereotipo de los miembros de la sociedad estamental de hacienda (el indio, el mestizo, el cura o el aristócrata).²¹ Esta se divulga inicialmente en periódicos. Posteriormente es apropiada por el teatro y la radio con personajes como Don Evaristo. Finalmente, estos personajes, temáticas y estilos, también transitan a la televisión.²²

También Ayala Mora muestra cómo la prensa se transforma frente a una televisión que poco a poco acapara el show informativo: los periódicos modifican su carácter, dando mayor peso al “reportaje y periodismo especializado”.²³ Benavides, quien estudia la inauguración de la televisión colombiana, esboza una “prehistoria” de la televisión, donde la prensa y la radio también conforman un ecosistema mediático que genera “lenguajes propios de la modernidad”.²⁴ Algunos de los trabajos tratados aquí, muestran cómo la radio, la prensa y la televisión se transforman mutuamente y coexisten. Una modernidad mediática que va cobrando forma, sin un “determinismo tecnológico”²⁵ donde un medio *nuevo* debería supuestamente reemplazar a uno anterior. Aparece más bien, una imagen de interrelación.

Sobre el modelo de la televisión en el Ecuador, llama la atención cómo los trabajos revisados no abordan este aspecto como un rasgo central. Desde sus ámbitos de estudio, solamente mencionan su origen privado como un aspecto circunstancial. Al respecto, Ortiz León y Suing muestran un estado ecuatoriano que parece haber sido tomado por sorpresa por la televisión y que tiene incertidumbre sobre cómo regularla. Los autores también rescatan las discusiones en torno a la televisión publicadas en la prensa escrita de inicios de los 60, que instan al gobierno a ponerse a la par con el “progreso” que significa el medio, con regulaciones

20 Manuel Gonzalo Ortiz Crespo, Testigo de la sociedad de la información.

21 Silvio Renato Ludeña, “La historia de la televisión en Cuenca desde su creación: personajes e instituciones”.

22 Victoria Novillo y Hernán Ibarra. La radio en Quito (1935-1960).

23 Enrique Ayala Mora, “La prensa en la historia del Ecuador: una breve visión general”, 27.

24 Julio Benavides, “Historia de la televisión en Colombia y su función pública (1953-1958)” (Disertación Doctoral, Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá Facultad de Ciencias Humanas Departamento de Historia. 2012), 23.

25 Peter Burke y Briggs Asa, De Gutenberg a Internet, una historia social de los medios de comunicación (Santillana, 2002)

pertinentes. Mientras en el Ecuador las autoridades parecen no tener un proyecto claro sobre el lugar de la televisión en la sociedad, en Colombia y México la anticipación y el interés de los poderes estatales y del gran capital privado priman para sacar provecho de la implantación del medio. Para la dictadura colombiana de Rojas Pinilla, y para la gran empresa privada mexicana del entretenimiento, la televisión es un elemento sumamente importante en los proyectos de modernización de sus sociedades. Ambos modelos, uno público y otro privado, coinciden en entender el medio como un dispositivo de modernización civilizatoria. En Ecuador, la televisión llega a modelar a la sociedad de consumo con posterioridad, hacia los años 70, siguiendo la expansión económica del petróleo, una década después de su aparición y en sincronía con el crecimiento económico del país. El debate sobre un posible carácter público del medio ni siquiera se plantea contundentemente en estas décadas: la primera televisora pública ecuatoriana será posible recién en el 2007.

El estudio del modelo de la televisión ecuatoriana aparece como un vacío importante, pues no tiene relación aparentemente directa con los proyectos nacionales, las élites y el estado. Como veremos más adelante, la ausencia se hace aún más evidente si tomamos en cuenta la historiografía de la televisión en América Latina, donde el modelo aparece intrínsecamente relacionado con los proyectos de modernidad y la política.

En Ecuador, con la fundación del primer canal público del país, Ecuador TV, en el 2007, crece el interés por estudiar la televisión en relación al estado. Cruz Páez y Vaca Tapia hacen un estado del arte sobre las publicaciones académicas sobre la televisión ecuatoriana a partir de la Ley Orgánica de Comunicación (2013) hasta el 2022, evidenciando una tendencia de análisis desde la Economía Política de la Comunicación. Para las autoras, la CIESPAL (*Revista Chasqui*), universidades de posgrado como la Universidad Andina y FLACSO (*Revista Íconos*) han producido análisis académicos sobre la televisión, pero sin énfasis en la historia. Los temas más estudiados son la distribución de frecuencias, las estructuras de propiedad de los medios, la relación con grupos económicos, audiencias, creación de medios públicos, incautaciones, la transición digital, la comunicación como servicio público y la libertad de expresión.²⁶ En esta línea, Ortiz León y Suing se concentran en la producción nacional y cómo los canales se van adaptando (o no) a la Ley Orgánica de Comunicación del 2013 que obliga a una cuota nacional de pantalla. En el caso ecuatoriano, esta discusión se enmarca en la confrontación política entre la regulación del régimen de Rafael Correa y los medios privados, y no captura los procesos históricos del fenómeno mediático. En otras latitudes, el modelo televisivo es trabajado por Toussaint, quien estudia la historia de la televisión pública mexicana también desde la Economía Política de la Comunicación. El autor se centra en las dificultades que los canales públicos enfrentan para financiarse debido a las políticas neoliberales de recorte, mientras la empresa privada capta ocasionalmente la iniciativa de contenido cultural, dejando al canal público sin identidad).²⁷

En relación a las élites, Orozco y Mazziotti coordinan un trabajo comparado sobre los inicios de la televisión en México, Brasil, Argentina, Venezuela y Colombia. Se trata de una historia desde lo institucional, lo cultural, lo económico, las audiencias y sobre el modelo

26 Pamela Cruz-Páez y Ana Cecilia Vaca-Tapia, "Trayectorias de la investigación sobre la industria televisiva en Ecuador: Una revisión sistemática de la literatura", *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 150 (2022): 215-232. <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i150.471>

27 Florence Toussaint. "Historia y políticas de televisión pública en México", *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 206 (2009): 105-118, <https://www.scielo.org.mx/pdf/rmcps/v51n206/v51n206a6.pdf>.

privado o público de cada experiencia.²⁸ El ejemplo colombiano transita de lo público hacia un ecosistema mixto, la televisión pública como proyecto nacional de Rojas Pinilla es rápidamente reformada hacia un esquema de capital privado. Chile tiene un inicio singular con una televisión administrada desde las instituciones universitarias. Brasil y México van hacia la conformación de monopolios privados de la comunicación- O Globo y Televisa-, que guardan una relación velada pero fuerte con el poder político).²⁹ Los dos últimos casos son ejemplo de un proyecto cultural de las élites, encarnado en grandes conglomerados mediáticos privados que funcionan en oposición al modelo público. En Ecuador el proceso de conformación empresarial evoluciona en otra escala. Para Ayala Morales periódicos pasan a formar parte de conglomerados que poseen radios y televisoras, grandes empresas familiares que se vuelven *regionales* y *nacionales* .³⁰ Desaparecen, en este nuevo escenario, los periódicos sindicales y de partidos políticos, que se disuelven en este nuevo tiempo dominado por grandes medios donde se discute lo público, superando la división liberal-conservadora que caracteriza la primera mitad del siglo XX. La prensa escrita va desde una adscripción política hacia una lógica empresarial, que se constituye al mismo tiempo que las crisis de partidos. Ludeña ofrece elementos interesantes sobre la relación entre los primeros canales cuencanos y las élites locales como la familia Eljuri, ahora propietaria de un gran monopolio nacional.³¹ En la constitución temprana de la televisión en Ecuador, los grupos económicos locales parecen tener más peso e iniciativa que el estado. Estas élites se vuelven monopolísticas y nacionales al mismo tiempo que los canales se convierten en grandes empresas. Hacia 1980, tanto medios como élites se vuelven nacionales. En América Latina, en diferentes escalas, las élites expanden la influencia del capital privado, y una de sus “patas” es mediática.

En Ecuador, el boom bananero de los años 50 y el petróleo en los 70 generan nuevas élites y modalidades de concentración económica. Los contratos con el estado, las políticas de industrialización, la sustitución de importaciones, y la ampliación del mercado interno de la clase media urbana, crean “nuevos ricos” que interactúan con las fortunas tradicionales, los hacendados conservadores de la sierra y los agroexportadores liberales de la costa, quienes han determinado la vida política y económica nacional hasta ese momento. De este proceso particular de modernización capitalista anclado en el desarrollismo y en conexión con las obras del estado, surgen también los nuevos empresarios de la televisión nacional: es el caso de Antonio Granda Centeno, empresario de la construcción que hace fortuna en los proyectos de modernización del estado, quien es propietario de Teleamazonas.

Dávila, quien estudia la constitución de las radios populares y comunitarias en el Ecuador desde los años 60 hasta la actualidad, establece un contrapunto al relato de los grandes medios. Para el autor, las radios comunitarias del oriente y la sierra ecuatoriana están en estrecha relación con los movimientos sociales del país. La formación del movimiento indígena, la teología de la liberación y la Reforma Agraria son factores protagónicos en la formación de los medios populares.³² Según el autor, el movimiento indígena, que

28 Guillermo Orozco y Nora Mazziotti, *Historias de la televisión en América Latina: Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México, Venezuela*. (Editorial Gedisa, 2002).

29 Ibídem, 211.

30 Enrique Ayala Mora, “La prensa en la historia del Ecuador: una breve visión general”.

31 Silvio Renato Ludeña, “La historia de la televisión en Cuenca desde su creación: personajes e instituciones”.

32 Luis Dávila, “Historia de la radio en Ecuador de 1960 a 2015”, en *Historia social de la comunicación en el Ecuador* Vol. 3, ed. por Gonzalo Ortiz Crespo (UASB, 2024).

cobró forma hacia los años 90 protagonizando la vida nacional, no habría sido posible sin dichas radios. En términos políticos, aunque Dávila no lo explicita en su trabajo, uno de sus principales aportes es resaltar un proceso comunicativo “desde abajo”, democrático y popular, que se desarrolla paralelamente a otro, oligárquico, de la televisión, los periódicos y las radios comerciales.

En Ecuador, hasta la expansión de la radio en los 60, los intelectuales más importantes tenían presencia en la prensa, que “dominaba el ámbito de la información y del debate de temas de opinión pública”.³³ Ayala Mora muestra cómo estos intelectuales van quedando fuera de los medios masivos. Este relevo no sucede exclusivamente en el espacio informativo, también ocurre en la cultura. Para Ibarra y Novillo la radio es también un espacio de difusión de nuevas “personalidades”, elencos, músicos y locutores, ante los cuales, la iglesia católica y la intelectualidad del país no saben cómo posicionarse.³⁴ El mismo carácter masivo supone un reto: se trata no solamente de medios con mayor alcance, sino de nuevas formas de incidir en la cultura bajo la idea del entretenimiento. Un proceso de doble vía: democratización, en el sentido de una accesibilidad no restringida por el dominio de la lectura, y banalización³⁵ del debate por medio de nuevas voces de lo público. Cabe recalcar que quienes quedan fuera de los medios masivos pertenecen a todo el espectro ideológico: tanto las vanguardias intelectuales del indigenismo como los sectores conservadores. En México, la relación entre la iglesia y los medios masivos es estudiada por Laura Camila Ramírez. La autora mira los constantes intentos de censura y control como una estrategia de la iglesia para mantener vigencia en este nuevo tiempo de telenovelas, estrellas de la farándula y entretenimiento visual en las primeras décadas de la televisión mexicana.³⁶ Las organizaciones conservadoras de la iglesia católica apelan al control moral y se organizan contra los contenidos “inapropiados” de los medios masivos y el cine, como una estrategia para mantener presencia política en un período donde el estado laico mexicano ha desmontado las bases de la autoridad y el poderío de la institución católica.³⁷

Los proyectos nacionales, los medios y su modelo son un eje de estudio en América Latina. Si en Ecuador el nexo entre los nacionalismos desarrollistas y los medios es visto de costado, en Colombia dicho vínculo es el centro del análisis. Benavides estudia la inauguración de la televisión colombiana como un proyecto público que rápidamente transita a una lógica mixta comercial (1953-1958). Dentro de este devenir, se establecen dos tendencias: la primera corresponde a un “vehículo que llevaría a la educación y la cultura a la población colombiana”, y una segunda, privada, donde la televisión es un “vehículo de ampliación de los mercados, a través de la publicidad”.³⁸ Ambas corresponden a una expectativa de modernización social. Su hito inaugural es el discurso del presidente Rojas Pinilla, figura promocionada por la televisión como artífice de la modernización, junto con las obras emblemáticas y el carácter identitario “de fiesta y esperanza”³⁹ del régimen militar. Con la especificidad y diversidad

33 Enrique Ayala Mora, “La prensa en la historia del Ecuador: una breve visión general”, 23.

34 Victoria Novillo y Hernán Ibarra. La radio en Quito (1935-1960).

35 Pierre Bourdieu, Campo del poder y campo intelectual (Folios Ediciones, 1997).

36 Laura Camila Ramírez, “El radar moral de los cincuenta. La Comisión Nacional de Moralización del Ambiente frente a los medios de comunicación en México”, *Historia y grafía*, 51(2018): 267-292. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272018000200267&lng=es&tlng=es.

37 *Ibidem*.

38 Julio Benavides, “Historia de la televisión en Colombia y su función pública (1953-1958)” (Disertación Doctoral, Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá Facultad de Ciencias Humanas Departamento de Historia. 2012), 5.

39 *Ibidem*, 15.

de los desarrollismos latinoamericanos se complejiza el panorama. Laura Camila Ramírez investiga la televisión en México y Colombia, entrecruzando el nacimiento del medio en ambos países (1950-1955). El aporte comparativo permite entender no solo la llegada de la televisión, sino también las identidades políticas y las versiones distintas de modernización de México y Colombia. Para la autora, el gobierno nacionalista militar colombiano implementa la televisión desde modelos europeos públicos, aunque distintos entre sí: se retoman así tanto la BBC como el despliegue visual de la Alemania Nazi encarnado en los Juegos Olímpicos de 1936, que inspiran a Rojas Pinilla, quien los reconfigura en el proyecto de televisión para Colombia desde el afán por la educación, alfabetización y la cultura para la nación. La autora contrasta el caso colombiano con México, país que manteniendo discursos nacionalistas posrevolucionarios y al mismo tiempo garantizando presencia del poder económico empresarial, establece en un esquema privado, con relaciones personales y familiares entre los políticos del PRI y la propiedad de los medios. El estado tiene una “forma subterránea de hacer presencia, manteniendo el esquema privado”.⁴⁰ Televisa, el monopolio mexicano que surge de este proceso, es un conglomerado mediático sin precedentes que va a determinar los imaginarios de América Latina en las décadas venideras.

Respecto a lo local y lo global, para Ibarra y Novillo, la radio no solo representa la identidad: participa en la creación de ésta. Para los autores, el medio radial juega un papel importante en los imaginarios de país: un ejemplo es el tratamiento del conflicto limítrofe con el Perú de 1941.⁴¹ La radio crea una narrativa de la disputa militar justificando a la nación ecuatoriana como colectivo. En esta línea, Benavides aborda la vuelta en bicicleta a Colombia de 1951, que se retransmite en televisión permitiendo una nueva manera de entender el país: un *reconocimiento* desde la imagen.⁴² Ambos trabajos ilustran ejemplos de una construcción de la nación *imaginada* desde los medios. Anderson plantea a la nación como una construcción cultural donde también interviene la prensa escrita y la novela moderna, es decir productos comunicacionales y culturales.⁴³ Pensando en la nación y la identidad como un proceso de renovación continua de sentidos, cabe preguntarse sobre el rol de la imagen televisiva como pieza central de cómo imaginamos que somos o ecuatorianos, colombianos, etc. Tomando ejemplos más cercanos en el tiempo, la primera clasificación del Ecuador al mundial de fútbol o la primera medalla olímpica para el país son acontecimientos que existen por su carácter mediático, de imagen televisada masivamente, y al mismo tiempo son momentos de constitución de una forma de identidad nacional contemporánea.

Pero la identidad se define también en relación a lo global, sobre todo en un período de una creciente influencia cultural norteamericana. Para Ludeña, las nuevas “personalidades” televisivas en la temprana televisión cuencana, comparten pantalla con los enlatados internacionales, develando una cultura local articulada a la expansión mediática de los Estados Unidos.⁴⁴

Esta influencia no sucede solamente desde *Hollywood*. Por ejemplo, Ortiz León y Suing revisan cómo la televisión quiteña de la HCJB es parte de la disputa cultural entre lo católico

40 Laura Camila Ramírez, “Una historia entrelazada sobre la llegada de la televisión a México Y Colombia (1950-1955)”, 149.

41 Victoria Novillo y Hernán Ibarra . La radio en Quito (1935-1960).

42 Julio Benavides, “Historia de la televisión en Colombia y su función pública (1953-1958)”

43 Benedict Anderson, Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo (Fondo de Cultura Económica, 2007).

44 Silvio Renato Ludeña, “La historia de la televisión en Cuenca desde su creación: personajes e instituciones”.

y el aparato comunicativo evangélico norteamericano: una globalización paralela, pero distinta de la encarnada por *Bonanza*.⁴⁵ La globalización sucede en múltiples ámbitos, donde participan también las iglesias evangélicas, la YMCA o El Cuerpo de Paz, organizaciones que como se constata en el Ecuador, también tienen medios de comunicación.

Para Zapata, quien centra su mirada en el proceso de *normalización* de la televisión colombiana desde sus inicios hasta la llegada del color (1954-1978), los ritmos cotidianos son redefinidos desde la parrilla y sus productos transnacionales: “una ventana al mundo, pero necesariamente anclada a un lugar; transnacional y global, pero sumamente condicionado por la localidad y temporalidad de donde se ve”.⁴⁶ Ramírez por su parte, profundiza sobre este aspecto: la televisión acerca el mundo exterior, pero modifica también el entorno doméstico: lo hace “privatizado y mercantilizado” (Ramírez).⁴⁷ Simplifica el exterior bajo la metáfora de la ventana, lo hace accesible, y lo domestica hasta “convertirlo en un elemento más del hogar”.⁴⁸ Las autoras invitan a considerar cómo la imagen, el uso del medio, la sala del hogar y el mundo interactúan y crean una globalización *propia* de la televisión.

Los medios masivos también son tratados en relación con la cultura, la familia y los sujetos. Respecto a los años 60, Ayala Mora esboza una sociedad ecuatoriana cambiante, donde el divorcio deja de ser tabú, los eventos deportivos se vuelven espectáculo y nace la moda: el vestido ahora se usa más allá del “nivel social o la pertenencia étnica”.⁴⁹ Para Dávila, las radios comerciales de los años 60 se transforman con el rock y el disk jockey. Esta nueva atmósfera delineada arriba, corresponde a un período donde los medios inciden en la familia. Ibarra y Novillo estudian la radionovela en Quito como un agente de modernidad en relación con la cultura popular, como un dispositivo que afianza los valores morales familiares conservadores. Surge también en esta dinámica, un nuevo sujeto. Para Zapata, la televisión colombiana se vuelve cotidiana. Una transformación del día a día donde la parrilla va definiendo ritmos y modos de vida en lo “doméstico”. La modernización de este período se comprende como un proceso de homogeneización de valores y conformación de un sujeto ciudadano y consumidor/televidente. A modo de conclusión esbozamos algunas reflexiones surgidas del balance de estos debates y literatura, vislumbrando ciertas líneas para profundizar el estudio histórico de la televisión en el Ecuador. En primer lugar, los procesos de modernización de la segunda mitad del siglo XX significan una profunda transformación política, económica, social y cultural. Los medios masivos son parte de este proceso inédito de expansión y de demolición de formas tradicionales de organizar la sociedad. Es necesario estudiar los medios en conexión con sus contextos, en transformación y en mutua influencia.

Es importante también estudiar los usos de los medios de comunicación como procesos diversos, localizados y situados en el tiempo. Existe el riesgo de asumir una historia donde la tecnología del medio dictamina su uso, cayendo en una perspectiva positivista de progreso que resulta simplificadora y opaca la riqueza de los procesos sociales, comunicativos y culturales. El uso no es solamente un dato curioso y anecdótico: conlleva devenires

45 Serie western norteamericana producida por la cadena NBC entre 1959 y 1973, transmitida en Ecuador por varios años.

46 Diana Zapata Cortés, Entre lo doméstico y lo público: un lugar para el televisor: Una historia sobre cómo se hizo “normal” la televisión en Colombia 1954-1978 (Tesis doctoral, Universidad de los Andes, 2023), 20, <https://hdl.handle.net/1992/73891>

47 Laura Camila Ramírez, “Una historia entrelazada sobre la llegada de la televisión a México Y Colombia (1950-1955)”, 142.

48 Ibídem, 143.

49 Enrique Ayala Mora, “La prensa en la historia del Ecuador: una breve visión general”, 27.

políticos, del conocimiento, de la formación y transformación de la esfera pública, de lo privado y doméstico versus lo público, etc. En esta misma línea, aparece la necesidad de rastrear las relaciones entre los medios de comunicación, donde hay procesos de reciclaje y reposicionamiento de los medios anteriores. Para las inauguraciones de la televisión en América Latina, el modelo público o privado y los conflictos, intereses y proyectos que encierra, es de gran importancia para entender cómo la televisión se sitúa como parte de los procesos de modernización. México, con el PRI, sus discursos nacionalistas posrevolucionarios y un estado consolidado en la conducción de un proyecto de país, paradójicamente da nacimiento a Televisa, monopolio privado del entretenimiento. Ecuador, donde las élites oligárquicas disputan en la inestable década de los 60 al proyecto militar de dirección estatal, que en los años 70 finalmente se plasma con los recursos petroleros, genera una televisión privada, anclada en las élites de los dos polos regionales del país. En Colombia un proyecto inicial de televisión pública, un instrumento de expansión de la cultura nacional oficial, rápidamente es desmontado y transita al esquema privado.

Los nuevos procesos de acumulación económica fruto de la modernización son parte de la constitución del medio televisivo. Aquí, la televisión juega un rol no solamente como empresa ligada a grupos económicos, sino también como articuladora del discurso y los símbolos de un nuevo sentido común en formación que justifica culturalmente a estos nuevos poderes y sus valores. El consumo, la democracia, el anticomunismo y la aspiración a nuevas formas de vida son parte de esta influencia que ahora se permea hacia la cotidianidad y lo doméstico. La organización tradicional de la opinión pública es disputada y puesta en transformación por el nuevo medio.

En la disputa política los medios no siempre aparecen como expresión directa del poder económico. Hay también contrapuntos, ventanas de oportunidad, como el caso de las radios populares ecuatorianas estudiadas por Dávila, raíces del potente movimiento indígena ecuatoriano. Vale la pena seguir la pista de cómo están presentes los movimientos sociales en los medios.

Siguiendo a Laura Camila Ramírez, la televisión en México tiene dimensiones transnacionales desde sus inicios. La autora plantea la necesidad de estudiar al medio en sus conexiones globales, que superan las fronteras del estado-nación.⁵⁰ El caso ecuatoriano parece invitar a mirar hacia adentro de estos límites: las regiones, los polos urbanos y económicos locales, a veces en disputa incluso con el proyecto nacional. La historia de la televisión se revela como un proceso inserto no solamente en múltiples contextos, sino también espacios, localizados y transnacionales. Lo local se muestra entonces como parte constitutiva del desarrollo de la modernidad.

Con los medios nos reconocemos como nación, como localidad y como parte de una cultura global. Hacia dentro y hacia afuera. Lo nacional como un proceso de homogeneización de la identidad, cambia y adquiere nuevos significados desde una televisión en el centro del hogar. Los productos mediáticos transitan entre fronteras, tiempos y plataformas. Flujos que articulan cada vez más la representación local con elementos narrativos internacionales. La encrucijada se amplía más aún, si tomando en cuenta a Barbero (1987),

50 Laura Camila Ramírez, "Inicios de la televisión mexicana en clave global, historias e historiografía", en *Televisión a la Carta: Historias de la Pantalla Chica en México*, ed. por Susana Sosenski y María Rosa Gudiño (UNAM, 2024).

pensamos que el proceso comunicativo no sucede solamente en la emisión del mensaje (la representación), si no que las audiencias se apropian y transforman los contenidos. La globalización cultural mediática es también ideológica, institucional y religiosa. Es llamativo que uno de los orígenes de la televisión ecuatoriana sea la HCJB, de una iglesia evangélica norteamericana que predica una nueva forma de ciudadanía acorde con la modernidad capitalista e individual. La televisión trae por primera vez la imagen del mundo a casa, pero de una manera particular: este mundo al instante es un elemento más del hogar que convive con elementos como la publicidad, nuevos electrodomésticos modernos y una nueva forma de familia.⁵¹ El tiempo y la cotidianidad también se redefinen. Entre la telenovela de la tarde y el noticiero de la noche se pautan el tiempo, las rutinas, las relaciones, conversaciones y hábitos de los nuevos *sujetos-televidentes*.⁵²

La televisión aparece como un prisma que refracta la diversidad de la política, la nación, lo global, el poder, la cultura, las masas y al individuo. Prisma que ver a la modernidad y que es expresión de la misma. Transforma y es transformada dentro del huracán de cambio profundo que implican los procesos de modernización del siglo XX.

En *El Mago de Oz*, película de Victor Fleming de 1939, un tornado transporta a Dorothy, la niña protagonista, desde un Kansas campesino, lúgubre y en blanco y negro, hacia el *País de Oz*, lugar que vibra vitalidad y movimiento en Technicolor. Así también, desde la Alianza para el Progreso a la Revolución Cubana, pasando por la CEPAL y el Gobierno Militar Revolucionario de las Fuerzas Armadas de Rodríguez Lara, se ofrecía el mismo tipo de viaje: *el desarrollo*. Oz, una ciudad a color, industrializada. Lejos de Kansas, el campo, la hacienda y el huasipungo, lugares de un pasado tradicional y decadente en blanco y negro. El cine, primero silente, luego sonoro y finalmente a color, divulgó para las masas una primera etapa de este viaje hacia las promesas de la modernidad. Lo hizo en salas, de manera colectiva. La televisión llevó esta experiencia al hogar.

51 Laura Camila Ramírez, "Una historia entrelazada sobre la llegada de la televisión a México Y Colombia (1950-1955)".

52 Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y Hegemonía* (Gustavo Gil, 1987)./https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/de_los_medios_a_las_mediaciones.pdf

Referencias bibliográficas

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Ayala Mora, Enrique. "La prensa en la historia del Ecuador: una breve visión general". Paper universitario, UASB, 2012. <http://hdl.handle.net/10644/3016>.
- Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y Hegemonía*, Gustavo Gil, 1987.
- Benavides Campos, Julio. "Historia de la televisión en Colombia y su función pública (1953-1958)". Disertación Doctoral, Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá Facultad de Ciencias Humanas Departamento de Historia, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *Campo del poder y campo intelectual*. Folios Ediciones, 1983.
- Bourdieu Pierre. *Sobre la Televisión*. Anagrama, 1997.
- Burke Peter y Briggs Asa. *De Gutenberg a Internet, una historia social de los medios de comunicación*. Santillana, 2002.
- Dávila, Luís. "Historia de la radio en Ecuador de 1960 a 2015". En *Historia social de la comunicación en el Ecuador Vol. 3*, ed. por Gonzalo Ortiz Crespo. UASB, 2024.
- Espinosa De Los Monteros, Alfonso. *40 Años Ecuavisa. Cámara Ecuatoriana del Libro - Núcleo de Pichincha*, 2007.
- Novillo Rameix, Victoria, y Hernán Ibarra. *La radio en Quito (1935-1960)*. Fundación Museos de la Ciudad de Quito, 2010.
- Ludeña Quiroz, Silvio Renato. "La Historia De La televisión En Cuenca Desde Su creación: Personajes E Instituciones". *Killkana Social* 2 (2018,1):41-48. <https://doi.org/10.26871/killkanasocial.v2i1.52>.
- Macías Pinargote, Fernando. *La primera pantalla, crónica del nacimiento de la televisión en Ecuador*. Universidad Eloy Alfaro de Manabí, 2003.
- Mora, Alba Luz. *La Televisión en el Ecuador*. Editorial Amauta, 1982.
- Ortega, Julia. "Auge y crisis de la televisión abierta en el Ecuador". En *Historia social de la comunicación en el Ecuador Vol. 3*, editado por Gonzalo Ortiz Crespo. UASB, 2025.
- Ortiz Crespo, Manuel Gonzalo. *Testigo de la sociedad de la información*. Corporación Editora Nacional, 2017
- Ortiz León, Carlos y Abel Suing. "La televisión ecuatoriana: pasado y presente". *Razón y Palabra* 20, no. 93 (2016):135-152. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199545660008>
- Orozco Gómez, Guillermo y Nora Mazziotti. *Historias de la televisión en América Latina: Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México, Venezuela*. Editorial Gedisa, 2002.
- Páez, Pamela Johana, y Ana Cecilia Tapia. "Trayectorias de la investigación sobre la industria televisiva en Ecuador: Una revisión sistemática de la literatura". *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 150 (2022): 215-232. <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i150.4710>.
- Ramírez Bonilla, Laura Camila. "Una Historia Entrelazada Sobre La Llegada De La televisión a México Y Colombia (1950-1955)". *Revista De Historia De América*, n.º 159 (mayo 2020):137-59. <https://doi.org/10.35424/rha.159.2020.486>.
- Ramírez Bonilla, Laura Camila. "El radar moral de los cincuenta. La Comisión Nacional de Moralización del Ambiente frente a los medios de comunicación en México". *Historia y grafía*, 51(2018): 267-292. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272018000200267&lng=es&tlng=es.
- Ramírez Bonilla, Laura Camila. "Inicios de la televisión mexicana en clave global, historias e historiografía". En *Televisión a la Carta: Historias de la Pantalla Chica en México*, ed. por Susana Sosenski y María Rosa Gudiño. UNAM, 2024.
- Toussaint Alcaráz, Florence. "Historia y políticas de televisión pública en México". *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 206 (2009): 105-118. <https://www.scielo.org.mx/pdf/rmcps/v51n206/v51n206a6.pdf>.
- Zapata Cortés, Diana Catalina. 2023. *Entre lo doméstico y lo público: un lugar para el televisor: Una historia sobre cómo se hizo "normal" la televisión en Colombia 1954-1978*. Tesis doctoral, Universidad de los Andes, 2023). <https://hdl.handle.net/1992/73891>.

Las 3 áreas de influencia del sonido y la música.

The 3 Areas of Influence of Sound and Music

Pablo Aguinaga

Magic Estudio

Resumen

El sonido y la música cumplen una función vital en la vida de los seres humanos. Están presentes todo el tiempo: Las personas no podemos cerrar nuestros oídos, así que estamos siendo afectados por todo lo que suena, todos los días, todo el día hasta el fin de nuestras vidas. Dentro de todo lo que esto genera en nosotros, se pueden obtener 3 áreas de influencia principales: La física, la cerebral y la mental.

En el área física encontramos que todas las vibraciones a las que un cuerpo humano se expone, tanto las que puede escuchar o percibir de alguna manera, como las que no, están afectando órganos, articulaciones y huesos de formas que pueden ser dañinas o benéficas.

En el área cerebral existen ciertos sonidos que pueden influir en la velocidad de las ondas cerebrales, predisponiendo a las personas a tener diferentes estados de ánimo.

En el área mental, hay una gran mezcla de sonidos y música que evocan recuerdos, generan emociones, y “regresan” a las personas a experiencias que fueron claves en la búsqueda de su supervivencia como especie, hace miles de años. Las personas, al no ser conscientes de esto, sienten emociones aparentemente sin una fuente lógica, y esto nos hace vulnerables para que quienes trabajan con música y sonido, puedan controlar lo que sus audiencias sentimos y pensamos.

Palabras clave

Sonido, Música, Psicoacústica, Mente, Cerebro, Resonancia

Abstract

Sound and music play a fundamental role in human life. Exposure to auditory stimuli is constant, as humans cannot voluntarily block auditory input. As a result, individuals are continuously influenced by the acoustic environment throughout their entire lives.

The effects of sound and music on humans can be broadly categorized into three primary areas of influence: physical, cerebral, and mental.

In the physical domain, vibrational energy — whether within or beyond the audible range — interacts with the human body, potentially impacting organs, joints, and bones in both beneficial and detrimental ways.

In the cerebral domain, specific sound frequencies can modulate brain wave activity, thereby influencing emotional states and cognitive functioning.

In the mental domain, complex combinations of sound and music can evoke memories, trigger emotional responses, and reactivate experiential patterns that were essential for human survival during early evolutionary stages.

Due to the largely unconscious nature of these processes, individuals often experience emotional shifts without a clear or identifiable source. This intrinsic vulnerability enables practitioners and professionals in the fields of sound and music to influence audience perceptions, emotions, and cognitive responses.

Keywords

Sound, music, psychoacoustics, mind, brain, resonance

Hemos escuchado muchas veces que la música puede cambiar el estado de ánimo de las personas, o que ciertos sonidos nos hacen sentir de una forma u otra. Sin embargo, ¿sabes qué está pasando realmente cuando eres expuesto a cualquier sonido?

Lo primero, que debemos recordar, es cuál es la definición de sonido., y una que me gusta mucho es: El sonido es la percepción que tiene el humano de una vibración. Esto es muy importante tomar en cuenta, porque independientemente de las características físicas de la vibración (donde se encontraría la definición técnica), el sonido no es algo que simplemente es, sino algo que *nosotros percibimos*, y por ende, algo subjetivo. Al final, hay muchas “medidas físicas” que pueden determinar ciertas características del sonido, pero lo que hace fascinante al mundo del diseño sonoro y la música es que la interpretación humana es la que le da sentido.

De este concepto, nace la psicoacústica, una rama de la ciencia en la que las conclusiones de los experimentos no son medidas en una máquina, sino que son el resultado de poner a seres humanos frente a diferentes experiencias y estímulos, para después encuestar a todos y descubrir qué pasó con ellos.

Entonces, la respuesta a la pregunta: Si un árbol cae en medio de un bosque y no hay nadie para escucharlo, ¿suena?. La respuesta es no. Definitivamente pasaron cosas a nivel de ondas, pero no hubo sonido.

Ahora sí, vamos al grano. Hay tres áreas de influencia del sonido y la música en nosotros: la física, la cerebral y la mental. Nos afectan todo el tiempo en diferentes formas, y es vital saber esto para sacarle el mayor provecho cuando trabajamos, sobre todo quienes nos dedicamos a crear productos auditivos, musicales y/o audiovisuales.

Influencia física

El sonido está compuesto de vibraciones, que pueden viajar por aire, agua, metal, cemento... por todas partes. Por ende, también atraviesan y hacen vibrar al cuerpo. Seguramente

cuando estuviste en un concierto o en un bar con música a todo volumen, pudiste sentir el bombo de la batería (ese golpe grave y repetitivo que está en la mayoría de la músicaailable moderna, rock y pop), golpeando tu pecho y parte de tu abdomen, ¿verdad? Este sonido es muy obvio porque, al tener una gran intensidad (volumen), sentimos la onda de aire golpear nuestro cuerpo.

Sin embargo, hay una gran cantidad de sonidos que están haciendo lo mismo en tu cuerpo sin que te des cuenta. Por supuesto, hay vibraciones que tienen un efecto muy pequeño o nulo y otras que tienen un gran efecto. Seguramente lo has experimentado muchas veces, sólo que simplemente no lo atribuiste a las vibraciones del sonido a las que estabas expuesto en ese momento.

Para explicar esto, debes entender lo que es la “resonancia mecánica”. ¿Recuerdas el ejemplo clásico de la cantante que rompe una copa mientras canta una nota muy aguda?

¿Por qué se rompe la copa? Hay que entender que las vibraciones pueden tener diferentes velocidades, desde muy lentas (que parecen no vibrar) hasta muy muy rápidas. Cuando son muy lentas, no las escuchamos; cuando son relativamente lentas, las escuchamos como golpes repetitivos; y a medida que suben de velocidad, las comenzamos a percibir como un sonido constante y grave. A medida que sigue subiendo la velocidad, percibimos sonidos más agudos, hasta un pitido, y después, a mucha velocidad, otra vez dejamos de escucharlas, aunque siguen ahí.

Resulta que todos los materiales en este planeta pueden vibrar, y que cada material, según su tamaño, densidad, posición y otras características, tiene algo que se llama “frecuencia natural”. La palabra frecuencia se refiere a esta velocidad de vibración. Entonces, si este material es expuesto a una vibración cuya velocidad es igual a esta vibración “natural” del material, el objeto empieza a vibrar cada vez con más fuerza, mientras no pare la vibración externa que le afecta. Esta vibración, que aumenta y aumenta es lo que se conoce como Resonancia mecánica.

Por ende, si el material es elástico, va a vibrar y mucho, pero si es un material más rígido, como el vidrio, llegará un punto en que no podrá estirarse más y, entonces, se rompe.

Ahora, ¿qué pasa con nuestros cuerpos? Estamos llenos de materiales elásticos en nuestros órganos, piel, etc. Nuestros huesos no son tan elásticos y por eso sufren daños al estar demasiado tiempo expuestos, sobre todo con vibraciones directas, por ejemplo, en personas que trabajan con cierto tipo de maquinaria durante muchos años.

Al hacer vibrar nuestros diferentes órganos, obviamente experimentamos sensaciones que pueden ser agradables o espantosas. Por ejemplo, un sonido que tenga una vibración de 20Hz¹ entra en resonancia mecánica con ciertos órganos en el área abdominal del cuerpo humano y las personas sienten que necesitan vomitar, y lo hacen según la intensidad (o volumen) de esta vibración.

Asimismo, hay sonidos en otras frecuencias que generan sensaciones agradables o cambios en la velocidad del ritmo cardiaco. En este caso, la persona se siente más estimulada

¹ Hz = Hertzio, y es una medida de cuántos “golpes” por segundo genera esta vibración (No es una explicación técnica, pero sirve para el propósito)

a la actividad física y busca moverse, puede sentirse muy relajada y tranquila, o angustiada. La reacción del cuerpo está transmitiendo mensajes de bienestar o malestar.

Saber esto es una gran herramienta para diseñar sonido y crear música para cine, ya que al tener unos grandes parlantes, tenemos la posibilidad de afectar aún más a nuestra audiencia con el sonido; sin embargo, esto ocurre en la cotidianidad con intensidades más “normales”.

Influencia cerebral

Hay algo básico que es importante que comprendas del cerebro, y es que es una masa en la que hay “ondas cerebrales”, que son, básicamente, señales eléctricas que, como cualquier onda, también se repiten en patrones.

Se ha observado que las ondas cerebrales, según la frecuencia en la que se encuentran, representan ciertos estados de las personas. Por ejemplo, es muy diferente la frecuencia de onda cerebral de una persona en un sueño profundo que la de una persona muy despierta y alerta realizando una actividad física. Y como ya habrás imaginado, ciertos sonidos y la música, de miles de formas distintas, afectan a esta actividad cerebral; y por supuesto, si sabes “qué sonido logra qué”, puedes afectar estas ondas cerebrales a voluntad. Lo mejor de todo, es que no puedes dañar a nadie con esto. No existe tal cosa como una “droga cerebral”, es decir, un sonido que altere y dañe de forma permanente al cerebro.

Al igual que con la influencia física, se pueden generar sonidos con frecuencias muy bajas (alrededor de 4-8 Hz o de cuatro a ocho “golpes por segundo”) y esto estimula las ondas cerebrales, que tienden “igualarse” a esta frecuencia externa y tiene como resultado que el individuo pueda sentirse, por ejemplo, más relajado.

Además, se han hecho estudios científicos sobre la actividad cerebral en diferentes actividades; y la ganadora absoluta, que genera la mayor actividad de todas, en ambos hemisferios, es el tocar instrumentos musicales, seguido por escuchar música. Actividades como hacer deporte, leer, escribir, mirar, etc. siguen en la lista pero están limitadas a áreas muy pequeñas en comparación con las dos primeras. Imagínate todo lo que está haciendo la música en tu cerebro y los efectos que esto tiene en tu vida, independientemente del género.

Es importante recalcar en este punto, que no existe nada que haya probado su funcionamiento a nivel subliminal; es decir, que esté por fuera de la voluntad del individuo para hacerle tomar ciertas acciones. Definitivamente se pueden estimular a las personas a generar pensamientos, pero la acción de la persona, será siempre de su voluntad. Esto no quita que, si una persona está bajo el efecto de un mensaje repetitivo, no pueda después acordarse de ese mensaje y de alguna manera pensar que es cierto. Sin embargo, aquí no estamos hablando de algo subliminal, ya que se usa todos los días en la publicidad desde hace muchos años: El que más repite y consigue que más le escuchen, es el que más vende.

Influencia Mental

Esta es el área más apasionante para los músicos y diseñadores de sonido. ¿Te imaginas tener la capacidad de lograr que una persona sienta diferentes emociones, piense o recuerde ciertas cosas, sin decirle una sola palabra? Sé que tal vez ya lo sabías, pero piénsalo realmente, ese es el poder que tiene el sonido.

Han tenido que pasar muchísimos años para que tengamos la posibilidad de hacer esto a gran escala, esto significa, a miles o millones de personas simultáneamente, o en un lapso muy corto de tiempo. Gracias al internet, ahora casi cualquier persona de la tierra podría hacerlo si tiene el conocimiento suficiente, y las herramientas para lograrlo.

Uno de los fenómenos más interesantes, que suceden con la música y el sonido, es que afectan a las personas por algo que por el momento llamaré “memoria genética”, para evitar complicarnos.

Hace muchísimo tiempo, la vida era muy distinta a lo que es ahora, y la lucha por la supervivencia era diferente, el ser humano estaba muy expuesto a ser víctima de la naturaleza en muchos niveles. Podía morir al cazar, al ser cazado, por salir a recolectar, por no estar dentro de una cueva, por estar en un río o demasiado cerca de uno, por explosiones volcánicas, terremotos... por *vivir*. Entonces, el órgano más importante, y que tuvo que desarrollarse a un gran nivel, fue el oído. Los ojos son muy limitados, no vemos en la oscuridad. No podemos volar, no podemos nadar bajo el agua. Lo único que nos queda es escuchar y aprender a reconocer si lo que escuchamos es peligroso o no. Así que el oído fue durante mucho tiempo, el órgano más importante del cuerpo para ayudarnos a sobrevivir. Generación tras generación, se “pasaron” estos “recuerdos” para que los nuevos humanos puedan sobrevivir mejor, y no tengan que aprender de nuevo, y cada vez, los signos o las consecuencias del peligro de alguna bestia salvaje.

El mundo cambió, dominamos por completo a la naturaleza, pero el recuerdo sigue ahí. Entonces, cuando escuchamos un sonido que podría ser similar o tener las mismas características de uno peligroso, aunque no sepamos qué pasa, sentimos angustia, o nos ponemos alerta. Por supuesto, también se hace lo mismo con sonidos que dan calma o alegría. Saber esto, es lo que hace que quienes trabajamos en el mundo de la música y el diseño sonoro, podamos, a voluntad, utilizar estos conocimientos como herramientas para evocar sensaciones, sentimientos y pensamientos en la mente de las personas.

Esto es tan importante, que voy a decir algo peligroso, pero que : Si a una gran película, con millones de dólares gastados en efectos especiales le bajas por completo el volumen, no pierdes el 50% de la emoción, sino algo así como el 90%. La imagen sin música ni sonidos, y en una pantalla bidimensional, pierde casi todo su sentido, la historia que cuenta se vuelve bastante mediocre a nivel sensorial. En cambio, tomas un celular y filmas a una chica con cabello largo, enciendes un ventilador fuerte (que no se ve en la pantalla) para que su cabello vuele, y haces que ella mire hacia arriba y se emocione lllore o lo que quieras, y a eso, le pones un sonido espectacular de un helicóptero; *todos* vamos a creer que hay un helicóptero ahí y sentiremos lo adecuado para esa escena. ¿El costo de esta escena? Una infinidad de veces más barato y un millón de veces más efectivo. No nos hace falta mirar el helicóptero para saber que está ahí.

Baja el volumen a una película de terror y lo que tienes es una ridiculez que costó millones en maquillaje y que no te asusta en absoluto.

Las tres áreas de influencia juntas

Ahora, imagina lo que pasa en una sala de cine, cuando tienes una gran cantidad de parlantes y un gran subwoofer (el parlante que está en la mitad, detrás de la pantalla y puede lanzar ondas sonoras graves con mucho volumen). Aquí tienes ondas que viajan por el aire que físicamente están golpeando y atravesando tu cuerpo, y según el diseño sonoro y la música, tendrás sonidos que estimularán tus ondas cerebrales, y otros que te harán sentir y pensar diferentes cosas. Todo esto, planificado y ejecutado a la perfección, crea obras maestras.

En un entorno más sencillo como una casa, o escuchando algo con audífonos, podemos perder alguna de estas tres áreas, sobre todo la física, pero se mantienen las otras dos, por lo que aún se pueden hacer cosas con efectos impresionantes fuera de las salas de cine.

Esto es lo que hace que tenga sentido que lloremos mirando “El rey león”; ya que nadie realmente creía que Mufasa sea un león real y que Simba realmente lloraba la muerte de su padre. Todos sabemos que no es real, pero nos emocionamos igual, ¿por qué? Por los efectos sonoros, voces y la música que acompañan la escena.

El hecho de que las personas consideren a ciertos músicos y cantantes como semidioses, y estén dispuestas a gastarse meses de su salario en entradas para un concierto, que otras se disfracen de sus personajes favoritos y esperen fuera de una sala de cine durante 8 horas para ser los primeros en ver el “nuevo estreno”, y que TikTok sea la aplicación de crecimiento más veloz en todo el mundo, son la prueba de que el sonido y la música son lo más importante de nuestra experiencia de comunicación con el mundo exterior.

Por supuesto, toda vivencia se completa y enriquece con lo visual, el tacto y nuestros otros sentidos; sin embargo, ninguno tiene la influencia que tiene el oído en nuestras vidas, ni de cerca. El oído es el primer órgano de contacto con el mundo exterior que se desarrolla cuando somos fetos, y es el último que se cierra al morir. Nos da mucha información de nuestro entorno cuando tenemos los ojos cerrados y funciona cuando estamos dormidos, 24 horas al día, sin descanso.

No me creas nada de lo que te he contado, pero te invito a que desde hoy, observes con mucho más detenimiento tu entorno, realmente escuches y compruebes por ti mismo todo lo que

Tu vida no será la misma nunca más.

Referencias bibliográficas:

- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, 1994.
- Handel, Stephen. *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events*. MIT Press, 1989.
- Kraus, Nina, y Travis White-Schwoch. *Of Sound Mind: How Our Brain Constructs a Meaningful Sonic World*. MIT Press, 2021.
- Levitin, Daniel J. *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. Dutton/Penguin, 2006.
- Levitin, Daniel J. *The World in Six Songs: How the Musical Brain Created Human Nature*. Dutton, 2008.
- Moore, Brian C.J. *An Introduction to the Psychology of Hearing*. Academic Press, 2012.
- Patel, Aniruddh D. *Music, Language, and the Brain*. Oxford University Press, 2008.
- Rossing, Thomas D. *The Science of Sound*. Addison-Wesley, 2001.
- Sacks, Oliver. *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. Knopf, 2007.
- Sonnenschein, David. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Michael Wiese Productions, 2001.
- Zwicker, Eberhard, y Hugo Fastl. *Psychoacoustics: Facts and Models*. Springer, 1999.

El Dios de Valdemar:

cine y filosofía en «Andarilho», de Cao Guimarães.

Valdemar's God: cinema & philosophy in Cao Guimarães' *Andarilho*.

Sergio Venturini

Resumen

Si la filosofía ha utilizado recursos narrativos para desarrollar sus conceptos, tales como la figura filosófica o personificación, el diálogo y el gesto, cabe preguntarse ¿de qué manera el cine toma prestado recursos filosóficos para desarrollar sus bloques de sensaciones? Al abrir esa pregunta, destacan ciertas filmografías con peso y un decir evidentemente “filosófico”, dentro de las cuales el presente ensayo estudia la obra *Andarilho*, de Cao Guimarães. Este estudio se propone analizar lo que hay de filosófico en esta obra (figura, gesto, diálogo, concatenación textual o montaje), para descubrir en la escenificación de una rivalidad filosófica entre un pensamiento que expresa el fin de la Razón Positivista, el pensamiento absurdo camusiano, y la posibilidad de un pensamiento razonable en el Dios de Spinoza.

Palabras Clave: Documental, Cine, Filosofía, Camus, Spinoza, Guimarães, Andarilho

Abstract

If philosophy has used narrative resources since its beginning to develop its concepts, such as the philosophical figure or personification, dialogue, and gesture, it is worth asking whether if cinema can achieve philosophical stands when developing its blocks of sensations, to speak in deleuzian terms. In the mere act of asking this question, certain filmographies with evident philosophical weight stand out, among which the present essay studies *Andarilho*, a documentary film by Cao Guimarães, proposing to analyze all that is philosophical in it –figures, gestures, dialogues, textual concatenations or *montage*– finally discovering the staging of a philosophical rivalry between a thought that expresses the end of Positivist Reason, the absurd Camusian thought, and the possibility of a reasonable thought in the Spinoza's God.

Keywords: Documentary, Cinema, Philosophy, Camus, Spinoza, Guimarães, Andarilho

Cine y Pensamiento

A lo largo del siglo XX y lo que va de nuestro siglo, el Cine y el Pensamiento se han reconocido como disciplinas afines y complementarias. Filósofos y cineastas se han servido del trabajo de unos y otros para reflexionar sobre ambos quehaceres, enriqueciéndolos mutuamente. Basta pensar en el trabajo teórico de Eisenstein, Tarkovsky, en la obra de Godard, en las reflexiones de Adorno, Deleuze o de Žižek, entre otros.

Con el tiempo, las fronteras entre ambas disciplinas se difuminaron. Mientras desde el estudio del montaje cinematográfico se contempló concebir el choque de las imágenes como una operación

del pensamiento,¹ la filosofía se desnaturalizó para comenzar a pensarse como acto creativo.²

Es desde esta perspectiva que podemos pensar hoy cómo, más de dos milenios antes que el cine, la filosofía ya se servía de elementos plásticos para formarse a sí misma: Sócrates utilizaba el diálogo para filosofar; Platón utilizaba un personaje ficcionado para poder encarnar sus ideas; y Diógenes sostenía toda su filosofía en el gesto filosófico, en el peso del acto.

Inversamente, desde esta misma perspectiva hoy podemos pensar en el Cine como un dispositivo filosófico. Si lo entendemos de esta manera (los personajes como figuras, los diálogos como dialéctica de ideas, las acciones como gestos filosóficos, y el montaje como la organización de un «decir» filosófico) no tardaremos en encontrar, en la mayoría de las producciones cinematográficas, la hegemonía de un pensamiento racionalista, determinista y funcional: un triángulo definitivamente occidental, muy afín a lo que Marcelo Percia denomina “el habla del Capital”, es decir “un conjunto de fuerzas persuasivas y encantadoras, que en cada acto de enunciación pretenden perpetuar vidas esclavas”.³

Los supuestos de estos modos del pensar y el narrar, ya bien analizados por Syd Field y Robert McKee en toda su literatura, ya trascienden el coto del cine clásico y abarcan también el del cine de autor y el cine documental, en tiempos en los que el Capital absorbe cada vez más y mejor los márgenes discursivos de todas las artes, incluyendo hoy por hoy a festivales y muestras de cine antes “independientes”. Una señal de esto es la creciente inclusión de producciones de plataformas en la programación de festivales, así como la incorporación de nombres “autorales” a su cartilla, siempre bajo el tinte narrativo de las mismas.

Aún en este contexto, a lo largo de la historia del Cine, algunas obras logran destacarse de las demás por su peso filosófico y/o carácter contra-hegemónico. De buenas a primeras podemos pensar en las historias casi alegóricas de Pasolini; en la llave a otras subjetividades que representan los personajes de Kaurismäki o Cronenberg; en lo coreográfico de Parajanov; en la coralidad de Fellini, o la masa de Eisenstein. En cuanto al cine documental, podría pensarse el carácter ensayístico de Andrés Di Tella, la crítica social de Ross McElwee, o el diálogo en Eduardo Coutinho, y en todos los casos encontraríamos que sus supuestos estéticos moldean su filosofía, y viceversa. Los ejemplos son innumerables y sin embargo no dejan de ser minoría, margen, contra-hegemonía.

Habiendo dicho esto, se presenta este análisis de *Andarilho*,⁴ film documental de Cao Guimarães, cineasta autodidacta brasileiro, quien realizó inicialmente estudios en filosofía y cuya obra dialoga con las artes plásticas, lo performático y lo filosófico.⁵ El análisis se realiza en clave filosófica – necesariamente interpretativa– y propone la utilización de los conceptos de *figura*, *diálogo* y *gesto* como “caja de herramientas” conceptual interdisciplinaria, al servicio del análisis narrativo. A su vez se pregunta por lo que el film puede decirnos como dispositivo filosófico.

1 Sergei Eisenstein, *La forma del cine* (Siglo XXI, 1999), 33-47.

2 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la Filosofía?* (Anagrama, 2005), 17.

3 Marcelo Percia, *Sensibilidades en tiempos de habla del capital* (La Cebra, 2020), 15.

4 *Andarilho*, dirigida por Cao Guimarães (2006, Cinco em Ponto).

5 Cristina Mendonça, “Cao Guimarães / Doc”, vídeo de Youtube, 13:03, publicado el 19 de diciembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=p5LtrD5uLl4>.

Andarilho

Andarilho acompaña el camino de tres vagabundos –Nercino, Paulão y Valdemar– en su viaje sin dirección por las rutas y parajes de Minas Gerais, Brasil. Los vemos estar, andar y ocasionalmente hablar.

La génesis del film, dice el autor, fue una pregunta:

Yo que camino bastante por las ciudades y percibo una alteración del flujo del pensamiento, de las asociaciones, me pregunté por los vagabundos, quienes pasan la vida andando: ¿qué piensan esas personas?⁶

Con conciencia filosófica y con una tesis peripatética, relacionando el pensamiento con el mero deambular, el documental va desplegando el gesto y pensamiento de sus tres personajes.



Fotograma de *Andarilho*, de Cao Guimarães

En sentido inverso al de una ilustración filosófica, podemos pensar –esta es nuestra tesis– en que estos personajes, pensados como figuras filosóficas o personajes conceptuales, acaban por esbozar un planteamiento filosófico, pero, ¿cuál sería este?

La idea de un Dios

La primera escena nos presenta un monólogo de algo más de siete minutos con Valdemar, nuestro primer personaje conceptual. Él nos comparte su pensamiento en torno a una cosmogonía, a un orden teológico del mundo. Lo escuchamos divagar sobre dioses cristianos tomando el lugar de un dios infinito y ausente; escuchamos, además, la trágica historia de cómo “secaron su vida” en la iglesia. Todo parecería ser un delirio enunciado desde el margen de la salud mental y de la sociedad.

Sin embargo, ese juicio sería, *a priori*, un juicio de valor sobre el personaje y un desacato a lo que toda lectura filosófica pide a la hora de escuchar a sus personajes conceptuales. De Diógenes, por ejemplo, podemos decir que era un vagabundo y que caminaba con su lámpara de aceite buscando un hombre honesto por Atenas, que se masturbaba en la plaza o que soltaba gallinas desplumadas entre quienes osaban haber hallado la definición del Ser Humano; pero sería desacertado juzgarlo, ya que la moral es un ámbito distinto al filosófico.

⁶ La obra «Ex Isto», del mismo autor, imagina a René Descartes exponiéndose al Brasil. «A Alma do Osso» retrata a Dominginhos, encarnación de la figura filosófica del ermitaño.

De Valdemar, que se pasa la vida caminando, nos preguntamos ¿cuál es su pensamiento?

En la primera escena, nos dice:

Esa es la cosa: el tiempo. El tiempo, ¿verdad? El pasado ya fue, en el 1800. Y el tipo no vino. Hablo de Cristo, el Señor Jesus, hijo de Dios. Es un *malandro*: se quedó en el cielo. No precisó venir, el muy pillo. Entró “en una” y se jodió. Parece que así es [...] Dios está... Dios *tiene* que existir, sino nada existiría. Pero solo que ese padre que está en el cielo no es Dios. Los tres dioses, el padre, el hijo y el espíritu, no son Dios. Son una imitación[...]

Ahora, váyase uno a meter con eso. El que vive arriba tiene poder y su padre es inteligente. Son tres, son trillones. Tres y uno, qué más. Digo billones porque hay energías malignas. Eso en el mundo todo, en la Tierra [...]

Eso tendría que desaparecer para que el mundo sea una maravilla. Dios es paz[...]

Y existe en lo invisible, yo no lo veo, lo presiento... Y hay billones de ellos, caramba... y hacen cosas peores que la muerte, están locos. El espíritu es el espíritu. Y la vida, por ejemplo, es la gracia. La vida te hace sentir bien. Entonces el espíritu es una mierda, no pertenece a la vida. Tiene que desaparecer de la vida. Si lo hace, la Tierra se convertirá en una maravilla [...]

¡Quien hizo todo esto debe ser Dios! Todo esto no salió de la nada. Cómo va a existir la Tierra, el infinito, las nubes... Las nubes se forman, es fácil imaginar una nube porque es vapor. ¡Pero el infinito, el sol, las estrellas! Son cosas infinitas... Debe ser Dios, ¿no? ¿Y dónde está? ¡Está en la suya!⁷

La figura del filósofo vagabundo, encarnada en Valdemar, de tanto caminar, ha pensado cosas. Si tomamos en serio su discurso –el director desde el montaje lo ha dispuesto allí para que lo hagamos– en él puede entreverse un esquema de mundo, a fin de cuentas, afín al spinoziano.



Fotograma de *Andarilho*, de Cao Guimarães

⁷ *Andarilho*, dirigida por Cao Guimarães (2006, Cinco em Ponto); fragmentos del monólogo inicial, la traducción directa del portugués es mía.

Encontramos en el Dios de Valdemar un pariente del Dios de Spinoza. Si Cao Guimarães fuese el autor –como suponemos que es– de una obra también filosófica, con un personaje conceptual como lo es Valdemar, podríamos decir que su tesis sería compatible con la de la *Ética*.⁸

En el primer libro de la *Ética*, así como en el inicio de *Andarilho*, se desarrolla una descripción y justificación de Dios. El Dios de Spinoza tampoco tiene barba ni es antropomórfico, y se opone, tal como el dios de Valdemar, a toda idea de santísima trinidad:

Todos los prejuicios que intento indicar aquí dependen de uno solo, a saber: el hecho de que los hombres supongan, comúnmente, que toda las cosas de la naturaleza actúan, al igual que ellos mismos, por razón de un fin, [...] pues dicen que Dios ha hecho todas las cosas con vistas al hombre y ha creado al hombre para que le rinda culto.⁹

Tanto para Spinoza como para Guimarães es preciso primero desarmar todo prejuicio de Dios, a la vez que se construye su idea más compleja. “¡Pero el infinito, el sol, las estrellas! Son cosas infinitas... Debe ser dios, ¿no? ¿Y dónde está? ¡Está en la suya!”, dice Valdemar.

El Dios de Spinoza tampoco vive encaprichado con los asuntos humanos. Es, más bien, una única substancia que lo contiene todo. Es la Naturaleza, es “el código fuente” de las cosas, lo que engendra lo humano, lo no-humano y lo creado por lo humano. Es substancia infinita –Valdemar también lo adivina– que posee todos los atributos concebibles de la existencia, extensión (materia) y pensamiento (idea), e incluso aquellos atributos que como seres humanos *no* podemos concebir. La cualidad cabal del Dios de Spinoza es “existir” y, por lo tanto, todo lo que existe es Dios.

Valdemar dice con simpleza: “Dios *tiene* que existir, sino nada existiría”. Conclusión a la que Spinoza llega, en la proposición XI del primer libro, con más complejidad:

Debe asignársele a cada cosa una causa, o sea una razón, tanto de su existencia como de su no existencia. [...] Esta razón o causa debe estar contenida en la naturaleza de la cosa, o bien fuera de ella. Por ejemplo, la razón por la que un círculo cuadrado no exista la indica su propia naturaleza.¹⁰

Es decir que, por esa razón, si la naturaleza y cualidad del Dios de Spinoza es la existencia, entonces no habrá cómo demostrar, dentro de su naturaleza, la “inexistencia de la existencia”. Por eso, Spinoza dice “*Dios existe necesariamente*”, en sintonía con el pensamiento de Valdemar.

La vida como un gesto

El documental continúa presentando a sus otros personajes. Nercino hace sus necesidades a un costado de la ruta, en un gesto muy a la manera de Diógenes. Luego, lo observamos conversar solo, desde lejos y sin escuchar qué dice (y aquí se hace patente que Cao Guimarães escoge con cuidado cuándo el diálogo ha de importar y cuándo no).

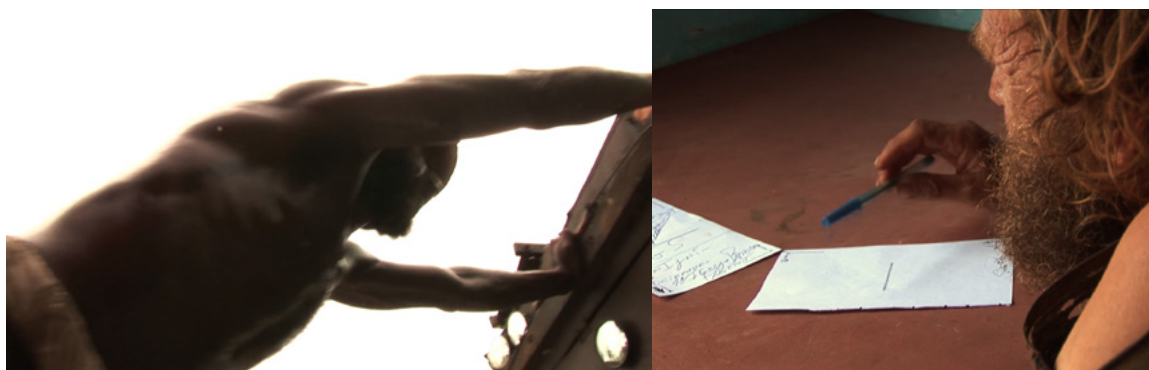
⁸ Esta obra, que le valió la excomunión del autor de su comunidad religiosa por su contenido revolucionario, es un pilar de la historia de la filosofía por su carácter único: no es idealista, no es materialista y no hace distinción entre agenciamientos menos complejos que los humanos, los humanos y aquello que le supera. Para ella, todo, incluido Dios, se rige por principios universales, los cuales pueden utilizarse para el incremento de las propias potencias. La *Ética* fue fuente de inspiración para lectores como Newton, Nietzsche, Darwin, Freud, Marx; y es aún hoy relevante. Sus conceptos que resuenan hoy más que nunca con la complejidad del mundo en que vivimos.

⁹ Baruch Spinoza, *Ética* (Alianza, 2021), 109.

¹⁰ *Ibíd.*, 67-71.

Paulão, el tercer personaje, camina al costado de la ruta empujando una carroza llena de inscripciones cristianas. La carroza de Paulão hace las veces de su pequeña casa: todas sus pertenencias están allí dentro. Lo vemos preparar su almuerzo. Es un tipo más ordenado, racional. En algún momento, saca un mapa, tal como lo haría una persona “que tuviese dónde ir”. Paulão cargando su carro por las rutas, sin destino, hace pensar en Sísifo arrastrando, cuesta arriba, su piedra hasta la eternidad.

Luego Valdemar reaparece, lo vemos escribiendo sus datos en una tarjeta postal. Allí figuran también los de la *Igreja Batista*, la casa del Dios y los espíritus a los que, entendemos, acusa haberle “secado la vida”.



Fotogramas de *Andarilho*, de Cao Guimarães

Eventualmente todos caminan, caminan. Contrario a lo que sugeriría la idea funcional de la acción en una narrativa clásica, no van a ninguna parte. Sus actos se ven convertidos, mediante la decisión del montaje, en *gestos*. A diferencia de los gestos enteramente filosóficos, lo que ellos nos enseñan es parcialmente obscuro. Dice Michel Onfray, al respecto:

Los hechos y los gestos cínicos expresan la necesidad de la soberanía singular: cada hombre debe llegar a ser un dios. No hay manera más eficaz de volver caduca la fábula de un dios como figura arquetípica, modelo de un estilo. La vida se vuelve sagrada mientras sea única y susceptible de ser embellecida, porque se la vive a la sombra de una confusión entre ética y estética.¹¹

De allí la dificultad de asir la tesis de *Andarilho*.

Los diálogos

Sobre el final del documental, Guimarães provoca¹² el encuentro entre Valdemar y Paulão, un poco para ver qué podría pasar. Se da una conversación.

Es difícil no pensar en lo que el diálogo, en este caso, opera como dispositivo filosófico, por lo provocado y por nuestro interés particular. Recordemos que como tal, el diálogo se remonta a la obra de Platón y ha sido utilizado por diversos pensadores a lo largo de la historia, al servicio del despliegue de una idea. Incluso fue utilizado como una manera de escapar a la censura, por la distancia que garantiza al autor el encarnar ideas controversiales en sujetos ficticios: Galileo Galilei escribió su *Diálogos sobre los dos máximos sistemas del mundo* para poder escribir sobre el

¹¹ Michel Onfray, *Cinismos: retrato de los filósofos llamados perros* (Paidós, 2002), 74.

¹² Lo contó tras la presentación de *Andarilho* en la retrospectiva que hizo el 23º festival EDOC en Quito, Ecuador.

movimiento del universo en torno al sol en tiempos en que esto todavía era una herejía.¹³

El exquisito diálogo entre Paulão y Valdemar comienza versando sobre la naturaleza de Dios:

- ¿Sólo el Señor es Dios? –dice Valdemar, leyendo la inscripción del carro de Paulão.
- Eso es.
- Jesús... ¿Tienes certeza de eso que dice? ¿Tú sabes lo que dice?
- Quiere decir que sólo él es Dios. Y que los otros no.

Valdemar ríe.

...y pronto abarca la naturaleza de las cosas. Pareciera seguir, sin saberlo, el mismo orden en el que discurre la Ética de Spinoza.

- Misecordia señor, sobre ti levanto mi rostro, que me de la paz, amén. Tu fidelidad persiste para siempre. ¡Aleluya! –lee Valdemar– Eso ya pasó. Esa mierda de que el Señor es Dios.
- Es un punto de vista – relativiza Paulão.
- Dios es Dios. Espíritu es espíritu. El Espíritu puede ser esta botella.
- Cada uno tiene un punto de vista.
- Espíritu te estoy dando aquí, ve. –dice Valdemar, señalando su botella.
- ¿Eso es agua?
- Es agua, ¿quieres ver? Esto aquí es petróleo, es hecho en una fábrica. Es un proceso fabuloso: botan el material dentro, ¡y sale la botella! Con una rosca y todo... [...] entonces como ves, *todo* es Dios, con un toque mágico de dios, esto es indestructible. Maleable, pero no destruible.

Paulão no sabe si tomarlo en serio. Después de todo es un Hombre de Razón pretendiendo seguir a un mapa, mismo sin tener a dónde ir.

- ¿Y el alcohol? –pregunta Paulão.
- Pues el alcohol es cachaça.
- ¿No es espíritu?
- ¡No! ¡La cachaça es cachaça! El espíritu no puede estar en la cachaça, el espíritu está en todo. Dicen que, a fin de cuentas, está en toda la carne [...] él quiere vencer, pero no es Dios. Está jodido. Tiene que ir más allá.

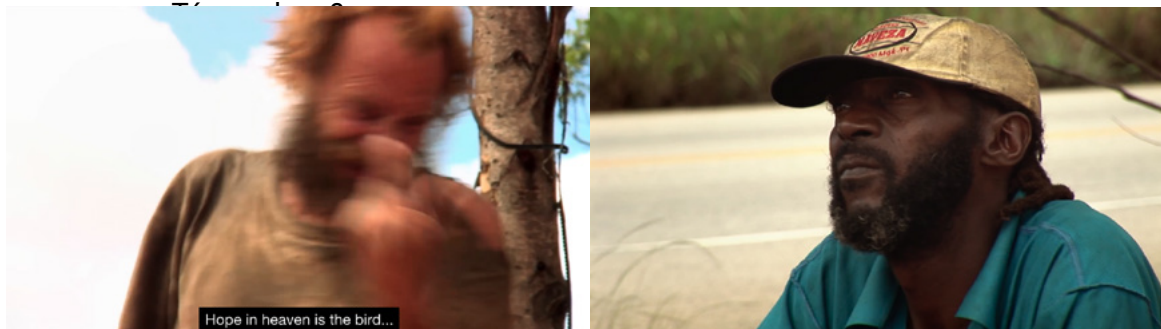
Para Valdemar, de la misma manera que para Spinoza, “los modos” de Dios (la manera en que Dios se expresa en materia y pensamiento) no pueden nunca alcanzar la esencia de Dios, su botella no deja de ser una expresión de Dios, al tiempo en que no deja de ser la cosa misma: la cachaça es cachaça, pero no es Dios. Para Valdemar todo *faz sentido*.

Paulão no conecta con el discurso de Valdemar, responde con distancia cada vez. Relacionalmente, Guimarães lo sitúa como su *rival* filosófico. Es el perfecto *Hombre Absurdo* de Camus, un hombre razonable que, ante un universo sin sentido, encara su rebeldía absurda: vagar por las rutas con su carro ambulante. Paulão no comprende, del mismo modo que el Hombre Absurdo camusiano no sabe si este mundo tiene un sentido que lo supera, pero sabe que no conoce ese sentido y que por el momento le es imposible conocerlo. “¿Qué significa para mí un significado fuera de mi condición?

¹³ John Gribbin, Historia de la ciencia (Crítica, 2005), 99.

No puedo comprender sino en términos humanos. Lo que toco, lo que me resiste, eso es lo que comprendo”, dice el Hombre Absurdo.¹⁴ En su caso, aquello que toca es el conocimiento de Dios predigerido por la religión.

Eventualmente, Paulão va directo al punto al que muchos lectores razonables irían:



Fotograma de *Andarilho*, de Cao Guimarães

Valdemar, demás está decirlo, no está solamente “loco”. Simplemente su campo filosófico no se toca con el de Paulão.¹⁵ La herejía que Guimarães evade en el extenso diálogo entre Valdemar y Paulão, nos atrevemos a decir, es lo que los llamados “locos” tienen para decir sobre el mundo en que vivimos, mediante su discurso marginal. Algo que como Sociedad nos molesta y preferimos, sin duda, destinar al margen de la Razón.

Entre otras cosas, Valdemar dice:

De ahí comenzaron a llevarme a la Iglesia. El poder arrastra....

Dios mío, están locos. Quedé bravo. Después no volví a trabajar en Porto Alegre, los espíritus me querían convencer que era normal, pero estaba atormentado [...]

¡El juicio final ya pasó! [...] ¿Quién manda en la Tierra? Los gangsters, los jefes, los científicos atómicos... Berlín, Tokio, Japón, China. Es por las órdenes de los que están allí que estamos jodidos aquí en Brasil. Los Estados Unidos pretenden que bajemos el dólar y en realidad lo único que quieren es bajarnos los pantalones y cogernos por el culo. Y ahora el dólar subió de nuevo y el Brasil está con el Real [...]

(hace el gesto de ser fornicados).

Y qué es esto de tanta policía en el mundo, parece un chiste. Sólo en el Brasil, militar, civil, federal, vigilancia y guardias, ¡carajo! Y no terminan con los bandidos. Entonces yo no sé lo que es... es todo mentira. Cuando sea el tiempo, cuando sea el año 2500 y ya estemos en el saco por mucho tiempo –otros ya se fueron, ¿no? Yo estoy con mi mochila, día y noche, sólo estoy vivo, ¿sabes?– y toda la tierra se convierta en una maravilla y salga el mal todo... Tendrá que haber una desintegración [...]

Religión, exclusión, trabajo, vigilancia y Poder. ¿No es acaso el cocktail que soportamos, la

14 Albert Camus, *El mito de Sísifo* (Losada, 2002), 61.

15 El campo filosófico como tal, vivencial y propositivo, no admite contraposiciones y comparaciones entre filosofías, ya que no hay un campo inmanente “en común” entre ellas, como suele plantearse en la filosofía comparada. Al respecto Pierre Hadot dice en *Qué es la filosofía Antigua* que esta última “podía dar pie a confusiones y comparaciones arbitrarias”. Ha de recordarse que la Razón, elemento aducido como factor común entre diferentes filosofías, es sujeta también de una crítica y coyunturas filosóficas.

mayoría del tiempo, calladamente? Lo que Paulão y nosotros aceptamos, Valdemar y el documental denuncian.

Si la Ética nos dice que hemos de acercarnos a lo que nos componga y alejarnos de lo que nos descomponga, el vagabundeo se presenta, una vez más, como una solución spinoziana a un mundo que no para de descomponernos y regalarnos alegrías compensatorias.

Un tipo de santidad

El último gesto spinoziano de *Andarilho* consta de ubicar a Valdemar en lo que Spinoza llama el “pensamiento de tercer orden”. Un pensamiento que sólo puede ser intuitivo y que nace a partir de las ideas adecuadas, aquellas que se dan en Dios.

- Dios ha estado siempre. Y el Espíritu es mierda.
- ¿Quién te contó eso? –pregunta Paulão.
- No preciso que nadie me cuente nada, puedo adivinar. Mi vida es adivinación. Nadie me cuenta nada.
- ¿Es difícil?
- No, nada difícil, invoco al infinito. Nadie me cuenta nada. Ni dios.

Para Spinoza este tipo de pensamiento es incluso superior al de segundo orden, el cual sería pensar razonablemente, con pensamiento inductivo, logrando ideas adecuadas, que considera las cosas como necesarias de una causa (es decir, razonablemente). Lo es porque va *más allá* y opera intuitivamente deduciendo la naturaleza de Dios, como una ciencia intuitiva.

Tal es el pensamiento de la *beatitud* –palabra que se traduce tanto en “santidad” como en “felicidad”– el último remedio contra las pasiones, con el que Spinoza cierra el último libro de la Ética.¹⁶

Conocer a Dios, para Spinoza, es conocer la naturaleza de las cosas y la única llave para alcanzar la libertad humana. Conociendo adecuadamente las cosas singulares, es decir “siendo racionales”, conocemos más y más a Dios.¹⁷ Ahora bien, conociendo según el tercer género del conocimiento, el camino es inverso: conocemos a partir de la idea de Dios, razonablemente,¹⁸ pero de manera total, no ya parcial. De manera atemporal y esencial. Desde una perspectiva de eternidad.¹⁹

Bajo esta perspectiva nos concebimos a nosotros y al resto como entes “en virtud de la esencia de Dios”, es decir, como necesarios.²⁰ Así, nos deleitamos con todo lo que nos rodea, sentimos alegría y la asociamos a Dios. Así, cuando Valdemar se refiere a los animales, dice:

- Yo estoy luchando por las gallinas, los tigres, los caballos, los perritos... para que vivan tranquilos. Que las vacas puedan andar tranquilas. No hay derecho a matarlas [...]
- ¿Tu crees que las hormigas son espíritus?
- Los espíritus están atormentando a las hormigas. Las hormigas son el bien puro. No tengo nada contra las hormigas, estoy a favor de las hormigas. Las hormigas pueden andar tranquilas.

¹⁶ Spinoza, Ética, 438-440.

¹⁷ *Ibidem*, 444

¹⁸ *Ibidem*, Ética, 446.

¹⁹ *Ibidem*, 457-459.

²⁰ *Ibidem*, 448.

Dice Spinoza, al respecto:

Nos deleitamos con todo cuanto entendemos según el tercer género del conocimiento, y ese deleite va acompañado por la idea de Dios como causa suya”.²¹

Así se ama Dios a sí mismo, pues goza de una infinita perfección acompañada de la idea de sí mismo.²² El amor beato es parte del amor infinito con el que Dios se ama a sí mismo. Por el que no puede sino amarse a todo de lo que Dios –es decir, de la Naturaleza– se desprende. Con un amor del tercer género que no “nace” de nosotros, sino que “nos toma” y que experimentamos como intuición. Tal como lo vive Valdemar:

–Si nadie te cuenta nada, tú tienes que saber. –le dice Paulão.

–¿Saber? Yo no sé nada.

Andarilho, entonces

Nos hemos propuesto un método, y con él pensar *Andarilho* como una obra que hace uso de la figura filosófica, del diálogo, del gesto y del montaje, para la expresión filosófica de sus conceptos. Nos preguntábamos inicialmente cuáles eran.

Los personajes de Guimarães expresan la belleza, la virtud, pero también el peligro del vagabundeo. Tal es el rol, dicen Deleuze y Guattari,²³ de lo que en las figuras filosóficas se nos presenta como simpático y antipático. En Nercino, Paulão y Valdemar encontramos un grado de libertad y un grado de locura. La locura se presenta como su rasgo *pático*; el deambular, su rasgo *dinámico*; la libertad –que es *un* tipo de libertad– su rasgo *jurídico*: lo que les corresponde por derecho.

Puestos en diálogo, la obra pone en escena la rivalidad entre un pensamiento absurdo –razonable y a la vez habitando un mundo sin Razón, encarnado en Paulão, y un pensamiento “en” Dios, en un dios spinozeano, cuyo pensamiento, en última instancia, puede tomarnos, y a través del cual hallamos el modo de incrementar nuestra potencias.

El Hombre Absurdo, encarnado en Sísifo y Paulão, se presenta como un ser razonable (pero desterrado de un mundo sin Razón) que se atribuye una capacidad moral, que aún cree en valores trascendentes. Él se sostiene en su propio coraje y razonamiento para resignificar “lo que puede hoy”.²⁴ En cambio, quien busca o alcanza sin buscar la beatitud spinoziana, Valdemar, pretende sobre todo aumentar su potencia. No puede sino verse como parte de un Todo, del cual depende su gracia y desgracia. Ambos caminos, no está demás decirlo, pueden conducir al exilio y el margen. ¿Margen de qué? Mediante el dispositivo del diálogo, *Andarilho* nos enrostra con un malestar que parecemos estar reprimiendo a cambio de un poco de “normalidad” y que los personajes parecen rechazar.

A través de la dirección y del montaje, el autor dispone –sabiendo o sin saber, poco importa– todos estos elementos a la manera de la *Ética* de Spinoza, dejando al criterio del espectador la resolución de su planteo filosófico. *Andarilho* resuena con la *Ética*, como hemos visto, tanto en su estructura, concepto de lo divino, en su idea de mundo como “modulación de dios”, y presenta a su personaje

²¹ *Ibíd.*, 450.

²² *Ibíd.*, 452.

²³ Deleuze y Guattari, *Qué es la filosofía?*, 65.

²⁴ Camus, *El mito de Sísifo*, 77.

Valdemar como santo spinoziano, quien supo, a través del vagabundeo, alejarse de lo que disminuye sus potencias, para poder incrementarlas a su manera, pues nadie sabe lo que puede (y no puede) el propio cuerpo. Y así, *Andarilho* demuestra *de facto* cómo una obra cinematográfica puede erigirse como una obra a la vez filosófica, del cual la cámara puede ser su bolígrafo, y el montaje la herramienta editorial que articule los pensamientos.

Entonces, ¿podemos hablar de un “planteamiento filosófico” en *Andarilho*? Tal como Galileo Galilei expuso en su *Diálogo* la contraposición de dos ideas, una predominante y otra prohibida, no sería extraño pensar en la filosofía de Paulão, en su razón desterrada, como el límite que es trascendido por el pensamiento del tercer género de Valdemar, un tipo de razonamiento que engloba el pensamiento de Spinoza. Si algo enseña la *Ética* es que nadie puede copiar de otro el sesgo de la propia libertad, anticipar cómo incrementar las propias potencias. De nuevo, nadie sabe lo que puede el propio cuerpo. La única pista posible es obrar según el auto-conocimiento y el conocimiento del proceder del mundo (llámese Dios, Naturaleza o como cada uno desee llamarlo) y definitivamente, no caer en las ideas inadecuadas, en las imágenes e imaginaciones.

Resulta claro que percibimos muchas cosas y formamos nociones universales: primero, a partir de las cosas singulares, que nos son representadas por medio de los sentidos, de un modo mutilado, confuso y sin orden respecto del entendimiento, y por eso suelo llamar a tales percepciones “conocimiento por experiencia vaga”; segundo, a partir de signos; por ejemplo, de que al oír o leer ciertas palabras nos acordamos de las cosas, y formamos ciertas ideas semejantes a ellas, por medio de las cuales imaginamos esas cosas.²⁵

Ante el camino equívoco que esto conduce, solo nos resta constituirnos lo más posible de ideas adecuadas. Para cada uno, esto puede ser una cosa o la otra, la ciencia o la espiritualidad. Sólo basta que la factura de nuestro castillo de ideas “se sostenga” en base a ideas adecuadas, resonantes con la naturaleza de eso que Spinoza llama Dios, la Naturaleza.

Obra en más alto grado aquella alma cuya mayor parte está constituida por ideas adecuadas, de tal manera que aunque contenga en sí tantas ideas inadecuadas como aquella otra, con todo se la reconoce más por sus ideas adecuadas –que se atribuyen a la virtud humana– que por sus ideas inadecuadas –que arguyen impotencia humana.²⁶

Así, Valdemar alcanza su santidad “vagabunda”, cosa que el espectador puede reconocer a simple vista mientras conflictúa con su propio modelo de felicidad. Sobre el final del documental, asistimos a un gesto filosófico cabal, cuando Valdemar despotrica contra Jesucristo cada vez con más entusiasmo, y un trueno interrumpe su descargo, asustándolo y luego haciéndolo reír: “¡Cierra la boca!”, grita Valdemar a los cielos. Valdemar responde a los espíritus, con conocimiento de causa.

Grita Valdemar, como una manera de enfrentar a las estructuras que se nos presentan como trascendentales y que pretenden ordenar nuestro mundo, pero que parten de un conocimiento inadecuado del mismo.

²⁵ Spinoza, *Ética*, 179.

²⁶ *Ibíd.*, 439.

Un cine que piensa

Andarilho nos posibilita, como la Ética misma, entender una manera diferente de relacionarse con el mundo, imaginar otras posibilidades de vida. Tal es el potencial de la Filosofía y del Cine (y del cine con conciencia filosófica).

Si aceptamos la realidad estética y creativa de todo concepto filosófico, así como la capacidad de instaurar pensamiento mediante procedimientos como la puesta en escena o el montaje en el caso del Cine, no estamos lejos de poder contemplar la posibilidad de un discurso filosófico en soportes diferentes a los tradicionales.

Más aún, podremos en un futuro indagar en la naturaleza y materia de sus proposiciones, en su mezcla difusa de ética y estética, así como ya se hizo con el gesto filosófico cínico, una filosofía con soporte en el propio cuerpo.

Este recorrido por *Andarilho* apenas nos ha acercado a contados conceptos que hermanan al lenguaje cinematográfico con la filosofía: la figura, el gesto, el diálogo. Este abordaje nos permite “ir más atrás” de los supuestos en la enseñanza del lenguaje cinematográfico hegemónico, para el cual el personaje y su acción se definen bajo consignas deterministas –como dice Robert McKee, “somos una combinación exclusiva de dotes genéticos y de experiencias acumuladas”²⁷; y como dice Syd Field, “todo nace de la biografía del personaje: su pasado nos proporciona un punto de vista, una personalidad, una actitud, una conducta, una necesidad y un propósito”²⁸–, así como por las decisiones que toma bajo presión –“cuanto mayor sea la presión, más profunda será la revelación y más adecuada resultará la elección”²⁹–. Podremos dudar de el personaje que está siempre forzado a cambiar –“una buena escritura no sólo revela la verdadera personalidad, sino que gira o altera esa misma naturaleza interna, para bien o para mal”³⁰– y que debe tomar decisiones de manera razonable –“actuar de forma convincente según las decisiones tomadas. Expresado de manera sencilla, todo personaje debe resultar creíble”³¹– analizándolo con cierta conciencia filosófica.

Podremos dudar del lenguaje para el cual el diálogo está intrínsecamente vinculado a la necesidad, debiendo siempre hacer avanzar la historia, transmitir al público información o las premisas de la misma,³² asumiendo con anterioridad una función comunicacional en toda obra de arte. Dudar de un sistema donde la historia, la estructura, el montaje y el ordenamiento de las ideas, se presentan como una dialéctica de opuestos, en la que alguien quiere algo y las fuerzas antagonistas se oponen, instaurando una suerte de “ficción deportiva”³³ presa de una idea dialéctica y reactiva del mundo.

Estos presupuestos, como dijimos antes, hoy por hoy exceden el mundo del cine clásico de ficción, y son abrazados por el cine-arte y el cine documental –por el cine general– al ritmo de una –aparentemente– irreversible homogeneización cultural.

27 Robert McKee, *El Guión* (Alba Editorial, 2009), 131-132.

28 Syd Field, *El libro del guión* (Plot, 1995).

29 McKee, *El Guión*, 132.

30 McKee, *El Guión*, 133.

31 McKee, *El Guión*, 138.

32 Field, *El libro del guión*.

33 Raul Ruiz, *Poética del cine* (Sudamericana, 2000), 22.

Cuando filosofía y arte, estética y ética se entremezclan, creamos una intrigante y potente sociedad. Con conciencia filosófica, la idea de figura o personaje conceptual, así como la del gesto, nos retrotraen a un mundo donde los presupuestos filosóficos del “buen decir” cinematográfico se ponen en duda, y en cambio se elige afirmar lo que Deleuze llama “el plano de inmanencia del autor”,³⁴ un propio sistema de creencias, ya no un sistema ajeno, invisibilizado como un sistema de principios narrativos “eficientes”. En él, los personajes conceptuales o figuras filosóficas pasan a ser vehículos de afectos a la vez que de conceptos. Sus actos y diálogos pasan a moldear un pensamiento, sus contradicciones a representar las fallas y peligros del mismo. El sujeto enunciator pasa ya no a suscribir automáticamente a valores filosóficos determinados por un “buen decir”, sino a plantear una propia imagen de mundo. Para muchos, eso esta se considera la tarea del autor.

³⁴ Deleuze y Guattari, ¿Qué es la filosofía?, 65

FUERA

DE FOCO

¿Autores o Algoritmos?

El Debate sobre Creatividad y Propiedad Intelectual
en la Era de la IA

FUERA
DE FOCO

Daniel Pico

INCINE Universitario

Resumen

Este ensayo explora el impacto de la inteligencia artificial en el cine, analizando cómo herramientas como el deep learning, los modelos generativos (GANs) y los sistemas de predicción de guiones, están transformando la producción audiovisual. Se examina casos concretos, desde la restauración de películas hasta la generación de imágenes y voces sintéticas. Además de los desafíos éticos y legales que surgen, como derechos de autor, uso de datos protegidos y la autoría sobre obras creadas por IA. Finalmente, se discute cómo festivales de cine y la industria están adaptándose a esta revolución, planteando una pregunta crucial: ¿La IA es una herramienta para los creadores o una amenaza para la creatividad humana?

Palabras clave

Inteligencia artificial, Cine y tecnología, Propiedad intelectual, Ética en IA Deep learning Redes generativas (GANs), Derechos de autor, Festivales de cine.

Abstract

This essay examines the impact of artificial intelligence on cinema, exploring how tools like deep learning, generative models (GANs), and script-prediction systems are reshaping audiovisual production. It analyzes specific cases, from film restoration to synthetic image and voice generation, alongside the ethical and legal challenges they pose: copyright issues, the use of protected data, and authorship of AI-generated works. Additionally, it discusses how film festivals and the industry are adapting to this revolution, raising a critical question: Is AI a tool for creators or a threat to human creativity?

Keywords

Artificial intelligence, Film and technology, Intellectual property, AI ethics, Deep learning, Generative adversarial networks (GANs), Copyright, Film festivals.

En el mundo de la tecnología, todavía no se conoce con claridad los límites del desarrollo de la IA. De momento se sabe que tiene un límite en poseer “conciencia”, y que mucho de esto depende de los datos que ha recibido durante su entrenamiento y el sesgo que se crea durante su programación. Los orígenes de la IA se remontan a los años 50, en La Conferencia de Dartmouth organizada por John McCarthy, y donde, junto a Marvin Minsky, Nathaniel Rochester y Claude Shannon, se creó el nombre de “Inteligencia Artificial” para designar a todo lo que pueda simular un razonamiento humano. En ese momento, sus posibles usos giraban en torno a problemas de planificación, toma de decisiones y la posibilidad de razonamiento simbólico.

El desarrollo de la inteligencia artificial ha necesitado (y sigue necesitando) la convergencia de cuatro grandes fuerzas: teoría matemática, capacidad de cómputo y hardware, optimización numérica y el manejo y la optimización de datos. Algo que nos ha dado la sensación de inmediatez, es en realidad un proceso muy bien orquestado de recolección, curación, filtrado, entrenamiento, validación, inferencia y monitoreo. Incluso modelos que responden en tiempo real (como chatbots) procesan datos estructurados previamente.

Entonces, las mejoras que hoy presenciamos del aumento de capacidad computacional, de nuevas arquitecturas como redes neuronales profundas, de la recolección de datos masivos y su procesamiento.

Mientras se escribe este artículo es claro que todo lo que se publique sobre la IA. estará ya desactualizado, y mucha de la información pescada en el internet no estará bien sustentada, lo que no está en discusión es que la llegada de esta tecnología a la cotidianidad y a los actos creativos es definitiva.

En el cine no es solo una incursión que se siente en la estética o la narrativa, sino una revolución tecnológica. Donde el Álgebra lineal, la Lógica, la Topología, las Teorías de la probabilidad y de la información, la optimización matemática, la Estadística, e incluso modelos complejos de aprendizaje profundo, reconfiguran la producción cinematográfica y las herramientas que usamos en el oficio.

Antecedentes

Es importante aclarar que las técnicas que más sorprendieron con sus aplicaciones en el Cine y en el mundo audiovisual, como la interpolación de movimiento, morphing, y técnicas de transformaciones lineales, no son Inteligencia Artificial, sino técnicas deterministas basadas en geometría y álgebra lineal.. Sin embargo todo apunta siempre a la integración de estos procesos y tecnologías con aprendizaje automático, lo que sí es Inteligencia Artificial.

A partir del 2008,¹ uno de los primeros avances y aplicaciones de la IA en el mundo del cine estuvo en analizar patrones narrativos y predecir éxitos de taquilla. Esto se realizó a través de redes neuronales y modelos estadísticos que usando grandes bases de datos de guiones detectaban estructuras narrativas, géneros y emociones predominantes.

Herramientas como *ScriptBook* usan redes de deep learning para predecir si un guión será exitoso, creando un análisis semántico y utilizando estructuras típicas (como el modelo del viaje del héroe que tanto usamos en cine). El Deep Learning viene a ser la capacidad de un sistema de aprender de datos sin necesidad de ser programados, a grandes rasgos: la herramienta accede a sus datos, selecciona y extrae patrones, usando las premisas iniciales y extrayendo los modelos que mejor se ajustan a esas a las órdenes.

En la postproducción también inició el uso del aprendizaje profundo, junto a las redes generativas, GANs, (Generative Adversarial Networks) que permiten crear rostros sintéticos, rejuvenecer actores o reconstruir escenas perdidas, mediante "el mismo" aprendizaje automático. ²

1 Subeen Leem et al., "Towards Data-Driven Decision-Making in the Korean Film Industry: An XAI Model for Box Office Analysis Using Dimension Reduction, Clustering, and Classification." Entropy 25, no. 4: 571. (27 Mar. 2023): <https://doi.org/10.3390/e25040571>

2 Ian Goodfellow et al. Generative Adversarial Networks, (Département d'informatique et de recherche opérationnelle Université de Montreal, 2014), https://proceedings.neurips.cc/paper_files/paper/2014/file/f033ed80deb0234979a61f95710dbe25-Paper.pdf

Hemos visto, así mismo, modelos de interpolación de cuadros (frame interpolation), que generan nuevos cuadros entre dos fragmentos existentes, que son utilizados para la restauración de material desgastado o perdido.

Los recientes motores como *Stable Diffusion*, *Midjourney*, *Sora* y *Google's Veo 2* ya han incursionado en la siguiente etapa: la generación de personajes, paisajes y escenas enteras a partir de descripciones textuales.

Objetivos como el doblaje automático con lip-syncing, también se realizan ahora con IA, como *Papercup* o *Respeecher*, que emplean modelos de audio-texto para alinear fonemas con el movimiento labial, y samples de texto para dar formas orgánicas de traducción. Muchos de estos startups ya estuvieron en Hollywood antes del 2013.³

Pero, ¿qué es lo que ha puesto los nervios de punta dentro de la industria? El problema se centra en los debates éticos sobre el uso de datos, los derechos de imagen y creatividad.

En cuanto al uso de datos, de momento, existen leyes pero no completamente armonizadas, ni actualizadas para los retos específicos de la IA. Los marcos legales actuales suelen ser generales y aplican principios de copyright clásicos a un fenómeno emergente y distinto. Esto se complica cuando hablamos del uso de datos protegidos para entrenamiento, ya que muchos sistemas, como GPT, DALL·E o Sora, se entrenan con enormes volúmenes de información, mucha de la cual incluye material protegido por derechos de autor: guiones, imágenes, películas, música. La legalidad sobre esto depende de cada país, en EE.UU., por ejemplo, se apela al “uso justo (fair use)” para justificar el entrenamiento, pero esta defensa no es universal.

Así mismo, en la mayoría de países, una obra generada 100% por IA no tiene autor legal (porque no hay autor humano), y por tanto, no tiene derechos asignables. Sin embargo, si existe una intervención humana significativa, por ejemplo, que un artista edite la imagen generada, sí puede reclamar autoría sobre el material final.

En cuanto a derechos de imagen y voz, existen herramientas que imitan rostros o voces de actores, que plantean problemas de “derecho a la propia imagen” y uso no autorizado de identidad. Esto ya ha provocado demandas por parte de actores y cantantes, como la de Scarlett Johansson contra una app que usó su voz e imagen sin permiso, pero sin contar estos casos aislados, no existen todavía acciones sólidas al respecto.⁴

En cuanto a los Modelos Open Source, muchos de ellos pueden usarse para generar contenido derivado que infringe derechos y no son fácilmente rastreables. Las inquietudes sobre esto han creado varios marcos legales que todavía se encuentran en desarrollo.

³ Lucia Moses, “12 AI startups that are raising hundreds of millions in funding to disrupt Hollywood”, Business Insider, 15 de diciembre de 2023, <https://www.businessinsider.com/ai-startups-netflix-marvel-lucasfilm-hollywood-deepfake-dubbing-vc-funding-2023-3#deepdub-2>

⁴ La Nación, “Scarlett Johansson lo hizo de nuevo: lanzó una demanda contra empresas de IA que usan su imagen y voz”, 19 de mayo de 2025, <https://www.lanacion.com.ar/estados-unidos/famosos/scarlett-johansson-lo-hizo-de-nuevo-lanzo-una-demanda-contra-empresas-de-ia-que-usan-su-imagen-y-voz-nid19052025/>

En Estados Unidos, La U.S. Copyright Office ha emitido guías diciendo que solo se protegerá contenido con “autoría humana sustancial”.⁵ En la Unión Europea, el nuevo AI Act (2024) regula la transparencia en el entrenamiento de IA, que exige documentar qué datos se usaron.⁶ La Organización Mundial de Propiedad Intelectual (WIPO): trabaja actualmente en crear estándares internacionales.⁷ En Ecuador, las leyes han girado últimamente en la inquietud sobre cómo asignar autoría a algo generado por inteligencia artificial. Lo que indica que aún no existe una inquietud o validación genuina por artistas y gestores.⁸

Dentro de las aulas, y fuera de ellas, se sabe que el cine nunca se ha hecho a un lado de la tecnología. Es un tema claro y a la vez ordinario, tanto así que existen muchos festivales que reconocen los trabajos donde la inteligencia artificial ha tomado parte como:

- AI Film Festival, es un festival anual que se realiza desde 2022, y es organizado por Runway. Toda la competencia se centra en e. cortos totalmente generados por IA o híbridos. Este festival tiene varias galas en ciudades como Nueva York, Los Ángeles y París, y los premios valoran cómo se utiliza y cuestiona la IA.
- Busan International AI Film Festival (BIAIF) en Busan, Corea del Sur
- AI International Film Festival, organizado por WFCN y que cuenta con las categorías de Best Short Film Using AI, Best AI-Generated Script, Best Use of AI-Generated VFX .
- New Media Film Festival – Los Ángeles. Festival que premia formatos innovadores como cine AI, con una categoría Artificial Intelligence .
- Larissa Lumina AI Short Film Festival – Grecia. El primer festival griego dedicado exclusivamente a cortometrajes con IA .
- K-AIFF: Korea International AI Film Festival, Realizado en octubre 2024 en Corea del Sur, con categorías de narrativa, documental y formato libre
- Burano Artificial Intelligence Film Festival (BAIFF) – Italia
- +Rain Film Fest –Barcelona. El primer festival europeo dedicado a cine realizado con IA, realizado por primera vez en 2023.
- AI Film Awards , con una serie de eventos internacionales, en París, Dubai y Marrakech, que cuenta con varias categorías como guión, artes visuales, sonido musical, etc.
- AI Film 3 –Arizona

SmartFone Flick Fest –Australia), premia un SF3 AI Award para cine rodado con smartphones Sin contar además con la nueva incursión de la IA en el festival San Sebastián, los Goya del 2025, Cannes, y las nuevas directrices en los Oscar, que nos ponen en claro que el uso de estas herramientas no será extraño sino que ya es parte del proceso del cine.

Conclusión

El mundo del entretenimiento rompió las distancias con el público mucho antes de la Inteligencia Artificial. El mundo de los juegos de video abrió el portal para que los usuarios generen universos

5 U.S. Copyright Office, “Copyright and Artificial Intelligence”, 9 de mayo de 2025, <https://www.copyright.gov/ai/>

6 Future of Life Institute, “The Act texts”, EU Artificial Intelligence Act, 12 de julio de 2024, <https://artificialintelligenceact.eu/the-act>

7 OMPI, “Inteligencia artificial y propiedad intelectual”, 22 de julio de 2025, https://www.wipo.int/es/web/frontier-technologies/ai_and

8 Sebastian Páez-Vásquez y Carlos Bambino-Molina, “Inteligencia Artificial y derecho de autor, precedentes actuales”, Revista Facultad de Jurisprudencia USFQ, n.º 15 (septiembre 2024): 102-129, <https://vlex.ec/vid/inteligencia-artificial-derecho-autor-1053330590>

personales y estrechen esta relación con la tecnología. La Inteligencia Artificial sólo ha incrementado el valor de crear, a través de métodos cada vez más simples, aquello que los sentidos añoran contemplar.

Los creadores de contenidos públicos, son aquellos que, habiendo creado universos sostenibles, han logrado abrir sus puertas y mostrar lo que habita dentro. Esta proyección es un fenómeno puramente humano, donde interviene la habilidad y el sustento de saber cómo y qué mostrar. Las formas de exhibir y de brindar experiencias es una necesidad humana tan fuerte que la que generamos en nuestra intimidad, porque se arriesga a derrumbar la esfera íntima, se aventura a universos cada vez más amplios y tienen el valor de sumergirse en lo profundo.

Lo que hagamos como cineastas será preferible por la intención, por la aventura de producir, y cómo esta exploración se muestre o se genere, dependerá única y exclusivamente de nosotros.

ALGUNAS HERRAMIENTAS DISPONIBLES:

1. Escritura y análisis de guión

ScriptBook: analiza guiones y predice éxito comercial.

SudoWrite, Jasper: generan ideas, diálogos y sinopsis usando lenguaje natural.

ChatGPT / GPT-4: asistencia narrativa y estructural.

Plotagon / AI Dungeon: generación automática de historias interactivas.

2. Preproducción (concepto visual y diseño de arte)

Midjourney, DALL·E, Stable Diffusion: creación de concept art y diseño de personajes/locaciones.

Runway ML – Gen-2: generación de video a partir de texto.

Kaiber, Pika Labs: creación de storyboards animados y previzualizaciones.

3. Producción

Cuebric: generación de fondos para pantallas LED en producciones tipo The Mandalorian.

DeepMotion: captura de movimiento sin trajes, usando visión por computadora.

Flawless / Synthesia: reemplazo de rostros (face replacement) y traducción labial (lip-sync AI).

4. Postproducción

Deep Image Prior / Gigapixel AI: mejora de resolución y limpieza de imagen.

DAIN, RIFE, Flowframes: interpolación de cuadros para crear cámara lenta o upscaling a 60fps.

Adobe Firefly, Photoshop AI, After Effects AI Tools: herramientas de enmascarado, composición y edición con IA.

Runway ML: eliminación de fondos, generación de video, estilización.

5. Sonido y doblaje

Respeecher, ElevenLabs: clonación de voces con alta fidelidad.

Papercup, Altered Studio: doblaje automático multilingüe con sincronización labial.

Crisp, Adobe Enhance: limpieza y mejora de audio.

6. Distribución y marketing

Cinelytic: predicción de éxito de películas y casting ideal según mercados.

Zebra AI, Movio: segmentación de públicos, automatización de tráilers y publicidad.

Descript / Podcastle: generación de contenido derivado (reels, clips, etc.).⁹

Referencias bibliográficas

Future of Life Institute. "The Act texts". *EU Artificial Intelligence Act*, 12 de julio de 2024. <https://artificialintelligenceact.eu/the-act/>

Goodfellow, Ian, Jean Pouget-Abadie, Mehdi Mirza, Bing Xu, David Warde-Farley, Sherjil Ozair, Aaron Courville, Yoshua Bengio. *Generative Adversarial Networks*. Département d'informatique et de recherche opérationnelle Université de Montréal, 2014. https://proceedings.neurips.cc/paper_files/paper/2014/file/f033ed80deb0234979a61f95710dbe25-Paper.pdf

La Nación. "Scarlett Johansson lo hizo de nuevo: lanzó una demanda contra empresas de IA que usan su imagen y voz". 19 de mayo de 2025. <https://www.lanacion.com.ar/estados-unidos/famosos/scarlett-johansson-lo-hizo-de-nuevo-lanzo-una-demanda-contra-empresas-de-ia-que-usan-su-imagen-y-voz-nid19052025/>

Leem, Subeen, Jisong Oh, Dayeong So, and Jihoon Moon. 2023. "Towards Data-Driven Decision-Making in the Korean Film Industry: An XAI Model for Box Office Analysis Using Dimension Reduction, Clustering, and Classification" *Entropy* 25, no. 4: 571. <https://doi.org/10.3390/e25040571>

Moses, Lucia. "12 AI startups that are raising hundreds of millions in funding to disrupt Hollywood". *Business Insider*, 15 de diciembre de 2023. <https://www.businessinsider.com/ai-startups-netflix-marvel-lucasfilm-hollywood-deepfake-dubbing-vc-funding-2023-3#deepdub-2>

OMPI. "Inteligencia artificial y propiedad intelectual". 22 de julio de 2025. https://www.wipo.int/es/web/frontier-technologies/ai_and_ip

Páez-Vásconez, Sebastian, y Carlos Bambino-Molina. "Inteligencia Artificial y derecho de autor, precedentes actuales". *Revista Facultad de Jurisprudencia USFQ*, n.º 15 (septiembre 2024): 102-129. <https://vlex.ec/vid/inteligencia-artificial-derecho-autor-1053330590>

U.S. Copyright Office. "Copyright and Artificial Intelligence". 9 de mayo de 2025. <https://www.copyright.gov/ai>

9 Lista creada por Chat GPT

Camelia Films florece en la era digital

Resumen

Este artículo analiza el surgimiento y consolidación de Camelia Films, una productora ecuatoriana independiente conformada por jóvenes cineastas que aprovechan las plataformas digitales para expandir el lenguaje cinematográfico y explorar narrativas breves de alto impacto emocional. El artículo destaca cómo, en un contexto de transformación tecnológica y cultural, Camelia Films utiliza la tecnología como herramienta creativa, priorizando la honestidad narrativa y la conexión sensorial con el espectador por encima de la viralidad, desafiando las lógicas dominantes del consumo rápido de contenidos. Asimismo, se examina su apuesta por el cine con identidad local y mirada propia desde Ecuador, demostrando que es posible crear obras cinematográficas de calidad con recursos limitados, adaptándose a las nuevas formas de consumo y sin perder profundidad ni humanidad en sus relatos.

Palabras clave

Cine independiente, Identidad, Consumo local, Transformación tecnológica, Narrativas breves

Abstract

This article analyzes the emergence and consolidation of Camelia Films, an independent Ecuadorian production company made up of young filmmakers who take advantage of digital platforms to expand cinematographic language and explore short narratives of high emotional impact. The article highlights how, in a context of technological and cultural transformation, Camelia Films uses technology as a creative tool, prioritizing narrative honesty and sensory connection with the viewer over virality, challenging the dominant logics of rapid content consumption. It also examines its commitment to cinema with local identity and its own look from Ecuador, demonstrating that it is possible to create quality films with limited resources, adapting to new forms of consumption without losing depth or humanity in their stories.

Keywords

Independent cinema, Identity, Local consumption, Technological transformation, Short narratives.

Innovación, emoción y pasión por el cine mueve a Camelias Films, una productora ecuatoriana independiente que crea obras audiovisuales para redes sociales y plataformas digitales. Camelia tiene una narrativa y lenguaje cinematográfico que sorprende, atrapa y eriza la piel en minutos.

Esta productora está conformada por un grupo de jóvenes ecuatorianos. Se concibió como en una clase del Tecnológico Universitario de Cine y Actuación (Incine) y se consolidó, entre panas, en una heladería del casco histórico de Quito. Ahora, florece en medio de transformaciones tecnológicas y culturales que invitan a explorar y deconstruir el lenguaje cinematográfico en un lenguaje propio.

Israel García (22), director, guionista y actor; Aarón Chanabá (22), director y guionista; Josue Ribera (26), director de fotografía, gaffer y colorista; Mateo Fajardo (24), director de sonido; Valeria Valdez (22), directora de fotografía, asistente de cámara y gaffer; y Camila Haro (24), actriz y directora de arte; conocidos como “Los Camelias”, crean obras con una identidad visual poderosa, que conecta, promueve el diálogo y destaca en plataformas digitales y festivales, como el FICQ 2024, donde presentaron su cortometraje *No Mires Atrás* (2024).

Lo que empezó como un sueño, hoy es una práctica viva que se apropia de la tecnología para contar historias con esencia de la vida real. En un minuto cabe el silencio de una despedida, la culpa de una mala decisión, el terror a la muerte o la memoria de un amor no correspondido. No hay artificio. Hay emoción, honestidad, intuición narrativa, calidad visual. Y eso basta.

Cine valiente

Para Andrés Dueñas, estratega y docente universitario en Marketing Digital e Inteligencia Artificial, lo más interesante de Camelia Films, desde una perspectiva digital, es su capacidad de romper los parámetros del contenido dominante en redes sociales. Es decir, videos de corta duración, formato vertical y consumo rápido, pero muy poco memorable.

“Hoy vivimos la tendencia del *brain rot* o ‘podredumbre cerebral’, que se refiere a ese consumo constante de contenido basura y vacío que termina dañando neuronas. En este contexto, que Camelia Films apueste por el formato horizontal, cuide los encuadres, la cromática, la narrativa y los detalles del lenguaje cinematográfico, no solo es valiente, es disruptivo”, explicó.

Aunque Aarón Chanabá e Israel García aseguran que no tenían en mente hacer cine para redes sociales, todo cambió cuando subieron a Instagram y TikTok su cortometraje *Soltar* (2024). “De repente no me dejaban de llegar notificaciones y de subir las reproducciones. Solo con este primer corto llegamos a mil nuevos seguidores en TikTok y generamos interacciones y debate en Ecuador y otros países”, dijo García, aún con sorpresa.

“Otro de nuestros videos llegó a 60 mil visualizaciones. ¡Imagínate una sala llena de 60 mil personas viendo tu película...Eso es cine!”, añadió Chanabá.

Estética de la emoción

Pero ¿cómo lo hacen?, ¿es el algoritmo o la estrategia?, ¿es planificación o coincidencia?, ¿es arte o tendencia? La propuesta de Camelias Filmso no es la viralidad, sino el impacto emocional. No hay fórmulas, hay vivencias.

“Somos cineastas, no creadores de contenido, y eso es lo que nos diferencia en la industria. Contamos una historia que tiene todo un mundo detrás: vivencialidad, narrativa, profundidad y un lenguaje honesto que te hace sentir. Es literal ver una película en 30 segundos o 1 minuto”, aseguró García.

En esta época de *scroll* infinito, sus cortometrajes condensan historias que se adaptan al tiempo y lugar del espectador pero sin perder su capacidad de conmover.

“El cine ya no se ve solo en la gran pantalla, se ve acostado en la cama, en el bus, en el baño. Eso nos obliga a pensar distinto y también a narrar distinto”, reflexionó Chanabá, quien aseguró también que Los Camelias suelen romper las reglas estéticas a favor de lo emocional. Por ejemplo, no trabajan el color según los estándares convencionales, sino en función de un sentimiento. “En *El Cuervo* (2025) utilizamos una paleta azulada que, desde un punto de vista técnico, podría considerarse incorrecta, pero sensorialmente evoca tristeza, frío, soledad, y eso es lo que más nos importa”, explicó.

“No importa cuánto dure la película, ni qué tipo de cámara usen, los chicos logran emocionarnos a través de buenas historias porque las personas conectan con personas. Estas plataformas no solo están creando a los nuevos cineastas, sino que también están dando espacios para experimentar y levantar su propia voz”, indicó el experto en Marketing Digital.

Tecnología como herramienta

Aunque Los Camelias admiten sentir “miedo” ante los cambios tecnológicos, también ven en ellos una oportunidad, una vía para vivir su libertad creativa sin depender de presupuestos inimaginables, ni los equipos más avanzados. Hoy, con apenas 25 dólares por corto, logran obras cinematográficas que conectan con miles de personas y prometen abrir nuevos caminos para el cine en Ecuador.

“Cuando empezamos no teníamos equipos, luego ganamos algo de dinero y decidimos invertir todo en Camelias Films. Empezamos con una Canon 1080 que no te permitía colorizar de la mejor forma. Después, pasamos a una Sony 6400 con grabación en 4K y 8 bits. Y para *El Cuervo*, ya usamos una FX3, una cámara de categoría cinematográfica, gracias al apoyo de Sony. Sin embargo, no queremos que olviden que los equipos no son lo principal. Lo material llega, pero la humanidad en el cine es lo más importante. Si tienes una idea, hay que lanzarse”, asegura García.

“Hoy cualquiera puede filmar, compartir su peli sin tener que pagar o recibir retroalimentación, y eso es bueno porque nos ayuda a estar mejorando siempre”, explica Chanabá. Sin embargo, también reconoce el desafío: en un entorno digital donde cualquier contenido puede volverse viral, la competencia es global y constante. “Esto es positivo, pero también muy retador porque competimos diariamente con todo el mundo.”

Referente a la Inteligencia Artificial, coinciden en que es una gran herramienta para agilizar y potenciar el trabajo, pero marcan una línea clara: “La IA puede ayudarte, pero no puede reemplazarte. Puede fingir que siente, pero no siente de verdad. El cine, al final, se trata de eso: de sentir”, concluye Chanabá.

Contar desde aquí

Camelias Films no busca adaptarse a las modas ni a los algoritmos. Su meta es más profunda: hacer cine desde Ecuador, con identidad, con una mirada propia y con la convicción de abrir nuevos caminos para el audiovisual nacional.

Aunque el sueño de un largometraje permanece vivo, el colectivo reconoce que las redes sociales se han convertido en una plataforma clave para cualquier cineasta contemporáneo, son la primera ventana para exhibir su trabajo, conectar con audiencias globales y lograr que la industria internacional voltee su mirada hacia Ecuador. “Queremos demostrar que aquí también se puede hacer drama, terror, suspenso, que nuestro cine no se queda solo en la comedia”, afirma Chanabá.

Conscientes de que la industria ya tiene raíces sólidas, Camelias Films apuesta por no perder el alma en medio de los algoritmos. Llevar la experiencia cinematográfica, tradicionalmente ligada a la sala de cine, a una pantalla de teléfono puede parecer arriesgado, pero para ellos es un acto revolucionario.

“El cine es una expresión de la manifestación artística y cultural del ser humano. Ponerla al alcance de todos es un verdadero golazo”, reflexionó Dueñas, y agregó una invitación a la autenticidad: “Tenemos que dejar de seguir tendencias y empezar a construir nuestro propio estilo. La verdadera pregunta es: ¿cómo puedo ser yo distinto, en un mundo donde todos quieren ser iguales?”.

FUERA DE CUADRO

Donde habita la duda:

El rostro invisible de la verdad en el cine de Farhadi

Ari Ramos

INCINE Universitario

Resumen

Asghar Farhadi es un cineasta iraní, reconocido por explorar, en su narrativa, la complejidad de la condición humana. Su profundidad y la capacidad de enfocarse en los detalles ha hecho que sus trabajos superen fácilmente las barreras culturales de espectadores y críticos. Este artículo analiza cómo Farhadi construye representaciones complejas de la moralidad, el rol de la mujer en su sociedad y el conflicto de clases, en películas como *Una separación* (2011), *El cliente* (2016), *A propósito de Elly* (2009) y *Fireworks Wednesday* (2006), y cómo estos elementos reflejan las tensiones éticas y sociales de su país, ofreciéndonos una reflexión sobre la naturaleza humana.

Palabras clave

Asghar Farhadi, Cine iraní, Ambigüedad moral, Narrativa cinematográfica, Conflicto de clases, Representación femenina.

Abstract

Asghar Farhadi is an Iranian filmmaker known for exploring the complexity of the human condition in his narratives. His depth and ability to focus on details have enabled his works to easily transcend the cultural barriers of viewers and critics. This article analyzes how Farhadi constructs complex representations of morality, the role of women in society, and class conflict in films such as *A Separation* (2011), *The Client* (2016), *About Elly* (2009), and *Fireworks Wednesday* (2006), and how these elements reflect the ethical and social tensions of his country, offering us a reflection on human nature.

Key words

Asghar Farhadi, Iranian cinema, Moral ambiguity, Cinematic narrative, Class conflict, Representation of women.

Ambigüedad moral: la ausencia de héroes y villanos

Una de las características distintivas en el cine de Farhadi es la representación de personajes que escapan a las categorías tradicionales de héroe y villano. En *Una separación*, sus dos protagonistas, Nader y Simin, presentan motivos válidos para sus acciones, pero sus decisiones conducen a consecuencias dolorosas para ambos y para su hija. Esta ambigüedad nos invita como espectador a reflexionar sobre las complejidades de las relaciones y las dificultades a las que hacemos frente cuando la necesidad o la experiencia humana se cruzan con el juicio ético.

Esto permite al público reconocer, en los personajes, sus propias contradicciones y dilemas. Farhadi evita ofrecer respuestas fáciles, presentando situaciones donde la verdad es relativa y las acciones

humanas están motivadas por una combinación de factores personales, sociales y culturales.

Estructura narrativa: tensión y revelación gradual

La narrativa de Asghar Farhadi se caracteriza por una construcción pausada y meticulosa, donde la información se revela de manera gradual, aumentando la tensión emocional y la ambigüedad. En *El cliente*, el conflicto central se desvela poco a poco, a medida que los personajes enfrentan las consecuencias de un incidente aparentemente trivial, empieza una serie de eventos inesperados. Esta estructura permite al director explorar las motivaciones de los personajes y su desarrollo interno.

Además, Farhadi emplea giros narrativos bien ejecutados, que destacan la espontaneidad de la vida y la complejidad de las decisiones humanas. Cada uno de ellos está bien posicionado, para confundirnos y hacernos entender que no existe una verdad absoluta, y que la única que tenemos es aquella que aceptamos bajo nuestro propio juicio.

El rol de la mujer: un concepto lleno de dilemas éticos

Las mujeres en las películas de Farhadi son personajes complejos que enfrentan dilemas éticos y sociales de gran peso. En *Una separación*, Simin es una mujer que busca la independencia y la libertad personal, pero se ve atrapada en las expectativas sociales. Su decisión de separarse de su esposo refleja el deseo de un futuro mejor para ella y su hija, pero también nos enseña las limitaciones impuestas por la sociedad iraní.

En otro ejemplo, tenemos a Rana, de *El cliente*. Una mujer que, tras sufrir una agresión, se enfrenta a la presión de mantener su honor en una sociedad que valora profundamente la moralidad, a un punto impecable. Su silencio y las decisiones que toma a lo largo de la película nos muestran el conflicto entre la autonomía personal y las normas sociales que chocan constantemente.

Conflicto de clases: entre diferencias sociales y económicas

El conflicto de clases, también, es un tema recurrente en la obra de Farhadi, donde se exploran los problemas entre diferentes estratos sociales y las desigualdades que enfrentan. En *Una separación*, la familia de Nader, de clase media, y Razieh, de clase baja, evidencia las diferencias en valores, educación y oportunidades.

De igual forma, en *Fireworks Wednesday*, la protagonista Rūhi se ve atrapada en las tensiones que surgen entre una familia de clase media y su empleador, lo que da a entender las divisiones sociales y económicas presentes en la sociedad. Young destaca cómo Farhadi “realmente trata de representar tanto a las clases urbanas medias como bajas de manera realista, y aún más con la complejidad de la narración y la profundidad de la caracterización”.¹

Estilo cinematográfico: realismo y simbolismo

Por otro lado, el estilo visual de Farhadi se caracteriza por un naturalismo contenido, donde la cámara se mantiene en un plano neutral, observando los eventos sin intervenir. Esto permite que los personajes y sus interacciones sean el centro de la narrativa. La iluminación y los espacios cerrados son los que refuerzan la sensación de claustrofobia emocional y moral que vemos planteados en sus películas.

¹ Deborah Young, “Fireworks Wednesday”, *Variety*, 7 de febrero de 2006, <https://variety.com/2006/film/reviews/fireworks-wednesday-1200518706/>.

Además, Farhadi utiliza el simbolismo en sus locaciones para reflejar el estado emocional de sus personajes. En *El cliente*, por dar un ejemplo, las paredes agrietadas y los espacios deteriorados sirven como metáforas de las relaciones fracturadas y las tensiones internas de los personajes.

El espejo: un reflejo de la sociedad iraní

Las películas de Farhadi son un espejo que refleja a la sociedad iraní contemporánea, a través de personajes e historias que se desarrollan en contextos urbanos modernos, realiza una crítica sutil pero profunda de las tensiones entre distintas fuerzas sociales. Esta confrontación es particularmente visible en *Una separación*, donde el divorcio más allá de ser un asunto de pareja, se convierte en un síntoma de conflicto entre los roles de género.

La representación de este y otros conflictos sociales es importante. No solo ayuda para comprender la estructura cultural de Irán como país, sino que revela patrones que resuenan como experiencias universales. En *El cliente*, el no poder acceder a la justicia por parte de Rana, no solo señala la violencia de género en el contexto iraní, sino que conecta con problemáticas globales sobre la revictimización de las mujeres y la presión del entorno familiar como coacción emocional.²

Este enfoque, profundamente ético y humanista, permite que audiencias de otras culturas entiendan o sientan una conexión con los dilemas morales que se plantean en estas películas. Así, el cine de Farhadi no sólo visibiliza las tensiones propias de la sociedad iraní, sino que promueve un discurso sobre ética global a través de la empatía y la narrativa. Nos muestra la vida en Irán sin estereotipos ni juicios externos. No intenta explicar su cultura a un público occidental, sino que la retrata con autenticidad interna. Critica posturas sociales, religiosas, culturales y muchas otras, pero las vuelve parte del conflicto, y no el tema central, sirven como el fondo contra el que se enfrentan las emociones humanas.

Conclusión

En el cine de Asghar Farhadi, cualquier acto cotidiano se convierte en un espejo donde las certezas se desdibujan con el menor movimiento, y la verdad se fragmenta en múltiples perspectivas. Sus historias no nos dan respuestas, sino que abren cada vez más preguntas: sobre el amor, la justicia, la culpa y lo que es correcto.

Aquí la cámara no juzga, es alguien más que solo observa, escucha, duda con nosotros. Es contenida pero inquieta todo el tiempo. Cada película tensiona el tiempo, el silencio y el encuadre para que cada mínimo gesto adquiera un peso ético. Nada sobra aquí: todo importa.

Las mujeres en su cine son el centro donde podemos ver el núcleo de la tradición, el deseo, y el contraste constante entre el deber y la libertad. Desde Simin hasta Rana, pasando por Elly y Rūhi, todas encarnan lo que aún no puede aceptarse completamente en su sociedad, y por eso son los personajes más rotos y vivos al mismo tiempo en cada historia .

Las diferencias de clases son la estructura invisible que organiza lo que es posible y lo que no. Lo que un personaje puede decir o callar está atravesado por ese peso social que condiciona sin parar. Y aun con todo eso, lo que vuelve universal a su cine no es aquello que critica, sino la compasión con que lo hace. Farhadi entiende que en todo ser humano, sin importar su procedencia, hay un impulso

² Hamid Naficy, *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010* (Duke University Press, 2022), <https://doi.org/10.1215/9780822393542>.

moral que no se mueve, es inquebrantable y que vibra con ímpetu. Por eso, sus películas no son solo ventanas hacia lo que es Irán, sino espejos donde cada espectador, sin importar de donde provenga, puede descubrir sus propias contradicciones, y aceptarlas.

En una era de narrativas cada vez más simples y sentenciadas, Asghar Farhadi insiste en recordarnos que la verdad es siempre parcial, que el bien y el mal pueden habitar el mismo cuerpo, y que el juicio sin contexto alguno es una forma de violencia brutal. Su cine es una invitación a dudar, y en esa duda a comprender a los demás y nosotros mismos, compasiva y completamente.

Referencias bibliográficas.

- Europa europa. "La Separación, un film íntimo y atrapante". 22 de julio de 2025. <https://www.europaeuropa.tv/la-separacion-un-film-intimo-y-atrapante>.
- González, Arroyave. "El hastío de la venganza: El cliente, de Asghar Farhadi". Tiempo de cine, 8 de enero de 2017. <https://www.tiempodecine.co/web/el-cliente-de-asghar-farhadi/>.
- IMDb. "Asghar Farhadi – Filmography". 22 de julio de 2025. <https://www.imdb.com/es/name/nm1410815/>.
- Naficy, Hamid. A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010. Duke University Press, 2022., <https://doi.org/10.1215/9780822393542>.
- Young, Deborah. "Fireworks Wednesday". Variety, 7 de febrero de 2006. <https://variety.com/2006/film/reviews/fireworks-wednesday-1200518706/>.

El espectador como caballero de la angustia:

El cine Asghar Farhadi

José Ordóñez

INCINE Universitario

Resumen

El presente artículo se realizó como parte del Seminario de Asghar Farhadi de Incine, donde se propone una lectura del cine de Asghar Farhadi desde la filosofía existencialista de Søren Kierkegaard, explorando cómo sus películas convierten al espectador en un agente ético activo enfrentado a la angustia de la libertad y la verdad subjetiva. A través de una narrativa ambigua y una puesta en escena sobria que evita juicios morales explícitos, Farhadi desplaza la responsabilidad de la interpretación hacia el público, obligándolo a tomar decisiones sin certezas ni marcos éticos universales. Esta estructura refleja la concepción kierkegaardiana de la ética como vivencia individual e irreducible, donde toda elección implica un salto de fe. Así, más que ofrecer respuestas, el cine de Farhadi confronta al espectador con su propia interioridad, convirtiendo la experiencia estética en una profunda interpelación existencial.

Palabras clave

Cine de Asghar Farhadi, Ética existencial, Angustia, Verdad subjetiva, Søren Kierkegaard.

Abstract

This article was written as part of Incine's Asghar Farhadi Seminar, which proposes an interpretation of Asghar Farhadi's cinema from the existentialist philosophy of Søren Kierkegaard, exploring how his films turn the viewer into an active ethical agent confronted with the anguish of freedom and subjective truth. Through an ambiguous narrative and a sober mise-en-scène that avoids explicit moral judgments, Farhadi shifts the responsibility of interpretation to the audience, forcing them to make decisions without certainties or universal ethical frameworks. This structure reflects Kierkegaard's conception of ethics as an individual and irreducible experience, where every choice involves a leap of faith. Thus, rather than offering answers, Farhadi's cinema confronts the viewer with their own inner self, turning the aesthetic experience into a profound existential questioning.

Key words

Asghar Farhadi's films, existential ethics, anguish, subjective truth, Søren Kierkegaard.

Asghar Farhadi ha sabido posicionarse como uno de los autores iraníes más importantes de su generación. Su cine está lleno de dimensiones y capas de significado que han sido ampliamente analizadas por la crítica. Sin embargo, hay un aspecto de su obra que ha despertado en mí una particular obsesión: la verdad y la libertad. El propósito de este artículo es aproximarse, desde la filosofía existencialista de Søren Kierkegaard, a las preocupaciones éticas y de libertad presentes

en el cine de Farhadi, buscando en su obra una convergencia entre conceptos y preguntas fundamentales.

La ficción constituye un diálogo permanente con el mundo interior del espectador, una puerta de acceso hacia la filosofía de forma más orgánica y sutil. Esto es fundamental en el cine de Farhadi: conducir al espectador hacia las grandes preguntas sin ofrecer respuestas prefabricadas. En palabras de Sartre, lo deja “condenado a ser libre”¹, enfrentándolo directamente con su sistema de creencias y su construcción ética.

Farhadi utiliza la verdad como un instrumento de angustia. El manejo de la información, característico de su puesta en escena, subjetiviza la verdad y la transforma constantemente, dejándola expuesta, abierta a la interpretación del espectador. Es precisamente aquí donde Farhadi y Kierkegaard se encuentran: en la obsesión por la subjetividad de la verdad y en la exigencia de que el individuo la enfrente en soledad, con angustia y sin garantía alguna.

1. Ética de la incertidumbre.

Una de las características más evidentes del cine de Asghar Farhadi es su forma de abordar los acontecimientos, dosificando la información y desplazando momentos clave de la narración hacia el fuera de campo. De este modo, le arrebató al espectador toda posibilidad de certeza. Esta estrategia deja implícita una ambigüedad moral estructural, donde lo correcto y lo incorrecto no pueden delimitarse con claridad; más bien, Farhadi obliga al individuo a posicionarse éticamente sin contar con la información suficiente.

En *Una separación*, el punto de vista permanece deliberadamente ambiguo, y el conflicto central se origina a partir de un acontecimiento que Farhadi decide no mostrar, el empujón de Nader a la mujer embarazada que debía cuidar a su padre, y que pudo haberle causado un aborto. En este caso, la verdad, si es que existe—, está fragmentada entre las subjetividades de cada uno de los personajes. El espectador, interpelado como juez incluso desde la propia puesta en escena, se ve obligado a dictar sentencia de forma constante, pero sin una base sólida ni garantías absolutas.

En *El concepto de la angustia*, Søren Kierkegaard sostiene que el ser humano no se angustia por saber, sino por tener que elegir, consciente de que toda elección es irreversible y ocurre en condiciones de finitud.² La angustia no constituye, en sí misma, un sentimiento negativo, sino que es el índice de la libertad y de la responsabilidad. Farhadi, al negar toda certeza al espectador, lo confronta directamente con su sistema de creencias y con su posición moral, dejándolo desnudo ante la angustia de decidir. Es en esa decisión donde el espectador puede encontrar una parte de sí mismo que desconocía, una parte que quizá no armoniza con su ética a priori.

2. La ética como vivencia subjetiva.

Kierkegaard se opuso frontalmente a las concepciones ontológicas hegelianas, que concebían la ética como un sistema racional y universal. Para él, la ética no se reduce a normas generales aplicables a todos los casos, sino que se manifiesta en la vida concreta del individuo singular,

1 Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo* (Sur, 1973), chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgicfind-mkaj/https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20%20El_existencialismo_es_un_humanismo.pdf

2 Søren Kierkegaard, *El concepto de la angustia* (Trotta, 2005).

enfrentado a una situación límite que lo interpela absolutamente. En Temor y temblor, el filósofo desarrolla el caso paradigmático de Abraham, quien está dispuesto a sacrificar a su hijo Isaac por mandato divino, desafiando así toda comprensión racional y toda ética universal.³

La “suspensión teleológica de la ética”, que Kierkegaard propone, encuentra resonancia en la manera en que Farhadi construye los conflictos de sus personajes y, por extensión, del propio espectador. Estos deben tomar decisiones que no pueden ser justificadas plenamente desde ningún código moral o racional absoluto, ya que todas las alternativas disponibles conllevan algún tipo de daño o pérdida inevitable.

El espectador, ante esta estructura narrativa, se ubica en una posición similar al Abraham kierkegaardiano: solo frente a su conciencia, incapaz de recurrir a un sistema exterior que lo absuelva o lo condene. La ética, al igual que la verdad, no se impone desde fuera; debe ser interiorizada y asumida como una vivencia subjetiva, como una decisión irreductible. En este sentido, la experiencia del visionado se transforma en una experiencia existencial: no se trata simplemente de comprender la película, sino de responder ante ella.

3. Silencio de Dios. Silencio del Director.

Desde el punto de vista de la puesta en escena, Farhadi se caracteriza por una sobriedad formal. Rechaza deliberadamente que cualquier elemento cinematográfico jerarquice o manipule la emoción del espectador. Evita el uso de música incidental, rehúye los recursos visuales o sonoros ornamentales y opta, en su lugar, por planos contenidos, sobrios, de una estética cercana al documental. El director guarda silencio: deja al espectador solo frente a los acontecimientos, ante los personajes, y confrontado con la verdad.

En El viajante, la venganza no repara, no purifica, ni salva. El espectador, al igual que el protagonista, queda suspendido en una duda moral y existencial: ¿fue aquello justicia?, ¿era necesario?, ¿quién ha sufrido más? Farhadi se posiciona como una suerte de Dios silencioso, exigiendo del espectador una implicación ética activa, un posicionamiento que requiere un acto de fe, confiar en el relato y en sus propias convicciones morales. El director no instrumentaliza la vulnerabilidad, en la que sitúa al espectador, para transmitir valores universales; por el contrario, lo expone a la complejidad irreductible de lo humano, del mismo modo en que Kierkegaard confronta al lector con la imposibilidad de una certeza ética definitiva.

En Kierkegaard, Dios tampoco habla directamente. La fe exige un salto, un acto solitario de decisión, sin pruebas ni garantías. Esta estructura se refleja con claridad en el cine de Farhadi: el director no ofrece resoluciones finales, ni redención explícita, ni una lección moral cerrada. Su cine plantea situaciones y preguntas fundamentales, pero se niega a proponer respuestas. De este modo, aunque la película termine, la angustia persiste en el espectador como un malestar crónico vinculado a su propia condición existencial.

Conclusión

El cine de Asghar Farhadi, en diálogo con la filosofía de Søren Kierkegaard, se configura como una experiencia ética y existencial profundamente singular. Lejos de ofrecer certezas o respuestas

³ Kierkegaard, Temor y temblor (Alianza Editorial, 2008).

consoladoras, Farhadi construye una narrativa que obliga al espectador a ocupar un lugar activo, a decidir y a posicionarse moralmente sin contar con toda la información ni con un marco ético universal al cual recurrir. Como Kierkegaard, quien situó al individuo frente al abismo de la elección y la fe, Farhadi instala al espectador en un espacio de ambigüedad radical, donde toda decisión revela algo de sí mismo y lo enfrenta con la angustia inherente a la libertad.

La puesta en escena austera, el rechazo a la música emocionalizante, y la supresión de juicios morales explícitos, refuerzan esta dimensión. El director calla, como Dios calla en la obra de Kierkegaard, dejando al sujeto en soledad frente al acto de elección. En este sentido, ver una película de Farhadi no implica simplemente asistir a una historia, sino atravesar una experiencia existencial. La verdad, en su cine, no es un dato objetivo, ni una revelación divina, sino una construcción fragmentada, vivida y sufrida. Así, Farhadi no educa ni guía; interroga, sacude y confronta, convirtiendo el acto estético en una interpelación ética radical.

Referencias bibliográficas

- Farhadi, Asghar, dir. Una separación, 2011. Memento Films - Sony Pictures, 2011.
- Farhadi, Asghar, dir. El viajante, 2016. France Cinéma, Farhadi Film Production, Memento Films Production, Doha Film Institute, 2016.
- Kierkegaard, Søren. Temor y temblor. Alianza Editorial, 2008.
- Kierkegaard, Søren. El concepto de la angustia. Trotta, 2005.



Inmóvil es una publicación semestral de
INCINE Instituto Superior Tecnológico de Cine Actuación, que promueve la reflexión acerca de las diversas
maneras en que se relacionan el cine, la cultura y las artes.