

**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

TEMA:

**El amor vende: el melodrama y el manejo narrativo
del amor en las películas comerciales hollywoodenses**

AUTORA:

Solórzano Piedrahita, Geraldine Camila

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
Licenciada en Comunicación Social**

TUTOR:

Cortez Galecio, Cristian Arnulfo, Ph.D.

Guayaquil, Ecuador

28 de agosto, 2021

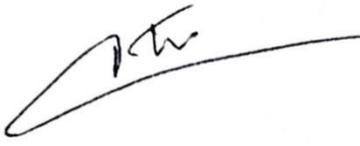


UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Solórzano Piedrahita, Geraldine Camila**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social**.

TUTOR

f. 

Cortez Galecio, Cristian Arnulfo

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Luna Mejía, Efraín Alonso

28 de agosto, 2021



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Solórzano Piedrahita, Geraldine Camila**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **El amor vende: el melodrama y el manejo narrativo del amor en las películas comerciales hollywoodenses** previo a la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, 28 de agosto del 2021

LA AUTORA:

f. Solórzano Piedrahita Geraldine Camila



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

AUTORIZACIÓN

Yo, **Solórzano Piedrahita, Geraldine Camila**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **El amor vende: el melodrama y el manejo narrativo del amor en las películas comerciales hollywoodenses**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, 28 de agosto, 2021

LA AUTORA:

f. Solórzanc

nila

Guayaquil, 28 de agosto de 2021

Lcdo. Efraín Luna Mejía, Mgs.

Director de Carrera de Comunicación social

Sírvase encontrar a continuación el presente el print correspondiente al informe del software antiplagio URKUND, una vez que el mismo ha sido analizado y se ha procedido con la estudiante: SOLORZANO PIEDRAHITA GERALDINE CAMILA, a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo de Titulación ***El amor vende: el melodrama y el manejo narrativo del amor en películas comerciales hollywoodenses*** de la mencionada estudiante.

VISTA GENERAL DEL ANÁLISIS



43 PÁGINAS DE UN TOTAL DE 56 CONTIENEN SIMILITUDES



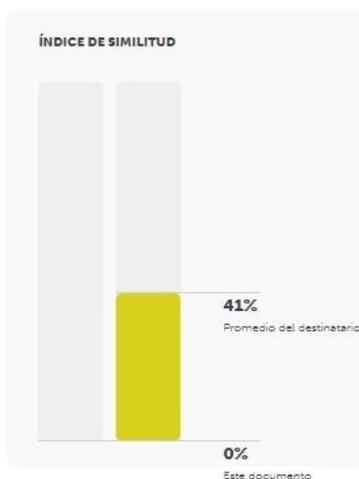
COINCIDENCIAS

- 2** SIMILITUD DE TEXTO
Alta similitud de contenido
- 0** ADVERTENCIAS
Uso inusual de caracteres

[VER DOCUMENTO COMPLETO](#)

Urkund sugiere fuentes primarias y alternativas. Es el usuario quien debe decidir qué fuente quiere incluir o excluir del informe.

[SABER MÁS](#)



DETALLES DEL ENVÍO

REMITENTE
cristian_cortez@yahoo.com

ARCHIVO
[Tesis camila.docx](#)

FECHA DE ENVÍO (ECT)
2021-08-28T19:35:00

NÚMERO DE ENVÍO
111778525

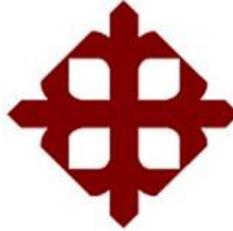
PALABRAS
34962

MENSAJE

Atentamente,

Lcdo. Cristian Cortez, Ph.D.

Docente Tutor



**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____
Cortez Galecio, Cristian Arnulfo, Ph.D.
TUTOR

f. _____
DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____
COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

f. _____
OPONENTE

ÍNDICE GENERAL

RESUMEN.....	IX
ABSTRACT	X
INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO I	5
1.1 Planteamiento de hecho científico o situación problemática	5
1.2 Formulación del problema de investigación	8
1.3 Justificación.....	8
1.4 Marco institucional/Líneas de investigación	9
1.5 Objetivos	9
1.5.1 Objetivo general.....	9
1.5.2 Objetivos específicos	9
1.6 Formulación de premisa.....	10
1.7 Categorías de análisis.....	11
1.7.1 El amor y el melodrama como recursos del mercado cinematográfico	11
1.7.2 Dimensiones de las categorías.....	11
CAPÍTULO II	14
2.1 Estado del arte	14
2.2 Marco conceptual	16
2.2.1 La audiencia masa de la teoría de la aguja hipodérmica	16
2.2.2 Escuela de Frankfurt, las industrias culturales y el imperialismo cultural: hacia una audiencia más o menos crítica	17
2.2.3 Los cultural studies y el arte como objeto de estudio	19
2.2.4 Los apocalípticos e integrados, lecturas divididas sobre la masificación del arte	19
2.2.5 Economía naranja: ¿el arte como negocio?	20
2.2.6 La intangibilidad de los géneros cinematográficos	22

2.2.7 Las tramas maestras	28
2.2.8 El amor romántico como recurso cinematográfico	33
2.3 Marco referencial.....	36
2.3.1 Mito del amor romántico	36
CAPÍTULO III	44
3.1 Enfoque metodológico de la investigación	44
3.2 Técnicas de investigación	44
3.2.1 Análisis de contenido	44
Ficha técnica de cada película	46
3.2.2 Entrevistas a profundidad	114
3.2.3 Grupo focal	117
CAPÍTULO IV	118
4.1 Descripción de resultados	118
4.1.1 Análisis de contenido cualitativo audiovisual	118
4.1.2 Análisis de entrevistas	126
4.1.3 Análisis de grupo focal.....	131
4.2 Triangulación de resultados	135
4.2.1 La importancia del amor como subtrama.....	135
4.2.2 Sobre cómo se utilizan los recursos	137
4.2.3 Referencias.....	140
4.3 Aceptación de la premisa	144
CONCLUSIONES.....	145
REFERENCIAS	151
ANEXOS	157
Entrevistas a expertos.....	157
Grupo focal.....	215

RESUMEN

¿Cómo se nos vende el amor? Las películas comerciales hollywoodenses comparten estructuras que siguen patrones similares y entre los aspectos que más se repiten entre los largometrajes está el de la representación del amor romántico. El héroe o la heroína vive una experiencia romántica que provoca a la audiencia preguntarse si esa pareja podrá estar junta. Este cuestionamiento no es incidental, Hollywood ha utilizado al amor como un recurso más para atraer al consumidor, como considera Illouz, E. (2009) en su estudio sobre el uso del amor como herramienta mercantil.

Un análisis de las películas que usan el viaje del héroe y que presentan una subtrama romántica define la herencia melodramática que los *blockbusters* usan para sus éxitos. Estos elementos permiten conmover al espectador por una película que, a pesar de contar con romance, no pertenece a ese género. Tras la revisión documental sobre el tema, la consulta a trabajadores en la industria y grupos de discusiones con la audiencia se presenta un análisis del contenido amoroso audiovisual en filmes donde se evidencia que el interés amoroso está ahí para ayudar al héroe o a la heroína, no para entorpecer su misión.

Palabras clave: Cine comercial, Viaje del héroe, Amor romántico

ABSTRACT

How is love marketed to us? Commercial Hollywood movies share structures which follow similar patterns, one of those aspects that is repeated throughout blockbusters is the representation of romantic love. The hero or the heroine experiences a romantic encounter which causes the audience to wonder if that couple will be together. This question is not incidental, Hollywood has mastered the use of love as a narrative resource to attract the consumer since its early beginning, as Illouz, E. (2009) considers in her study on the use of love as a merchandising tool.

An analysis of the films that use the hero's journey structure and that feature a romantic subplot defines the melodramatic heritage that blockbusters use for their hits. These dramatic elements allow the viewer to be moved by a film that despite having romance, does not belong to the romantic genre. Following In-depth documentary review on the subject and consultation to industry professionals and discussion groups, a content analysis of the audiovisual representation of love is presented that evidences that the love interest in films is there to help the hero or the heroine, not to hinder their mission.

Key words: Commercial film, Hero's journey, Romantic love

INTRODUCCIÓN

Todo episodio amoroso puede estar, por cierto, dotado de un sentido: nace, se desarrolla y muere, sigue un camino que es siempre posible interpretar según una casualidad o una finalidad, o moralizar, incluso, si es preciso: ahí está la *historia de amor*, (...) el tributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él.

Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*

¿Por qué arte?, ¿por qué cine comercial?, ¿por qué amor?

En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche F. (1981) describe a la dicotomía del arte como lo apolíneo, aquello sujeto a la razón y a la técnica, y lo dionisiaco, lo desenfrenado, el sentimiento puro. Estas posturas existen hasta hoy para explicar el origen de las creaciones artísticas. La investigación del arte permite derrumbar esa polaridad de pensar al arte como algo místico o como mera técnica replicable.

Detrás de la creación hay esquemas, estructuras y recursos narrativos establecidos para seguirse o incumplirse, pero también hay algo abstracto en el talento de muchos creadores. El no considerar la teorización del arte y pensarlo como algo entregado por las musas, como si *La odisea* hubiese bajado directamente del espíritu santo hasta la mente de Homero, un simple escribano, impide que este sea considerado como una profesión válida que requiere estudio y que puede crear una industria económica, requerimiento clave en el sistema socioeconómico en el que se maneja el mundo. No considerar al arte como parte importante de la economía es uno de los factores que impide reconocer la necesidad de fomentar el estudio en artes y su investigación, es algo que entorpece el desarrollo de sectores fílmicos como el de Ecuador.

En un estudio acerca de la contribución de las industrias culturales en la economía mundial realizado en 2015, la UNESCO reportó que el sector cultural representa un 3% del PIB mundial. Con 2,25 billones de dólares y 29,5 millones de empleos generados al año. En Ecuador, según el último censo del INEC (2010), las industrias culturales tienen 2,7 millones de dólares de

ingresos y reportan más de 45mil plazas de trabajo. Esas oportunidades laborales confirman que el arte es un sector que puede ser lucrativo si se lo incentiva de forma correcta.

Y, por otro lado, no pensar en que hay algo mágico en el ser conmovido hasta las lágrimas por algo que no está pasando en la realidad y disfrutar ese sufrimiento es, en resumen, inhumano. El considerar a esas ganancias, parte de los fundamentos de la economía naranja, como principal incentivo para la creación del arte deja afuera al valor pedagógico, cultural y social de las artes.

“La función esencial del cine es ser arte, pero también entretener” (Pérez, V., 2018). En la industria cinematográfica yace el punto de convergencia entre el arte y la economía, unos lo definen como ‘negocio’ (Díaz, N., 2011) y otros lo consideran como un arte, pero lucrativo (Belinchón, G., 2012). El debate de si el cine es arte, es una discusión histórica que este estudio no busca abordar, pero sí se pretende considerar la oportunidad económica que ofrece el oficio con el manejo de un sentimiento: el amor. El *product placement*, la asistencia a las salas y la mercancía que se vende basada en películas son algunas de las razones detrás de un éxito en recaudación, pero esa recuperación de la inversión no viene fácilmente.

Los esquemas narrativos que siguen las películas con grandes éxitos pueden ser estudiadas y analizadas para comprender a esa audiencia a la que tanto le gustan. He aquí otro entorpecimiento de la visión dionisiaca del arte: detrás de las películas más vistas, desde la saga de *Fast & Furious* hasta la saga más aclamada por la crítica, *Lord of the Rings*, hay estructuras que apelan a los sentimientos del espectador para lograr un vínculo (que tiene ganancia comercial para los creadores). Esto es posible señalarlo en industrias establecidas, como la de Hollywood, pero en Ecuador, país pequeño que invierte poco en cultura y se justifica por ello (Toranzos, M., 2020), no sucede de la misma forma.

Aquí entra la necesidad de estudiar esas otras industrias ya instituidas, aprender qué y cómo aplicar los recursos narrativos para conseguir la atención de la audiencia y conocer qué efectos tiene sobre el público que

asiste a las salas. En este estudio se establece al amor como el recurso narrativo, por antonomasia, para vender una historia.

CAPÍTULO I

1.1 Planteamiento de hecho científico o situación problemática

El amor en el cine cruza las fronteras del género. Los géneros; aquellas categorías en las que se suele dividir a cualquier arte, grupos de especies y conjunto de seres vivos para clasificarlos según las características que se repiten entre ellos; en el cine funcionan como la del uso del lenguaje audiovisual que se establecieron junto al desarrollo de la industria, un intento de fijar fórmulas dedicadas a repetir éxitos, pero cuya aplicación en la vida real es más permeable que sólida. Considerar esas supuestas definiciones como algo concreto es fútil al momento de tratar al amor. Es desde la hibridez que este elemento crece.

Zavala, L. (2013) percibe estos componentes que se saltan géneros como 'paradigmas temáticos' y establece que "(los rasgos de la comedia romántica) están presentes en casi todos los géneros clásicos" (p. 133).

Lo que Zavala describe es que las películas de varios géneros cinematográficos convergen en el uso de las relaciones amorosas como parte importante de la historia que desean contar. Desde acción, pasando por la ciencia ficción y fantasía, hasta géneros clasificados por su ambientación como las películas bélicas y las películas de gánsteres brindan al espectador la siguiente pregunta como parte de su narrativa: "¿Estos individuos formarán una relación romántica?".

Para lograr esa pregunta se usan ciertas convenciones que esta investigación pretende describir.

Las películas que contienen esa pregunta, acerca de si alguno de sus personajes principales terminará emparejado con otro, no son pocas. No se puede obviar el hecho de que 8 de las 10 películas más taquilleras de la historia presentan a alguno de sus protagonistas en una relación amorosa que es esencial para la construcción de la trama (Box office Mojo, 2021).

Top Lifetime Grosses

Worldwide ▾

Data as of Jun 23, 1:42 PDT

← Previous page 1-200 of 1,000 Next page →

Rank	Title	Lifetime Gross	Year
1	Avatar	\$2,847,246,203	2009
2	Avengers: Endgame	\$2,797,501,328	2019
3	Titanic	\$2,201,647,264	1997
4	Star Wars: Episode VII - The Force Awakens	\$2,069,521,700	2015
5	Avengers: Infinity War	\$2,048,359,754	2018
6	The Lion King	\$1,670,719,887	2019
7	Jurassic World	\$1,670,516,444	2015
8	The Avengers	\$1,518,815,515	2012
9	Furious 7	\$1,515,341,399	2015
10	Frozen II	\$1,450,026,933	2019

Ilustración 1. Box Office Mojo de IMDbPro, 2021

De esta lista, dos películas no contienen una relación romántica que involucre a alguno de los protagonistas, *Star Wars: Episodio VII – El despertar de la fuerza* cabe recalcar que esta es la séptima entrega de una saga masivamente popular y su estreno se da luego de 10 años de la última película del universo de *Star Wars* en *live action*. Además, a lo largo de las anteriores entregas de la saga, hay un rol fuerte representado por el triángulo amoroso entre los protagonistas de la trilogía original: Luke Skywalker, Princess Leia y Han Solo, relación a la que se hace alusión en el episodio VII.

De igual manera en el caso de *Avengers: Endgame*, que es la sexta entrega del universo de Marvel. En esta película se juntan personajes conocidos por la audiencia y ellos mantienen sus dramas amorosos de las anteriores películas. La característica que comparten ambas excepciones, es que son entregas avanzadas de la historia que representan y las dos introdujeron historias románticas en sus entregas anteriores.

Pero ¿qué tienen en común estas representaciones transgenológicas del amor en el cine comercial? Para esto se puede partir citando a Monsiváis, C. (2000, pg. 112): “El melodrama es el elemento de mayor arraigo de la industria cultural”.

En su libro *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo* (1997), la socióloga marroquí Eva Illouz defiende que:

El amor romántico se ha convertido en un elemento íntimo e indispensable del ideal democrático de la opulencia que acompañó el surgimiento de los mercados masivos. Con lo cual ofrece una utopía colectiva que trasciende y atraviesa todas las divisiones sociales.

La autora explica el proceso de la mercantilización del amor romántico, defendiendo que se da directamente a través de la publicidad, en donde se utilizan spots representando un ideal del amor para vender un producto al consumidor. Este trabajo pretende trasladar esa reflexión sobre la monetización del amor a los trabajos audiovisuales de ficción comerciales, tanto en el cómo se logra como en el qué efectos tiene en la audiencia.

A través de la comparación de largometrajes comerciales y con gran taquilla y la estructura de tres actos defendida por Syd Field en su libro *Guion: los fundamentos de la escritura de guiones* se podría determinar el esquema que Hollywood ha dedicado a la reproducción. El guion servirá como lugar común para replicar un mensaje ya conocido por la audiencia: el protagonista de esa película de fantasía, de acción o película de gánsteres se va a enamorar.

Según la psicóloga Pamela Rutledge (2019), investigadora en la psicología detrás del consumo de medios, declara que: “Esos arcos narrativos predecibles que se dibujan sobre los patrones que reconocemos de cuentos de hadas ofrecen comodidad al presentar a la vida como simple y moralista” refiriéndose al fenómeno del espectador de ver películas románticas una y otra vez. Esta declaración defiende la naturaleza del ser humano a aceptar estructuras como el viaje del héroe en repetición. Es la costumbre de escuchar el relato de Psique y Eros una y otra vez: se conocen, se enamoran, se pierden y regresan¹.

Empero, la estructura literaria no es lo único que construye a un producto audiovisual. Aspectos como la musicalización juegan un rol importante en la sustentación del romance. Annabel J. Cohen en su ensayo *Music as a source of emotion in film* (2001) muestra un recorrido sobre los roles que la banda sonora tiene en un producto audiovisual. Entre las funciones que Cohen

¹ Ovidio en *Las metamorfosis* cuenta el relato de amor entre Eros (cupido) y Psique, la estructura de ese relato escrito en el siglo 8 d.C. (y que fue reproducido oralmente en siglos anteriores) es la que se refleja en las relaciones románticas hollywoodenses actuales.

señala están el sostener la estética del filme, influenciar la interpretación del espectador sobre la narración, integrar la película en la memoria de quien la ve y entre otros usos que sirven para provocar sentimientos en el consumidor, sentimientos que muy probablemente lo harán regresar a las salas de cine.

1.2 Formulación del problema de investigación

¿Qué relación existe entre el género melodramático y el manejo narrativo del amor en el éxito comercial de las películas hollywoodenses?

1.3 Justificación

En 2002 Robert Mckee toma los postulados de Joseph Campbell y describe una posible estructura de guion cinematográfico a la que bautiza como el *viaje del héroe* se crea el arquetipo de la película exitosa contemporánea. Esta es la estructura narrativa más importante. Las grandes sagas mantienen este esquema, Harry Potter, *Star Wars* y *Marvel*, unas de manera más extendida que otras. El planteamiento, nudo, desenlace o mundo ordinario, llamada a la aventura, retos, abismo, el regreso: todas son etapas basadas en el viaje de Ulises en la épica *Odisea*. Sin embargo, este periplo que explica Mckee deja a un lado una parte importante del relato grecolatino, la relación del héroe con su esposa Penélope.

Debido a la carga narrativa que tiene el matrimonio en la *Odisea*, Penélope es mencionada 83 veces en el texto, podría considerarse absurdo no agregarlo de forma explícita al esquema que se crea a partir de esa historia. Mckee no lo agrega oficialmente en ninguna de las 12 etapas que narra el periplo, solo lo menciona en una etapa como algo no protagónico, pero el amor romántico (como a partir de la Modernidad sería reconocida la relación de una pareja) es utilizado como recurso narrativo en la mayoría de producciones contemporáneas que toman la estructura del *viaje del héroe*. Al observar las cifras de las películas más taquilleras del mundo en la actualidad, recopiladas por Box Office Mojo, se puede observar que su gran mayoría, sin importar su género cinematográfico, tiene una historia de amor como parte importante de su trama.

En su libro *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, la socióloga Eva Illouz relaciona este fenómeno con la mercantilización del amor romántico que sucede en varios aspectos de la cultura contemporánea, entre ellos el cine. Illouz describe a esta comercialización como una manifestación general en la cultura de masas, declarando que “El amor romántico se ha convertido en un elemento íntimo e indispensable del ideal democrático de la opulencia que acompañó el surgimiento de los mercados masivos...” Sus conclusiones abren la puerta al estudio de los recursos narrativos que construyen esa ‘venta’ del amor. ¿De qué forma se logra ese vínculo amoroso que al espectador voyerista le encanta consumir? ¿Qué implica que este espectador sea consumido? Este texto intenta responder a la necesidad de un análisis del manejo narrativo que permite rentabilizar a una emoción tan abstracta como el amor.

1.4 Marco institucional/Líneas de investigación

El presente trabajo se enmarca en la línea de investigación *Educación y Comunicación* de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, suscribiéndose al marco de *Estudios de construcción discursiva y recepción*. Desde este enfoque la investigación describirá la creación cinematográfica de sentidos y su repercusión en la audiencia.

1.5 Objetivos

1.5.1 Objetivo general

Analizar la relación existente entre las características del melodrama y el manejo narrativo del amor con el éxito comercial de cinco películas de Hollywood entre 1981 y 2020.

1.5.2 Objetivos específicos

- Exponer los elementos melodramáticos que desde **1982 a 2020** influyen en la creación de subtramas románticas en el cine comercial de Hollywood.
- Descomponer los componentes **estéticos** que los filmes *Blade Runner* (1982), *The Mummy* (1999), *Avatar* (2009), *Wonder Woman* (2017) y

Enola Holmes (2020) utilizan en el manejo narrativo del amor romántico.

- Interpretar las consecuencias del uso de las características melodramáticas y manejo narrativo del amor en la taquilla y memorabilidad de dichos films.
- Inquirir en el uso de recursos melodramáticos y del manejo narrativo del amor en el cine ecuatoriano a través de entrevistas a cineastas, analistas de cine y guionistas.

1.6 Formulación de premisa

El amor como herramienta narrativa para el mercado es algo que se puede analizar en el cine. Discernir los elementos que se repiten en las películas más vistas e identificar cuáles son los puntos que enganchan a la audiencia podría significar una mayor comprensión del consumo cinematográfico de la sociedad. La recepción del público de una sola representación del amor no puede ser algo gratuito, sino debe aportar al imaginario romántico.

El éxito de la saga de *Star Wars* significó el establecimiento de un modelo que seguir para crear grandes éxitos en Hollywood. A partir del estreno de *The Empire Strikes Back* (1980) este paradigma se extendió al manejo narrativo del amor. Sin embargo, se decide dejar fuera a la saga intergaláctica porque la estructura amorosa se da a lo largo de 3 películas en lugar de una sola, como sí sucede en el resto de la muestra.

Las cinco películas elegidas como unidad de análisis: *Blade Runner* (1982), *The Mummy* (1999), *Avatar* (2009), *Wonder Woman* (2017) y *Enola Holmes* (2020) demuestran esa inclusión continua de elementos similares para contar historias de amor romántico a lo largo de cinco décadas. El estudio de esos recursos melodramáticos puede servir como interpretación de las razones detrás de esa adicción al manejo narrativo repetitivo del amor.

1.7 Categorías de análisis

1.7.1 El amor y el melodrama como recursos del mercado cinematográfico

Eva Illouz (2002) defiende que el mercado se apropió del romance y creó valores, principios y representaciones en torno a él. Esta construcción del amor se mantiene como hábito de consumo de la audiencia, un público que regresa una y otra vez a ver las mismas historias desenvolverse porque ha sido condicionado por la industria cultural a hacerlo.

Por otro lado, investigadores como Pamela Utledge (Page, 2019) mantienen una lectura más positiva de este comportamiento, señalando los beneficios psicológicos de consumir esas narraciones predeterminadas: "*Those predictable story arcs that draw on the standard patterns we recognize from fairytales offer comfort by presenting life as simple and moralistic*". Utledge concluye que el tipo de películas que repiten recursos (en el caso de esta entrevista, las películas de Hallmark) presentan un tipo de "entretenimiento escapista" para el receptor.

Este estudio no pretende defender ni una postura, tomando los términos de Umberto Eco, apocalíptica de las tramas repetidas de Hollywood; una en la que las personas estén atrapadas bajo el síndrome de Estocolmo derivado de años de capitalismo, ni una postura más integrada en el que el amor y el melodrama, vehículo por el cual nos llega este recurso, son productores de serotonina para aliviar el sufrimiento de las masas. Esta investigación reconoce que cualquiera sea el caso la realidad es que la audiencia acepta ese pacto melodramático, cuan absurdamente pasional sea, por lo que se busca reconocer la tradición melodramática en las películas comerciales de Hollywood y entender la forma en que logra enganchar a la audiencia, aguja hipodérmica o sertralina de por medio.

1.7.2 Dimensiones de las categorías

Los códigos visuales

En referencia a todo lo que se percibe desde el sentido de la vista se revisará:

- La iconografía: decodificación de la relación entre un ícono gráfico y su objeto
- La simbología: la decodificación de la relación arbitraria e indirecta entre un símbolo y un objeto
- La colorización: los colores predominantes en la estética del filme
- La fotografía: que comprende la composición de la imagen y su iluminación, además de la planificación con tipos de planos, encuadre y campo y la angulación y posición de la cámara
- El montaje: el tipo de edición y los efectos utilizados
- Los efectos especiales: los usados en la grabación y agregados en post producción

Los códigos sonoros

En referencia a todo lo que se percibe desde el sentido del oído se revisará:

- La música: determinando si es diegética o extradiegética, además del análisis de los temas inéditos de la trama amorosa y la definición de leit motiv o composiciones musicales recurrentes para cada personaje
- La sonorización: los efectos de sonido

La puesta en escena

Estudiando todo lo relacionado a la construcción del ambiente de la película.

- Escenario: set, vestuario, maquillaje

El relato y sus elementos:

Sobre la construcción de la historia se profundizará en:

- El guion cinematográfico y la narración: determinar el tipo de trama que se sigue y la predominancia del viaje del héroe. Se establecerá en género cinematográfico principal y las características melodramáticas usadas. Además, se definirá la estructura dramática de la escena con los puntos de giro, el conflicto y las resoluciones.

- Los personajes y sus acciones: la construcción de personajes y los arquetipos usados, también los estereotipos encontrados y el rol que la mujer desempeña en los largometrajes.
- Diálogos: la construcción de las conversaciones entre personajes y monólogos. Aquí se definirán palabras claves pronunciadas por los personajes, la emoción y tono que mantienen, junto a las muletillas y chistes que compartan.
- *Rolling gag* y metalenguajes: definición de chistes o códigos secretos entre protagonistas
- Referencias y “homenajes”: distinción de las características reincidentes de tramas ya existentes y adaptaciones o referencias a otras historias
- Construcción de sentido: la posición política, ideología o punto de vista

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

*su cuerpo dejará, no su cuidado; serán ceniza, mas tendrá sentido; polvo
serán, mas polvo enamorado.
Francisco de Quevedo (1969)*

2.1 Estado del arte

Trabajos como *Cine Queer de producción nacional: análisis de los casos Feriado (2014), El secreto de Magdalena (2015) y Versátil: Sin prejuicios (2017)* (Sánchez, 2018) y en *Coordenadas desde el género : tendencias narrativas del cine ecuatoriano de ficción de 1999 a 2019* (Jaramillo, 2020) estudian los recursos narrativos utilizados por varias películas para establecer patrones en la recepción de la audiencia. Ambos trabajos estudian aspectos como la música, el diálogo y la fotografía. De igual manera este estudio plantea lograr un análisis de contenido para el bosquejo del modelo de representación del amor.

En el estudio *El amor romántico: análisis de la trama amorosa en el cine comercial estrenado en salas argentinas (2013-2016)*, Fidani, B (2019- Pg. 59), a través del análisis del arco narrativo de películas exclusivamente románticas, llega a la conclusión de que casi todas repetían seis aspectos: un encuentro 'lindo' entre protagonistas (denominado Meet Cute), el enamoramiento correspondido, la pareja representaba dos lados opuestos totalmente, una serie de impedimentos entorpecían la relación, una divina revelación vinculada al clímax de la historia y un final feliz. El estudio realizado por Fidani de las películas de cierto género fílmico más vistas por todo un país reveló convenciones estables, pilares en la narración que dirigen la atención al espectador hacia lo que está pasando (personas experimentando el amor) y no hacia el cómo está pasando (la trama, la fotografía, la música y el diálogo).

De la misma forma, en *Análisis de la representación idealista del amor y su influencia en los roles de género: una aproximación a dos propuestas fílmicas desde las figuras de Eros y Psique*, Urzúa, I. (2019) analiza las películas *Ruby*

Sparks y *La la land* y concluye que las películas románticas tienden a sostener un discurso conservador que defiende la idea del matrimonio y la formación de una familia para los personajes femeninos. Urzúa considera a Hollywood como una institución que perpetúa paradigmas, especialmente desde un recurso romántico que se repite.

A esta estrategia de representación invisible repetitiva se refiere Illouz, E. (2009- pg. 126) en su libro *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*: “(la) metafísica de la publicidad, que borra la distancia entre el sujeto y el objeto de consumo, entre el producto y la relación que éste ayudó a crear”, el amor se convierte en una forma del mercado para sostener a la demanda del consumidor a la industria del cine.

Desde el elemento del amor se puede señalar un problema que autores como Mejía, J. (2016) concluyen en sus estudios: algunas industrias cinematográficas, en el caso de este estudio, la industria emergente del cine ecuatoriano, no toman en cuenta las demandas de sus potenciales consumidores. En *Estudio de las películas ecuatorianas comerciales con más espectadores en el período 2010-2015 y su relación con el tipo de narrativa utilizada por sus directores, en la ciudad de Guayaquil*, Mejía, J. (2016) determina como la mayoría de producciones audiovisuales ecuatorianas presentan características del cine de autor y utilizan una mirada realista y de crítica social en sus tramas. El autor interpreta, apoyado por las cifras de taquilla, que es esta falta de variedad en temáticas lo que ocasiona el desinterés de la audiencia por largometrajes nacionales. Según este trabajo, la ignorancia en cuanto a las convenciones de género aplaudidas por el espectador es lo que ha logrado que, a pesar de que la oferta del cine nacional ha proliferado en los últimos años, no se haya alcanzado la misma taquilla que películas de la década de los 80 del siglo pasado.

Con un enfoque más cuantitativo, Morales B. (2020) y Morales N. en *El cine romántico hollywoodense de la primera década del S. XXI: Análisis desde la perspectiva de género* recogen métricas de las veinte películas románticas más taquilleras de la primera década del 2000 para analizar la representación de género en el cine de Hollywood. En este análisis discursivo señala los roles

y estereotipos en las relaciones de pareja de estos filmes. Las encuestas realizadas para el artículo muestran datos interesantes, como que el 61,3% de los encuestados cree que el género romántico algunas veces representa realísticamente a las relaciones de pareja.

Este texto divide a las películas en un modelo Tradicional, en el que no hay igualdad de género, un modelo Alternativo, en el que los recursos narrativos permiten una equidad de género y una mezcla de ambos. Según los resultados de su investigación, las autoras señalan que 9 de las películas de su muestra pertenecen a cada uno de los modelos y 2 tienen elementos de ambos, lo que las lleva a interpretar que las películas están siguiendo paradigmas más igualitarios en cuanto a la representación femenina.

De la misma manera, Alesón, M. y Aparicio, V. (2017) en *Aproximación al mito del amor romántico en el cine: análisis y propuesta de intervención* presentan un modelo de análisis para el estudio de las dinámicas de género en películas románticas. Esta investigación desea aplicar herramientas utilizadas en estos textos para profundizar los estudios del romance como recurso de recaudación mercantil en las películas de Hollywood.

2.2 Marco conceptual

2.2.1 La audiencia masa de la teoría de la aguja hipodérmica

Esta teoría estrenó el estudio de los efectos de los media en las personas, fue desarrollada en un contexto bélico y de cuestionamiento de las consecuencias de la difusión de la comunicación de masas, particularmente de la propaganda. En ella se considera a la audiencia como una masa homogénea y pasiva, a merced del mensaje de los medios de comunicación, que es atacada por el contenido y manipulada: “La teoría hipodérmica mantenía por tanto una conexión directa entre exposición a los mensajes y comportamientos: si una persona es alcanzada por la propaganda, puede ser controlada, manipulada, inducida a actuar” (Wolf, 1987- pg. 29).

Los posteriores estudios de los medios de comunicación dismantelaron esta teoría, sin embargo, las preguntas pensadas por Harold D. Lasswell crearon las bases para el estudio de la comunicación:

Así, la superación de la teoría hipodérmica supuso la división de los estudios en diferentes campos: el quién emite (estudio sociológico de los medios), el qué (análisis de contenido de los mensajes), el canal (aspectos técnicos), el quién descodifica (los públicos y las audiencias) y finalmente la identificación y valoración de los efectos. (Vera, J., 2014- pg. 19)

Tras la superación de la teoría hipodérmica se pasa de defender unos efectos tajantes de los medios hacia la audiencia a considerar que lo que ocurre es una influencia mucho más abstracta y relativa. Este segundo periodo es uno que reconoce el impacto de los medios, pero no asume que hay una correlación clara entre el consumo mediático y la conducta de las personas. En esta línea de estudio, Fiske, J. (1987) declara:

Television does not “cause” identifiable effects in individuals; it does, however, work ideologically to promote and prefer certain meanings of the world, to circulate some meanings rather than others, and to serve some social interests better than others. This ideological work may be more or less effective, according to many social factors, but it is always there, and we need to think of it in terms of its effectivity in society at large, not of its effects upon specific individuals or groups. “Effectivity” is a socio-ideological term, “effect” an individual behavioristic one. (Fiske, J., 1987- pg. 19)

Es decir, se deja atrás la noción de “masa” para la audiencia y se considera la complejidad de la influencia de los medios.

2.2.2 Escuela de Frankfurt, las industrias culturales y el imperialismo cultural: hacia una audiencia más o menos crítica

Desde la crítica al capitalismo se desarrolla la Escuela de Frankfurt, un grupo de jóvenes burgueses marxistas que piensan en la revolución y en la transformación social de lo que denominaron “industria cultural”. Este grupo también consideraba a la audiencia como un conjunto de seres manipulables ante la voluntad e ideología de los dueños de los medios de comunicación, que privilegian al sistema capitalista, restando calidad al mensaje: “De este sistema los que trabajan en él suministran explicaciones y justificaciones en clave tecnológica: el mercado de masas impone estandarización y

organización: los gustos del público y sus necesidades imponen estereotipos y baja calidad” (Wolf, M., 1987- pg. 94).

La industria cultural, como la define esta escuela, ofrece bienes simbólicos producidos de forma mecánica con un propósito económico. El valor de estos “productos” culturales depende del ingreso financiero que ofrezcan. Adorno T. y Horkheimer M. hablan de la producción cultural como algo dividido entre “arte culto”, que causa conmoción interior y en el que no hay reproducción masiva de los productos, y en la “industria cultural” en donde la reproducción se da con fines comerciales.

Adorno T. (1969), con una posición muy apocalíptica (término tomado de la teoría de Eco), declara que “la televisión comercial deforma la consciencia” (pg. 67), pues pierde su capacidad de provocar o estructurar emociones en la audiencia y solo busca que esta se conforme:

la industria cultural, principalmente recurriendo a la televisión, reduce aún más a los hombres a un comportamiento inconsciente, en cuanto pone en claro las condiciones de una existencia que amenaza con sufrimientos a quien las considera, mientras que promete premios a quien las idoliza (...) El vocabulario de la escritura de imágenes no es sino estereotipos. (pg. 72).

La teoría del imperialismo cultural, que nace a raíz de la escuela de Frankfurt, defiende que los productos de la “industria cultural” van acorde a la hegemonía de los países en donde normalmente se da la producción de los bienes simbólicos. Esta teoría señala la asimetría entre las varias industrias e indica que hay un dominio cultural geográfico, pues los países capitalistas centrales llenan el mercado con sus medios de comunicación, introduciendo ideologías a países subdesarrollados. Althusser, L., Dorfman, A. y Matterlart, D. son los exponentes del imperialismo, estos dos últimos declaran que:

La relación de hegemonía que hemos establecido entre los niños-adultos que vienen con su civilización y sus técnicas, y los niños-buenos salvajes que aceptan esta autoridad extranjera y entregan sus riquezas, queda revelada como la réplica matemática de la relación entre la metrópoli y el satélite, entre el imperio y su colonia, entre los dueños y sus esclavos. (Dorfman, A. y Matterlart, A., 2005- pg. 53)

2.2.3 Los *cultural studies* y el arte como objeto de estudio

Los estudios culturales aparecen en la Gran Bretaña de posguerra y definen a la cultura como las condiciones sociales que forman la producción de significados. Según los autores principales de esta corriente; Richard Hoggart, Stuart Hall, Raymond Williams, Edward Thompson y David Morley; para tratar a estas condiciones se deben considerar todos los aspectos posibles, no solamente las costumbres de la sociedad: “Cultura no es una práctica ni es simplemente la descripción de la suma de los hábitos y costumbres de una sociedad. Pasa a través de todas las prácticas sociales y es la suma de sus interrelaciones” (Hall citado por Wolf, 1985, pg. 121).

Además, los *cultural studies* o estudios culturales de Birmingham no hacen una clara demarcación entre la cultura alta y la popular, sino que defienden que existe la hegemonía, una ideología dominante por parte de un grupo y la supremacía de este grupo sobre el resto (ibídem.).

Cuando esta corriente llega a los Estados Unidos, los grupos americanos proponen nuevas posiciones teóricas, introducen las ‘subculturas’ o “esferas intermedias de las clases medias” (Maigret, 2005) como los *Queer Studies*, *Women’s studies*, entre otros, para realizar lecturas sobre los productos culturales.

Los americanos no hablan de la cultura de masas, se centran en las ‘negociaciones’ que se dan entre hegemonía y clase popular, cómo ambas partes ganan (la hegemonía más, por supuesto) y en la crítica a este modelo, también se focalizan en el posible “plurismo significativo” que causan los productos de los medios, concluyendo que la interpretación recae en la condición del receptor.

2.2.4 Los apocalípticos e integrados, lecturas divididas sobre la masificación del arte

Humberto Eco plantea a los productos de la cultura de masas como objetos de estudio merecedores de reflexiones. Él considera la complejidad de estos bienes y la importancia del estudio de sus efectos sobre la audiencia. Con este enfoque, Eco describe a los apocalípticos y a los integrados como dos

perspectivas sobre la circulación masiva de productos. Son dos visiones: La transformación de un hecho aristocrático en algo banal y la 'evolución' de una cultura compartida o democrática (Zecchetto, et al., 2005- pgs. 197-202).

La posición apocalíptica coloca a la cultura de masas como una anticultura, signo de caída irrecuperable, caída en la que la cultura pasa de ser un hecho aristocrático a algo banal. La posición optimista o integrada observa a la cultura de masas como el proceso de ampliación y circulación de arte. Esta segunda defiende que parece no una cultura inferior, sino una compartida (ibídem.).

Ambas posiciones no se contradicen, se complementan como la crítica hacia la cultura definida como 'masiva'.

2.2.5 Economía naranja: ¿el arte como negocio?

Más allá de pensar a los bienes culturales como medios para cumplir los objetivos de corporaciones externas al arte, la economía naranja o economía creativa considera al arte como una industria en sí misma. El término fue desarrollado por John Howkins (2001) quien señaló la importancia de los servicios y bienes culturales en la economía de los países, a los que identificó como aquellos que tienen de base a la propiedad intelectual (Solórzano, 2019- pg. 2).

Esta relación entre creatividad y economía es atravesada por la industrialización masiva. Buitrón y Duque (pg. 10) en el texto que ha fomentado la conversación de este tema en Latinoamérica dictan que la economía naranja "representa una riqueza enorme basada en el talento, la propiedad intelectual, la conectividad y por su puesto la herencia cultural de nuestra región".

Este conjunto de actividades señala la importancia de la cultura, pero deja a un lado al arte como una contribución social en donde el valor va más allá de los dólares. La riqueza pedagógica, el uso educativo del arte, lo que Adorno y Horkheimer señalarían como la conmoción interna, aquello que sería el aura para Benjamin Walter, o el gozo estético para Kant, quedan detrás del crecimiento económico.

Montalvo (2019) se muestra a favor del diálogo sobre la cultura, pero también criticó la supuesta inclusión de la economía naranja en el Ecuador, cuando en su posesión, el entonces ministro de Cultura y Patrimonio Juan Fernando Velasco prometió esta implementación en el país:

Si bien este enfoque reconoce la necesidad y la pertinencia de una activa participación estatal en el desarrollo de las industrias culturales, y también reconoce el denominado “valor cultural” (todo aquello no-económico) de esta producción, es un enfoque orientado a la innovación y al emprendimiento, dos términos muy criticados por los Estudios Culturales contemporáneos, principalmente debido a su relación con la creciente informalidad y precarización del trabajo.

Montalvo señala el peligro de que una de las propuestas de este proyecto fue el realizar créditos para los artistas, pues ese modelo no funciona pues “varios estudios en otros países muestran lo delicado e incluso contraproducente que puede resultar generar este tipo de incentivos para emprendimientos culturales o ecosistemas creativos” (ibídem.).

Por otro lado, Zerega, A. (2021) defiende la importancia de las industrias creativas y culturales alegando la diferencia entre estas y el mercadeo tradicional: “En el mercadeo tradicional a partir de una investigación de mercado uno crea un producto, en el mercadeo cultural a partir del producto creado, a partir de la creación libre, se va a buscar públicos para luego transformarlos en audiencias y luego monetizar esa relación”.

Las críticas de este término también se enfocan en la idea del emprendimiento, algunos estudiosos colombianos señalan sus preocupaciones de la aplicación de políticas relacionadas a la Economía Naranja en su país:

El oráculo para entusiastas que representa La Economía Naranja se equipara menos con una “innovación” de política que con una sagaz y perversa campaña publicitaria que pretende convocar giros emocionales, especialmente entre un sector ya de por sí precarizado, potencialmente explotable y, sobre todo, presa fácil para caer en el tipo de seducciones e ilusiones emprendedoras: la juventud.

El equilibrio para el funcionamiento de este modelo económico yace en reconocer que el sector cultural forma parte de una cadena de valor relacionada hacia otras industrias y en reforzar la capacidad de sostenibilidad de las propuestas creando políticas especializadas en cada área creativa, pues la industria teatral requiere de leyes distintas al audiovisual por ejemplo. Todo esto debe considerarse al momento de hablar de una “economía naranja” que vaya más allá del discurso tal como sucedió con el Plan Integral de Incentivos y Fomento a la economía naranja, Ecuador Creativo para el que “no existe un documento público que explique y defina este Plan de manera precisa y al que se pueda recurrir para revisar” (Varas, 2020).

2.2.6 La intangibilidad de los géneros cinematográficos

La herencia de los géneros es literaria y clásica, en el cine estos funcionan como clasificaciones de películas que comparten características similares. Altman, R. (1999- pg. 35) en su teorización del término complejiza esta palabra, señalando que abarca cuatro significados: el de esquema básico para la proproducción, como estructura sobre la que se construyen las películas, el género como etiqueta de marketing y y como contrato con el público.

Cada una de estos significados tiene una base económica, tal como lo dice Hueso, A. (1996):

desde los propios orígenes del cine, la faceta de mero espectáculo se encuentra indisolublemente unida a la económica, lo que trae como consecuencia lógica el que se constate la necesidad de contar con un soporte de cierta entidad comercial, es decir, unos elementos que faciliten un mínimo de seguridad y continuidad al trabajo (...) para poder alcanzar esta seguridad comercial, es necesario poseer una forma de expresarse (lo que denominamos código) que sea accesible al público. (pg. 286-287)

El autor se basa en la configuración temático estética y su concepción histórica, ya que, como señala, los géneros cinematográficos se transforman de acuerdo al contexto, para hacer una comparación de ellos con los géneros literarios.

Autores como Pérez, P. (2004- pg. 24) rescatan la utilidad académica de estas fórmulas: “(los géneros cinematográficos son) meros instrumentos teóricos

para el establecimiento de categorías que sirvan de referencia en el análisis global de amplios corpus filmicos”. Mientras que Company, J. y Esteve, P. (1981- pg. 57) apuntan a la flexibilidad de estas divisiones:

los criterios de delimitación entre ellos no son claros (...) esta identidad no es solo objetiva a nivel del film o subjetiva para el espectador, sino que, al mismo tiempo corresponde a una organización del sistema de producción y de distribución cinematográfica y a un proceso de realización de los films en cuestión.

2.2.6.1 El melodrama: el género cinematográfico patético

El melodrama es a lo que Theodor Adorno le tenía miedo. Capaz de llevar a las lágrimas a una audiencia y hacer de esas lágrimas algo disfrutable (ya decía Reynaldo González que “llorar es un placer”), el melodrama es un género cinematográfico caracterizado por la prolongación del sufrimiento del personaje y el goce de esa agonía. Y como todo placer ha sido considerado obsceno, “el melodrama es juzgado, desde la dialéctica del *logos* vs. el *pathos*, como el doble simplificado y vergonzante de la tragedia, como patetismo que degrada el gran *pathos*” (Torres, G., 2017- pg. 44).

Pérez P. (2004) menciona la dificultad de cerrar el concepto del melodrama y en lugar de un género cinematográfico específico se pregunta si deberíamos hablar de “lo melodramático” que “describe los avatares de sujetos deseantes inscritos en relatos caracterizados por el exceso y la desmesura”. (pg. 19).

Hayward, S. (2000) señala el nacimiento del melodrama en el medioevo con la tradición oral y obras moralistas para después continuar en la modernidad en las novelas francesas e inglesas sentimentales (pg. 213). Históricamente la relación entre el melodrama y la modernidad logra que este primero sostenga los valores burgueses de la clase media emergente, lo que explica el enfoque del género en los valores familiares y morales (características de los burgueses que veían la herencia como base de su clase social): “It is important to remember that, as a genre, melodrama also developed alongside nineteenth-century capitalism – and that capitalism gave rise to the need of the family to protect (Hayward, S., 2000- pg. 214).

Antes de este vuelco al capitalismo decimonónico, los melodramas eran musicales acompañados de recitaciones con influencias de la tragedia, la opereta y el folletín:

su naturaleza híbrida jugó en contra frente a los espacios institucionalizados de la cultura: el acompañamiento musical lo dejó fuera del teatro de declamaciones, el texto hablado lo expulsó de las salas de ópera y su dimensión teatral lo apartó de los auditorios de concierto. (Cappello, G., 2020)

Posteriormente ya llevado al cine el melodrama se mezcla con el drama romántico para establecerse como género popular (Pérez, P., 2004- pg. 19).

Ya en las salas de cine el melodrama se vuelve la base de las *women's films*, películas producidas considerando a las mujeres como grandes consumidoras de historias: "Because it was seen as an integral part of selling consumer culture, it quickly became evident that it was necessary to address a female audience as much as a male one" (Hayward, S., 2000- pg. 215). Aquí nace la concepción feminizada del género que sigue hasta hoy: "El melodrama fílmico es la piedra de toque de la sensibilidad colectiva, y convierte "el Valle de Lágrimas" en un espectáculo orgullosamente comercial" (Monsiváis, C., 2002).

2.2.6.4 El manejo narrativo del melodrama romántico

Los sentimientos que representa el melodrama el espectador los vive como si fueran suyos. Esta empatía se logra por ciertas características que se describirán a continuación.

En la lógica melodramática las exageraciones de los sentimientos son la regla y la hipérbole, narrar en tono elevado, es lo normal. Refiriéndose a este pacto con la audiencia para que acepte como verosímil a lo excesivo, Neale, S. (1986) describe que en el melodrama "There is an excess of effect over cause, of the extraordinary over the ordinary" (pg. 7).

En los melodramas la narración se da desde una focalización heterodiegética, es decir, se maneja desde un punto de vista fuera de la historia, brindando una visión más completa a la audiencia que al personaje (quien, condenado, sufre por una perspectiva deficiente de lo que ocurre a su alrededor).

Esta narración omnisciente es uno de los principales factores para que el espectador se vea a sí mismo en los personajes y sufra con ellos: “Los relatos melodramáticos suelen depositar el punto de vista del narrador en el de la víctima, y buena parte de ese goce reside en la predisposición del espectador para acompañarla emocionalmente en su sufrimiento por un mundo hostil” (Pérez, P., 2004- pg. 92).

Otra forma con la que se desarrolla la identificación de la audiencia con el personaje melodramático es que la información se entrega de forma paulatina o dosificada. La morosidad y mezquindad con la que se presentan los hechos puede devenir en la anagnórisis, cuando el personaje descubre algo de sí mismo, esa gran revelación a la que acompañaba toda la tensión del relato logrando así la purificación siempre esperada del público “se considera que el espectador hace una catarsis y se compadece de lo que ve, lo que sería el objetivo principal del melodrama popular” (Gallarino, F., 2010).

La tensión base del melodrama además presenta a la dicotomía entre víctima y victimario o la lucha entre el bien y el mal. Esta división puede entenderse desde algún deseo “prohibido” del protagonista (mal) que se enfrenta a su lado racional que le pide reprimir ese interés a favor de las condiciones que lo rodean (bien). La pelea del camino de la virtud y los valores versus lo destructivo e inmoral forma parte del dualismo al que está preso el melodrama: “El conflicto inicial está garantizado cuando se enfrentan los deseos y las proscipciones, cuando el protagonista debe luchar para no sucumbir al llamado de sus pulsiones o de sus instintos egoístas” (Reguillo, R., 2002- pg. 81).

Esta lucha interna contra el placer “vicioso” puede interpretarse desde el género, en donde lo irracional se asocia con lo femenino y encara al juicio objetivo, sinónimo de lo masculino: “(los melodramas) son relatos donde las emociones, los afectos, el mundo doméstico, considerados constitutivos del “alma femenina”, frente a la racionalidad de lo masculino juegan un papel principal” (Mazziotti, N., 2002- pg. 126).

El freno del deseo es clave para el melodrama, el placer de verlo está en imaginar todo lo que podría ser si se cae en la ansia salvaje, no en lo que sucede. Los personajes viven en un mundo ucrónico (qué pasaría si...) que saben, y más aún lo hace el espectador, es imposible o reprochable.

El público vive la acumulación de desgracias y obstáculos que les ocurren a los protagonistas melodramáticos. Estas narraciones no solo muestran el desasosiego, sino que se jactan de él, extendiendo los numerosos fracasos que fascinan a la audiencia porque “Si la víctima está en una situación de riesgo y se ve amenazada, el espectador siente compasión y temor por aquello que ve” (Gallarino, F., 2010- pg. 35).

Si el protagonista decide esa represión (siempre por motivos que exponen su pureza moral) entonces el relato de sus dolores se vuelve hacia la autoflagelación y el sufrimiento masoquista. Es él o ella quien decide sacrificarse por el amor, convirtiéndose en víctimas que prefieren destruirse antes de causar algún tipo de daño a su objeto amoroso. Los protagonistas mártires por amor confirman la herencia cristiana del melodrama, señalada por Monsiváis (2002- pg. 107): “(en los melodramas piadosos) lo que le confiere sentido a la existencia es ser como Cristo, olvidarse de los intereses propios (...) y de suplicio en suplicio ganarse el cielo”.

También está por supuesto el lenguaje sentimental tanto hablado, el arrebatado de emociones de los personajes se desborda a través del diálogo, y en las expresiones de los protagonistas, las emociones lideran los planos cinematográficos y son los ojos los elementos centrales de la composición. La música acompaña a las frases casi recitadas (como poemas) para disparar la carga emocional en cada escena.

2.2.6.2 Arquetipos del melodrama

Los numerosos avatares melodramáticos tienen personajes arquetipo, es decir, con características que se alojan en el inconsciente colectivo descrito por Carl Gustav Jung. Los arquetipos son “modelos o tipos humanos que representan determinados caracteres universales” (Adrianzén, E., 2001- pg.

88) e “ideas precisamente conforme a las cuales aparecen los géneros, tipos y leyes de todas las cosas” (Caro, J., 1991-pg. 21).

Adrianzén, E. (2001) describe a estas repeticiones en la construcción de *personajes tipo* a partir de las telenovelas, no sin antes advertir las reglas: “Los valores y principios de un personaje protagónico deben ser consecuentes con sus acciones. Si es la heroína, necesariamente encarna un arquetipo positivo” (pg. 88-89).

1. La heroína:

- a. La inocente: pobre, tonta, ingenua,
- b. La moderna: menos ingenua que la inocente, puede trabajar o estudiar y buscar independencia económica pero siempre necesitará del amor
- c. La pecadora: los sufrimientos la obligan a “caer” en el pecado
- d. La chiquilla: pícara, traviesa, cómica

2. El héroe:

- a. El permachico: estereotipo de lo masculino
- b. El sensible: se conmueven, son íntegros y decentes.
Estereotipo del caballero.
- c. El manejable: manipulable por todas las mujeres que lo rodean
- d. El intelectual: su creatividad es su característica principal, suelen ser artistas y tienen un elemento de fragilidad
- e. El inadaptado: revolucionario emancipado que solo haya conformismo en el amor

3. Los malvados

- a. La sexy: disfruta de su sensualidad, es vanidosa y oportunista, siempre actúa a favor de sus propios intereses
- b. La patológica: las varias desgracias que le han pasado en su vida la dejan perturbada y actúa desde su locura
- c. La intrigante: son calculadoras, usan su inteligencia para armar planes perversos
- d. El poderoso: tiene dinero y subordinados que cometen sus crímenes

- e. El intrigante: ansía escalar socialmente y usa su ingenio para hacerlo
- f. El delincuente: inmoral, violento y repudiable

Además de estos arquetipos, Adrianzén describe a los tipos de madre y de amigos, pero por razones de relevancia para este estudio solo se considerarán los mencionados.

El uso de arquetipos logra que el espectador comprenda la historia que tiene en frente y reconozca el mensaje de los autores. Existen posturas negativas sobre los arquetipos en los audiovisuales, llamándolos simplistas por no aportar nada nuevo o no incentivar al espectador a hacer sus propias interpretaciones. Refiriéndose a las representaciones de la mujer y el hombre en la radionovela, González, R. (1988) dice que “ (los arquetipos) suman falsedades y verdades pero llevadas a la exageración y sancionadas cada día desde las radiotelenovelas, son aceptados por un público mayoritariamente femenino (...) como objetivo de un discurso siempre conducente al consumo” (pg. 76).

Otra crítica sobre las representaciones de la mujer en los orígenes de los arquetipos del melodrama la hace Tunón, J. (1994- pg. 10): “La mujer aparece construida por una supuesta esencia natural, casi zoológica, que pauta toda su vida y sus relaciones”. La esencia natural sería esa de cuidadora, madre, esposa abnegada que era la base del cine mexicano en los años cuarenta.

Por otro lado Mckee, R. (2011) deja esa negatividad para el término estereotipos, diferenciándolos con los arquetipos en tanto estos segundos sí aportan material para crear conmoción dentro del espectador: “Las historias arquetípicas desvelan experiencias humanas universales que se visten de una expresión única y de una cultura específica. Las historias estereotipadas hacen justamente lo contrario: carecen tanto de contenido como de forma” (pg. 10).

2.2.7 Las tramas maestras

Las historias arquetípicas a las que se refiere Mckee no solo cuentan con personajes con características universales, sino que toda su narración está

llena de recursos reconocibles y digeribles por la audiencia. A estos relatos base cuya estructura se repite a lo largo de la historia de la ficción y atravesando a las artes las podemos denominar tramas maestras.

La trama se entiende como la selección de hechos que ocurren en una historia y su orden. Mckee, R. (2011, pg. 44) las divide en tres: las arquitecramas (de arquetipos o hechas por principios reconocibles), las minitramas (usa principios reconocibles de forma reducida) y las antitramas (narraciones que subvierten esos principios reconocibles). El objeto de estudio de esta investigación son las películas que usan la arquitecrama, aquellas que tienen un “diseño clásico” que sigue a un único protagonista que combate fuerzas externas, la que también se conoce como el viaje del héroe.

2.2.7.2 La estructura del viaje del héroe en el cine comercial de Hollywood

En su libro *A hero of a thousand faces (1959)*, Joseph Campbell presenta una propuesta de estructura mítica, que según defiende, puede ser identificada en la cosmovisión de distintas culturas, como las grecolatinas, y creencias religiosas, como el cristianismo y el hinduismo; todo explicado tomando preceptos psicoanalíticos. Esa base que identifica Campbell es tomada por Christopher Vogler en su libro *The writer's journey: Mythic structure for writers (2002)* para aplicarla al cine contemporáneo y la estructura narrativa de un guion comercial Hollywoodense. Vogler dice de esta teoría que:

El viaje del héroe consiste en un patrón que parece extenderse y adentrarse en muchas dimensiones, de suerte que describe más de una sola realidad. Describe con precisión, entre otras cosas, el proceso de la realización de un viaje, las diferentes partes necesarias para el buen funcionamiento de una historia, los gozos y las miserias del oficio de escritor y el tránsito de un alma por esta vida. (Vogler, C., 2002- pg. 12)

Las etapas delimitadas en la teoría del Viaje del héroe son 12:

- La llamada a la aventura o a la vocación: Aparece el desafío para el héroe con la forma de un viaje a una tierra lejana, un bosque, un reino desconocido o una situación que lo saca de su lugar de confort. El

héroe puede aceptar esta llamada directamente o pasar a la segunda etapa en caso de ignorarla o verse forzado a no poder seguirla.

- *El rechazo a la llamada:* El héroe se rehúsa a seguir el llamado, como consecuencia enfrenta una realidad vacía y sin propósito.
- *El encuentro con el mentor:* Inesperadamente, la figura heroica recibe ayuda de alguien experto en su llamada. En caso de sí aceptar la llamada directamente, aparece un ayudante que ofrece su asistencia y conocimiento.
- *El cruce del primer umbral:* el personaje protagónico decide abandonar su mundo ordinario y partir a un periplo que cambiará su vida.
- *El vientre de la ballena o las pruebas, los aliados, los enemigos:* El héroe es aislado de todo lo que conoce y se enfrenta a una realidad completamente distinta.
- *Iniciación o caverna más profunda:* retos y aventuras son cumplidas, usualmente se da a manera de montaje en el que el personaje se desarrolla.
- *El encuentro con la diosa:* el héroe se encuentra con una figura etérea a la que debe escuchar. En algunos casos se trata del amor romántico, pero en el esquema original de Vogler esto no es especificado. Aquí está en problema, en múltiples películas, particularmente las épicas fantásticas y de ciencia ficción, el amor nace como una trama secundaria para enaltecer a la figura del héroe, sin embargo, esta etapa sigue siendo ambigua en señalar el tipo de amor que se desarrolla.
- *La reconciliación con el padre:* En héroe se enfrenta a la figura máxima. Tanto Campbell como Vogler relacionan a este personaje, muchas veces antagonico, con el superyó de Freud.
- *La odisea:* el calvario. El enfrentamiento máximo en que el héroe define su misión.
- *Apoteosis:* el héroe trasciende luego de la confrontación y se supera a sí mismo, alcanzando su máximo esplendor heroico. Representa una resurrección de la figura protagónica.
- *La gracia última:* el protagonista alcanza su meta.

- El regreso y la reintegración a la sociedad: finalmente el héroe puede retornar a su mundo ordinario, pero es incapaz de actuar con normalidad, pues ha enfrentado mucho.

La figura del héroe es vigente en los últimos estrenos de Hollywood con su denominación de súperheroe. José María Aresté (2012) señala que: “el cine de superhéroes goza de buena salud (...) las películas de superhéroes son hijas del cine de George Lucas y Steven Spielberg de finales de los setenta y principios de los ochenta” (pg. 1-2). Lo que quiere decir que la herencia de directores que han utilizado al monomito en sus proyectos recae en manos de cineastas que se encargan de los estrenos más taquilleros de la actualidad. Si bien el largometraje *Avatar* fue destronado en el 2020 como el más rentable, su sucesor es *Avengers: Endgame* (2020), que también sigue la estructura del Viaje del héroe.

Juan David Cárdenas en su texto *El cine clásico y su doble anacronismo del mito y del héroe* (2014) también defiende el uso de esta teoría como actual: “De eso se trata la forma del héroe, la estructura de su viaje: es un modelo de humanidad enraizado en la naturaleza misma”. Cárdenas trata a esta teoría como algo tan repetido que ya es natural en el consciente colectivo humano.

El elemento del amor puede ser señalado como una trama secundaria que permanece en las películas actuales que toman el esquema heroico. Estudios como *Una propuesta de análisis de los personajes de David Fincher desde la perspectiva del viaje del héroe: héroe, mentor y enemigo* (2012) de Rafael Suárez permite estudiar el estilo de los directores contemporáneos hollywoodenses más rentables, como lo es Fincher, y los métodos que hacen que su cine sea uno de los más consumidos. En el caso puntual de dos películas de este director en las que se utiliza esta estructura, *Se7en* (1995) y *Fight Club* (1999), Suárez (2012- pág. 07) señala al amor como algo clave para el desarrollo de la trama principal: “En el caso del detective Mills en *Se7en*, que atrapado por el asesino de su mujer se debate entre las normas de la sociedad o la venganza propia de la tragedia”, sin el conocimiento de la relación entre el protagonista y su esposa la trama principal de la venganza no sería posible.

De la misma manera de Suárez, Adolfo Monje (2016) recoge la teoría mítica de Campbell para estudiar el cine de Francis Ford Coppola, particularmente la película *Apocalypse Now* (1979). En su texto *Mito y literatura en la filmografía de Francis Ford Coppola. Un estudio intertextual y mitocrítico a partir de Apocalypse Now*, Monje interpreta el filme a través del viaje del héroe y concluye que: “*Apocalypse Now* es una obra mitologizante porque estructura patrones que están en la base del mito primitivo. Un mito que normalmente se fusiona con el rito (...) en su estructura se superponen esquemas mitológicos ancestrales como son el viaje del héroe...” (pg. 508).

El cine de ciencia ficción ha sido especialmente señalado por utilizar este tipo de estructura. En su libro *The monomyth in american science fiction films: 28 visions of the Hero's Journey*, Donald E. Palumbo hace una lista de películas contemporáneas de este género que hacen uso de la teoría de Campbell. Palumbo justifica esto entablando una relación de emulación entre largometrajes: “... es tentador concluir que el éxito fenomenal de *Star Wars Episode IV* inspiró a una gran cantidad de cineastas para tratar de emular el éxito empleando la misma trama compleja en sus proyectos” (pg. 2).

La vigencia de la teoría continúa en la corriente más actual del cine y del arte, que es el de las nuevas subjetividades. Las películas que representan identidades minoritarias históricamente marginadas hacen uso del Viaje del héroe para narrar esas historias íntimas. En el caso del cine queer, películas como *Love, Simon* (2018) parecen seguir este esquema.

Por otro lado, como crítica a la masculinidad hegemónica que se presenta en el mito de Campbell, Maureen Murdock presenta su texto *The heroine's journey* (2013), en el que altera los preceptos del autor para que se puedan considerar las historias en las que mujeres son las protagonistas. Murdock reinventa las etapas basándose primordialmente en historias de mujeres de la vida real y enlazando estas narraciones con personajes mitológicos. Las fases femeninas incluyen: el rechazo a la feminidad y la identificación con la masculinidad. Todas estas fases son aplicables a historias monomíticas como las de *The hunger games* (2012) y *Wonder woman* (2016) que tienen protagonistas femeninas.

Valerie Estelle Frankel en *From girl to goddess* (2010) toma los conceptos de Murdock y los ejemplifica a través del arte, tomando la literatura y los mitos como sujeto de estudio en donde defiende: “el verdadero rol de la heroína no es ser un héroe ni ser su premio” (pg. 3) señalando que las protagonistas siempre han existido y que deberían ser más visualizadas.

2.2.8 El amor romántico como recurso cinematográfico

El amor romántico se puede entender como un impulso por necesitar y ser necesitado por algún otro, involucrando el deseo sexual o atracción pasional. En el cine la representación de ese impulso es cruel, llevando al personaje enamorado a un sin número de dificultades: “(el de la ficción audiovisual) es un modelo de amor en el que la intensidad del anhelo, la frustración y los comportamientos abusivos están presentes, especialmente es las relaciones de pareja” (Mármol-Martín, I., 2018- pg. 53).

Fromm, E. (2014- pg. 17) empieza su libro *El arte de amar* con la pregunta “¿Es el amor un arte?” ponderando en la importancia que le da la sociedad a este sentimiento: “todos están sedientos de amor; ven innumerables películas basadas en historias de amor felices y desgraciadas, escuchan centenares de canciones triviales que hablan del amor, y, sin embargo, casi nadie piensa que hay algo que aprender acerca del amor”. Si el amor es un arte como dice el autor, en el sentido de que es una actividad que requiere habilidad para lograr una finalidad “estética”, se debe conocer tanto la teoría como la práctica, pero ¿sirven las películas como fuente de teoría para aprender sobre el amor?

Autores como Mármol-Martín, I. (2018) han realizado estudios en la audiencia, encontrando dos tipos de posturas sobre la representación del amor en audiovisuales

aquellos que sumen como propio el modelo de amor presentado por los medios, y aquellos que rechazan este modelo, bien por no sentirse representados o bien por no considerarlo adecuado. Aún así, la mayoría de participantes se muestran de acuerdo en relacionar este modelo de amor con conductas tóxicas (pg. 76)

¿Cuál es esa representación con la que se encuentra la audiencia? Rowlands, M. (2007) analiza programas televisivos populares para señalar las corrientes

filosóficas detrás de ese contenido. Sobre el amor reconoce los pensamientos de Platón, Shoppenhauer, Aristóteles y otros en *Friends* y en *Los Sopranos*, sitcoms americanas cuya imagen del amor es un buen reflejo del cine hollywoodense. Rowlands describe que: “el amor, según el pensamiento moderno, es siempre cuestión de utilizar a alguien como una herramienta que nos ayude en el más basto proyecto de sentirnos a gusto con nosotros mismos (2007, p. 187).

Platón, adaptado en todas las pantallas contemporáneas, hace una diferencia entre la lujuria (apetito del mundo físico) y el amor (forma de belleza de otro mundo) (Rowlands, M., 2007- p. 166). Esta visión es recalada por el sistema de censura de Hollywood donde el sistema de calificaciones de la Motion Picture Association clasifica a las películas para considerar cuáles son aptas para menores de edad. El sistema admite más público a medida de que muestre un contenido más apropiado para todas las edades. Esto ha llevado que las películas con mayor oportunidad de audiencia, pero cuyo contenido no esté totalmente dirigido a niños, sean las que reciban mayor ganancia: “a nivel mundial la mayoría del público prefiere largometrajes cuyo contenido no sea exclusivamente infantil, pero al mismo sea apto para niños menores de 13 años, ya que así pueden asistir en familia al cine” (García, M. y Aguirre, A., 2021- p- 69).

La comercialidad de las películas las obliga a separar el sexo y la intimidad de la representación amorosa, pues estos no son imágenes que podría ver la mayor parte del target (la familia).

Además de la privación del sexo, la representación hollywoodense del amor recoge vestigios melodramáticos en cuanto a la representación de la mujer, pero esto actualmente va cambiando: “En la época actual, los ideales del amor romántico tienden a fragmentarse frente a la presión de la emancipación sexual femenina (...) Los sueños del amor romántico han conducido muy frecuentemente a la mujer a una enojosa sujeción doméstica” (Giddens, A., 1998- p. 39-40).

Aunque en las películas más comerciales no se evidencie esa libertad sexual ganada por las mujeres, se va dejando atrás el rol de dedicación a la crianza y cuidado del hogar que tenía la mujer. Y, como será probado en la selección de películas para este estudio, en los géneros de acción y aventura la mujer no es una mujer melodramática sumisa.

Una estructura importante para comprender la composición de una trama romántica incluye la especificada en *Amar como en el cine. Comedias románticas de ayer y hoy* (2017). En esta obra, Mugica, M. y Trzenko, N. presentan etapas en la construcción de un romance. Si bien las autoras se refieren al género de la comedia romántica, es posible crear un paralelismo entre este esquema y los puntos clave que siguen los romances en otros géneros cinematográficos. Las etapas son:

1. Meet Cute o chico conoce a chica: el primer encuentro adorable, dulce o chocante. “Amor al primer impacto”.
2. Enamoramiento: el nacimiento del amor. Montaje o escena particular del crecimiento de su relación que captura cuando ambos se enamoran. Momento en el que se consolida el romance que puede vivenciarse como una aventura o un suplicio.
3. Gran impedimento y separación: obstáculo que amenaza con destruir el romance. Interno (entre los dos) o externo (por parte de un agente de afuera). Puede existir un tanto un detonante como un aspecto que profundiza aquello que impide que estén juntos.
4. Divina revelación: la epifanía. Uno de los dos se da cuenta de que el otro es el amor de su vida. Transformación del personaje. “Sabía que eras tú”. Los protagonistas resuelven sus problemas. Crecimiento de cada uno: el amor se retrata como un agente transformador.
5. Final feliz: Quedan juntos. En el caso de las comedias románticas está la posibilidad de que exista un gesto grandilocuente.

2.3 Marco referencial

2.3.1 Mito del amor romántico

“Antes morir mil veces que perder la felicidad de nuestra unión; pues estoy locamente enamorada de ti y, seas quien seas, te quiero tanto como a mi propia vida: ni el propio Cupido me parece comparable a ti”

Psique a Eros en El Asno de Oro de Apuleyo (pg. 146)

Para los griegos, el amor romántico o ‘eros’ hace referencia al sentimiento de enamoramiento apasionado que se da a través del deseo, en contraste a otros tipos de afecto como el amor fraternal (*philía*), el amor paternal (*storgé*) o el amor altruista (*ágape*) (Comte-Sponville, A., 2013). Las convenciones sociales que se construyen en torno a esa idea de amor apasionado resultan en un imaginario de lo que significa vivenciar el amor.

Ni en los cantares de gesta ni en las grandes epopeyas que recoge la literatura clásica aparece el amor romántico. Giddens, A. (1998) habla de textos amorosos vestigios del Antiguo Egipto (de antes del 1000 a. C.) que pueden identificarse como confesiones pasionales, pero el mito romántico aún no existía.

El mito romántico, cuyos tratados incluyen a la pasión eterna, la entrega abnegada al otro, la monogamia y la angustia de separación, no existía en la Europa premoderna. “En la era victoriana, así como en muchas culturas tradicionales, el amor no era generalmente una experiencia personal espontánea que podía llevar al matrimonio. Por el contrario, el matrimonio se efectuaba por un convenio” (Fromm, E., 2014- p. 18). En la Francia del siglo XI se empezó a hablar del *fine amour*, el amor cortés que “propone modelos para imitar a la manera como lo hacen las vidas de los santos. Los caballeros y las damas creen encontrar en los protagonistas de las novelas sus propios comportamientos” (López, I., 1998- p. 4).

No fue hasta el advenimiento de la Modernidad cuando la concepción del amor cambia. Luego de que el sistema feudal cae aparece el individualismo y la libertad para elegir con quién formar una familia.

En *Fragmentos del discurso amoroso*, Roland. B. (1993) señala que ciertos aspectos que se repiten en la literatura construyen un mito alrededor del romance, lo mismo puede ser aplicado en el cine.

En 1896, Thomas Edison estrena ***The Kiss***, la primera película que mostró un beso. El filme de 18 segundos puede considerarse como uno de los primeros que explícitamente muestra el amor, pues está basado en la escena final del musical de Broadway *The Widow Jones* (1895), en el que el Beatrice Jones evita el romance de todos los hombres hasta que acepta el beso final de uno de sus pretendientes. A partir del éxito de mostrar ese ámbito de la vida humana, se instalaría toda una industria dedicada al uso del amor romántico como estrategia para posicionar a la entonces emergente industria del cine.

Con el desarrollo de la tecnología fue evolucionando el arte fílmico. Desde que en 1895 los Lumière usan su cinematógrafo en París, pasando por el cine de atracciones de Edison y sus kinetoscopios, el cine va tomando una forma narrativa. Grandes nombres como George Mèlies, Edwin S. Porter y D. W. Griffith establecen las bases de los inicios del lenguaje audiovisual y dan paso al cine clásico melodramático que posesionaría a Hollywood como la cuna de los grandes estudios de filmación.

Con el incremento de sus películas, Edison empezó la guerra de los derechos de autor, razón tras la cual yace el nacimiento de Hollywood: Edison gobernaba toda la tecnología cinematográfica en la costa este, por lo tanto, los otros directores huyeron al oeste (Hart, T., 2012). Con la acción de empezar una guerra de patentes, Edison es evidencia de la forma en la que se veía la producción cinematográfica: como un negocio.

En 1920 D.W. Griffith, el padre racista de términos fílmicos fundamentales como la continuidad, el color y el arco narrativo, ya había estrenado *Birth of a Nation* (1915), *Intolerance* (1916), *Broken blossoms* (1919) y muchos otros filmes con delirios de raza aria que son clave para la historia del cine. En esta década comienza el cine clásico o la Edad de Oro de Hollywood: la producción y proyección de películas con historias grandiosas y hazañas espectaculares en las que el espectador no nota el artificio del cine. Atrás quedan los filmes

cortos de directores primitivos. El sistema de los estudios se posesiona al considerar a las películas como un producto y como cualquier tipo de empresa mantenían trabajadores en nómina, así cada rostro se relacionó a una marca. Los principales estudios eran los que poseían las salas de cine así que siempre contaban con un lugar donde proyectar, era un negocio redondo.

The Hunchback of Notre Dame (1923), *It happened in one night* (1934), *Ninotchka* (1939) *Gone with the wind* (1939), *Casablanca* (1941), son algunos de los títulos claves en los grandes relatos de Hollywood que utilizaban la trama del amor como recurso para atraer a una audiencia. Durante esta época se establecieron parejas de actores que compartían pantalla en varias películas: Garbo-Gilbert, Bacall-Bogart, Crawford-Gable, entre otras, con el objetivo de ganar la familiaridad de los espectadores y que sigan asistiendo a las salas (Wexman, 1993, pg. IX).

La dinámica y el reino de los estudios caen cuando en 1948 se emitió una ley federal de derecho a la competencia que prohibió que un estudio sea propietario de un cine. Además, la llegada de la televisión destronó al cine como fuente audiovisual de entretenimiento. Ambos antecedentes evitan que continúe la producción en masa de las películas de Hollywood de la misma manera que se dio por décadas. En este punto surge el cine moderno.

El cine moderno rompe con las formas clásicas de representación y se le da espacio al cine de autor que es herencia al cine de *La Nouvelle Vague* y del *Neorealismo* importados desde Europa (Cousins, M., 2011). Hollywood le da espacio a finales inesperados, a juegos con la cronología narrativa, mata la idea del héroe o protagonista heroico y los géneros cinematográficos se funden, mezclan y crean nuevas clasificaciones. En este periodo *Bonnie and Clyde* (1967), *The Heartbreak Kid* (1972) y *Last Tango in Paris* (1972), *Grease* (1978) son algunos de los títulos que mantienen el tópico del romance, pero toman otros aspectos como crimen, comedia, erotismo y música respectivamente. Aquí se toma el aspecto del director para vender entradas: cada artista construye su estilo particular que gana admiradores.

Las experimentaciones incrementaron con la caída del Código Hays, formalmente reconocido como el Motion Picture Production Code, que censuró a las películas entre 1934 y 1968. Algunas de las restricciones de este sistema eran: el crimen debía ser castigado, no se podía burlar de la religión, no podían mostrarse relaciones interraciales ni homosexuales (Wilkinson, A., 2019). En los últimos años del código Hays películas como *The Man With The Golden Arm* (1955) y *Some Like It Hot* (1959) tuvieron éxito pese a no conseguir el sello de aprobación de la MPPC por su contenido que incluía drogadicción y travestismo respectivamente, por lo que el código quedó obsoleto (*ibídem.*).

Unos aumentos de las rupturas en la forma narrativa dan vida al cine posmoderno: no hay géneros, no hay estilo definido, no hay una verdad objetiva que representar, solo existe la subjetividad e incluso la ciencia es puesta en duda a través de las distopías, los protagonistas no son héroes ni antihéroes, sino que están fuera de cualquier límite moral (Cousins, M., 2011).

Durante este periodo posmoderno surgen las películas independientes que no necesitan grandes estudios para realizarse, pero este texto mantiene el enfoque en el cine que predomina la ganancia sobre el desarrollo estético, o más bien, que desarrolla lo estético como forma de ganancia. *Titanic* (1997), *Shrek* (2001), *The 40-year-old virgin* (2005), son algunos filmes contemporáneos que cuentan con el elemento del amor en el centro. Sin embargo, los títulos puramente románticos se van reduciendo con el advenimiento de la segunda década del 2000.

Tomando aspectos de sus antepasados, el cine comercial actual utiliza celebridades reconocidas, autores ya exitosos, se adueña de la parte de producción y de plataformas de proyección (Netflix, Hulu, Amazon Prime cuentan con sus propias creaciones y son plataformas de streaming) y utiliza el recurso del amor para mantener un agujero en el mercado y siempre renovarlo con más contenido. Este cine lleno de estrategias comerciales/vestigios del marketing de épocas pasadas se dirige hacia la épica en la que comenzó la historia de este arte: con las grandes sagas de

estudios igual de grandes el cine está regresando hacia las grandes narrativas del Hollywood pasado.

En el principio de la teorización del monomito estaba James Joyce con sus novelas *Finnegans Wake* y *Ulises*, a partir de estas es que Joseph Campbell dibuja un paradigma mítico que según su teoría se encuentra en varios productos culturales a través de la historia de la humanidad como la *Odisea* de Homero y la biblia con la historia de Jesucristo. En el cine, como señala Christopher Vogler en su libro *The writer's journey: Mythic structure for writers* (2002- pg. 41), películas desde *Star Wars* (la primera de la saga se estrena en 1977), pasando por *The Lion King* (1994), hasta llegar a *Harry Potter* (la primera de la saga se estrena en el 2001) y *Avatar* (2009) muestran esa teoría que Campbell esquematizó. En su libro, Vogler arma una guía del uso de este modelo para guionistas y libretistas, el autor comenta que: “El viaje del héroe ha sido de gran utilidad tanto para los narradores de historias como para sus oyentes desde el principio de los tiempos, y hasta la fecha no evidencia signo alguno de desgaste” (Vogler, C. 2002- pg. 38), refiriéndose a que la teoría, que para entonces ya tenía 30 años de haber sido descrita por primera vez, parecía mantener su vigencia. Con películas más actuales como *The Hunger Games* (la primera se estrena en 2012) y *Captain Marvel* (2019) es posible ver que el paradigma sigue sin expirar.

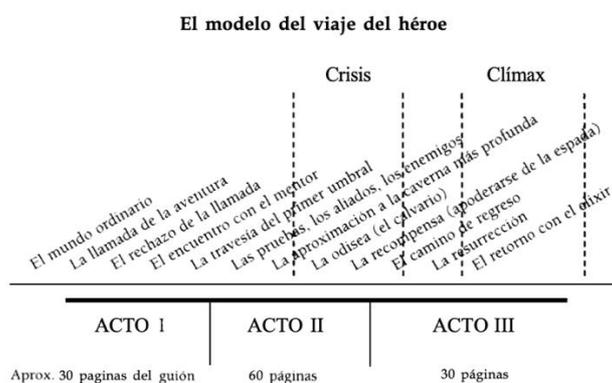


Ilustración 2. El libro El viaje del escritor de Christopher Vogler (2002- pg. 46) que describe las etapas de la teoría

Junto a la estructura del arco narrativo, las películas hacen uso de otros aspectos que le dan su cualidad audiovisual: el diálogo, la música y la

fotografía. A lo largo del desarrollo del séptimo arte, el advenimiento del sonido sincronizado en películas representa uno de los hitos más importantes de su historia. Aplicados al cine comercial que hace uso del monomito en su estructura, el diálogo, la fotografía y la música se repiten, se recalcan y construyen lugares comunes. En cuanto al diálogo, los grandes *blockbusters* priorizan los efectos especiales antes de las conversaciones entre personajes:

Las grandes películas *blockbusters*, que dependen en gran medida de recuperar sus inversiones con la distribución extranjera, son menos probables de priorizar su diálogo o explotar los recursos del lenguaje. Un lanzamiento costoso, como *Troy* (2004) de Wolfgang Petersen, incorpora el habla solo cuando es necesaria para la claridad narrativa, haciendo que los actores articulen cada oración con intención rígida, concentrándose en que la audiencia lleve su atención a las secuencias de acción y a los efectos especiales. (Kozloff, S., 2007)

La falta de recursos poéticos en el lenguaje es otra trama del aspecto comercial de las películas hollywoodenses. Por el lado de la música se da la misma simplicidad pero de manera distinta: "... es una forma de comunicación no intelectual (...) La audiencia, entonces, encuentra a la experiencia musical en las películas como algo menos de saber y más de sentir" (Fischhoff, S., 2005- pg. 1). La música en Hollywood es la forma más directa de apelar a los sentimientos del espectador y de ese modo manipularlo. La falta de música en el cine es un fenómeno extraño que en la actualidad solo puede encontrarse como un elemento del horror, películas como *The Blair witch project* (1999) y *Paranormal activity* (2007; mencionada porque solo cuenta con dos canciones en momentos clave) recurren al vacío sonoro como una herramienta para aterrorizar al público. Los grandes largometrajes del cine comercial hollywoodense serían imposibles de concebir sin su banda sonora, a la que se le da tanta importancia como a los efectos especiales.

Así como se reconocen los nombres de los directores con mayor taquilla por sus películas, los músicos detrás de esas películas también son solicitados y considerados indivisibles de los filmes que ayudan a construir. En *Star Wars* (1977), el leit motiv de la saga fue compuesto por John Williams, quien ha

compuesto para otras películas con la estructura del viaje del héroe como las sagas de *Harry Potter* (2001), *Indiana Jones* (1981), *Jurassic Park* (1993), entre otras. Otros de los más reconocidos compositores de bandas sonoras son Ennio Morricone (*Cinema Paradiso* (1986), *Once upon a time in America* (1984), entre otras); Hans Zimmer (*The Lion King* (1989), *Pirates of the Caribbean* (2003), entre otras) y James Horner (*Aliens* (1986), *Titanic* (1997), *Avatar* (2009)).

Por el aspecto de dirección cinematográfica, Alfonso Cuarón, uno de los directores más relevantes de la actualidad dice: “En la historia del CINE, las obras de arte han existido sin sonido, sin color, sin trama, sin actores y sin música. Ni una sola película ha existido sin CINEMATografía y sin edición” (Cuarón, A., 2019). En el marco de las películas comerciales que usan el monomito, los efectos especiales tienen una gran importancia en el desarrollo de la narración. Gran parte de las películas ya mencionadas como ejemplos del viaje del héroe ocurren en tiempos y espacios lejanos a la realidad, por lo que recurren a nuevas técnicas que crean esos universos. En el caso de *Avatar* (2009), el director James Cameron desarrolló el guion en los últimos años del siglo XX, pero por no contar con la tecnología necesaria para representar al mundo extraterrestre de Pandora de la forma en que buscaba, esperó una década para empezar el proyecto (Nichols, M., 2019). Los casos de las últimas grandes sagas, como aquellas del Universo Cinematográfico de Marvel y las de Estudios DC con sus superhéroes, muestran que la innovación surge en la dirección fotográfica. Sobre esto, Román Gubern señala que:

Como (los efectos) pueden manipularse libremente, pueden configurar todo tipo de imágenes, ya sean simulaciones del mundo real como quimeras, aunque estas pueden comparecer como simulaciones, con apariencia realista, pues la imagen digital puede mentir ocultando que miente. Su epifanía gloriosa tuvo lugar con la irrupción de los dinosaurios digitales en *Parque jurásico* de Steven Spielberg, en 1993, actores virtuales que interactuaban en la memoria de un ordenador con las imágenes de sujetos reales. (Gubern, R., 2014- pg. 398)

Este fenómeno de dar la mayor importancia a lo visual está relacionado a la facilidad de distribución ya mencionada: en el caso de los diálogos, la palabra se traduce, la imagen, no, así que lo más rentable es esforzarse en despampanar al espectador con lo que ve.

Durante 25 años *Gone with the wind* (1939) se mantuvo como la película más vista en el mundo y, con el ajuste de inflación necesario y gracias a sus múltiples reestrenos, es hoy el largometraje con mayor recaudación en la historia (Guinness World Records, 2014). Este filme relata el amor entre Scarlett O' Hara y Rhett Butler durante la Guerra de Sesección de Estados Unidos. En 1966 la película fue sacada de la cima por *The Sound of Music*, un musical que cuenta el romance entre los personajes de María y Georg von Trapp. Sucesivamente *Gone with the wind* ha peleado con *The Godfather* (1972) y más recientemente con *Titanic* (1990) para ganarse su lugar en el podio de la taquilla, ambas películas que contienen historias románticas, la segunda en mayor medida.

Para julio del 2021 *Avatar* (2009) es la película con mayor recaudación sin ajuste de inflación luego de destronar a *Avengers: Endgame* (2018) en marzo del 2021 (Guinness Wold Records, 2021), nuevamente la cima la ocupa una película que incluye a una pareja romántica. Este breve recorrido de la taquilla mundial evidencia la importancia del mito romántico en el cine de Hollywood.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

3.1 Enfoque metodológico de la investigación

El enfoque elegido es mixto ya que evidencia el manejo de herramientas cualitativas y cuantitativas. Cedeño, N. señala que este tipo de investigación se sustenta en el Pragmatismo e

involucra una multiplicidad de perspectivas, premisas teóricas, tradiciones metodológicas, técnicas de recolección y análisis de datos, y entendimientos y valores que constituyen los elementos de los modelos mentales que en el mismo espacio de búsqueda se nutren y generan una mayor comprensión del fenómeno estudiado. (Cedeño, N., 2012- pg. 25)

En principio, se trabajó con un análisis del contenido fílmico a través de una selección de recursos narrativos específicos que permiten describir e interpretar los elementos de las películas. Como segunda herramienta se realizaron entrevistas a profundidad con expertos. Posteriormente se llevó a cabo un grupo de discusión.

3.2 Técnicas de investigación

3.2.1 Análisis de contenido

El análisis de contenido es descrito por Campos y Mújica (2008, pg. 131) como una metodología que “permite interpretar la realidad, a través de las categorías que se extraen del metatexto, a fin de estructurar un modelo” y Tinto, J. (2013, pg. 141) concluye que: “se puede decir que el análisis de contenido es fundamentalmente un tipo de medición de carácter científico aplicado a un mensaje, en el marco de propósitos del ámbito de las ciencias sociales”. Tinto agrega que la difusión de este tipo de análisis se dio gracias a Lazarsfeld y Berelson con sus trabajos académicos.

En el ámbito investigativo contemporáneo es importante señalar los postulados de Fernández, F. (2002, pg. 40), quien considera al análisis de contenido como un importante vehículo para realizar un análisis ideológico: “para poder realizar un análisis ideológico (más cualitativo como los de tipo contingencia, de valencia o de intensidad) se debe necesariamente llevar a

cabo antes un análisis de contenido (más cuantitativo como los de tipo frecuencial)...”

Este método comprueba ser el necesario tanto para realizar un bosquejo del esquema del romance como subtrama en las películas comerciales contemporáneas, como para realizar un análisis más profundo de este tipo de filmes. Ese primer aspecto es el que se busca realizar en esta investigación, pero es posible involucrar detalles sobre la ideología incluida en las representaciones amorosas en largometrajes; pues todo trabajo comunicacional parte de un discurso y ese fondo o contexto es inseparable de la forma del producto final que consume la audiencia.

3.2.2.1 Descripción de la muestra

Las películas seleccionadas para el análisis de contenido son aquellas producidas en Hollywood entre 1982 y 2020 que entren en el top de películas más taquilleras globalmente según Box Office Mojo en su año de estreno y que hagan uso de la estructura del viaje del héroe. En el aspecto del rédito se da una excepción en el caso de la película del 2020, pues debido a la crisis sanitaria por COVID-19 el cine se consumió más por plataformas de *streaming* en todo el mundo (EFE, 2021). Para la selección de ese año se consideró el uso de la plataforma Netflix, la líder en el mercado (EFE, 2021), y la película elegida pertenece a las más vistas en el año en este servicio.

Las películas no son melodramas, pertenecen a otros géneros cinematográficos y hacen uso de una subtrama amorosa.

Se han tomado a cinco largometrajes para el estudio, uno por cada década comprendida en la muestra:

- *Blade Runner* (1982) dirigida por Ridley Scott
- *The Mummy* (1999) dirigida por Stephen Sommers
- *Avatar* (2009) dirigida por James Cameron
- *Wonder Woman* (2017) dirigida por Patty Jenkins
- *Enola Holmes* (2020) dirigida por Harry Bradbeer

A continuación, se pasa a explicar de forma más amplia cada una de ellas:

Ficha técnica de cada película

Título:	Blade Runner
Director:	Ridley Scott
Recaudación:	\$27,615,743
MPAA Rating:	R
Productora:	The Ladd Company Shaw Brothers Blade Runner Partnership Warner Bros. (Distribución)
Guion:	David Webb Peoples Hampton Fancher (Basada en la novela de Philip K. Dick)
Dirección de fotografía:	Jordan Cronenweth
Banda sonora:	Vangelis
Edición:	Terry Rawlingsnota Les Healy Marsha Nakashima
Fecha de estreno:	25 de junio de 1982
Género cinematográfico:	Neo noir Ciencia ficción
Duración:	117 minutos
Personajes principales y secundarios:	Rick Deckard- Harrison Ford Rachael- Sean Young Roy Batty- Rutger Hauer Pris- Daryl Hannah

Resumen de la trama principal y de la trama secundaria romántica:

En el siglo XXI, Tyrell Corporation desarrollo la ingeniería genética hasta alcanzar la creación de robots idénticos al hombre llamados Nexus que gozaban de mayor fuerza física, fueron reconocidos como *replicantes*. Los androides fueron utilizados como esclavos en las colonias extraterrestres, pero la rebelión de un equipo prohibió su producción y existencia. Los humanos crearon las brigadas policiales Blade Runners para “retirar” a todos los robots restantes. Rick Deckard, un miembro de esta unidad, debe realizar su trabajo, pero conoce a Rachael, una replicante que no sabe su condición no humana. Deckard debe replantearse si su trabajo es correcto y dónde queda su moral, más importante, si la biología es lo que forma a un humano.

Temas (principales y secundarios):

Condición humana (P)
La moral (P)
El desarrollo de la inteligencia artificial (P)
Destrucción del medio ambiente (S)

Título:	<i>The Mummy</i>
Director:	Stephen Sommers
Recaudación:	\$155,563,437 (Mundial)
MPAA Rating:	PG-13
Productora:	Alphaville Films Universal Pictures (Distribuidora)
Guion:	Stephen Sommers
Dirección de fotografía:	Adrian Biddle
Banda sonora:	Jerry Goldsmith
Edición:	Bob Ducsay- Kelly Matsumoto
Fecha de estreno:	07 de mayo de 1999
Género cinematográfico:	Acción Aventura Fantasía
Duración:	124 minutos
Personajes principales y secundarios:	Brendan Fraser- Rick O'Connell Rachel Weisz- Evelyn Carnahan John Hannah- Jonathan Carnahan Arnold Vosloo- Imhotep Oded Fehr- Ardeth Bay Kevin J. O'Connor- Beni Gabor
Resumen de la trama principal y de la trama secundaria romántica:	
<p>En la segunda década del siglo XX, el americano Rick O'Connell es perseguido por su trabajo de excavación como parte de la Legión Extranjera Francesa. Por otro lado, Jonathan Carnahan le obsequia a su hermana Evelyn, bibliotecaria y entusiasta de la cultura egipcia, un mapa a la ciudad perdida de Hamunaptra o Ciudad de los Muertos a donde sueña con ir para encontrar el Libro de Amun-Ra. Los hermanos buscan a Rick, quien ha sido encarcelado, para que les sirva de guía.</p> <p>En Hamunaptra, los exploradores enfrentan a rivales americanos que quieren encontrar los tesoros primero y a los Medjai, cuidadores de la maldición que aguarda</p>	

en la Ciudad de los Muertos. En su búsqueda por el libro Evelyn accidentalmente resurrecta a Imhotep, un sumo sacerdote que fue maldecido por tener un amorío con Anck-su-namun, la amante del faraón Seti I, provocando la muerte del monarca.

Al desatar a Imhotep Evelyn, Jonathan y Rick desencadenan plagas para todo Egipto y deben detener a la momia antes de que gane su fuerza completa (recuperando una forma humana y no momificada como es su apariencia inicial) y reviva a su amante. En su aventura para salvar al mundo, Rick y Evelyn se enamoran. Rick deberá salvar a Evelyn porque Imhotep la quiere sacrificar y con ayuda de Ardeth, miembro de los Medjai, lo logran.

Temas principales (P) y secundarios (S):

La ambición (P)
La avaricia (P)
La búsqueda de un tesoro (P)
La Egiptología (P)
El lenguaje (S)
La traición (S)
La fidelidad (S)
La muerte y la vida futura (S)

Título:	<i>Avatar</i>
Director:	James Cameron
Recaudación:	\$2,743,577,587 (Mundial)
MPAA Rating:	PG-13
Productora:	20 th Century Fox
Guion:	James Cameron
Dirección de fotografía:	Mauro Fiore
Banda sonora:	James Horner
Edición:	James Cameron John Refoua Stephen E. Rivkin
Fecha de estreno:	18 de diciembre 2009
Género cinematográfico:	Neo noir Ciencia ficción
Duración:	162 minutos
Personajes principales y secundarios:	Jake Sully- Sam Worthington Neytiri Omaticaya- Zoe Saldana Dr. Grace Augustine- Sigourney Weaver Coronel Miles Quaritch- Stephen Lang Selfridge- Giovanni Ribisi Norm Spellman- Joel Moore Tsu'tey- Laz Alonso

Resumen de la trama principal y de la trama secundaria romántica:

En el año 2154, el planeta Tierra ha perdido su capacidad de renovar los recursos naturales que proveen de energía al ser humano. La luna habitable Pandora, hogar de los Na'vi una especie de humanoides con rasgos felinos de color azul, se convierte en la esperanza para mujeres y hombres al acoger grandes cantidades de *unobtanium*, un material conductor. La entidad Resources Development Administration (RDA), encargada de extraer el mineral, busca alternativas para desterrar al pueblo Na'vi Omaticaya, pues sus territorios mantienen grandes

depósitos de *unobtanium*. En un esfuerzo por lograr sus metas, la compañía desarrolla el programa Avatar, en donde humanos poseen cuerpos de Na'vi genéticamente elaborados a su medida y transfieren sus mentes a ellos. Tommy Sully es parte del programa, pero al fallecer, su rol lo debe tomar su hermano gemelo Jake.

Sin experiencia ni conocimiento sobre Pandora y ya enviado al planeta, Jake es enviado en la misión de recolectar información sobre los Omaticaya. Bajo el mando de la Dr. Augustine y secretamente respondiendo a las órdenes del Cnel. Quaritch, Jake conoce a Neytiri y desarrolla amor por su gente y tradiciones. Sully debe decidir entre los humanos que explotan a los nativos y el pueblo que está siendo oprimido.

Temas principales (P) y secundarios (S):

El imperialismo (P)
La colonización (P)
La moral (P)
La guerra (P)
Destrucción del medio ambiente (P)
La espiritualidad (S)

Título:	<i>Wonder Woman</i>
Directora:	Patty Jenkins
Recaudación:	\$821,847,012
MPAA Rating:	PG-13
Productora:	DC Films RatPac Entertainment Atlas Entertainment Cruel and Unusual Films Tencent Pictures Wanda Pictures
Guion:	Allan Heinberg Geoff Johns (Basada en el personaje de William Moulton Marston)
Dirección de fotografía:	Matthew Jensen
Banda sonora:	Rupert Gregson-Williams
Edición:	Martin Walsh
Fecha de estreno:	02 de junio del 2017
Género cinematográfico:	Acción Fantasía Superhéroes
Duración:	141 minutos
Personajes principales y secundarios:	Diana Prince/ Wonder Woman- Gal Gadot Steve Trevor- Chris Pine General Erich Ludendorff- Danny Huston Doctor Poison- Elena Anaya Etta Candy- Lucy Davis Sameer-Saïd Taghmaoui Charlie- Ewen Bremner Sir Patrick Morgan- David Thewlis

Resumen de la trama principal y de la trama secundaria romántica:

En la isla de Themyscira habitan las amazonas, una especie de mujeres con entrenamiento bélico y agilidad superior a la humana que están recluidas del resto del mundo, a la espera de la gran guerra con el dios Ares. Diana, hija de la reina Hippolyta, es la más poderosa de todas ellas. Cuando un avión con el piloto Steve Trevor se estrella en la isla, Diana lo rescata y él informa a las amazonas que la Primera Guerra Mundial está ocasionando millones de muertes. Diana escapa con él para detener a Ares, quien según ella es quien está detrás de la guerra. Junto a sus aliados se enfrentan a la guerra y luchan contra sus enemigos.

Temas (principales y secundarios):

Condición humana (P)
La guerra (P)
El eterno femenino (S)

Título:	<i>Enola Holmes</i>
Director:	Harry Bradbeer
MPAA Rating:	PG-13
Productora:	Legendary Pictures PCMA Productions Netflix (distribución)
Guion:	Jack Thorne (basada en la novela de Nancy Springer)
Dirección de fotografía:	Giles Nuttgens
Banda sonora:	Daniel Pemberton
Edición:	Adam Bosman
Fecha de estreno:	23 de septiembre 2020
Género cinematográfico:	Aventura Misterio Comedia
Duración:	123 minutos
Personajes principales y secundarios:	Millie Bobby Brown- Enola Holmes Sam Claflin- Mycroft Holmes Henry Cavill- Sherlock Holmes Helena Bonham Carter- Eudoria Holmes Louis Partridge- Tewkesbury
Resumen de la trama principal y de la trama secundaria romántica:	
<p>Enola Holmes, hermana del famoso detective Sherlock Holmes, ha sido criada por su madre de una manera no convencional para la época. Cuando su madre Eudoria desaparece, Enola encuentra pistas y decide resolver el misterio de su pérdida, pero debe huir de sus hermanos Mycroft y Sherlock, quienes tienen una actitud rígida frente a su hermana menor: piensan que debe tener una educación estricta en modales y aspirar al matrimonio.</p> <p>En su huida en tren, Enola encuentra y salva al marqués Tewkesbury quien está siendo perseguido por un asesino (Linthorn). Ambos se dirigen a Londres, donde se separan y Enola sigue las huellas de su madre. Ella descubre el rol de Eudoria en</p>	

el movimiento sufragista y sus métodos radicales para lograr objetivos (bombas). Enola encuentra a Linthorn de nuevo y pelean, ella escapa y decide buscar a Tewkesbury para advertirle que lo intentarán asesinar.

Cuando se encuentran Enola debe sacrificar su libertad para que Tewkesbury pueda huir. Un detective contratado por Mycroft la lleva hacia su hermano y Enola es internada en un instituto para señoritas.

Sherlock visita a Enola para enmendar su relación y luego Tewkesbury la ayuda a escapar. Ambos se dirigen a Basilwether Hall (el hogar del marqués para descubrir quién está detrás del joven. En la mansión, ambos enfrentan a Linthorn y se revela que la abuela del marqués es quien buscaba su muerte para evitar que él tome el lugar de su padre en el congreso y vote a favor de una reforma de corte progresista.

Al día siguiente, Sherlock se dirige a la comisaría pues ha resuelto el misterio de Tewkesbury, pero le es revelado que Enola se le adelantó. Mycroft decide dejar en paz a Enola y Sherlock se ofrece a tomar su lugar como su guardián. La reforma pasa y Tewkesbury y Enola establecen su interés romántico uno por el otro. Eudora se reencuentra con Enola para explicarle que no podía decirle dónde estaba y que está orgullosa de quien ha llegado a ser su hija.

Temas (principales y secundarios):

La familia (P)
Relación madre e hija (P)
Liberación femenina (P)
El conservadurismo (P)

Bases para el análisis de contenido romántico

Las variables escogidas para el análisis de contenido de las películas buscan ofrecer una descripción cuantitativa y cualitativa de la muestra. Sobre la base de las fases indicadas por Mugica y Trzenko (2017), se han armado cinco tablas por cada película analizada en las que se describirán los códigos visuales, sonoros, elementos de la puesta en escena y de la composición del relato.

En cada tabla se especifica el tiempo de la película en que ocurre la escena y los demás aspectos que variarán de acuerdo a la etapa: el recuadro denominado 'dinámica de la escena' ofrecerá dos opciones que describen a grandes rasgos la manera en la que se desarrolla ese momento, se pide una breve descripción de lo que ocurre en este tramo de la película y esa primera parte de la tabla se cierra con la 'convención repetida' que señala los lugares comunes encontrados por Mugica y Trzenko en su estudio del género romántico, este espacio variará y deberá señalarse si se cumple o no se cumple en la película.

Las siguientes partes de la tabla permanecen de la misma forma para todas las fases de la estructura. En Códigos Visuales se describen los aspectos técnicos del color dominante, la saturación general de esa escena, la temperatura de los colores, además de una secuencia clave en los planos de la situación. Para la descripción de la secuencia se usarán las abreviaturas de los planos principales:

- **PGL: Plano General Largo**
La distancia entre el sujeto y la cámara es extremadamente lejana.
- **PG: Plano General**
Incluye al sujeto entero y a lo que lo rodea.
- **PE: Plano Entero**
Presenta el cuerpo del sujeto completo.
- **PA: Plano Americano**
Se encuadra al personaje de las rodillas para arriba.

- **PM: Plano Medio**
Se encuadra al personaje desde la cintura.
- **PMC: Plano Medio Corto**
Se encuadra al personaje desde en medio del pecho.
- **PP: Primer Plano**
Se encuadra al personaje por encima del pecho.
- **PPP: Primerísimo Primer Plano**
Se encuadra solo la cara del sujeto.
- **PD: Plano Detalle**
Muestra partes específicas del sujeto e incluye a los planos en los que solo salen objetos pues las anteriores denominaciones no son válidas si no hay una persona presente en la escena.
- **CP: Contra Plano**
Se utiliza para señalar la respuesta de un plano repitiendo su dimensión, pero cambiando al sujeto y el ángulo. Es la respuesta al plano anterior con el formato que corresponde para mantener la continuidad.

En el apartado de 'descripción técnica y estética de la composición' se toma en cuenta la distribución espacial de los elementos en la imagen. Aquí las opciones son 'clásica', en referencia a una composición que respeta las normas de continuidad y es práctica en el sentido de que no llama atención a sí misma y 'de ruptura', una organización de elementos en la que se busca destacar este aspecto y crear disidencia (llamar atención a sí misma). Luego se procede a describir el tipo de movimiento de cámara predominante en la escena, capturas de los fotogramas clave para la escena y el tipo de montaje que se utiliza, en este último aspecto se encuentran las siguientes opciones tomadas de los postulados de Sergei Eisenstein:

- **Montaje métrico:** el largo de cada plano depende de un compás determinado
- **Montaje rítmico:** el contenido de cada fragmento corresponde a una tensión o acción particular

- **Montaje tonal:** un elemento sirve de base para el tono general de la escena
- **Montaje sobretonal:** combina varios tipos de montaje para complejizar la narración
- **Montaje intelectual:** tiene un mensaje escondido que es comunicado connotativamente

En el segmento de Códigos Sonoros se debe señalar la palabra, expresión o frase clave del encuentro, la emoción con la que se establece la comunicación y a esta división de la tabla se le agrega una breve descripción de la conversación entre protagonistas. Además, se describe el nombre de la canción en la banda sonora de la película, se detalla el género musical al que pertenece, se señala si es un elemento activo de la película (diegético) o si se agrega artificialmente para acompañar al espectador (extradiegética).

A esos apartados se le agrega una especificación de la emoción que transmite la canción y se detallará si la escena cuenta con la presencia de un *leitmotiv* o motivo sonoro, un fragmento musical que está asociado con un personaje en particular.

En la última tabla, la denominada Final Feliz, se agregan dos elementos más relacionados a las referencias. Aquí se indicará el o los referentes más próximos a la película en caso de existir alguno, reconociendo la intertextualidad característica del cine posmoderno. Beristáin, H. reconoce a este recurso artístico como el “Conjunto de las unidades en que se manifiesta la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados que se evocan consciente o inconscientemente” (1995- pg. 263). El uso de esta herramienta retórica va un paso más de la influencia pura, pues se trata de encontrar un producto cultural dentro de otro producto.

Suárez, G. en su estudio sobre la intertextualidad en el cine de Tim Burton presenta dos alternativas para que se manifieste este recurso: la adaptación o revival, que implica crear una nueva versión de algo ya existente, y la alusión simbólica, que se refiere a la “reunión de espacios éticos y estéticos que, por convención, son excluyentes entre sí” (Suárez, G., 2013- pg. 164). Esta

división que Suárez establece puede entenderse como una referencialidad específica y una general: con la específica se retoman productos ajenos al largometraje y con la general se hace alusión a estéticas o formas más generales, como las de un movimiento artístico, que llevan a un mensaje connotativo (la autora señala cómo en la película *Edward Scissorhands* (Tim Burton, 1990) una estética sigue al mundo de Edward, lleno de elementos góticos y otra establece el mundo ordinario, que no contiene la arquitectura de esa otra realidad).

A partir de esta aclaración es posible agregar a la tabla final los elementos de 'Referencia específica' y 'Referencia general' para que sean determinados de forma abierta. Para la definición de estos datos se precisa tomar referentes visuales, estéticos, cinematográficos y literarios.

Contando con todas estas variables, la tabla base quedaría de esta forma:

Tabla 1. Base para análisis de contenido romántico. Elaboración propia.

NOMBRE DE LA ETAPA	
Tiempo:	
Dinámica de la escena:	Variable 1 Variable 2
Descripción del encuentro:	
Convención repetida:	Aplica No aplica
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	
Saturación:	Alta Baja Mixta
Temperatura de color dominante:	Fría Cálida Mixta
Secuencia de tomas:	
Fotogramas clave de la escena:	

Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	
Emoción:	
Descripción de la conversación y de la acción:	
Nombre de la canción:	
Género musical:	
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	
Presencia de leitmotiv:	Aplica No aplica

Para cada tabla serán 2 elementos los que se muestren distintos: el apartado de 'dinámica de la escena' y 'convención repetida'. En el caso de *Meet cute*, el primero será reemplazado con una especificación relacionada a ese primer encuentro entre protagonista e interés romántico. Las opciones de *dulce* o *chocante* hacen referencia a si la reunión fue placentera para ambos o si irrumpió la vida de uno o ambos de los personajes de manera sorpresiva y hasta desagradable. Sobre este lugar común, Mugica, M. y Trzenko, N. (2017, Pg. 72-73) comentan que: "Un encuentro dulce, adorable, que puede ser también un choque. Y la mayoría de las veces literalmente lo es (...) el encuentro que pondrá en marcha toda la historia. Y ese lugar enmarcará un romance tan aparentemente imposible como bellamente inevitable."

El otro aspecto propio de esta escena es la presencia del tropo de los *opuestos que se atraen* en el que se señala si ambos sujetos tienen características que contrastan entre sí.

El Enamoramiento puede utilizar dos dinámicas: el mostrarse en una sola escena con un gesto que señala que ambos personajes están desarrollando sentimientos por el otro o por medio de un montaje de varias escenas rápidas en que pasa un tiempo determinado que resulta en el amor. En este caso puede existir la presencia de un tercero (padre, madre, pareja) que complique el desarrollo del romance.

La Separación presenta la posibilidad de que el conflicto sea interno (forme parte de la psiquis de los personajes), externo (los amantes enfrentan un factor del cual no tienen responsabilidad alguna) o mixto (el conflicto es un problema intrapersonal tanto como es una fuerza exterior). Es necesario indicar si el impedimento es obra del tercero o no.

La dinámica de la *Divina Revelación* corresponde a las mismas variables del conflicto que resuelve (interna, externa o mixta). Esta fase es clave para conocer si el amor logró o no transformar a los personajes por lo que la convención de 'Amor como catalizador de cambios' puede aplicar o no a la escena. Debido a que la epifanía se da al mismo tiempo del clímax de la historia, se agrega la especificación de si el amor está directamente relacionado a la forma en la que la historia alcanza su punto de mayor complejidad, además de aumentar una casilla en la que se describa el punto culminante del largometraje.

En la última fase, *Final Feliz*, se debe puntualizar qué tropos o lugares comunes en el arco narrativo romántico se cumplen en la historia. El blog Reedsy (2019) especifica a 11 como las tramas recurrentes en una historia romántica y a esta clasificación es posible agregar tres tropos más:

1. **Atrapados en un ascensor:** los protagonistas están encerrados en un espacio o situación que los obliga a trabajar juntos.
2. **Triángulo amoroso:** hay un tercero involucrado que busca tener o tiene una relación romántica con uno de los sujetos amorosos.

3. **Relación falsa:** el o la protagonista deben formar una relación amorosa fingida con el interés amoroso, esto obviamente los lleva a desarrollar sentimientos por el otro.
4. **Enemigos:** los protagonistas se odian. Los enemigos se convierten en amantes.
5. **Epifanía retrasada:** el o la protagonista pierde al interés amoroso y su divina revelación tarda en llegar. Pasa mucho tiempo hasta que el personaje nota que debe estar con esa otra persona.
6. **Amigos:** los protagonistas son amigos que desarrollan sentimientos románticos.
7. **Identidad secreta:** un miembro de la pareja desconoce la verdadera identidad del otro. Bajo el disfraz evolucionan los sentimientos.
8. **Almas gemelas:** el destino o una identidad suprema es quien dicta que los protagonistas se junten. Su amor es algo indudable.
9. **Una segunda oportunidad:** los protagonistas han sufrido antes en el amor, pero se encuentran y deciden intentarlo de nuevo.
10. **Amor prohibido o Star-crossed:** los amantes son forzados a separarse. Algún factor externo (cultura, familia, distancia) conspira para que se mantengan distanciados.
11. **Has cambiado:** la pareja ha estado junta algún tiempo y en ese periodo uno de ellos alteró sus prioridades y principios.
12. **Salvavidas:** uno de los protagonistas salva la vida del otro, o ambos se salvan entre ellos.
13. **Pez fuera del agua:** Uno de los protagonistas se encuentra en un escenario increíble para él pues su mundo es totalmente diferente.
14. **Cambio de look:** alguno de los personajes se transforma de una forma estéticamente más placentera y esto atrae el interés del otro.

Junto a la presencia de uno o varios elementos recurrentes puede o no ocurrir un final acompañado de un gesto grandilocuente en el que uno de los enamorados pruebe su afecto al otro de manera despampanante. También en esta etapa se deben especificar las referencias, como ya fue explicado anteriormente.

BLADE RUNNER (1982)

Tabla 2. Análisis *Blade Runner*. Elaboración propia.

MEET CUTE: PRIMER ENCUENTRO	
Tiempo:	17:08/22:38
Dinámica del encuentro:	Dulce Chocante
Descripción del primer encuentro: Deckard administra el test Voight-Kampff a Rachael por pedido del Dr. Eldon Tyrell, dueño de Tyrell Corporation y encargado de crear a los replicantes. Rachael falla, pero tarda mucho más que los otros androides en notarlo.	
Opuestos que se atraen:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Naranja y azul
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Cálida al principio y luego fría
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	Fija
Tipo de ángulo de cámara:	Normal
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal

	Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	<i>Have you ever retired a human by mistake?</i>
Emoción y tono:	Desinterés
Descripción de la conversación y su propósito en la historia:	
<p>Rachael duda del trabajo de Deckard de deshacerse de los replicantes (pues ella trabaja en la compañía que los fabrica) y le hace una 'pregunta personal' para saber si alguna vez ha matado a un humano por accidente. Luego, a pedido del Dr. Tyrell, Deckard administra el test a Rachael que verificaría si es humana. Ella no sabe que no lo es y casi lo pasa, pero falla. El diálogo consiste en la primera parte entre Rachael y Deckard y luego del test cuando así lo pide Tyrell, son preguntas creadas para provocar una respuesta empática en la mente del androide.</p> <p>El diálogo sirve como exposición de ambos personajes: Deckard como alguien que solo quiere terminar con la investigación y Rachael como un androide que no sabe lo que es.</p>	
Nombre de la canción:	Blush response
Género musical:	Electrónica- Ambiental
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Curiosidad
Presencia de leitmotiv:	Sí No

ENAMORAMIENTO	
Tiempo:	41:04/42:45
Dinámica del enamoramiento:	Escena Montaje
Descripción del enamoramiento: Deckard está intentando resolver el caso en su departamento, sin poder dormir escribe canciones de piano, de pronto tiene una visión de un unicornio corriendo en un bosque y consigue una pista para encontrar a los androides prófugos.	
Hay un tercero o un colectivo que dificulta el amor:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Verde, amarillo, blanco, azul
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Fría
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara	Fija
Tipo de ángulo de cámara:	Normal y aberrante
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	

Palabra, frase o expresión clave:	No aplica
Emoción y tono:	--
<p>Descripción de la conversación y su propósito en la historia:</p> <p>Deckard tiene una revelación sobre su percepción de los androides. Ver a Rachael sufriendo por enterarse de que no es humana lleva a que Deckard cuestione sus prejuicios hacia la especie. El montaje intelectual demuestra que Rachael es como un unicornio: única en su especie por los implantes de memoria que posee, difícil de encontrar y la única oportunidad de Deckard de sentir algo igual.</p> <p>En esta escena, Deckard desarrolla sus sentimientos por un androide.</p>	
Nombre de la canción:	Deckard's dream (2019)
Género musical:	Ambient, electrónica
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Interés
Presencia de leitmotiv	Sí No

GRAN IMPEDIMENTO Y SEPARACIÓN	
Tiempo:	50:32/ 51:16
Dinámica del impedimento:	Interno Externo Mixto
Descripción del detonante: Deckard llama a Rachael invitándola a un bar, pero ella lo rechaza. Deckard continúa tomando luego de la llamada.	
Tercero involucrado directamente en el conflicto:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Color dominante:	Amarillo, verde, azul, rojo
Saturación:	Alta (D) Baja (R)
Temperatura de color dominante:	Contraste Cálido y frío
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	Fija
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra o expresión clave:	<i>That's not my kind of place</i>
Emoción y tono:	Decepción

Descripción de la conversación y de la acción:

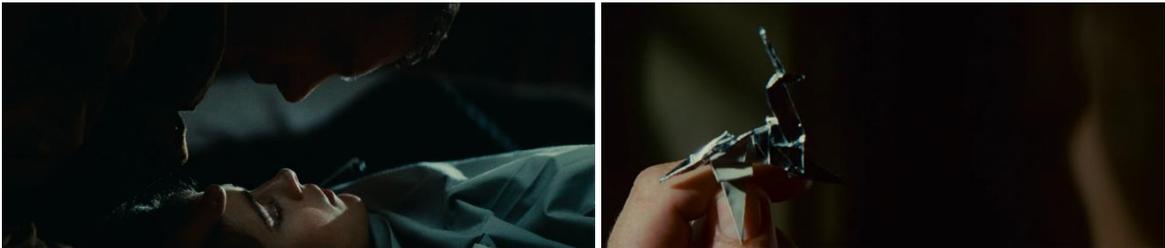
Deckard está ebrio e intenta que Rachael lo acompañe sin pedir disculpas por su actitud en el anterior encuentro de los dos. Rachael, molesta por el atrevimiento del detective, lo declina.

Esta escena demuestra la aprensión de ambos personajes para estar juntos, Deckard no admite que está desarrollando sentimientos, sino que intenta parecer desinteresado y Rachael cuestiona la frialdad del protagonista.

Nombre de la canción:	Música de fondo del bar
Género musical:	Baile
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	No aplica
Presencia de leitmotiv:	Sí No

DIVINA REVELACIÓN	
Tiempo:	1h03/1h12
Dinámica de la realización:	Interna Externa Mixta
Descripción de la epifanía: Luego de haber salvado a Deckard de la muerte, Rachael va a su apartamento como prófuga (escapa de la Tyrell y por su naturaleza debe ser retirada). Un conmocionado Deckard se da cuenta de sus sentimientos hacia el androide y de como ella sí puede sentir de la misma forma que un humano. Los personajes se besan.	
Los personajes crecen o cambian de manera fundamental gracias al amor:	Sí No
Dinámica del clímax:	Amor como agente principal Amor queda relegado
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Amarillo, azul, verde y rojo
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Fría
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara	Fija
Tipo de ángulo de cámara:	Normal y picado
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	<i>Did you ever take that test yourself?</i>

Emoción y tono:	Ansia
Descripción de la conversación y su propósito en la historia:	
<p>Rachael demuestra a Deckard su 'humanidad' al tener miedo por su vida. Ella le pregunta al protagonista si él ha tomado el test de empatía, alegando que los humanos también pueden carecer de emociones. Deckard deja en claro que no podría asesinarla porque ella le salvó la vida. Ambos se besan.</p> <p>El diálogo pone en duda todo en lo que el protagonista cree. Lo ayuda a notar que los androides no merecen morir.</p>	
Nombre de la canción:	<i>Love theme</i>
Género musical:	Jazz, New Age
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Deseo
Presencia de leitmotiv	Sí No

FINAL FELIZ	
Tiempo:	1h49/1h52
Tropos usados:	Atrapados en un ascensor Triángulo amoroso Relación falsa Enemigos Epifanía retrasada Amigos Identidad secreta Almas gemelas Una segunda oportunidad Amor prohibido Has cambiado Salvavidas Pez fuera del agua Cambio de <i>look</i>
Descripción del final:	
Motivado por todo lo que le ha sucedido, Deckard se dirige a su apartamento donde debe estar Rachael. Al ver la puerta abierta y el cuerpo de su amada oculto por una sábana, Deckard cree que ha muerto, pero está viva y juntos deciden irse.	
Gesto grandilocuente:	Sí No
Referencia específica:	<i>Metropolis</i> (1927) <i>Citizen Kane</i> (1941) <i>The Maltese Falcon</i> (1941)
Referencia general:	Estética cyberpunk Film noir
CÓDIGOS VISUALES	
Color dominante:	Amarillo, verde, azul
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Fría
Fotogramas clave de la escena:	
	

Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	Tilt down (AL VER A RACHAEL) Fija
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra o expresión clave:	<i>Do you love me?</i>
Emoción y tono:	Seguridad
<p>Descripción de la conversación y de la acción: Deckard pregunta a Rachel si ella lo ama y si confía en él, antes de que los dos huyan. Deckard nota un unicornio de origami en el pasillo que indica que Glatt estuvo ahí y que comprende su amor, además de que reafirma al unicornio como símbolo de Rachael.</p> <p>La escena explica la simbología usada previamente y posiciona el amor de la pareja.</p>	
Nombre de la canción:	No aplica
Género musical:	--
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	--
Presencia de leitmotiv:	Sí No

The Mummy (1999)

Tabla 3. Análisis *The Mummy*. Elaboración propia.

MEET CUTE: PRIMER ENCUENTRO	
Tiempo:	19:08-21:34
Dinámica del encuentro:	Dulce Chocante
Descripción del primer encuentro:	
Evelyn y Jonathan van a buscar a Rick a la prisión para preguntarle sobre Hamunaptra. Rick, a punto de ser ahorcado por sus crímenes (que no son especificados en la película), besa a Evelyn sorpresivamente y le dice que lo saque de prisión si quiere saber más de la Ciudad de los Muertos.	
Opuestos que se atraen:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Naranja, amarillo, rojo
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Cálida
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	Travel de acompañamiento (grúa) Fija
Tipo de ángulo de cámara:	Normal, Picado

Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	<i>Do you really wanna know?</i>
Emoción y tono:	Curiosidad
Descripción de la conversación y su propósito en la historia:	
<p>Evelyn pregunta qué hizo Rick para estar en la cárcel, cuando aparece el protagonista, desaliñado por su estadía en prisión, él la sorprende diciendo que estuvo en la Ciudad de los Muertos. Engaña a Evelyn para que se acerque a su celda “<i>You wanna know? Do you really wanna know?</i>” y la besa. Posteriormente se lo llevan para ser colgado. Solo en su vocabulario y acento se puede ver lo distintos que son ambos protagonistas (inglés elegante/británico versus inglés casual/americano)</p> <p>Este es la llamada a la aventura de Rick, y en cierta medida de Evelyn, pues aquí se establece como objetivo de ambos el llegar a Hamunaptra.</p>	
Nombre de la canción:	No aplica
Género musical:	No aplica
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	
Presencia de leitmotiv:	Sí No

ENAMORAMIENTO	
Tiempo:	51:30-53:32
Dinámica del enamoramiento:	Escena Montaje
Descripción del enamoramiento:	
Evelyn, ebria tras haber tomado alcohol junto a su hermano, conversa con Rick luego de haber realizado una primera excavación y haber enfrentado a los Medjai juntos. Evelyn le cuenta sobre su vida a Rick y lo intenta besar.	
Hay un tercero o un colectivo que dificulta el amor:	Sí No (aún)
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Negro, naranja, blanco, café
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Cálida
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara	Travel de acompañamiento Fija
Tipo de ángulo de cámara:	Normal
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal

	Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	<i>I am going to kiss you, Mr. O'Connell</i>
Emoción y tono:	Curiosidad, intimidad
<p>Descripción de la conversación y su propósito en la historia:</p> <p>Rick le dice a Evelyn que no la entiende, no entiende su propósito de estar en Hamunaptra. Ella le cuenta de sus padres y su inspiración para dedicarse a la Egiptología. Por su estado etílico, Evelyn expresa su deseo de besar a Rick, pero se queda dormida antes de hacerlo (a manera de <i>gag</i>).</p>	
Nombre de la canción:	<i>Camel Race</i>
Género musical:	Intrumental, ambiental
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Inspiración, intimidad
Presencia de leitmotiv	Sí No

GRAN IMPEDIMENTO Y SEPARACIÓN	
Tiempo:	1:27:30-1:30:02
Dinámica del impedimento:	Interno Externo Mixto
Descripción del detonante:	
Los héroes son perseguidos por la Imhotep y él se lleva a Evelyn para ser sacrificada en el ritual de resurrección de Anck-su-namun.	
Tercero involucrado directamente en el conflicto:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Color dominante:	Naranja, rojo, negro, blanco, café
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Cálida
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura

Tipo de movimiento de cámara:	Fija
Tipo de ángulo de cámara:	Normal
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra o expresión clave:	<i>Live today, fight tomorrow</i>
Emoción y tono:	Impotencia
Descripción de la conversación y de la acción:	
<p>Los protagonistas quedan acorralados por la momia y sus seguidores. Imhotep le habla en egipcio antiguo a Evelyn (quien lo habla también) y para el resto traduce Benji, el humano aliado a la momia. El antagonista promete a Evelyn que si va con él no matará a nadie, Evelyn acepta y en seguida Imhotep comanda a la multitud a asesinar a Jonathan, Rick, Ardeth y al Dr. Terence.</p>	
Nombre de la canción:	<i>Crowd Control</i>
Género musical:	Instrumental, ambiental
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Terror, suspenso, tensión
Presencia de leitmotiv:	Sí No

DIVINA REVELACIÓN	
Tiempo:	1:43:05- 1:51:49
Dinámica de la realización:	Interna Externa Mixta
Descripción de la epifanía:	
Rick rescata a Evelyn de Imhotep justo a tiempo y lo derrotan con ayuda de Jonathan.	
Los personajes crecen o cambian de manera fundamental gracias al amor:	Sí No
Dinámica del clímax:	Amor como agente principal Amor queda relegado
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Verde (grisáceo), café, naranja, morado (partes sobrenaturales)
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Cálido
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición	Clásica De ruptura

Tipo de movimiento de cámara	Fija Travel cortos (laterales de acompañamiento) Dolly in
Tipo de ángulo de cámara:	Normal Contrapicado Picado Cenital
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	<i>Mummies</i>
Emoción y tono:	Suspense, admiración, expectativa
Descripción de la conversación y su propósito en la historia:	
<p>Esta escena se preocupa más en la acción y en la comedia entonces los personajes hacen comentarios humorísticos todo el tiempo. Rick dice "mummies" luego de casi ser asesinado por 3 momias, como si este tipo de enfrentamientos fueran diarios para él. También está Jonathan quien no sabe egipcio antiguo al igual que Evelyn, entonces accidentalmente invoca a unas momias en lugar de parar a Imhotep. La traducción es uno de los principales <i>gags</i> de esta escena. Aunque el amor no se refiera mucho continúa siendo el motor tanto del villano (que está en pleno ritual de resurrección de su amada) y de Rick (quien va a rescatar a Evelyn como dama en apuros).</p>	
Nombre de la canción:	<i>The Mummy</i>
Género musical:	Instrumental, ambiental
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Asombro, suspense
Presencia de leitmotiv	Sí No

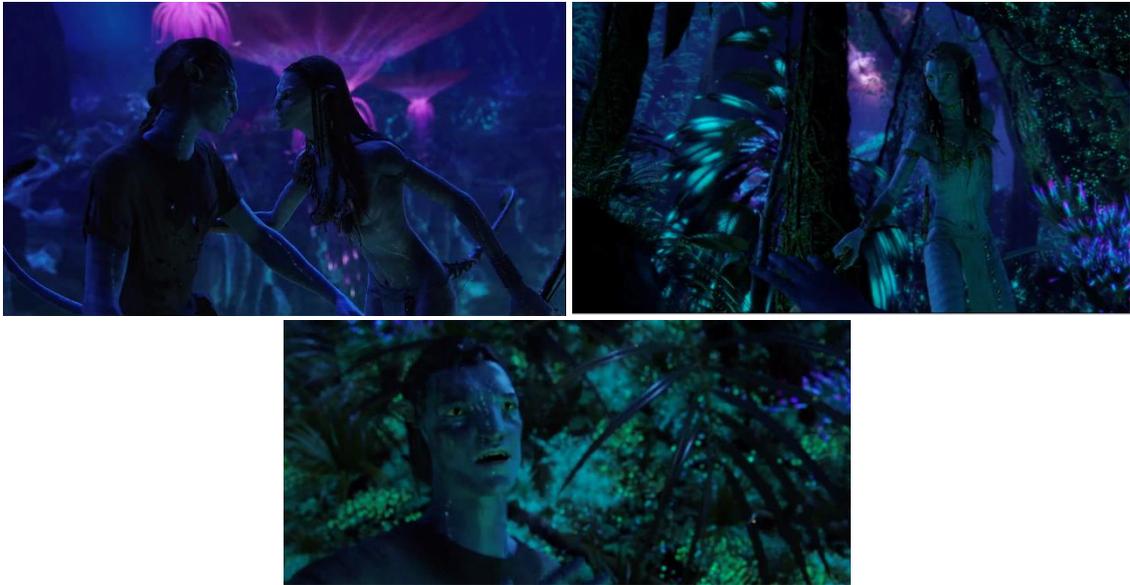
FINAL FELIZ	
Tiempo:	1:54:36-1:56:50
Tropos usados:	Atrapados en un ascensor Triángulo amoroso Relación falsa Enemigos Epifanía retrasada Amigos Identidad secreta Almas gemelas Una segunda oportunidad Amor prohibido Has cambiado Salvavidas Pez fuera del agua Cambio de look
Descripción del final:	
<p>Los héroes logran salir de Hamunaptra antes de que termine de colapsar. Fuera encuentran a Ardeth a salvo y se despiden de él. Rick y Evelyn se besan y junto a Jonathan suben sus camellos y parten hacia el atardecer.</p>	
Gesto grandilocuente:	Sí No
Referencia específica:	<i>The Mummy</i> (1932) <i>Ben-hur</i> (1959) <i>Lawrence of Arabia</i> (1962) <i>Raiders of the Lost Ark</i> (1981) <i>Indiana Jones and the Temple of Doom</i> (1984) <i>Dune</i> (1984) <i>George of the Jungle</i> (1997)
Referencia general:	Antiguo Egipto
CÓDIGOS VISUALES	
Color dominante:	Naranja, celeste, negro, blanco, café
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Cálida
Fotogramas clave de la escena:	



Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra o expresión clave:	<i>I wouldn't say that</i>
Emoción y tono:	Romántico, triunfal
Descripción de la conversación y de la acción:	
<p>Al sobrevivir el derrumbe de la Ciudad de los Muertos, los protagonistas se despiden de Ardeth quien está agradecido por su ayuda. Jonathan está decepcionado y comenta que regresará a casa con las manos vacías por no haber agarrado nada del tesoro antes de que todo colapsara, pero Rick le dice que no exactamente, besando a Evelyn. Jonathan le pregunta al camello si quisiera un beso, horrorizándose por su aliento. Al final los tres suben a sus camellos (Evelyn y Rick compartiendo uno) y se dirigen al atardecer victoriosos.</p>	
Nombre de la canción:	<i>The Sand Volcano</i>
Género musical:	Instrumental, ambiental
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Alivio, triunfo, calma
Presencia de leitmotiv:	Sí No

AVATAR (2009)

Tabla 4. Análisis *Avatar*. Elaboración propia.

MEET CUTE: PRIMER ENCUENTRO	
Tiempo:	35:51/42:20
Dinámica del encuentro:	Dulce Chocante
Descripción del primer encuentro: Jake se pierde en medio de la selva de Pandora. Cuando es atacado por depredadores, Neytiri lo salva a regañadientes debido señales del Árbol Sagrado. Neytiri muestra su odio hacia la 'gente del cielo', pero aún así la pareja sigue el camino hacia la aldea del pueblo Omatiyaya para huir del peligro de la jungla nocturna.	
Opuestos que se atraen:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Azul, verde y morado
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Fría
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	Fija, Paneo
Tipo de ángulo de cámara:	Normal, Picado

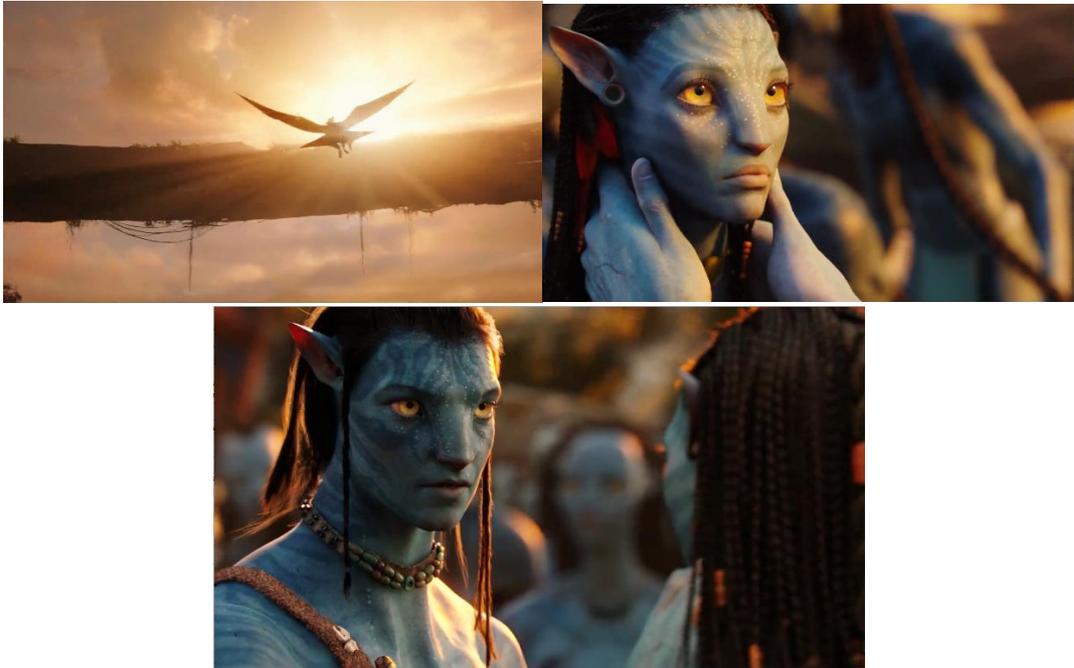
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	<i>You should not be here.</i>
Emoción y tono:	Hostilidad
<p>Descripción de la conversación y su propósito en la historia: Neytiri sorprende a Jake con su conocimiento de inglés. En el encuentro se repite la frase “<i>You are like a child</i>” debido a la inoperancia de Jake en la selva. El punto de la reunión es señalar que la presencia de Jake en las tierras Omatcaya no es bienvenida debido a las vejaciones que los humanos han cometido en Pandora.</p> <p>El diálogo señala la condición de opuestos de la pareja y el largo camino que Jake tiene que pasar para que la historia de amor se construya y para lograr su viaje del héroe y ser aceptado por los nativos.</p>	
Nombre de la canción:	<i>Pure spirits of the forest</i>
Género musical:	Orquesta, ambiental
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Asombro
Presencia de leitmotiv:	Sí No

ENAMORAMIENTO	
Tiempo:	1h00/1h05
Dinámica del enamoramiento:	Escena Montaje
Descripción del enamoramiento:	
<p>A través de videoentradas Jake comparte su aprendizaje de la cultura Omaticaya. El montaje va mostrando el esfuerzo del protagonista por seguir las lecciones de Neytiri y sus fracasos a manera de <i>gags</i>. Los personajes de Scott y la Dr. Grace se unen en la formación Omaticaya de Jake.</p> <p>El protagonista es tema de burla para los demás nativos, especialmente para Tsu'tey, el prometido de Neytiri, pero a través de toques fugaces y miradas se da a conocer al espectador que la relación entre los protagonistas se está forjando. El montaje finaliza con el veto de Neytiri señalando que Jake ya está listo para convertirse en cazador.</p>	
Hay un tercero o un colectivo que dificulta el amor:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Azul, verde, gris
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Fría (Fragmentos de humanos) Cálida (Fragmentos con los Omaticaya)
Fotogramas clave de la escena:	
	

Descripción técnica y estética de la composición	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara	Fija
Tipo de ángulo de cámara:	Lateral
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	<i>You are ready.</i>
Emoción y tono:	Aventura
<p>Descripción de la conversación y su propósito en la historia: Jake narra su progreso en el mundo de Pandora a manera de testimonio. Entre el comienzo de su monólogo, en el que el protagonista se muestra reacio, y el final, en el que se nota una creciente apreciación a las creencias del pueblo nativo, la Dr. Grace tiene una intervención importante: le comenta a Jake sobre la necesidad de tomar en cuenta todo lo que le dice Neytiri, que escuche su parte espiritual para en verdad comprender. Luego de una caza 'limpia' Neytiri nota que Jake ha escuchado y respeta a Eywa, la diosa suprema.</p> <p>Este montaje es importante para develar que el interés de Jake hacia los pueblos Na'vi es sincera y a través de guiños y pequeños toques, se muestra que su relación con Neytiri está creciendo.</p>	
Nombre de la canción:	<i>Becoming one of the people- Becoming one with Neytiri</i>
Género musical:	Ambient, electrónica
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Aventura
Presencia de leitmotiv	Sí No

GRAN IMPEDIMENTO Y SEPARACIÓN	
Tiempo:	1h36/1h38
Dinámica del impedimento:	Interno Externo Mixto
Descripción del detonante: Jake, junto a Grace, advierte a los Omaticaya que los humanos atacarán su aldea. El protagonista confiesa que fue enviado como espía, lo que provoca la decepción de Neytiri y el enojo del pueblo. Jake y Grace son atados para que mueran en el ataque.	
Tercero involucrado directamente en el conflicto:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Color dominante:	Azul, verde, amarillo
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Cálida
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	Paneo
Tipo de ángulo de cámara:	Normal, aberrante
Tipo de montaje:	Métrico

	Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra o expresión clave:	<i>You will never be part of the people.</i>
Emoción y tono:	Desprecio
<p>Descripción de la conversación y de la acción: Jake les advierte a todos las autoridades Omaticaya (en su lengua) sobre el ataque. Luego de que les confiesa que fue enviado para que ellos confien en él, Neytiri le reprocha en lengua Na'vi y en inglés que nunca será uno de ellos y que no debió confiar en él.</p> <p>Este momento es representa 'la prueba' en el viaje del héroe de Jake, pues sabiendo la destrucción que se avecina, pierde la confianza de a quienes intenta proteger.</p>	
Nombre de la canción:	<i>Becoming one of the people- Becoming one with Neytiri</i>
Género musical:	Orquesta, clásica
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Compasión
Presencia de leitmotiv:	Sí No

DIVINA REVELACIÓN	
Tiempo:	1h55/1h57
Dinámica de la realización:	Interna Externa Mixta
Descripción de la epifanía:	
<p>Jake decide reanimar la leyenda de Toruk Makto, el antepasado de Neytiri y legendario jefe del pueblo Omaticaya, domando al Gran Leonoptryx. Con el gran gesto de aparecer con esa criatura a su merced, Jake retoma su lugar como parte del clan y se encamina a luchar contra los humanos.</p>	
Los personajes crecen o cambian de manera fundamental gracias al amor:	Sí No
Dinámica del clímax:	Amor como agente principal Amor queda relegado
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Amarillo, azul, naranja
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Cálida
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición	Clásica De ruptura

Tipo de movimiento de cámara	Travelling, Dolly in, Fija
Tipo de ángulo de cámara:	Normal, lateral
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	<i>I see you.</i>
Emoción y tono:	Ansia
<p>Descripción de la conversación y su propósito en la historia: Frente al asombro de lo que queda del pueblo Omaticaya, Jake es nombrado Toruk Makto por la leyenda. Todos lo alaban y Neytiri lo disculpa por sus mentiras. Tse'suo acepta apoyar la estrategia de Jake para evitar que los humanos se apoderen de Pandora.</p> <p>En esta parte Jake recupera a los aliados con los que deberá luchar contra el gran villano, Quaritch.</p>	
Nombre de la canción:	<i>Lament of the tree of souls/ Great Leonoptryx</i>
Género musical:	Orquesta, clásica
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Admiración
Presencia de leitmotiv	Sí No

FINAL FELIZ	
Tiempo:	2h33/2h35
Tropos usados:	Atrapados en un ascensor Triángulo amoroso Relación falsa Enemigos Epifanía retrasada Amigos Identidad secreta Almas gemelas Una segunda oportunidad Amor prohibido Has cambiado Salvavidas Pez fuera del agua Cambio de <i>look</i>
Descripción del final: Jake tiene su renacimiento y pasa a ser un Omaticaya permanente.	
Gesto grandilocuente:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Color dominante:	Lila, verde, azul
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Fría
Fotogramas clave de la escena:	
	

Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	Dolly in, paneo
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra o expresión clave:	--
Emoción y tono:	Benevolencia
Descripción de la conversación y de la acción: La ceremonia Na'vi de renacimiento cuenta con solo cánticos. Es la resurrección de Jake.	
Nombre de la canción:	<i>Rebirth</i>
Género musical:	Cántico
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Solemnidad
Presencia de leitmotiv:	Sí No

WONDER WOMAN (2017)

Tabla 5. Análisis *Wonder Woman*. Elaboración propia.

MEET CUTE: PRIMER ENCUENTRO	
Tiempo:	17:45/22:38
Dinámica del encuentro:	Dulce Chocante
<p>Descripción del primer encuentro: Diana rescata a Steve cuando se va a ahogar en medio de su huida de los alemanes. Luego de unos segundos ocurre un enfrentamiento entre los soldados enemigos y las Amazonas. La escena termina con la muerte de Antíope, mentora de Diana y el cuestionamiento de la presencia de Steve en la isla.</p> <p>La llegada de Steve es la 'llamada del héroe' de Diana.</p>	
Opuestos que se atraen:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Turquesa, amarillo, café
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Frío
<p>Fotogramas clave de la escena:</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div> <div style="text-align: center; margin-top: 10px;">  </div>	
Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	Fija

	En la batalla: fija y cámara en mano
Tipo de ángulo de cámara:	Normal, picado, contrapicado
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	<i>You are a man</i>
Emoción y tono:	Sorpresa
<p>Descripción de la conversación y su propósito en la historia: Diana se sorprende porque nunca antes había visto a un hombre. Steve, sorprendido por la belleza de Diana, le pregunta dónde se encuentran. Los soldados atacan y empieza una batalla.</p>	
MÚSICA	
Nombre de la canción:	<i>Angel on the wing</i>
Género musical:	Orquesta, clásica
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Aventura
Presencia de leitmotiv:	Sí No

ENAMORAMIENTO	
Tiempo:	1h24/1h28
Dinámica del enamoramiento:	Escena Montaje
Descripción del enamoramiento: Diana, Steve, Saamer y Charlie salvan a un pueblo de la tortura alemana. Mientras celebran, Steve enseña a Diana cómo bailar.	
Hay un tercero o un colectivo que dificulta el amor:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Amarillo, naranja, azul, verde
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Cálida y fría (complementaria)
Fotogramas clave de la escena:	
	
	
Descripción técnica y estética de la composición	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara	Fija
Tipo de ángulo de cámara:	Normal
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal

	Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	<i>Is this what people do when there are no wars to fight?</i>
Emoción y tono:	Felicidad
<p>Descripción de la conversación y su propósito en la historia:</p> <p>Steve enseña a bailar a Diana. Mientras bailan, Diana muestra su curiosidad sobre las dinámicas que sigue la vida de los humanos y Steve le habla sobre lo que hace la gente cuando no hay guerras.</p> <p>Este momento establece una ucronía para los personajes: ¿qué pasaría si no estuvieran en medio de un conflicto bélico? La escena crea un deseo desconocido para los protagonistas, el estar juntos.</p>	
Nombre de la canción:	<i>I'll walk besides you,</i> interpretada por Charlie
Género musical:	Folk
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Anhelo
Presencia de leitmotiv	Sí No

GRAN IMPEDIMENTO Y SEPARACIÓN	
Tiempo:	1h40/ 1h41
Dinámica del impedimento:	Interno Externo Mixto
Descripción del detonante: Devastada por la muerte de toda la aldea, Diana culpa a Steve de la masacre por no haberle permitido matar a Ludendorff. La protagonista declara que va a buscar a Ares a pesar de que Steve no crea en la importancia de su misión.	
Tercero involucrado directamente en el conflicto:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Color dominante:	Naranja, verde, azul
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Contraste
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	Travelling, cámara en mano
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	

Palabra o expresión clave:	<i>I could've saved them if it weren't for you. Stay away from me.</i>
Emoción y tono:	Decepción
<p>Descripción de la conversación y de la acción: Diana nota que todo el pueblo está muerto. Fuera del humo aparece Steve desesperado por saber si Diana está bien, pero ella lo aleja culpándolo por los hechos. Se va con la promesa de que matará a Ares.</p> <p>Diana debe enfrentar este conflicto para (más adelante) enterarse de que los hombres son imperfectos por naturaleza y no solo por la influencia de alguna deidad. Al detenerla de asesinar al primer villano con el que se enfrentan, Steve le enseña a Diana que la guerra no la hace una sola persona.</p>	
MÚSICA	
Nombre de la canción:	<i>Pain, Loss & Love</i>
Género musical:	Orquesta, clásica
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Dolor
Presencia de leitmotiv:	Sí No

DIVINA REVELACIÓN	
Tiempo:	2h03/2h07
Dinámica de la realización:	Interna Externa Mixta
<p>Descripción de la epifanía: Mientras Diana lucha con Ares, Steve se sacrifica para acabar con un arma química mortal. En medio de dolor, Diana decide que el ser humano vale la pena ser defendido. Ella se da cuenta de que ama a Steve y, aunque no pueda estar con él, completará su misión de terminar la guerra.</p>	
Los personajes crecen o cambian de manera fundamental gracias al amor:	Sí No
Dinámica del clímax:	Amor como agente principal Amor queda relegado
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Azul, negro, blanco (flashback) Naranja, azul, verde, rojo, batalla
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Complementaria
<p>Fotogramas clave de la escena:</p> <div style="display: flex; flex-wrap: wrap;">     </div>	
Descripción técnica y estética de la composición	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara	Fija
Tipo de ángulo de cámara:	Normal y picado

Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	<i>I believe in love.</i>
Emoción y tono:	Anhelo
<p>Descripción de la conversación y su propósito en la historia: En su batalla final con Ares, Diana recuerda la última conversación que tuvo con Steve: el le confiesa que la ama. Con esto en mente, la protagonista declara a su hermano que ella cree en el amor y en el lado bueno del ser humano.</p> <p>Es a través de Steve que Diana conoce lo mejor de los mortales. El deseo del interés amoroso de acabar con la guerra se asemeja al deseo de Ares, excepto que Steve quiere hacerlo a través de la paz y no de la destrucción. Cuando Diana debe tomar la decisión entre las dos posturas ella decide el que le enseñó Steve.</p>	
Nombre de la canción:	<i>Hell hath no fury</i>
Género musical:	Orquesta, clásica
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Poder
Presencia de leitmotiv	Sí No

FINAL FELIZ (NO APLICA)	
Tiempo:	--
Tropos usados:	Atrapados en un ascensor Triángulo amoroso Relación falsa Enemigos Epifanía retrasada Amigos Identidad secreta Almas gemelas Una segunda oportunidad Amor prohibido Has cambiado Salvavidas Pez fuera del agua Cambio de look
Descripción del final: --	
Gesto grandilocuente:	Sí No
FOTOGRAFÍA	
Color dominante:	--
Saturación:	--
Temperatura de color dominante:	--
Fotogramas clave de la escena:	
Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	--
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
DIÁLOGOS	
Palabra o expresión clave:	--
Emoción y tono:	--

Descripción de la conversación y de la acción:	
MÚSICA	
Nombre de la canción:	--
Género musical:	--
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	--
Presencia de leitmotiv:	Sí No

ENOLA HOLMES (2020)

Tabla 6. Análisis *The Mummy*. Elaboración propia.

MEET CUTE: PRIMER ENCUENTRO	
Tiempo:	22:45-28:53
Dinámica del encuentro:	Dulce Chocante
Descripción del primer encuentro:	
<p>Enola está huyendo de sus hermanos vestida de chico. En su vagón de tren hay un bolso del que empieza a salir una persona, es el marqués Tewkesbury, que también está huyendo de su familia. Enola quiere alejarse del joven porque no necesita más problemas, pero al dejar el vagón escucha un enfrentamiento y, luego de un flashback de un consejo de su madre, decide ir a rescatar al marqués. La protagonista se encuentra con que un hombre está intentando asesinar a Tewkesbury y lo rescata.</p>	
Opuestos que se atraen:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Rojo, café, verde
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Cálida
Fotogramas clave de la escena:	
	

Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	Fija Travel
Tipo de ángulo de cámara:	Normal Contrapicado
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	<i>You are a nincompoop</i>
Emoción y tono:	Hostilidad, irritación, suspense y desesperación (luego de encontrarse con el villano)
Descripción de la conversación y su propósito en la historia:	
<p>Enola, molesta, quiere alejarse de Tewkesbury pero él le sigue contando sobre su escape. Ella le informa que no ha logrado escapar porque hay un hombre buscándolo en el tren. El marqués se va pero regresa segundos después a pedirle ayuda a Enola, ella se va, pero regresa cuando escucha un forcejeo en el vagón. Enola lo salva y ambos discuten mientras se alejan del asesino. Al estar acorralados, Enola le pregunta a Tewkesbury si confía en ella y lo empuja del tren en movimiento.</p> <p>El tono de la escena es cómico, tiene dos flashbacks y significa un punto muy importante en el viaje de la heroína de Enola.</p>	
Nombre de la canción:	<i>Nincompoop</i> (encuentro) <i>Train escape</i> (persecución)
Género musical:	Instrumental, ambiental
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Suspense Sorpresa Misterio
Presencia de leitmotiv:	Sí No

ENAMORAMIENTO	
Tiempo:	31:53-34:18
Dinámica del enamoramiento:	Escena Montaje
Descripción del enamoramiento:	
Enola y Tewkesbury están camino a Londres y tienen una conversación profunda.	
Hay un tercero o un colectivo que dificulta el amor:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Verde, negro, blanco, naranja
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Fría
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara	Fija
Tipo de ángulo de cámara:	Normal
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal

	Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	<i>Why would I laugh at that</i>
Emoción y tono:	Calma, interés, intimidad
<p>Descripción de la conversación y su propósito en la historia:</p> <p>Enola y Tewkesbury hablan sobre sus familias y sobre los motivos del marqués para huir de su casa. Tewkesbury piensa que Enola se va a burlar de su razón para huir, el miedo a odiar su vida por no hacer lo que quiere, pero ella lo entiende.</p> <p>La exposición de datos sobre cada uno va a ser importante para que Tewkesbury encuentre a Enola más adelante y para que Enola resuelva el misterio.</p>	
Nombre de la canción:	No aplica
Género musical:	No aplica
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	No aplica
Presencia de leitmotiv	Sí No

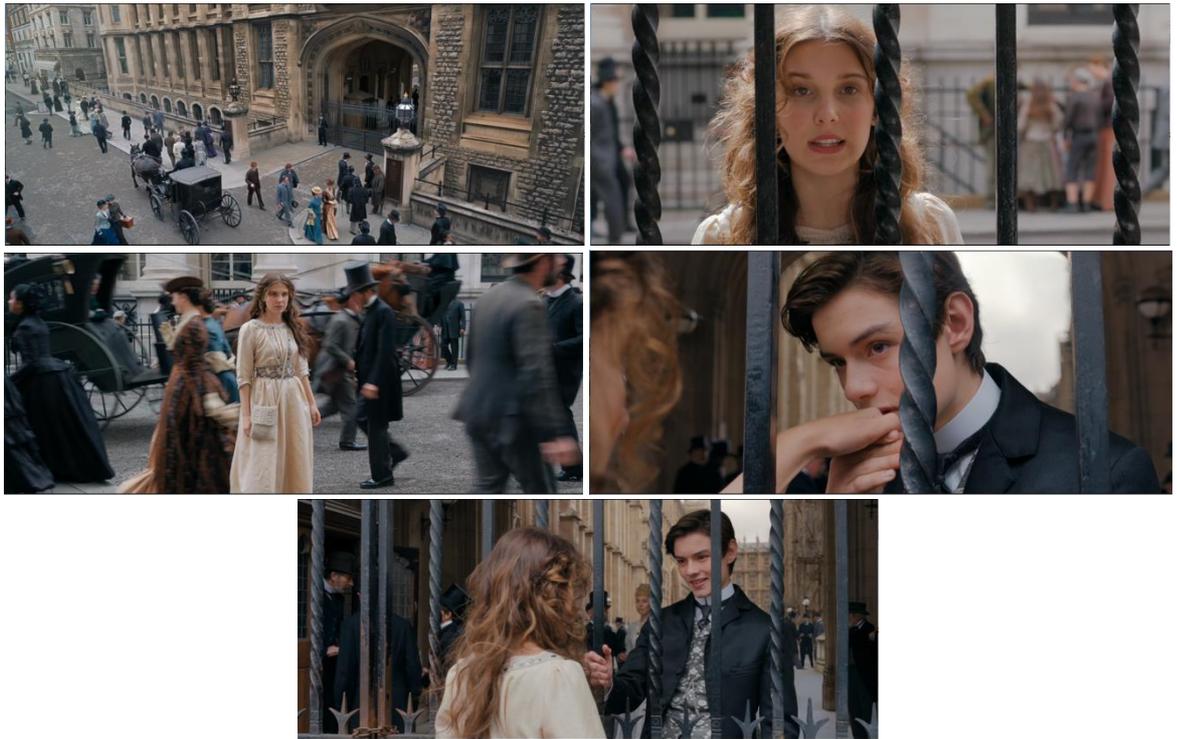
GRAN IMPEDIMENTO Y SEPARACIÓN	
Tiempo:	34:19-35:19
Dinámica del impedimento:	Interno Externo Mixto
Descripción del detonante:	
Enola no acepta seguir junto a Tewkesbury, prefiere irse sola. Es una decisión personal basada en los consejos de su madre de no perder su camino por nadie.	
Tercero involucrado directamente en el conflicto:	Sí No
CÓDIGOS VISUALES	
Color dominante:	Verde, negro, blanco, café
Saturación:	Media
Temperatura de color dominante:	Frío
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	Fija Se juega con el foco al aprovechar la profundidad de campo
Tipo de ángulo de cámara:	Normal Picado
Tipo de montaje:	Métrico

	Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra o expresión clave:	<i>Then you'll have to find another</i>
Emoción y tono:	Anhelo
Descripción de la conversación y de la acción: Tewkesbury le agradece a Enola su ayuda, ella le dice que debió haber olvidado su nombre (pues necesita el anonimato) y él le dice que tendrá que buscarse otro nombre.	
Nombre de la canción:	<i>Fields of London</i>
Género musical:	Instrumental, ambiental
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Aprecio
Presencia de leitmotiv:	Sí No

DIVINA REVELACIÓN	
Tiempo:	53:52-55:32
Dinámica de la realización:	Interna Externa Mixta
Descripción de la epifanía:	
<p>Luego de enfrentar a Linthorn (el asesino a sueldo), Enola recuerda un episodio de su vida, se da cuenta de que Tewkesbury necesita su ayuda y decide salvarlo.</p> <p>La escena hace uso de flashbacks.</p>	
Los personajes crecen o cambian de manera fundamental gracias al amor:	Sí No
Dinámica del clímax:	Amor como agente principal Amor queda relegado
CÓDIGOS VISUALES	
Colores dominantes:	Naranja, café Verde, blanco (Flashbacks)
Saturación:	Alta (Enola) Media (Flashbacks Eudora)
Temperatura de color dominante:	Fría
Fotogramas clave de la escena:	
	
Descripción técnica y estética de la composición	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara	Fija Dolly in

Tipo de ángulo de cámara:	Normal Nadir
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra, frase o expresión clave:	<i>He's at the edge of a cliff</i>
Emoción y tono:	Fortaleza, estima
<p>Descripción de la conversación y su propósito en la historia:</p> <p>Enola habla directamente a la audiencia contando que cuando era pequeña intentó salvar a una oveja poniéndose en riesgo a ella misma, por lo que su madre la regañó. En un flashback aparece Eudora diciendo que algunas veces debe dejar que las cosas sucedan como tienen que suceder sin meterse.</p> <p>Pese a saber que su madre no lo aprobaría, Enola repite que no quiere al marqués en su vida, pero decide salvarlo porque necesita su ayuda.</p> <p>Aquí el objetivo de Enola cambia: de buscar a su madre pasa a salvar a Tewkesbury.</p>	
Nombre de la canción:	<i>Edge of a cliff</i>
Género musical:	Instrumental, ambiental
Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Decisión, entrega
Presencia de leitmotiv	Sí No

FINAL FELIZ	
Tiempo:	1:45:26-1:48:08
Tropos usados:	Atrapados en un ascensor Triángulo amoroso Relación falsa Enemigos Epifanía retrasada Amigos Identidad secreta Almas gemelas Una segunda oportunidad Amor prohibido Has cambiado Salvavidas Pez fuera del agua Cambio de look
Descripción del final:	
<p>Es el cierre del encuentro entre Enola y Tewkesbury, pero no de la película pues Enola aún debe encontrarse con su madre. El marqués está a punto de emitir su voto a favor de la reforma y Enola pasa a su lado. Ambos tienen una conversación corta.</p>	
Gesto grandilocuente:	Sí No
Referencia específica:	Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle Nancy Drew de Edward Stratemeyer <i>Aladdin</i> (1992) <i>Nancy Drew</i> (2007) <i>Fleabag</i> (2016-2019)
Referencia general:	Periodo victoriano
CÓDIGOS VISUALES	
Color dominante:	Blanco, negro, café
Saturación:	Alta
Temperatura de color dominante:	Cálida
Fotogramas clave de la escena:	



Descripción técnica y estética de la composición:	Clásica De ruptura
Tipo de movimiento de cámara:	Fija Travel
Tipo de montaje:	Métrico Rítmico Tonal Sobretonal Intelectual
CÓDIGOS SONOROS	
Palabra o expresión clave:	<i>What if it was I who ask you to stay?</i>
Emoción y tono:	Anhelo
Descripción de la conversación y de la acción:	
Tewkesbury le pide a Enola que se quede con él en Basilwether Hall, pero Enola se rehusa. Él piensa que lo está rechazando y ella le toma la mano para asegurarle que no es así. Él le besa la mano y Enola le confirma que se verán y a él se le salen unas lágrimas.	
Nombre de la canción:	<i>Enola and Tewkesbury Farewell</i>
Género musical:	Instrumental, ambiental

Incidencia:	Diegética Extradiegética
Emoción que transmite la música:	Melancolía, nostalgia (comienzo), esperanza
Presencia de leitmotiv:	Sí No

3.2.2 Entrevistas a profundidad

Mediante el análisis de las películas elegidas en los tres aspectos seleccionados se determinará las líneas y tomas que definen el romance en las películas seleccionadas. Sobre la base de esos resultados se realizó un muestreo no probabilístico de entrevistas a profesionales de las áreas de composición de guion, dirección cinematográfica, composición musical y gestión cultural audiovisual, además de académicos y estudiosos del cine. Los entrevistados se han clasificado en tres grupos por su área de mayor experticia:

Guionistas

- **Héctor Valdés Barrientos:** dramaturgo, guionista y productor audiovisual de televisión. Trabajó en Televisa como director por 23 años, participando en telenovelas como *Qué pobres tan ricos* (2013-2014), *Antes muerta que Lichita* (2015-2016) y *Papá a toda madre* (2017), entre otras. También fue parte de TV Azteca como director creativo, productor y gerente de contenidos. Es director de desarrollo de Entretenimiento y comedia de BTF Media.
- **Karina Villavicencio:** guionista de televisión. Sus proyectos incluyen telenovelas como *Estas Secretarias*, *La Pareja Feliz*, *La taxista*, *Sharon la Hechicera*, entre otras.
- **Mgs. Nataly Valencia:** guionista de Touché Films y actriz. Forma parte del equipo detrás de *Enchufe TV*. Ha trabajado en las películas *Dedicada a mi Ex* (2019) y *Enchufe sin Visa* (2021).
- **Mgs. Cristian Cortez, PhD:** dramaturgo, docente de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil y escritor de guiones para televisión. Entre sus trabajos para televisión resaltan las telenovelas *El Cholito*, *La taxista* y la teleserie *3 Familias*. Como dramaturgo ha publicado *Teatro I* y *Teatro II*, antologías de sus guiones teatrales.

Realizadores

- **Mgs. Alfredo León León:** director y productor de cine y docente de la Universidad San Francisco de Quito. Ha escrito y dirigido las películas *Mono con gallinas* (2013) y *Sumergible* (2021).

- **Mgs. Jenny Villafuerte:** compositora, cantante, docente universitaria de la Universidad de las Artes y de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Es miembro de la Academia Latina de Grabación.
- **Mgs. Javier Andrade:** director de cine, actor, guionista y docente. Graduado de Administración de Empresas con una especialización en Cine. Sus trabajos incluyen las películas: *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2012), *La casa del ritmo* (2012), *Lo invisible* (2021) y el documental *52 segundos* (2017). También ha dirigido y adaptado obras teatrales como *Oleanna* (2019).
- **Lic. Roberth Mendoza:** guionista y director de cine. Sus trabajos incluyen el largometraje *Piñas. Érase una vez* y varios cortometrajes entre los que resalta *Aviones de papel*.
- **Mgs. Daniel Avilés:** director y director de fotografía. Sus trabajos como director de fotografía incluyen a los largometrajes: *Mono con Gallinas*, *El Facilitador*, *Más allá del mall*, entre otros. Ha realizado trabajos publicitarios para grandes marcas como Pacificard, Diners club y La Fabril.

Gestores culturales y académicos

- **Mgs. Omaira Moscoso:** presidenta del Centro de Estudios de Cine y Televisión del Ecuador, gerente de Producción de Mantarraya Films, gestora cultural encargada de iniciativas como Cine sobre ruedas y Cine sin Barreras, expropietaria del local de video ventas El Coleccionista.
- **Lic. Federico Koelle:** parte de Remache – Alianza Audiovisual, productor en ESPOL Cultural, secretario de la Cámara de la Industria Audiovisual del Ecuador, se ha desempeñado como asistente de dirección en productoras de publicidad como Maruri y Urbana.
- **Mgs. Patricio Montaleza:** director del Festival Internacional de Cine de Cuenca y ha servido como jurado en varios festivales de cine tanto nacionales como internacionales. Se desempeñó como parte del consejo consultivo para la programación de Ecuador TV.

- **Mgs. Galo Alfredo Torres:** poeta, traductor, docente de la Universidad de Cuenca y crítico de cine. Ha publicado los poemarios *Cuadernos de Sonajería*, *Sierra songs*, *La canción del invitado* y *Fila india*, además de los libros sobre cine *Héroes menores*, *Neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano de entresiglos* y *La odisea latinoamericana, vuelta al continente en ochenta películas*.

Las preguntas variaron según el perfil de cada entrevistado, pero la mayoría incluyeron estas interrogantes base:

- ¿Cómo describiría usted la relación entre Latinoamérica y el melodrama o lo melodramático?
- ¿Qué opina sobre la “contaminación” del melodrama en el cine? 8 de las 10 películas más taquilleras en el mundo tienen una representación amorosa melodramática, *Gone with the wind* fue la película más taquillera durante 25 años, ¿qué sucede con esa prevalencia hacia el melodrama?
- ¿Qué opina sobre una postura crítica sobre el manejo narrativo del amor y el uso del melodrama? Una postura en la que se habla de que la repetición de un discurso amoroso no permite que la audiencia sea cuestione relaciones de clase, relaciones románticas, relaciones de familia.
- La película más taquillera del país es *Dedicada a mi Ex*, una comedia romántica que responde a una estructura clásica, hace uso del melodrama y de una subtrama romántica. ¿Podría ser que el no seguir ciertos modelos que funcionan en la taquilla impide atraer al público?
- ¿Hay una falta de representación del mito del amor romántico en el cine ecuatoriano? ¿Puede considerarse a la falta de este elemento, en caso que la haya, como un factor de las pocas visitas a las salas de cine?

Las entrevistas con Mgs. Cristian Cortez, Lic. Roberth Mendoza y Mgs. Daniel Avilés fueron realizadas en una etapa preliminar de la investigación y sus preguntas son distintas por esto se ha decidido agrupar sus respuestas. Además, las entrevistas con Nataly Valencia y Javier Andrade se hicieron en

una segunda fase, por lo que las dudas a las que contestaron también son diferentes.

3.2.3 Grupo focal

Se utilizó esta herramienta con el fin de conocer el lado de la audiencia sobre su consumo de melodrama y tramas románticas en audiovisuales pues

esta técnica proporciona un ambiente donde la expresión sobre el tema elegido está asociada a los sentimientos que emergen por parte de los participantes e investigador, realizándose una recogida de datos repleta de significados que, después de sistematizados y clasificados, pueden permitir la visualización de la vida de un grupo de personas y sus conexiones con el objeto de la investigación. (Buss Thofehrn, M. et al., 2013).

En la conversación intervinieron 10 participantes con las siguientes características demográficas:

- El 80% fueron mujeres
- Todos están comprendidos en el rango de edad de 24 a 49
- Un 80% posee un título de educación superior, el 10% es bachiller y el 10% restante tiene un título de posgrado
- Basándonos en su acceso a internet y el lugar de residencia se puede deducir que los participantes pertenecen a un nivel socioeconómico medio a medio alto

Los temas discutidos fueron: la influencia de los medios en sus relaciones amorosas, la expectativa del amor versus sus realidades románticas particulares y su gusto cinematográfico.

CAPÍTULO IV

4.1 Descripción de resultados

4.1.1 Análisis de contenido cualitativo audiovisual

Meet Cute

El tiempo para la reunión entre el o la protagonista y su interés romántico se establece en los 17 minutos y los 35 minutos, cuatro películas se fijan en el rango 17-22 y la excepción viene de Avatar que espera hasta los 35, cabe resaltar que Avatar es la más extensa con 40 minutos más de metraje que las demás.

En el caso de *Wonder Woman* y de *The Mummy* la llegada del interés amoroso significa la llamada del héroe de la protagonista. En los otros casos el encuentro se da después de que el héroe ha empezado su llamada, pero ese encuentro significa un cambio completo (o progresivo) de su objetivo.

En los cinco casos el encuentro es chocante y representa la entrada o profundización del héroe o heroína en el mundo desconocido. El amor se presenta como catalizador del viaje.

En tres casos son opuestos que se atraen por su especie: androide/humano (BR), Na'vi/humano (A) o amazona/humano (WW). Las dos parejas restantes son opuestas en su personalidad: Evelyn es intelectual y elegante y Rick es aventurero y salvaje (TM); Enola es autosuficiente y Tewkesbury es sobreprotegido (EH).

En cuatro casos los colores dominantes son cálidos en alguna parte de la escena. Estos presentan contraste entre el naranja y el azul, combinación favorita en Hollywood, que podría interpretarse como un símbolo del choque de personajes opuestos. En Avatar, la paleta de colores es fría, el encuentro se da bajo la lógica complementaria del azul, el verde y el morado. En los cinco casos la saturación es alta en este primer momento y permanece así en la mayoría del metraje de cada película.

Las cinco escenas presentan una cámara fija con ángulo predominantemente normal. El montaje promedio de la muestra es rítmico pues se mantiene en

una edición clásica. Solo en el caso *Blade Runner* la composición sale de lo normal para presentar muchos más símbolos y connotaciones (como son los cortes a un búho que está ahí) y en *Enola Holmes* hay flashbacks constantes a lo largo de la película pues la protagonista recuerda consejos de su madre sobre las situaciones de la vida.

En los tres casos la expresión elegida como 'clave' denota la irrupción que el encuentro significa en la vida cotidiana de uno de los amantes. Las cinco frases: "have you ever retired a human by mistake?", "Do you really wanna know?", "you're a man", "you should not be here", "You are a nincompoop" exponen el quiebre que representa la presencia de ese otro en ese lugar particular, algunas frases sirven como crítica o burla al otro.

En el caso de Evelyn en *The Mummy* y Diana en *Wonder Woman* hay curiosidad de la protagonista hacia su compañero y no se vincula directamente con algo negativo.

La musicalización de los encuentros se da de manera extradiegética para acompañar a la emoción provocada por el diálogo. En el encuentro de *The Mummy* no hay música, el encuentro es acompañado por sonidos de golpes y peleas porque están en una cárcel. El tono de la música, en los cuatro casos, se da para generar expectativa y tensión sobre el futuro de la pareja en el espectador.

Enamoramiento

Aquí los periodos de este momento son variados por película. A los 31 a 84 minutos, con una media de 41 minutos, de metraje empiezan miradas furtivas y a apuntársele a la audiencia que esta pareja es ideal. La duración de esta escena no dura más de cinco minutos en ninguno de los casos. En todos los casos a excepción de *Avatar*, el enamoramiento se da en una sola escena. En la película de James Cameron se muestra a través de una compilación de escenas rápidas.

Solo en el caso de *Wonder Woman* la descripción del momento es positiva y no hay un tercero que dificulte directamente al amor. En los otros dos filmes

el enamoramiento parece darse de forma sorpresiva, involuntaria e inesperada, con solo la audiencia conociendo lo que va a suceder entre ambos.

La temperatura dominante es fría en cuatro casos, con tonos mayoritariamente azules y verdes; *The Mummy* continúa con su filtro hollywoodense del desierto (un tono muy naranja). En el caso de *Blade Runner* la composición se da desde la ruptura de reglas, utilizando ángulos aberrantes y simbolismos de un montaje intelectual para demostrar el enamoramiento de Deckard y Rachel. *Avatar*, *Wonder Woman* y *Enola Holmes* presentan escenas más clásicas con los personajes tocándose y mirándose entre ellos, presentando interacciones claves del romance. En *The Mummy* se da este momento humorístico por la ebriedad de Evelyn.

Por la intimidad mostrada entre los amantes los planos utilizados son cerrados con la predominación del primer plano. *Enola Holmes* agranda la toma en algunos cuadros para resaltar la intimidad: los protagonistas están solos en el bosque.

Debido al aspecto onírico que cubre la representación en *Blade Runner* el diálogo no aplica en esta situación. En otros largometrajes uno de los dos personajes está mostrándole al otro algo sobre un mundo que no conoce: Steve le habla a Diana del matrimonio y Neytiri enseña a Jake cómo vivir en la naturaleza como un Omaticaya. En *Enola Holmes* y *The Mummy*, las películas de relaciones humanas, un personaje está revelando datos personales de sí mismo, Tewkesbury habla sobre sus miedos y Evelyn habla de su pasión hacia Egipto.

Las canciones usadas denotan interés y crean una atmósfera 'romántica' para la acción. Las excepciones son el sueño de Deckard que más allá de crear algo placentero lo perturba ese sueño/epifanía que tiene simbolizando a Rachel, por lo que la canción tiene un tono más lúgubre que las demás y la escena entre Tewkesbury y Enola que no tiene música. Cabe recalcar que en

la escena anterior en *Enola Holmes* se reprodujo el tema *Marquis* que constaba con el leitmotiv de la pareja.

Gran impedimento y separación

En los cinco filmes la separación entre amantes o exposición del conflicto principal de la pareja se da en 2 minutos. *Blade Runner*, *Avatar* y *Wonder Woman* muestran conflictos mixtos, internos y a la vez externos, provocados por terceras personas. En el caso de *The Mummy* el conflicto es externo porque Evy es secuestrada por Imhotep y en *Enola Holmes* es interno porque Enola es quien decide que deben separarse, siguiendo los consejos de su madre de que los niños traen problemas.

En todos los casos el conflicto interno depende del contexto de los protagonistas y es provocado por el origen distinto que tienen (por ser opuestos que se atraen) y porque el o la protagonista considera que ese romance presenta un obstáculo para cumplir su objetivo principal (salvar al mundo, matar a Ares, encontrar a su madre).

Wonder Woman explota los colores base que utiliza durante todas las escenas (el contraste complementario entre naranja y azul). Lo mismo hace *Avatar* manteniendo el protagonismo del azul y el verde de Pandora. En el caso de *Blade Runner*, la composición causa ruptura una vez más formando un cuadro a través de una llamada telefónica que se diferencia tanto en saturación como el colorización. En *The Mummy* la escena es roja por el fuego, representando la batalla próxima que tendrá el protagonista con el antagonista. Entre *Tewkesbury* y *Enola* no hay mucho, solo un adiós entre ovejas (hay muchas ovejas) con poca saturación.

La composición retrata la intimidad del enfrentamiento a partir de los planos cerrados que se utilizan, pues pese a que en tres de los casos (a excepción de *Blade Runner* y *Wonder Woman*) se dan en lugares públicos con multitudes no se pierde el aspecto personal del asunto. El montaje se da de forma rítmica y con angulación normal, excepto en el caso de *Avatar* en donde un plano de

Neytiri se da de forma aberrante para transmitir su confusión ante la confesión de Jake.

En *Wonder Woman* la composición también tiene una particularidad, el sol no es fuerte y no hay mucha iluminación, además que Diana sale de una nube de humo. La escena está completamente saturada. Esta ruptura connota la agitación de la pareja.

En los tres casos la frase clave expresa un sentimiento negativo que desprecia el amor construido anteriormente. En *The Mummy* Ardeth intenta calmar a Rick diciéndole que ya rescatarán a Evy y en el caso de Enola, ella bromea diciendo que debería olvidar su nombre, recibiendo una galante respuesta negativa.

Las palabras están directamente relacionadas a la meta principal del héroe o heroína: Encontrar a Eudora, Matar a Ares para Diana, ser parte de los Omaticaya para Jake, derrotar a Imhotep y eliminar a los androides para Deckard.

En el caso de *Blade Runner* la casualidad con la que Rachael rechaza a Deckard es ambientada solo con la música diegética del bar desde el que se encuentra el protagonista. Por otro lado, en *Avatar* el tema de la relación entre Jake y Neytiri se repite, mientras que en *Wonder Woman* la canción de *Pain, loss & love* (que luego se repetirá al final) se convierte en el tema de tristeza del filme y captura ese sentimiento en esta escena de conflicto para Diana. En *Enola Holmes* el tema es tranquilo y devela aprecio entre los chicos y en *The Mummy* la música sostiene el suspenso del secuestro de Evy por una momia y el peligro en el que están los héroes al ser rodeados por los súbditos del villano.

Divina revelación

A los 20 minutos de la separación, antes o durante el clímax de la historia, los protagonistas tienen su epifanía. Tanto en *Blade Runner*, *The Mummy* y *Avatar* la gran revelación de que su interés amoroso es con quien deben mantener una relación romántica se da justo antes de que empiece el conflicto

final con el enemigo máximo. El amor romántico en ambos casos es un aliado esencial para que el protagonista pueda enfrentarse a la batalla final en su viaje del héroe.

En cambio, en *Wonder Woman* la revelación se da a manera de flashback justo en medio de la batalla. El amor permite que Diana tome el bando de los buenos y continúe siendo una heroína. La analepsis también es usada en el caso de Enola, pues tiene este recuerdo de su infancia salvando a una oveja en peligro, oveja que representa a Tewkesbury. Cabe destacar que si bien en los casos de Diana y de Deckard los conflictos internos y externos son resueltos, con Jake solo existe un conflicto externo, por lo tanto la divina revelación no tiene que ver con su psiquis, sino con recuperar la confianza del pueblo Omaticaya y de Neytiri. En *The Mummy* la anagnórisis no es tan contundente ni decisiva porque el amor entre ambos protagonistas no se pone en duda, sino su capacidad de enfrentarse al villano.

Las cinco relaciones amorosas prueban ser un catalizador fundamental para el desarrollo del héroe como tal y el amor se posiciona como el agente principal de las historias. En el caso de *The Mummy* el amor es el que provoca toda la maldición de Imhotep, el villano estaba enamorado y en el clímax intenta revivir a su amada. En esta película el amor es el doble agente que incita el problema (a través de Imhotep y Anck-su-namun) y lo resuelve (mediante Evy y O'Connell).

La epifanía llega con una temperatura distinta a las escenas previas. En el caso de Diana, la analepsis se da en medio de un enfrentamiento con fuego, y su escena con Steve se diferencia por la falta de este elemento. La escena es fría, con tonos azules.

Para Jake es el caso contrario, de tonalidades frías se pasa a una escena cálida, llena del color naranja en contraste a los azules de los nativos. Lo mismo sucede con *The Mummy*, en donde los protagonistas están en una sala especialmente fría para enfrentarse a Imhotep. Deckard por otro lado goza de una composición más compleja y de ruptura. En cuatro casos los protagonistas obtienen contacto físico con su pareja en esta etapa lo que se

muestra a partir de planos muy cerrados como el primerísimo primer plano. Solo en el caso de Enola no hay encuentro con Tewkesbury para esta revelación, pues todo se da mediante la analepsis y con Enola rompiendo la cuarta pared al hablar con la audiencia.

Las frases clave son relacionadas al amor y cuestionan aquello a lo que se enfrenta el o la protagonista: Rachael una vez más duda sobre el examen de empatía que Deckard toma a los replicantes, Diana decide creer en el amor del ser humano, así como Neytiri decide creer en el amor de Jake con su '*I see you*'. *The Mummy*, al ser una comedia, no pondera mucho en el amor, sino que muestra *gags* en los que Rick O'Connell se enfrenta a momias. Enola llega a su epifanía diciendo que "*He's at the edge of a cliff*" y tomando responsabilidad por el destino de Tewkesbury. Desde el ansia, la decisión y el anhelo se emiten estas expresiones. Todas emociones positivas.

La música se luce en este momento. Cada escena es acompañada de una tonalidad orquestal que representa el acercamiento del clímax de la historia con un *crescendo* acentuado.

Final feliz

Aplicable solo a cuatro películas de la selección, pues *Wonder Woman* no cuenta con un final positivo para la relación de Diana y Steve, el final feliz cierra la narración del filme. Entre los tropos utilizados se repite el de "Amor prohibido" en tres historias (*Blade Runner*, *Avatar* y *Wonder Woman*) y "Salvavidas" en las cinco. El tropo "Pez fuera del agua" aparece en *Avatar*, *Wonder Woman* y *Enola Holmes*.

Hay "*Cambio de Look*" en *The Mummy*, *Wonder Woman*, *Enola Holmes*, siempre en los personajes femeninos, que provocan una reacción en su contraparte masculina. No se menciona el cambio de Jake Sully porque ese fue mucho más que estético.

El tropo "Atrapados en un ascensor" también se repite: en *Avatar* Neytiri tiene que enseñarle a Jake a sobre los Na'vi, en *Enola Holmes*, pues ambos

protagonistas deben huir de un asesino y en *The Mummy* ocurre porque Rick es el único que puede enseñarle a Evy cómo encontrar Hamunaptra.

En *Avatar* se suma la "Identidad secreta", única película que cuenta con un gesto grandilocuente. Esta omisión del gran gesto, que está presente en las comedias románticas, está justificada porque en todas las historias se realiza una gran proeza, ¿qué gesto puede ser más grande que el cambiar o salvar al mundo?

En esta escena, la más íntima de todas, brillan los mismos colores saturados del resto de los dos filmes: para *Avatar* azules, lilas y verdes y para *Blade Runner* el azul, amarillo y verde. En el caso de Enola hay mucho brillo a su alrededor cuando habla con Tewkesbury y en el caso de Evy y Rick ellos cabalgan hacia el atardecer bañados de la luz dorada de una victoria merecida.

Blade Runner no presenta música hasta el final de la escena y por lo tanto no aplica esta categoría. En *Avatar* la música refleja la ceremonia Na'vi que está experimentando el protagonista, es diegética y representa la solemnidad del rito. Enola hace uso de su leitmotif para engañar a la audiencia con melancolía que termina en una tonalidad feliz y *The Mummy* se cierra con una canción triunfal.

4.1.2 Análisis de entrevistas

Melodrama, Latinoamérica y Ecuador

Varios entrevistados reconocen la relación íntima entre melodrama y Latinoamérica, Patricio Montaleza describe que “somos herederos de una tradición con respecto al amor que viene de muchas generaciones que nos han dicho ‘el que no sufre no ama’” (P. Montaleza, comunicación personal, 2021).

Esa tradición del dolor proviene de la herencia judeocristiana, como explica Galo Torres:

tan doloroso de un hijo que muere en la cruz y que la resurrección la resuelven en unos cuantos versículos, pero lo más importante está centrado en la parte de la pasión. Entonces sí somos una cultura que está asentada sobre la pasión, sobre el sufrimiento, sobre el dolor, sobre las lágrimas, sobre el látigo, sobre el castigo, sobre el castigo al cuerpo que es fundamental. Es evidente que eso va a atravesar todas nuestras actividades en todos los ámbitos privados, públicos, en el arte, en la filosofía, en la literatura, en la poesía, eso está en todas partes. Esa visión descendente, triste, el cultivo de las pasiones tristes. (G. Torres, comunicación personal, 2021)

Héctor Valdés agrega el mestizaje como otro factor del culto a las emociones:

Lo melodramático está en nuestras venas. Seguramente tiene mucho que ver con este mestizaje, este mestizaje español con los nativos de América y la fusión del mestizaje y el sentimiento, esta sensación, no sé cómo se sienta en Ecuador pero en México ciertamente (existe) (...) Octavio Paz tiene todo un tratado en libros sobre este sentimiento latinoamericano específicamente mexicano sobre *vino un tipo, violó a mi madre, se fue y ahora estoy siendo un hijo no reconocido y eso me hace sentir de cierta forma*, cosa que en Europa es muy distinta esta sensación colectiva del origen. (H. Valdés, comunicación personal, 2021)

Pese a su relevancia, este género queda fuera de la academia y su popularidad no es considerada para formar parte de festivales cinematográficos. Algunos entrevistados concordaron con el elitismo de la industria cinematográfica emergente del Ecuador:

Es muy pretenciosa la academia y tremendamente desenchufada de la realidad. Yo necesito a la academia para que me ayude a entender mejor cómo es la vida de mi sociedad, no para que me venga a decir “Godard es un

señor brillante del cine que hizo películas así”. Godard a los 15 millones de ecuatorianos le importa un pito y les aporta un pito. (P. Montaleza, comunicación personal, 2021).

La falta de atención al gusto popular y la falta de estudios de los discursos que se transmiten mediante el contenido melodramático parece una herencia de la Escuela de Frankfurt. Omaira Moscoso comenta los efectos negativos de esta negligencia:

Un poco hemos perdido la sensibilidad ante lo terrible porque a diario matan mujeres, a diario violan niños, a diario el sicariato, el narcotráfico se apoderan de nuestras calles, de nuestros barrios porque de cierta manera todo ese impacto nos ha servido para pensar o creer que así es la vida. (O. Moscoso, comunicación personal, 2021)

Omaira pareciera muy crítica al melodrama, pero ella aclara que no hay que satanizar al género, pues lo peligroso es que no haya variedad y que lo único que se proponga a la audiencia sean melodramas violentos y simplistas. Ella repite la frase que resuena a melodrama: “Échate al dolor, estamos en Ecuador”.

Algunos entrevistados no le exigen mucho al melodrama:

Al árbol de peras no hay que pedirle otra cosa que peras, al fútbol no hay que pedirle otra cosa que fútbol.

Yo creo que al melodrama y a todas las historias de amor desbordadas no hay que pedirles política ni crítica social, ahí sí discrepo con mucha gente, o sea, el opio del pueblo existió siempre. No es que Marx lo dijo a propósito de la religión, eso está en todas las culturas, en los Incas, en los Mayas, esta cosa de la adoración de cosas. (G. Torres, comunicación personal, 2021)

Otros sí abrazan su evolución hacia algo más inclusivo:

Creo que está en esos cuestionamientos el enriquecimiento del melodrama. Para bien o para mal el melodrama no va a dejar de existir y creo que tu tesis lo está probando porque en las películas más taquilleras y más famosas está el melodrama de base (...) aunque sea subrepticamente metes el melodrama, no como el melodrama tradicional, pero está y ¿por qué está? Porque somos seres humanos y manejamos el mundo de la emoción. (K. Villavicencio, comunicación personal, 2021)

Yo creo que es un género que ha hecho más daño que el bien que podría haber generado porque al ser tan masivo, tan exitoso, pudiendo llegar a tanta gente, también se pudo utilizar el melodrama para generar cambios de

modelos del pensamiento más positivos como por ejemplo los temas de género que ahora se discuten, los temas de inclusión. (A. León, comunicación personal, 2021)

Y reconocen las fallas del género:

Sí efectivamente echa por tierra una serie de valores preconcebidos que quizás, bajita la mano, filtran el racismo, el clasismo, el centralizarse en una vida y en una cultura y en una economía x de gente blanca, heterosexual, etc. Como “esto tiene que ser así”. (H. Valdés, comunicación personal, 2021)

Audiencia manipulada

Sobre la capacidad crítica de la audiencia hay opiniones similares:

Yo creo que depende de la audiencia. Cuando escribimos telenovelas aquí en Ecuador a ti te dicen un poco subestimando a la audiencia que tú escribas como para un niño de 12 años. Entonces si tú tienes esa mentalidad al momento de escribir, obviamente que dices “no, esta gente no piensa, la voy a manipular a mi gusto” pero dudo mucho que esa sea la mentalidad de los guionistas de grandes películas comerciales.

(El manejo narrativo) podría entenderse como manipulación, pero yo no lo veo así, lo veo como la ciencia del guion (K. Villavicencio, comunicación personal, 2021).

Ahí tendrás gente que sea capaz de discernir y gente que no, pero yo por los comentarios que he visto pienso que cada vez hay más criterio en el espectador que se ríe, que se goza, que utiliza esto como un elemento para criticar a la misma sociedad. (P. Montaleza, comunicación personal, 2021).

Melodramas, arquetipos y amor en el cine ecuatoriano

Nataly Valencia comenta acerca del proceso de escribir y el rol del amor en su película:

Esta historia no necesariamente partía de la historia de amor. La historia de amor se metió después, era una excusa para contar el resto.

vimos la necesidad de que faltaba una excusa para que el personaje tenga un porqué, un porqué haga las cosas y qué motivación más fuerte y más grande que es el amor, ¿no? (N. Valencia, comunicación personal, 2021).

Ella comenta que en *Dedicada a mi Ex* se plantearon una relación en la que dos opuestos se unan para complementarse y desarrollarse como personajes. Valencia defiende que la variedad de cine es lo más importante y resalta la necesidad de que los ecuatorianos puedan reflejarse en su cine: “por eso

EE.UU. es una potencia, por eso Europa es una potencia. Porque de alguna manera ellos en todas sus películas nos han estado ganando en las guerras a todo el mundo y nos han estado salvando” (N. Valencia, comunicación personal, 2021).

Javier Andrade reconoce la importancia del amor en su película *Mejor no hablar de ciertas cosas*:

Al personaje se lo presenta en este escenario de un recuerdo, cuando pierde la virginidad. Es una manera de entrar en su cabeza a través de la idea de la pérdida de la inocencia y la corrupción es un tema importante en la película que la domina, está escrita para que esta idea temática esté por ahí. Pero, ¿cómo se lo introduce al Paco contemporáneo? Es presentando a la mujer a la que conoce y de la que está enamorado desde que tiene catorce años, y ella está casada con otro. Esa ironía romántica es lo que define y ha definido su vida. Él está presentado desde el amor. (J. Andrade, comunicación personal, 2021)

Patricio Montaleza también señala la importancia de que exista industria cinematográfica porque: “Un país que no produce audiovisual con un concepto termina siendo pan comido para las otras culturas” (P. Montaleza, comunicación personal, 2021).

Falta del mito romántico en Ecuador

Del por qué gusta tanto el melodrama romántico, Alfredo León cree que

es mucho más sencillo de digerir, de vender, es más fácil transmitir esa emoción al espectador que construir otro tipo de emociones. Con menos *inputs* visuales y sonoros el espectador puede sentir lo que se necesita sentir para vivir la historia que en otro tipo de géneros, que quizás es una emoción que hay que construirla mucho más y que es mucho más compleja de construir. (A. León, comunicación personal, 2021)

Omaira Moscoso señala otra problemática del cine nacional:

a la gente no le interesa eso del añinado intelectual que no está en nada que no sabe nada que sufre que le duele la cara de ser tan hermoso, o sea esas cosas no funcionan. Tú las puedes hacer como dice Lars Von Trier “yo no hago películas para la gente, yo las hago para mí”, pero está bien porque es su plata, es su inversión.

Yo sigo en la duda de entender si utilizar dinero del Estado para ese tipo de películas muy existencialistas, muy yoístas, que están bien que existan, no digo que no, sea justo. (O. Moscoso, comunicación personal, 2021).

Sobre las causas de la falta de cine de género, Federico Koelle comenta:

No sé si decir hoy estamos en pañales es correcto, pero somos ingenuos en temas de géneros, no tenemos práctica. Quizás por una cuestión cultural le huimos “¿Quieres hacer una película de terror? Ay, pero eso ya lo hacen los gringos. Lo hacen mejor, para qué voy a ver tu película de terror”. La comedia por ser de bajo presupuesto no necesita y nosotros somos muy malos para el amor. (F. Koelle, comunicación personal, 2021)

Alfredo León complejiza el tema de la creación cinematográfica, recalcando que muchas películas son proyectos de vida de sus directores y que hay que matizar las críticas con el conocimiento de las dificultades de hacer cine en el país:

no basta con hacer una película melodramática para tener éxito, hay que tener un sustento comercial, de distribución y una plataforma como la que en este caso generó durante años Enchufe TV para poder luego lanzar ese contenido (...) El tema comercial viene detrás de muchas cosas: el tema de promoción, el elenco, el tono en que se cuenta, un montón de cosas que hacen exitoso al melodrama. (A. León, comunicación personal, 2021).

Hacia una cultura audiovisual

Los entrevistados comparten la preocupación de que no haya fomento al estudio audiovisual de lo popular:

no tenemos en la universidad estudios o formación con respecto a estos conceptos, a estos criterios, a estas teorías. En las escuelas de Comunicación donde salen los productores de noticias, donde salen las productoras de canales de televisión, en las mismas escuelas de Cine, no te hacen un espacio para que estudies eso (el melodrama). (P. Montaleza, comunicación personal, 2021)

Omaira Moscoso habla del carácter audiovisual del guayaquileño:

Lamentablemente como sociedad no hemos aprovechado eso de que el ecuatoriano, que el guayaquileño, es absolutamente audiovisual para crearle una cultura audiovisual a este guayaquileño. No le hemos provisto de recursos, de información. De recursos, de elementos para que sepa distinguir, para que sepa por sí mismo qué le gusta y qué no le gusta para tener las posibilidades de descubrir cosas nuevas (O. Moscoso, comunicación personal, 2021).

Mientras que algunos exigen más fomento estatal de políticas públicas al respecto, otros señalan el trabajo individual para lograr ese aprendizaje audiovisual:

Las nuevas generaciones tienen en sus manos la capacidad de elegir, de elegir qué consumir, cuándo consumir y cómo consumir y entonces es una gran responsabilidad que generaciones anteriores no tenían. Ahí es donde nosotros mismos tenemos que ser conscientes de que tenemos que crear una cultura audiovisual mucho más lúcida que generaciones anteriores porque tenemos la opción de escoger. (A. León, comunicación personal, 2021)

4.1.3 Análisis de grupo focal

Habilidad de reconocer el artificio de la historia

Al mostrarles la escena de baile bajo la nieve de *Wonder Woman* (2017) hubo varios integrantes del panel que mostraron lejanía con las tramas amorosas, reconociendo la manera en la que los “enganchan”:

Ella siempre está como que en pelea y en pelea, entonces, él, al querer incluirla en este nuevo contexto, para ella es como ver algo nuevo. Entonces que hayan incluido esta escena en esta película es como que, igual eso vende porque sea como sea hay mucha pelea y mucha acción, pero siempre a las personas, ciertas escenitas de amor, venden porque igual vamos hablando más en la percepción de una chica. (Cd)

También identificaron el propósito de la subtrama amorosa:

creo que también recordamos que están en la guerra, que tiene toda esta batalla que lidiar, pero es este momento de solo ellos dos siendo personas, jóvenes. Eso creo que es lo que en parte te ayuda a enganchar, ella queriendo tener más experiencias humanas. (DI)

Eso nos humaniza, el amor está en todos, entonces esa es la parte humana de nosotros. (Ft)

si era un *plot* que resultó para hacerla más interesante, como dijeron al inicio, que ella conozca cómo es ser humano y ser humano también tiene que ver con el amor (Ka)

Y reconocieron sus propios hábitos en cuanto al consumo de cine:

Lo que a mí más me engancha son las escenas románticas donde puedes decir “¡wow!, a mí me gustaría que me vean así” muy aparte si tienes pareja, pero a veces uno piensa que lo que ve en las películas te puede pasar a ti, entonces esos son los momentos que a mí más me enganchan.

para mí es como que haya lo que haya, guerra o lo que sea, lo que más me va a enganchar a mí es la parte romántica. En toda película es lo que siempre me va a enganchar más. (Ki)

Por otro lado, algunos sienten más real a la construcción de la historia, embarcándose en las emociones que transmite, como es el caso de los integrantes Ca: “refleja muchísimo sentimiento, muchísimo amor” y Ya: “se veía un *feeling* entre ellos dos, como que estaban haciendo el amor”.

Algunos participantes señalaron el rol histórico de la mujer en el cine y cómo *Wonder Woman* intentó cambiarlo:

Creo que hubo controversia al introducir un interés amoroso a la Mujer Maravilla porque es un ícono feminista. No necesita a un hombre, era más interesante su personaje y no necesariamente por un interés amoroso, pero en este caso creo que la relación de ellos no es como que necesitara a un hombre, sino es más que conectó con Steve y tuvieron cierto entendimiento, porque es algo que ella se sentía aislada y no es algo que ella había vivido, no había conocido a alguien que sienta esa conexión. (DI)

hubo un comentario de la directora acerca de cómo hay superhéroes que si tienen romance y por qué le iba a quitar eso a *Wonder Woman* por el hecho de que las mujeres fuertes no necesitan hombres, que es verdad, los hombres fuertes tampoco necesitan mujeres, pero no tiene nada que ver. (Ka)

Los elementos que los atraen en una representación romántica

Varios participantes señalaron el mensaje como lo que más les atrae de un romance:

él en esa parte como que la educa, le enseña a tener un poquito más de responsabilidad, de seriedad para con su profesión mismo y para el mundo porque al ella ser una imagen, una persona pública en ese sentido, le enseña que debe transmitir un poquito más de confianza, de seguridad y de respeto para los demás. (Ca)

Se ve como a veces no todo en esta vida tiene que ser algo materializado “yo voy a estar con él porque tiene dinero” y eso no es así, sino que a veces pasa de la nada que uno se enamora y comienza la aventura entre dos personas. (Cd)

La película puede leerse como una fábula en la que hay una moraleja que aceptar:

(En Cenicienta) La verdadera moraleja es bastante clara, la verdadera belleza es la que nace de la bondad y de la generosidad del corazón de cada uno de nosotros, pues seamos siempre gentiles. (Ya)

A mí me gusta ver películas que me dejen un mensaje y que edifiquen mi vida y con quien yo las pueda recomendar (...) Así como le han dicho *Titanic* que es una película que todos hemos visto, me la he visto más de 100 veces y no me cansaré de verla, porque al final deja un mensaje positivo. (Br)

En el caso de *Titanic*, película que fue mencionada múltiples veces también se lee el mensaje: “Que, aunque tengas el dinero que tengas, todos tenemos un mismo fin que es morir” (Jr).

Otros señalaron la posibilidad de ver una película en familia: “(En *Ghost*) No hay escenas de intimidad o sexo. Es una película que se puede ver desde todas las edades, una película muy buena, muy original, muy tierna” (Su). También se registra al maltrato melodramático a sus personajes como uno de los recursos favoritos: “(*Blue Lagoon*) Es una muy buena película y, pues toda su historia de amor, todo lo que tuvieron que vivir, pasar, sufrir hasta el final siempre juntos con su niño también”. (Ki)

Otros coinciden en que la representación que ven es muy alejada de la realidad, pero les encanta de todas formas: “(*The Curious Case of Benjamin Button*) Ese sí sería un caso ilógico, pero igual es una fantasía” (Ft.) y

Te venden esta idea de que el amor es para toda la vida, es épico, todo lo puede. Muchas de esas historias son así, terminan en que se conocen por cosas que no pasan en la vida real ahí está la idealización del romance y cómo envejecen juntos. (DI)

obviamente tienes que conocer a la persona por cierto tiempo, en las películas les toma una semana, tres días, pero es porque es una fantasía, el romance que manejan las películas no es un romance de verdad, esas películas que son de amor real son de las que llevan una hora que se la pasan gritando como en *Marriage Story* de Adam Driver, ese es como el amor de verdad, el divorcio. (Ka)

Expectativa mediática versus realidad en sus relaciones románticas

Algunos participantes no niegan que las historias de amor romántico ocurran como en las películas:

en cuanto a la película que yo indiqué que *El Guardaespaldas*, en lo personal no toca mucho lo mío, no es lo que yo ejerzo ni cumplo porque no tengo conocimientos de seguridad, a más de lo básico... básicamente todas las personas tenemos eso llamado sentimiento de una u otra forma, lo

expresamos uno de una manera mucho más clara, otros de una manera un poquito más para sí mismos, pero todos tenemos ese sentimiento. (Ca)

Entonces en el mundo real pasa eso, a veces el amor no es solo lo físico, sino que te atrae mucho la personalidad de esa persona y puede darse también que veas a esa persona y tu sientes un gusto y tú sientes, “ay, sí estoy viviendo una película de amor, estoy en un cuento de hadas”, cuando empieza a gustarse con alguien; entonces de cierto punto las películas con la vida real no suelen traspasar tanto lo falso porque de cierto modo es como que pasa. (Cd)

Ellos reconocen que sí puede ocurrir:

Referente a lo que son las películas, telenovelas y lo que es lo de nosotros, seres humanos, yo digo una cosa, a veces uno ve una novela y dice “¡wow! cuánto se ama, cuánto se quieren, yo quisiera que esto me pase a mí” y en realidad te conectan tanto en las novelas, que si la pareja termina junta te pones a llorar ¿por qué lloras? Porque te llega, es como que tú dices “en un mundo real yo quisiera que a mí me suceda lo mismo que pasa en la novela”. (Ki)

Y que la representación del amor es variada y algunas veces puede corresponder a la tristeza de la realidad: “Es verdad, como decía Cd, no todas las películas, novelas, canciones que empiezan con amor, terminan con un final feliz, yo vi una novela en la que la protagonista al final muere, se llamaba *Escalera al Cielo*” (Ya).

Otros se encontraron críticos de las representaciones irreales del amor:

Creo que las películas que hemos nombrado aquí, no en su totalidad se refleja a la realidad que vivimos en nuestra sociedad, No todo matrimonio es para siempre, no toda pareja que se une vive feliz toda la vida, hay casos y casos.

Y definieron que no refleja a la realidad: “Es real lo que dicen los demás participantes, la mayoría de películas son de fantasía o fantasiosas, obviamente que son un libreto escrito y todo eso” (Ft). También resaltaron que prefieren historias más verosímiles:

Algo que me he dado cuenta de todas estas películas en las que el romance es lo principal, que tienen hijos o tienen trabajos, pero no es el centro de tu vida, cuando la realidad si es el centro de tu vida, el trabajo es importante y no siempre los hijos son la luz en todo momento y creo que como decía Ka, de lo del divorcio y lo de *Marriage Story*, siento más empatía y más conexión, ahora de adulta, con las películas que son más reales, que se podrían determinar cómo depresivas porque son las triste. (Di)

Otros prefieren un punto medio entre realismo, demostrando las dificultades de estar en pareja, y la idealización, al no centrarse en las peleas:

En mi caso busco un tipo un tipo de películas que me edifiquen y me dejen un mensaje, por ejemplo, son los hermanos Kendrick, sus películas que han hecho, a prueba de fuego, cuarto de guerra, pacto de valientes, más que vencedor; son mensajes que van de acuerdo a la realidad de las familias, a la realidad de los hijos. Yo como publico me direcciono a ese tipo de películas que me dejen un mensaje, por ejemplo, les decía que lo que son tipo fantasías, de pelea, no son de mi agrado, por eso hay gustos y gustos de productores para todo (Br)

Unos participantes señalan que solo se conoce el artificio cuando uno vive el amor:

Cuando es enamorado todo es bonito, todo es color de rosa, todo es amor y pues, eso tiene que ver cuando están casados, poder sobrellevar esos problemas. Las películas y novelas son puras fantasías que se ven a lo que se ve en la realidad (Jr)

También reflexionaron sobre la razón detrás de que nos guste el amor:

si hay una película que se me viene a la mente y trato de relacionarla con mi realidad sería *500 días con ella*, porque empieza con una frase de “chico conoce chica y el chico se enamora”, pero lo que me gustó de esa película es que al final no terminan juntos y se da cuenta que en realidad él no la amaba, sino que enamorado de la idea que tenía con ella; entonces me doy cuenta que las personas idealizamos a las personas que nos gusta y en realidad no es que estamos enamorados sino que estamos enamorados con la idea del amor. (Ka)

4.2 Triangulación de resultados

4.2.1 La importancia del amor como subtrama

En los cinco casos la presencia del interés romántico es esencial para el desarrollo de la trama principal. Si bien el amor no es el tema principal de ninguno de los largometrajes ni son películas que pertenecen al género romántico, la trama secundaria de la relación entre pareja es la que garantiza el destino del héroe en su viaje. El encuentro de ambos es memorable, destaca y todos los recursos narrativos convergen para que el espectador se emocione y espere más interacciones entre estos personajes que, en todos los casos, son opuestos completos que chocan al juntarse.

Sobre los opuestos fue creada la película ecuatoriana *Dedicada a mi Ex* y Nataly Valencia lo justifica diciendo: “El crecimiento (de los protagonistas) se llevaba por el personaje que es opuesto, le construimos a la relación con opuestos” (N. Valencia, comunicación personal, 2021).

Según los filmes, el sentimiento del amor no es importante por sí solo, sino es el rol del interés amoroso como individuo lo que ayuda al desarrollo de la narración. Como consecuencia de la importancia de este personaje en la historia, las películas amplían el pasado y la historia de fondo de esta figura: Neytiri vio a su hermana morir por culpa de humanos, Tewkesbury perdió a su padre y casi muere, Steve heredó de su padre la voluntad de acabar con la guerra, Evelyn tiene una pasión por la egiptología heredada de su padre y Rachael es la única replicante con memorias implantadas y esto le crea conflicto. En todos los casos los intereses amorosos son personajes profundos con antecedentes, deseos y conflictos internos, no simples personajes secundarios u objetos de deseo.

Karina Villavicencio defiende esa profundización del interés romántico:

la complejidad de los personajes, eso tiene muchísimo que ver, sobre todo que los personajes no sean planos, sean redondos, estén bien escritos y que sean distintos el uno del otro, de tal manera que tú puedas ver la compatibilidad dentro de la trama amorosa. Eso es fundamental. (K. Villavicencio, comunicación personal, 2021)

¿Qué forma más fácil de lograr esa distinción que hacerlos completos antónimos entre sí?

En el enamoramiento es posible discernir que el amor no retrasa la trama bajo ninguna circunstancia. El primer indicio directo de que los personajes estarán juntos deja claro que el interés amoroso está ahí para ayudar al héroe o a la heroína, no para entorpecer su misión, a menos de que esa misión deba detenerse, como es en el caso de Deckard, Jake y Enola, cuyos objetivos están fuera de la moral, se basan en desinformaciones o son menos urgentes, respectivamente.

En la separación el conflicto que distancia a la pareja está vinculado directamente al problema principal de la trama y se integra con el obstáculo

primordial del héroe o heroína. Con Deckard él debe aceptar que los replicantes sienten y que ha estado asesinando a inocentes, Rick debe ser más responsable en sus misiones, Jake no debe defender a una raza que quiere destruir, Diana tiene que reconocer la complejidad de los seres humanos y Enola debe aceptar que su madre la dejó. La gran revelación les permite ver eso que el espectador ya hace rato conocía, esta anagnórisis es herencia melodramática.

No importa que algunos de estos errores sean fuertes pues el héroe y heroína siempre son inocentes. La separación queda justificada por alguna fuerza mayor (en tres casos es la crianza u origen del héroe o heroína) impide que la pareja sea feliz hasta resolver su disparidad o algo interno que puede ser resuelto revelando aquello que la audiencia ya conocía.

Todo esto lleva al momento final: la felicidad. Los personajes se complementan y la oposición de sus idiosincrasias completan lo que al otro le falta, ellos prueban que cuando están juntos todo es mejor y son más fuertes.

4.2.2 Sobre cómo se utilizan los recursos

El diálogo

El recurso del diálogo está completamente subordinado a la defensa del status de Jake como héroe. Frases como: *"You're not in Kansas anymore, you are in Pandora"* toman de referente a películas populares cuyas frases se reiteran una y otra vez en el cine como es *The Wizard of Oz* (1939). En *Wonder Woman* una frase que podría ser considerada genérica dado su constante uso en la industria del cine comercial es *"I believe in love"* utilizada en películas taquilleras como *Moulin Rouge* (2001): *"Above all things, I believe in love"*. *Blade Runner* hace uso de lugares comunes en el diálogo cinematográfico tales como *"Kiss me"* y *"I want you"*, pero les da un giro original al mostrar a Rachael como obligada a decirlas, físicamente y emocionalmente se representa el amor como algo difícil de aceptar lo cual representa una subversión del lugar común. Enola se burla constantemente de Tewkesbury

pero no lo hace cuando él en verdad necesita su apoyo “*Why would I laugh at that*”,

Los referentes de la cultura pop también se encuentran en la forma de entonación de algunas frases: en el caso de Steve, frases como “*Don’t I look like one*” a manera de cuestionamiento humorístico de su virilidad usan el tono gracioso de las películas de Marvel (gigante de películas de superhéroe de la talla de *Wonder Woman*) y sus *gags* para aligerar el tema bélico que trata la película. En *Blade Runner* sucede el mismo uso de sarcasmo e ironía con Rachael y su frase “*Is this testing whether I’m a Replicant or a lesbian, Mr. Deckard?*” al momento de recibir el cuestionamiento del detective. Es posible interpretar que el amor representa la esperanza para el espectador, lo positivo de la historia, el tinte feliz necesario para que quien ve la película no caiga devastado por los temas difíciles que ella trata (guerra, colonialismo, genocidio).

En *The Mummy* los *gags* incluyen momentos de intertextualidad como cuando Rick admite ser el héroe de la película “*save the damsel in distress, kill the bad guy and save the world*”. Esta película tiene una dinámica distinta en cuanto al compás (antes del Enamoramiento hay un par de escenas en las que se produce tensión romántica) por su tono de comedia. Hay un primer beso en el primer encuentro y eso ya presenta una ruptura al modelo y desencadena muy tempranamente el interés amoroso de ambos. Las comedias parecen tener más apertura y velocidad en lo romántico porque pueden burlarse de ese sentimiento que se está creando.

Enola Holmes también presenta tintes de comedia y hace guiños a la audiencia en los que el único que sufre es Tewkesbury. Múltiples veces Enola le dice “*No*” de manera muy rotunda pese a que la audiencia sabe que a ella le interesa.

La fotografía

La fotografía muestra al mito del amor como algo corpóreo. Barthes, R. (1993, pg. 56) llamó a este recurso por el libro de Goethe, *Las penas del joven*

Werther. “Cuando mi dedo por descuido: La figura refiere a todo discurso interior suscitado por un contacto furtivo con el cuerpo (y más precisamente la piel) del ser deseado”. Según Barthes, la literatura tiene el poder de liberar todo el deseo mediante el mínimo roce de los cuerpos y de esta forma se consolida el interés romántico en los protagonistas de la muestra: el baile entre Steve y Diana, la práctica de arquería para Neytiri y Jake y sentarse juntos frente al piano para Deckard y Rachael. En el caso de Enola y Tewkesbury ella le corta el cabello en la escena del Enamoramiento y Evy intenta besar a Rick antes de caer en sus brazos desmayada por los efectos del alcohol. El conflicto presenta lo opuesto: la separación a través del impedimento de que uno toque al otro: los personajes masculinos reciben un “aléjate”, excepto en el caso de *The Mummy* donde la separación es forzada. Los planos utilizados van (poéticamente) cerrándose a lo largo de las etapas del amor: terminan con planos detalles de partes del rostro o de objetos que simbolizan al amor, se van haciendo más íntimos conforme la historia avanza.

La música

La música, subordinada al ambiente de la película (electrónica futurística para *Blade Runner*, orquestal con sonidos de naturaleza para *Avatar*, violín eléctrico acompañado de una orquesta para *Wonder Woman*, técnica *pizzicato* con Enola y percusiones, cuerdas y vientos alargados e intensos para *The Mummy*), crea la atmósfera necesaria para que el espectador se aventure en el mundo extraordinario al que se lanza el héroe o la heroína. Lo atmosférico se mantiene en el amor, el uso de temas recurrentes convierte a la canción elegida en un símbolo más de ese romance que se gesta.

Las canciones usadas en los momentos clave entre protagonistas son las más ‘románticas’, en el caso de Vangelis, la canción *Love theme* hace uso del saxofón y del jazz para transformar al departamento de Deckard en el lugar de confesiones amorosas. La banda sonora de *Wonder Woman* utiliza una canción de la primera mitad del siglo XX para recordar días de guerra mientras Steve y Diana bailan. El personaje de Charlie es el encargado de cantar *I’ll walk besides you* y esta se convierte en la confesión que los

personajes se hacen en silencio. *Avatar* utiliza la canción *Becoming one of the people/Becoming one with Neytiri* que James Horner compone para el desarrollo del personaje de Jake como parte de los Omaticaya. Esta canción comienza con un crescendo y coros que connotan la presión de Jake por ser miembro del clan, pero en la mitad se convierte en una balada más íntima, más taimada y con destellos de harpa y piano que la convierten en una canción casi mitológica. En *The Mummy* las cuerdas reverencian la gran hazaña de los héroes, son notas mucho más largas en comparación al tema del clímax que presentaba notas cortas y agudas que generaban tensión. Los protagonistas se dirigen hacia el atardecer al son de su leitmotiv.

En el caso del final de *Enola* hay un engaño a la audiencia, pues pareciera que va a separarse de Tewkesbury, por lo que la canción empieza melancólica, pero de pronto ella le asegura que se verán y la música toma un tono alegre.

Sobre la incidencia de la música en las películas, Jenny Villafuerte comenta:

Lo que pasa es que también la música conecta con tu estado de ánimo. Tú puedes ir al cine a ver una película de acción, pero si en la película de acción hay escenas de pérdidas, de muerte, y resulta que tú hace días perdiste a alguien (...) tú vas a conectar con eso porque estás totalmente involucrada con ese sentimiento específico. Incluso si no has tenido un momento así, el simple hecho de pensar o imaginar que algo así pudiera ocurrirle a alguien que quieres y estás totalmente en la trama de la película e imaginas que tu pida pudiera ser esa, tú vas a conectar. La música lo que hace es despertar o tocar otras fibras sensoriales diferentes a lo que la vista está recibiendo. (J. Villafuerte, comunicación personal, 2021)

4.2.3 Referencias

La mitología se mantiene como recurso al señalar los referentes usados en *Wonder Woman*. En esta película la vestimenta y la escenografía utilizadas en las escenas en Themyscira representan el imaginario de batalla grecorromana tanto en su sed de conquista (son grandes guerreras) como en su adoración helenista. Las referencias continúan por la naturaleza del filme, es una adaptación del personaje que salió por primera vez en *All Star Comics*, por lo tanto, hace referencias a este producto del que toma su historia y sus

personajes principales. También toma la estética de los cómics al agregar planos de batalla encontrados en las historietas.



Imagen 1. Vestuarios de Wonder Woman en su primera aparición cinematográfica y en la historieta por comiccomparison.

En Avatar, el color azul y las ideas de reencarnación en la trama se toman de la religión hindú, en la que deidades como Vishnu tienen varias vidas y son retratadas de este color.



Imagen 2. Vishnu junto a un fotograma de 20th Century Fox. Avatar (2009).

Además, la intertextualidad en las películas repite el lugar común del cuento infantil de La Sirenita, en su adaptación de 1989 por la compañía Disney. En *Wonder Woman*, la escena que se conocen los protagonistas, Diana salva a Steve de ahogarse, recreando un plano muy común en el imaginario occidental:

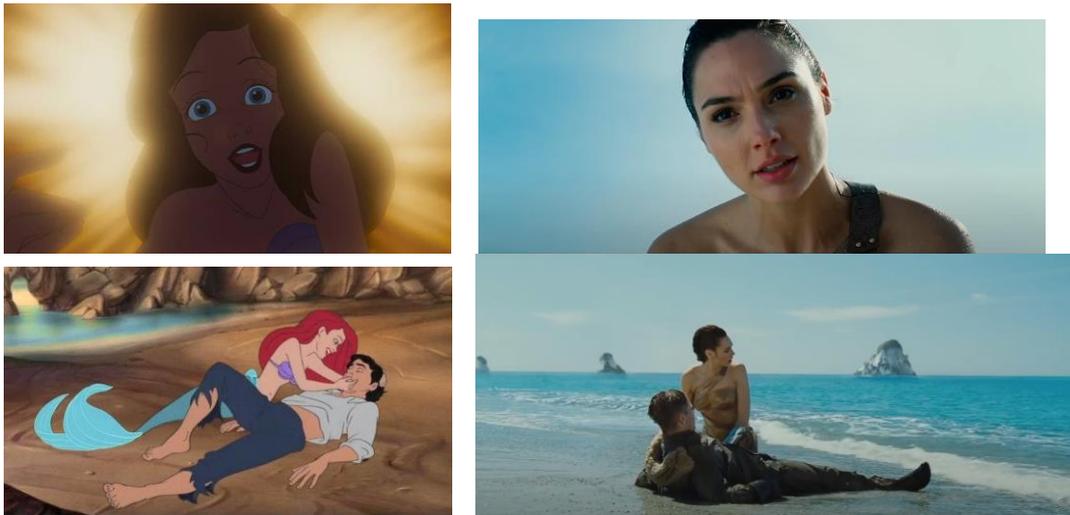


Imagen 3. *Fotogramas: The Walt Disney Company. The Little Mermaid (1989) y Warner Bros Entertainment. Wonder Woman (2017)*

En el caso de Avatar, la referencia a Disney se hace a través de *Pocahontas* (1995), con el amor de una nativa por el colonizador. La película toma este lugar común del nativo de poco vestuario y en contacto cercano con la naturaleza para narrar:

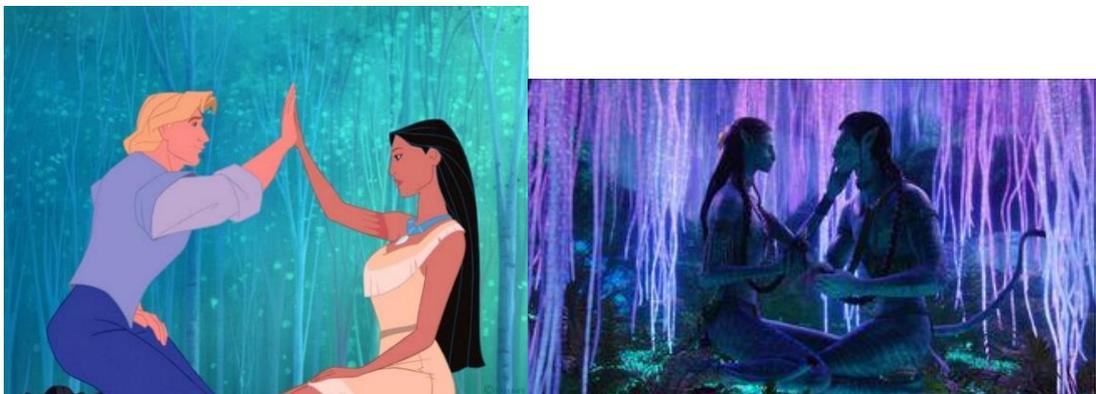


Imagen 4. *Fotogramas: The Walt Disney Company. Pocahontas (1995) y 20th Century Fox. Avatar (2009).*



Imagen 5. *Fotogramas: The Walt Disney Company. Aladdin (1992) y Legendary Pictures. Enola Holmes (2021).*

Enola Holmes tiene la referencia más directa hacia el mundo de Sherlock Holmes, su hermano, creado por Sir. Arthur Conan Doyle. Ella no pertenece al universo creado por Doyle, como sí lo hace Mycroft, pero fue inventada por Nancy Springer a manera de Nancy Drew, una joven detective muy suspicaz. La historia transcurre en la Londres del siglo XIX.

Enola Holmes y *Aladdin* (1992) tienen una relación en tanto sus protagonistas femeninas deben huir disfrazadas por no desear cumplir con las expectativas que la sociedad inculca a las mujeres, específicamente no se quieren casar. Aquí dejan a un aliado (en el caso de Enola es su nana y en el de Jazmin es su mascota).

En el caso de *The Mummy* no se encuentra una referencia al mundo Disney, aparte de Brendan Fraser fue parte de *George of the Jungle* años antes, pero sí se encuentran referencias a la versión de 1932 de la historia (no es un remake) y a la cultura del Antiguo Egipto representada desde la órbita hollywoodense.



Imagen 6. *Fotogramas: Universal Pictures. The Mummy (1999)*

4.3 Aceptación de la premisa

La premisa presentada fue: El estudio de los recursos melodramáticos puede servir como interpretación de las razones detrás de esa adicción al manejo narrativo repetitivo del amor.

El análisis de las películas hollywoodenses con viaje del héroe reveló las convenciones detrás del éxito de estas películas. La audiencia confirmó esa predilección hacia el melodrama y el romance y los entrevistados compartieron su perspectiva desde la experiencia en la industria y el manejo de estos elementos.

CONCLUSIONES

Más amorosos que nunca: el amor como subtrama y las limitaciones del melodrama

El cine comercial toma las estrategias y recursos del melodrama para contar sus subtramas románticas. Este referente no solo se toma en la estructura narrativa del romance, sino en los recursos dramáticos en general.

El objeto que representa al amor: Barthes, R. (1977, pg. 118) nombra a esto como 'Traje azul y chaleco amarillo' (nuevamente refiriéndose a la trágica historia del Werther de Goethe) y lo describe como "todo afecto suscitado o mantenido por las prendas que el sujeto viste en el encuentro amoroso...". En la muestra los objetos pueden identificarse como el unicornio en *Blade Runner*, el reloj del padre de Steve en *Wonder Woman*. Otra manera de identificarlos en la jerga cinematográfica es con el término *Macguffin*, acuñado por Hitchcock, que describe a un objeto que es esencial para el avance de la trama, pero que no tiene importancia de por sí. En *Enola Holmes* aparece una bellota como signo de la relación entre Sherlock y su hermana y de la infancia de Enola, pero no hay algo que represente su relación con Tewkesbury. En *The Mummy* no existe un *Mcguffin* pues la llave, objeto al que se refiere a lo largo de la película, sí es importante para que la trama continúe.

Los arquetipos de personajes románticos: Vogler, C. (2002, pg.60) habla sobre los personajes arquetípicos, personajes recurrentes en la ficción que se basan en los postulados de Carl G. Jung. Entre ellos el de 'la sombra' puede asemejarse al del villano Quattrich en *Avatar*, esta representación es utilizada en el melodrama y proviene del género de la novela negra y el horror). No se cumplen los arquetipos melodramáticos descritos por Adrianzén, E. (2004) porque la herencia melodramática en los *blockbusters* es limitada. No hay héroe que se deje llevar por sus alrededores como lo hace el galán telenovelesco porque sino no sería héroe.

Tampoco se cumplen los arquetipos de protagonista. Las mujeres tienen un rol importante en la película y su personalidad, sus aspiraciones, sus miedos, son profundizados. Además, en las últimas dos películas analizadas hay un

viaje a la heroína, no al héroe, donde es ella la protagonista y la que recibe la llamada a su odisea. En este viaje de mujer los hombres también están contruidos como personajes “redondos”.

Cada vez se muestra menos la tendencia de sostener un discurso conservador que defiende la idea del matrimonio y la formación de una familia como único propósito femenino. *Enola Holmes* hace una crítica directa a ese rol sumiso de la mujer. No hay amor como ascenso social que se retrata en las telenovelas y en los grandes melodramas de la talla de Douglas Sirk, pues la influencia del melodrama sobre estas películas no es completa.

Otra diferencia con los melodramas es la importancia del diálogo. Para las telenovelas la palabra es el epicentro, pero para estas películas que deben ser traducidas a múltiples idiomas el peso recae en lo visual. Todas las películas presentan persecuciones, en su mayoría grandes efectos especiales y ambientaciones completas de otros periodos históricos y culturales. Lo que importa no es qué se digan, lo que importa acá es el beso (o el indicio del beso).

Aún así se puede resaltar el metalenguaje que desarrolla la pareja: la frase de Avatar “*I see you*” debe comprenderse desde la traducción ineficaz del Na’vi al inglés, significando “yo veo a través de ti”. Para Neytiri y Jake esta frase se convierte en su ‘te amo’.

C. Cortez, (comunicación personal, 26 de septiembre del 2020) menciona al ‘germen de destrucción’ como parte esencial de la estructura del amor: una mentira o impedimento que debe ser develado para separar a los amantes. Este se cumple en las tres historias: Rachael debe enterarse de que es un Replicante, Diana debe enterarse de que Steve en realidad no cree que Ares es el causante de la guerra y Neytiri debe enterarse que Jake es un espía.

Las tramas secundarias existen para que la historia se desarrolle, pero también para conocer otra faceta de los protagonistas. Gracias a Neytiri, Jake es más que un exmarino frustrado por la pérdida de sus piernas, gracias a Steve, Diana sale de Themyscira y encuentra su objetivo de salvar a las personas que necesitan su ayuda, gracias a Rachael Deckard deja de ser un

asesino. En *The Mummy* Rick sale de la cárcel y salva al mundo y Evy logra su sueño de trabajar en el campo. Gracias a Tewkesbury Enola mejora la sociedad inglesa y su relación con su hermano Sherlock.

El amor en el cine se presenta como una experiencia representada como personalísima, como dos personas que solo son el uno o la una para el otro, pero se repite de la misma forma una y otra vez hasta moldearse en este mito colectivo, ¿no hay mayor contradicción?

¿Nuevas representaciones del género y de las relaciones amorosas?

Vamos desde un Harrison Ford estoico, macho, serio y galán, a un Tewkesbury en aprietos que suelta una lágrima al pensar que Enola lo dejaría. ¿Se va a acabar la idea de que los hombres no lloran? Se puede interpretar que al menos hay un camino que se aleja del hombre de *Pasión de Gavilanes*.

El deseo por la igualdad de género en representaciones cinematográficas obliga a que las películas desarrollen a los intereses amorosos (que por mucho tiempo han sido mujeres). Kelly Sue DeConnick es reconocida por la creación del 'sexy lamp test' una idea que propone que, si el personaje femenino puede ser reemplazado por una 'lámpara sexy' y que la historia aún así se desarrolla de igual manera, entonces se debería desechar ese guion (Hudson, L., 2012). DeConnick defiende que muchas historias tratan al personaje femenino secundario como un artefacto y no como persona. En la misma línea de crítica está el precursor del *sexy lamp test*, el más institucionalizado test de Bechdel/Wallace, en el que Alison Bechdel y Liz Wallace establecieron en un cómic tres elementos mínimos con los que debería cumplir toda película: aparecen al menos dos personajes femeninos, ellas se hablan entre sí y su conversación trata de algo distinto a un hombre. Entre 2000 y 2016 casi la mitad de películas ganadoras en la categoría de mejor película de los premios Óscar no cumplía con esas tres reglas (Sánchez, R., 2016).

En *The Mummy* es posible ver a la mujer como un objeto hipersexualizado, Anck-su-namun aparece casi desnuda (la actriz está usando body paint y

digitalmente se le cubrieron sus pezones). En *Wonder Woman* tampoco se deja atrás la hipersexualización, el traje de la protagonista es mínimo pese a la clasificación MPAA.

Debido al impacto que tiene el primer encuentro entre los amantes y que provoca en el espectador el deseo de ver más de esas interacciones, el interés romántico queda establecido desde un principio. Una posible lectura de este fenómeno puede denunciar que el cine comercial contemporáneo dificulta la creación de otro tipo de relaciones entre personajes coetáneos de distinto sexo. Pareciera ser que siempre que dos personajes tengan la misma edad, sean de distinto sexo y compartan algún tipo de responsabilidad u objetivo, el espectador va a tener la expectativa de que formen una relación. Aquí podría considerarse que es por esto que las relaciones entre personas del mismo sexo son refrescantes en el cine contemporáneo: el espectador no asume inmediatamente que quedarán juntos.

La *feel good inc.*

Las películas melodramáticas románticas son populares. A la audiencia le da confort ver lo mismo una y otra vez, pese a ser consciente de esa repetición. ¿Por qué es tan difícil aceptar el placer de ver *blockbusters*? ¿o es que la dificultad solo se le da a la academia?

Se puede interpretar que un discurso amoroso menos repetitivo no provocaría una audiencia más crítica, sino una más amargada, pues sí una capacidad completa de ser conscientes del consumo reiterativo y de la manipulación emocional por parte del público. La audiencia se libera de las condicionantes de su entorno mediante estas películas conociendo que lo que muestra la pantalla no es real.

¿Hollywood nos manipula a su favor? ¿con qué fin? No se puede hablar de una manipulación mediática sin gritar aguja hipodérmica y peor desde algo que atraviesa tan profundamente a la sociedad como lo hace el amor, ¿o es que acaso las “grandes cabezas” detrás de Hollywood son niños gorditos con alas, pañales y flechas en forma de corazón?

El mito del amor romántico nos da ideales, todo el cine lo hace, pero lo que tenemos que hacer es ganar consciencia sobre los mecanismos cinematográficos y no hacer de oídos sordos cuando se hable de melodrama.

Hacia una cultura audiovisual en el Ecuador

La presencia del melodrama es inevitable. El amor en el cine es inevitable. No debería tratar de censurarse el contenido, sino preguntarse si sería posible inculcar valores positivos y representaciones inclusivas en estas películas, si sería pertinente hacerlo o solo seguir consumiendo un melodrama, de vez en cuando, para disfrutar de un amor simple que nos ayude a escapar de una realidad con covid, guerras civiles y mucha injusticia.

Varios entrevistados señalaron la necesidad del fomento a la cultura audiovisual:

lo que no hemos tenido todos, y eso es un vacío como país, es una cultura audiovisual que nos permita conectar desde la infancia con elementos que construyan una identidad o que te den capacidad de análisis planteados desde el Estado. (P. Montaleza, comunicación personal, 2021).

Y ¿qué nos dice la falta de estos elementos en las salas de cine ecuatoriano? Que nos falta un montón para darle a la audiencia lo que quiere, si es que ese el objetivo de algún cineasta. Estas películas tienen valores y construyen imaginarios, pero ¿por qué el Ecuador tiene que importar imaginarios sin ser capaz de formar los suyos?

RECOMENDACIONES

- Es posible agregar una etapa al esquema de Mugica y Trzenko, el de la consolidación del amor. En las tres películas ocurre este momento: Diana y Steve van a una habitación y se besan, Neytiri y Jake se 'enlazan' frente a Eywa en el árbol de las almas, y Deckard besa a Rachael en su departamento. Dayleview, A. (2019) nombra a esta etapa *the point of no return*, en el que se establece que la separación voluntaria de los personajes luego de este momento es imposible.
- La representación de parejas de orientaciones sexuales fuera de lo heterosexual podría significar innovación para la representación romántica.
- Así como existen proyectos estatales para promover la cultura lectora en el país, deben existir propuestas y políticas públicas (que sí se ejerciten) para la cultura audiovisual, herencia base de la condición latinoamericana del Ecuador. Mediante la gestión cultural será posible entregar a la audiencia las herramientas posibles para poder alejarse de estas tramas románticas que tanto enganchan y así pueda explorar películas distintas a los *blockbusters*.

REFERENCIAS

- Adrianzén, E. (2001). *Telenovelas. Cómo son. Cómo se escriben*. Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
<https://panoramadelarte.com.ar/archivos/ATC2010/Altman-Los-Generos-Cinematograficos.pdf>
- Adorno, T. (1969). *Intervenciones. Nueve modelos de crítica*. Monte Ávila Editores. Vernengo, R. (trad.).
<https://www.yumpu.com/es/document/read/7884060/adorno-prologo-a-la-television>
- Barthes, R. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso* (E. Molina, Trad.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1977)
http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_barthes_fragmentos_de_un_discurso_amoroso.pdf
- Beristaín, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa.
<http://www.maraserrano.com/MS/articulos/Helena-Beristain.pdf>
- Buss Thofehn, M., López, M. J., Rutz, A., Coelho S., de Oliveira, I., Mikla, M. (2013). Grupo focal: Una técnica de recogida de datos en investigaciones cualitativas. *Index Enferm* Vol. 22.
https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-12962013000100016
- Cappello, G. (2020). El melodrama como pulso esencial. Una mirada desde la narrativa serial. *Repositorio Scielo*.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-252X2020000100202&script=sci_arttext
- Caro, J. (1991). *De los arquetipos y leyendas*. Ediciones Istmo.
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=YYdHsm2BMfIC&oi=fnd&pg=PA7&dq=arquetipos&ots=9OFrc5WrUM&sig=W8ALmEN1Zv98wLcT5GOSviCHz_o#v=onepage&q&f=false
- Cedeño, N. (2012). La investigación mixta, estrategia andragógica fundamental para fortalecer capacidades intelectuales superiores. *Res Non Verba. Revista Científica* Vol 2.

https://biblio.ecotec.edu.ec/revista/edicion2/revista_completa.pdf#page=18

Company, JM. y Esteve, P. (1981). Los géneros cinematográficos. Cuadernos del cine.

https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/42546/CUADERNOS_DE_CINE_001_006.pdf?sequence=4

Dofman, A. y Mattelart, A. (2005). *Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Siglo Veintiuno Editores.

Buitrago, F. y Duque, I. (2013). *La economía naranja: una oportunidad infinita*. Banco Interamericano de Desarrollo.

<https://publications.iadb.org/publications/spanish/document/La-Econom%C3%ADa-Naranja-Una-oportunidad-infinita.pdf>

EFE. (2021). El “streaming” supera los mil millones de suscriptores y los cines se desploman. Agencia EFE.

<https://www.efe.com/efe/america/economia/el-streaming-supera-los-mil-millones-de-suscriptores-y-cines-se-desploman/20000011-4491686>

EFE. (2021). Netflix retrocede en el mercado del “streaming” durante la pandemia.

<https://www.efe.com/efe/america/cultura/netflix-retrocede-en-el-mercado-del-streaming-ee-uu-durante-la-pandemia/20000009-4504539>

Fiske, J. (1987) *Television culture*. Methuen & Co. Ltd.

https://kupdf.net/download/john-fiske-television-culture_58af382f6454a70137b1e8f4_pdf

Gallarino, F. (2010). El Melodrama. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación* N°35.

https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=275

García, M. y Aguirre, A. (2021). Análisis de la relación del cine familiar con las tendencias de taquilla. *Fuera de Campo*, Vol. 5.

Giddens, A. (1998). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y*

- erotismo en las sociedades modernas. Cátedra Teorema.
<https://cmapspublic2.ihmc.us/rid=1T8T3S9SQ-DLN7NM-3VJC/Anthony-Giddens-La-Transformacion-de-la-Intimidad-pags.pdf>
- González, R. (1988). *Llorar es un placer*. Letras Cubanas.
- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies. The key concepts*. Routledge.
<https://cpb-ap-se2.wpmucdn.com/thinkspace.csu.edu.au/dist/5/1410/files/2015/10/Cinema-Studies-Key-Concepts-1-289afca.pdf>
- Guinness World Records. (2014). Highest-grossing film at the global box office (inflation-adjusted). Guinness World Records.
https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/highest-box-office-film-gross-inflation-adjusted/?fb_comment_id=843560679016327_1704644409574612
- Guinness World Records. (2021). Highest-grossing film at the global box office. Guinness World Records.
<https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/highest-box-office-film-gross>
- Hueso, A. (1996). Géneros cinematográficos y literatura: un diálogo permanente. *Moenia. Universidade de Santiago de Compostela*.
https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/5954/pg_291-298_moenia2.pdf?sequence=1
- López, I. (1998). Mujeres y familia en la Edad Media. *Dialnet*.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2180729>
- Mckee, R. (2011). *El guion*. (J. Lockhart, Trans.). ALBA. (Obra original publicada en 1997)
- Maigret, É. (2005). *Sociología de la comunicación y de los medios*. México D.F.
- Mármol-Martín, I. (2018). El amor romántico en los productos audiovisuales de ficción. *Revista AdMIRA. Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*. No. 6.
https://www.researchgate.net/publication/327020304_El_amor_romantico_en_los_productos_audiovisuales_de_ficcion
- Mazziotti, N. (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama*

- e intermedialidad en América. Herlinghaus, H. (ed.). Editorial Cuarto Propio.
https://books.google.com.ec/books?id=hMrrCZBaRglC&pg=PA79&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q=bien%20y%20el%20mal&f=false
- Monsiváis, C. (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América*. Herlinghaus, H. (ed.). Editorial Cuarto Propio.<https://bit.ly/3zdYz6C>
- Montalvo, G. (2019). ¿Es la economía naranja la respuesta? *La Barra Espaciadora*. <https://www.labarraespaciadora.com/culturas/economia-naranja-2/>
- Mugica, M.; Trzenko, N. (2017). *Amar como en el Cine. Comedias románticas de ayer y hoy*. Piadas. <https://books.apple.com/us/book/amar-como-en-el-cine/id1230618513?l=es>
- Neale, S. (1986). Melodrama and tears. *Screen*. Volume 27, Issue 6.
<https://academic.oup.com/screen/article-abstract/27/6/6/1669993?redirectedFrom=PDF>
- Puello- Socarrás, J. (2018). La Economía Naranja: Otra “innovación” neoliberal para exprimirle el jugo a los trabajadores. *Revista Izquierda*.
<https://www.revistaizquierda.com/secciones/numero-73/la-economia-naranja-otra-innovacion-neoliberal-para-exprimirleel-jugo-a-los-trabajadores>
- Pérez, P. (2004). *El cine melodramático*. Paidós.
- Quevedo, F. (1969). *Obra poética*, tomo I, ed. de Blecu, J.
<https://www.rae.es/sites/default/files/Amor constante mas alla de la muerte Francisco de Quevedo.pdf>
- Reguillo, R. (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América*. Herlinghaus, H. (ed.). Editorial Cuarto Propio.
https://books.google.com.ec/books?id=hMrrCZBaRglC&pg=PA79&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q=bien%20y%20el%20mal&f=false
- Rowlands, M. (2007). *Todo lo que sé lo aprendí de la tele. Filosofía para el teleadicto común*. EDAF.

- Solórzano, R. (2019). *Análisis de la economía naranja en el Ecuador y su contribución a la producción nacional*. [tesis de grado, Universidad Tecnológica Empresarial de Guayaquil] Repositorio Digital UTEG. <http://181.39.139.68:8080/bitstream/handle/123456789/1069/Análisis%20de%20la%20Econom%C3%ADa%20Naranja%20en%20el%20Ecuador%20y%20su%20Contribución%20a%20la%20Producción%20Nacional.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Suárez, G. (2013). Intertextualidad en el cine de Tim Burton. *La Colmena*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5492842>
- Torres, G. (2017). La faz melodramática del cine ecuatoriano (1965-2016). *Fuera de Campo*, Vol. 1, No. 5. <http://www.uartes.edu.ec/fueradecampo/wp-content/uploads/2017/12/FDC05-FueradeCampo.pdf#page=41>
- Tuñón, J. (1994). La silueta de un vacío: Imágenes fílmicas de la familia mexicana en los años cuarenta. *Film-Historia*, Vol. IV. No. 2. <https://bit.ly/3gprVr2>
- Varas, E. (2020). "Economía naranja": una tarea a medias de Juan Fernando Velasco. *Primicias*. <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/economia-naranja-juan-fernando-velasco-cultura/>
- Wolf, M. (1987) *La investigación de la comunicación de masas*. Paidós.
- Wilkinson, A. (2019). The Hunt's cancellation and Hollywood's history of self-censorship, explained. *Vox*. <https://www.vox.com/culture/2019/8/14/20802379/hunt-canceled-censorship-mpaa-hays-code-trump>
- Vera, J. (2005) Medios de comunicación y socialización juvenil. *Revista de estudios de juventud*. Instituto de la Juventud. https://www.researchgate.net/publication/28097773_Medios_de_comunicacion_y_socializacion_juvenil
- Zavala, L. (2013). *Sobre la evolución de los géneros cinematográficos*. La colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5492837>
- Zecchetto, V., Marro, M., & Vicente, K. (2005). *Seis semiólogos en busca del*

lector. La crujía. <https://www.escriuradigital.net/wiki/images/Seis-semiologos-en-busca-del-lector-zechetto-veron-eco.pdf>

Zerega, A. (2020). Reflexiones regionales sobre la importancia de las industrias creativas y culturales: una mirada del siglo XXI. <https://www.facebook.com/ColectivoJLA/videos/1197100990714493/?pageid=1160144400697981&ftentidentifier=2982895205089549&padding=0>

ANEXOS

Entrevistas a expertos

Nataly Valencia

¿Cómo empezaron a idear *Dedicada a mi Ex*? ¿Empezó como una historia de amor?

Esta historia no necesariamente partía de la historia de amor. La historia de amor se metió después, era una excusa para contar el resto. Lo que queríamos contar es de este personaje que de alguna manera hace toda esta trampa para ganar el premio, esa era la historia base que teníamos, para ganarse la plata, como empieza a hacer todo este embrollo y toda la trampa que hizo con las botellas de cola y todas esas cosas, eso era lo primero que teníamos (...) cuando ya teníamos más o menos esto que era lo de los amigos, de la trampa, de que ninguno es músico, vimos la necesidad de que faltaba una excusa para que el personaje tenga un porqué, un porqué haga las cosas y qué motivación más fuerte y más grande que es el amor, ¿no? O sea que esté enamorado de alguien.

Uno cuando está enamorado hace cosas sin pensar, hace cosas y justifica de una manera. De esa manera está justificada la trama, porque dices bueno, este chico está enamorado de ella y está haciendo todo por amor y ya no queda como un villano prácticamente, como hubiera quedado “solamente por plata hago estas cosas”. Faltaba esa excusa que hizo que el personaje se hiciera más noble.

¿Cuáles fueron los referentes que tomaron para crear el guion de *Dedicada a mi Ex*?

Buscábamos referencias de todo, anime, películas francesas, japonesas, gringas, inglesas. De todo lado donde podíamos agarrar un referente buscábamos ese referente.

Casi toda la película tiene referentes. Hay un referente cuando es la presentación de mi personaje, yo me choco con una moto y salgo volando, esa es una cita a un anime que se llama *Fury Kury*.

Hay un plano secuencia que es como cuando yo les estoy enseñando a tocar y que es circular, yo voy uno por uno de los personajes. Eso hicimos con una secuencia de una película inglesa que era *El Discurso del Rey*, me parece.

Así, era como que íbamos viendo cosas en que decíamos ya sabíamos de qué iba la historia. cuál es la mejor manera en la que puede ser contada cada parte. Ese fue un trabajo de investigar y buscar cosas que nos gusten y nos impacten a nosotros mismos. De alguna manera sabíamos que eso funcionaba en nosotros podía funcionar en el espectador.

La estructura es bien clásica, es el chico que le pierde a la chica y encuentra algo como para ir a buscarle y conseguir el dinero. Es bien clásica y como que no hacía falta seguir el punto de algo específico.

Veíamos por ejemplo *Scott Pilgrim* hay este referente de Ramona Flowers. Hay un poco de Edgar Wright siempre en los referentes nuestros y generalmente son visuales. Generalmente buscamos cosas que visualmente nos van a llevar a contar la historia.

Predominación de lo visual

La historia en sí, cómo está contado, es muy clásico. No estamos queriendo inventarnos nada y como es tan clásico, ¿cuál es el diferenciador para que no sea tan común?

El sello de Jorge Ulloa que es el director siempre ha sido lo visual, siempre ha sido como cuentan los planos, cómo está contada la historia y esa también es la esencia de lo que fue enchufe.

Hablemos del romance entre Ariel y Felicia, ¿tenían delimitado un desarrollo de esta relación? ¿Hubo hitos que sabían que tenían que seguir para poder contar una historia romántica?

Al construir el guion, ¿les parecía que había imágenes necesarias para retratar el amor entre Ariel y Felicia?

Sabíamos que queríamos que empiece la historia en cuanto a alguien que le odias inicialmente, que la pareja se odie al inicio, y que termine queriéndose. Entonces vimos algunas películas que tenían una trama parecida donde hay odio y después al final hay amor y más o menos en metraje cuándo hay el primer contacto, cuándo hay el segundo, cómo es el tipo de contacto, qué tipo de naturaleza tiene el personaje de Felicia, que es muy violenta, versus el personaje protagónico que es Ariel, que es mucho más sumiso, es alguien más clásico, alguien que no arriesga mucho y que su aprendizaje iba mucho por el lado de “tengo que soltar”, “tengo que dejar ir”, “tengo que vivir”, “las cosas no son como yo las pienso” porque prácticamente este personaje nunca arriesgaba nada y quería vivir con la novia del colegio hasta que sea viejito. Lo que él termina aprendiendo es que tiene que soltar, que tiene que dejar ir, que vendrán otras personas, que tiene que crecer. El crecimiento se llevaba por el personaje que es opuesto, le construimos a la relación con opuestos. Felicia es el opuesto completo de Ariel, es alguien que se fue de la casa jovencita, que vive inestable, que ha tenido full parejas, que no está pensando en nada seguro. Él está pensando en todo seguro, como *Mi Novia Polly* por ejemplo.

Ese era el camino de la relación, juntar a dos opuestos y cada uno tiene lo que le falta al otro. En este caso le faltaba a ella estabilidad, un poco de tierra y él es la tierra. Terminaron creciendo y por eso terminan juntos.

No me he encontrado con muchas películas nacionales que utilicen a las arquitramas, ni que expongan mucho el tema del amor romántico, ¿te parece que ese es el caso? ¿*Dedicada a mi Ex* se separa mucho de las producciones nacionales que solemos ver?

Dedicada a mi Ex es un género, es un género que agarramos. Es una comedia romántica y es diferente al tema del cine en general latinoamericano que busca explorar al autor, “quiero contar la historia de esto” y están indagando en cuanto al autor. Aunque hay una firma categórica que es la firma de Jorge, que si cualquier persona que ve esta película va a saber que es una película de Jorge Ulloa quien es su autor, pero tampoco queríamos huir al género. El

género es algo que nosotros hemos venido explorando desde hace 10 años. La comedia en distintas cosas, la comedia con la acción, la comedia con el terror, la comedia con el romance, la comedia con diferentes cosas.

Después de entrenarnos tanto tiempo hubiera sido rarísimo que hagamos una película independiente estilo latinoamericano.

¿Hubo películas nacionales que los inspiraron en su trabajo en *Dedicada a mi ex*? ¿o sus referentes se quedan afuera en el extranjero?

Nosotros venimos de una escuela de cine que es la escuela de cine del Camilo Luzuriaga, que es el director icónico del país. Siempre vamos a tener las referencias de todo lo que él nos ha enseñado, decir que no tenemos referencias del cine nacional sería negarle al Camilo y nosotros somos hijos del Camilo Luzuriaga.

Nosotros nunca negamos lo que somos, no es una copia gringa, los personajes hablan como hablamos los quiteños. Enfoca nuestros problemas y no está huyendo del problema. Está atacando y eso mismo ha hecho de *Enchufe* y de *Dedicada a mi Ex*, universal. Porque para ser universal hay que pasar por la aldea, hay que pasar por el uno. La comedia habla justamente del dolor y la verdad. Cuando uno cuenta sus verdades y sus dolores, de pronto hay comedia, aunque parezca raro.

Lo que le duele, lo que le avergüenza, las cosas más profundas y las expones públicamente y son reales, de pronto existe la magia de la comedia. Nosotros nunca vamos a negar lo que somos, somos ecuatorianos, tenemos nuestras raíces y nuestro inconsciente y consciente de creación es un director de cine ecuatoriano.

Hemos visto en general casi todo el cine y de todo el cine que se hace en el país, se aprende. Es diferente, hay diferentes géneros, hay diferentes propuestas pero también es un cine que está en aprendizaje, que no existe tanto tampoco. No podemos decir que no tenemos referente ecuatoriano porque sería mentir.

Hay personas que hacen una diferenciación entre el cine y películas de entretenimiento, ¿qué opinas sobre esta separación entre lo artístico y “el entretenimiento”?

Depende de las películas. Es como que digamos una película de Adam Sandler que sabes que vas a reírte las 3 horas y que no busca nada más que eso, sí pues es un tipo de cine, versus que si te vas a ver Parásitos en el cine, que en teoría también es una comedia pero una comedia más negra, no sé si salgas riéndote, pero vas a salir conflictuado y viviendo una experiencia. El cine es de experiencias.

Si es que el público salió con alguna cosa adentro, cualquiera que haya sido, te hizo llorar, te conmovió de alguna manera, te hizo reír, ya cumplió su función.

Creo que todo el cine es necesario, cualquiera el de género, el independiente, y todo, porque el cine es el referente de lo que es el país y la nación, es el espejo y si no hacemos cine no nos estamos reflejando en ningún lado y por eso EE.UU. es una potencia, por eso Europa es una potencia. Porque de alguna manera ellos en todas sus películas nos han estado ganando en las guerras a todo el mundo y nos han estado salvando.

Entonces ese es el espejo y esa es la firma que ellos tienen para el mundo. Nosotros tenemos que crear nuestra propia firma, la que sea, si es independiente, si es de género. Nosotros hemos decidido hacer cine que vaya a masas porque nos gusta porque queremos que la gente se ría porque queremos que la gente disfrute.

Cada cosa que hacemos es en función del público, es nuestra carta de amor a la audiencia, es la filosofía nuestra, pero cada director y cada creador tendrá su propia visión y cada una es necesaria y respetable.

Hacer contenido en este país y en general en LATAM es una carrera contra un montón de cosas que cualquier tipo de contenido que se pueda hacer, y mejor aún si es que es visto y si es que te sostiene como para poder tener algo de dinero y poder hacer el siguiente proyecto para sostener el mercado,

es importante. Cualquier persona que se arriesgue a hacer una película, a hacer seguir creciendo el mercado es valiente y es digno de aplaudir. Cada película que sale en este país es un esfuerzo y hay años de trabajo, entonces el apoyo como nación debería ser midiendo un poco eso. Yo creo que estamos en un proceso de pañales todavía, como escritores, recién estamos descubriendo nuestro lenguaje, pero eso es lo rico también. Porque aquí hay cosas nuevas, nuestras historias todavía no se han contado al mundo.

Karina Villavicencio

Primero, ¿me podría contar un poco de su experiencia con el melodrama en los audiovisuales?

Fui parte del equipo de escritura de Secretarias y ahí, que no estaba planificado que sea melodrama, nos funcionó súper bien el melodrama porque fue lo que de alguna forma hizo que la gente nos siguiera viendo y tuvimos la fortuna de escribir 425 capítulos más o menos en año y medio y fue gracias al melodrama porque a la gente le gustó muchísimo la pareja principal y eso fue lo que nos hizo continuar pese a que no habíamos pensado para nada escribir una línea dramática larga sino eran capítulos pensados en unitario en que les pasaran cosas distintas a cada personaje con la estructura de sitcom, pues fue precisamente el melodrama que nos hizo quedarnos escribiendo y que estuviésemos en el gusto del público porque hubo mucha química en la pareja principal que en este caso fue Urrutia y Sofía Caiche.

Ellos eran la pareja principal. Este melodrama duró desde el 2014 hasta el 2015 más o menos.

A cargo de Sharon que, si bien no es el melodrama clásico porque no está pensado en sí, sino más bien una biotelenovela, fue también muy interesante el manejo de la pareja principal. Hay un melodrama de fondo, no el tradicional, pero el manejo de las emociones fuertes se da a lo largo de toda la telenovela.

De ninguna manera tendríamos que despreciar el melodrama como género porque nosotros como latinos somos muy emocionales siempre y ahora los turcos están pegando con telenovelas que da miedo y las bases de esas telenovelas turcas es el melodrama puro mexicano. Entonces no tenemos por qué despreciar o minimizar lo melodramático porque siempre se utiliza eso como si fuera algo peyorativo.

¿Cómo describiría usted la relación entre Latinoamérica y el melodrama o lo melodramático?

La esencia de lo que implica ser latino tiene que ver con la emoción en el sentido del corazón. Por ejemplo: en México usan mucho el “me late” cuando algo va a gustar o va a funcionar, entonces los mexicanos dicen mucho “me late” porque yo creo que todo está atravesado por el tema de la emocionalidad para la cultura latinoamericana. O sea, nosotros somos mucho más afectivos, mucho menos racionales, pensamos con el corazón antes de tomar las decisiones y creo que esa habilidad, esa sensibilidad, llevada al extremo es lo que explora el melodrama por eso muchas cosas que por ejemplo en los años 40-50 cuando empezó la telenovela que tiene que ver directamente de la radio, mucha gente ve eso como demasiado melodramático pero en realidad era lo que pasaba en ese tiempo. Creo que el melodrama ha variado, ha evolucionado, conforme nosotros también hemos ido evolucionando.

Para mí todo lo que tenga que ver con la emocionalidad, lo que tenga que ver con cómo concibes al otro desde lo amoroso, es eso la esencia del melodrama desde la latinoamericanidad.

¿Qué opina sobre la contaminación del melodrama en el cine? 8 de las 10 películas más taquilleras en el mundo tienen una representación amorosa melodramática, *Gone with the wind* fue la película más taquillera durante 25 años, ¿qué sucede con esa prevalencia hacia el melodrama?

Es la universalidad de la emoción. Todos nos sentimos representados en el hecho de querer amar a alguien y que haya esa imposibilidad, porque el melodrama maneja mucho esto de poner barreras entre los amantes para que por a o b razones no puedan estar juntos. Creo que todos hemos tenido amores boicoteados, enrevesados, nos sentimos de alguna forma parte de toda esa emocionalidad, ese manejo.

Creo también que tiene que ver mucho la química de los personajes porque el melodrama siempre ha estado presente en muchas películas pero no en todas hemos tenido ese “boom”.

Es la química de los dos personajes lo que a ti como espectador te hace quedarte pegado a la pantalla. Novelas enteras muy bien escritas han fracasado en escoger a dos actores que no tenían química. Eso es algo que no lo puedes explicar desde la razón eso es algo que tú sientes. Por ejemplo, a nosotros los guionistas a veces nos hacen ir al momento del casting para elegir la pareja porque uno escribe la escena amorosa y normalmente te piden que tú escribas esa escena amorosa para ver cómo funciona la pareja. Eso es inexplicable porque tú estás ahí viendo en pantalla y de pronto quieres ver besarse a esos dos individuos que no has visto nunca en tu vida pero los ves tan lindos juntos que dices “yo quiero que esto funcione”.

(la química) ya no tiene mucho que ver en la escritura pero sí en el momento del casting, pero qué sí tiene que ver en la escritura: la complejidad de los personajes, eso tiene muchísimo que ver, sobre todo que los personajes no sean planos, sean redondos, estén bien escritos y que sean distintos el uno del otro, de tal manera que tú puedas ver la compatibilidad dentro de la trama amorosa. Eso es fundamental.

El melodrama o lo melodramático manipula a través de las emociones, ¿le parece que la audiencia se sabe manipulada?

Yo creo que depende de la audiencia. Cuando escribimos telenovelas aquí en Ecuador a ti te dicen un poco subestimando a la audiencia que tú escribas como para un niño de 12 años. Entonces si tú tienes esa mentalidad al momento de escribir, obviamente que dices “no, esta gente no piensa, la voy a manipular a mi gusto” pero dudo mucho que esa sea la mentalidad de los guionistas de grandes películas comerciales.

(El manejo narrativo) podría entenderse como manipulación, pero yo no lo veo así, lo veo como la ciencia del guion, la ciencia que hay detrás del guion y la ciencia que te hace reaccionar frente a ciertos avatares que les suceden a los protagonistas en ese momento y si se cuenta con inteligencia pues vas a lograr que la gente se conecte. Más allá de una manipulación es una conexión emocional con el público.

Una cosa que siempre nos dicen a nosotros los contadores de historias es que tú escribas tu guion de tal manera que le des al público la inteligencia de que el crea “ve ya sé va a hacer esto el personaje” y justo hace lo que la persona dice, está mirando y se siente inteligente. Si tú con tu guion haces eso, estás hecho. Ahí te has convertido en un buen guionista, porque más allá de contar la receta lograste hacer que el público participe en la película.

Entonces, ¿el melodrama está evolucionando?

Antes en la telenovela clásica cuando la damisela era la rescatada y el tipo era el que iba a salvar su vida, siempre había unas mujeres malas alrededor del tipo que le decían qué debía hacer. Prácticamente era un pelele el protagonista. Eso pasaba mucho en las telenovelas venezolanas de los años 80. El protagonista ni pensaba porque venía la mamá y le decía lo que tenía que hacer o la exnovia que se casaba con él y le decía que tenía que hacer. Eso era el melodrama clásico, ahora no funciona así, ahora los personajes deciden independientemente. Estuve viendo parejas que funcionan en pantalla y hay muchas parejas gays que están funcionando en pantalla.

El melodrama sigue siendo el mismo pero va evolucionando de acuerdo a lo que va pasando en la sociedad, como debe ser.

¿Qué opina sobre una postura apocalíptica (tomando los términos de Umberto Eco) sobre el manejo narrativo del amor?

Creo que está bien cuestionar y eso no hace daño a nadie. Eso enriquece muchísimo que te cuestionen. Está bien que te cuestionen y creo que ese cuestionamiento es lo que ha hecho que el melodrama vaya evolucionando. He oído de mis propios compañeros “claro, culturalmente nos han marcado las telenovelas por eso somos así que las mujeres nos dejamos de los hombres”, que la telenovela es muy machista.

Creo que está en esos cuestionamientos el enriquecimiento del melodrama. Para bien o para mal el melodrama no va a dejar de existir y creo que tu tesis lo está probando porque en las películas más taquilleras y más famosas está el melodrama de base (...) aunque sea subrepticamente metes el melodrama,

no como el melodrama tradicional, pero está y ¿por qué está? Porque somos seres humanos y manejamos el mundo de la emoción.

Es una manera que tenemos de irnos contando el mundo, entonces como no vamos a dejar de contarnos nuestro mundo y como no vamos a dejar de ser quienes somos, cuestionemos y enriquezcamos lo que escribimos a raíz de ese cuestionamiento. Yo creo personalmente que las películas ecuatorianas carecen de ese nexo emocional con el público y no está mal, simplemente es como es.

Siento que las salas están vacías porque no han logrado encontrar ese nexo de lo emocional y también tiene que ver con ese rechazo. “Uh, no eso es televisión” pero por qué eso gusta tanto a la gente.

Creo que vale la pena cuestionarse para enriquecernos y enriquecer también nuestro cine y dejarle de tener miedo a lo comercial y a lo popular.

Las películas que he visto últimamente de cine ecuatoriano son películas que están muy bien contadas (...) pero ya la gente tiene el prejuicio de “uy, no es ecuatoriana me voy a aburrir” creo que se trata de ir rompiendo eso.

¿Qué nos dice la falta de representación del mito del amor romántico en el cine ecuatoriano? ¿Puede considerarse a la falta de este elemento como un factor de las pocas visitas a las salas nacionales?

Más bien creo que es el prejuicio también, antes de que salga *Dedicada a mi Ex*, una película que me gusta muchísimo es *Qué tan lejos*. Esa película para mi gusto logró por un lado manejar la comedia como por otro lado manejar el melodrama y aparte es una *road movie* entonces te mostraba el Ecuador.

A qué atribuyo yo el triunfo de *Dedicada a mi Ex*, más allá de lo que tú dices del amor y de la comedia, es cómo está contada la historia.

Ellos no dejan a un lado los recursos que utilizan en Enchufe TV.

¿Por qué crees que el amor se considera muchas veces como un género menor o para el consumo del sexo femenino solamente?

Yo creo que tiene que ver mucho con los orígenes del melodrama. Porque, como tú sabes, nació de la radio y creo que los exponentes de quienes fueron los principales autores son mujeres, al inicio, y sí tiene que ver un machismo. “eso es para mujeres”, para amas de casa que no hacen nada más que ver telenovelas”

Sí creo que se sobreexplotó el tema de la emocionalidad. Siempre era lo mismo, si te das cuenta, desde Marimar toda esa época, en la que brilló el melodrama, esas telenovelas ya eran recicladas de los años 60 y 70.

Novelas tan legendarias como corazón salvaje, como Marimar, como la gata salvaje, todas son novelas que ya fueron contadas en los años 50 y 60, funcionó tanto que las volvieron a reeditar y así ha pasado. Creo que eso también ha creado cierto desprestigio del melodrama.

Patricio Montaleza

¿Cómo entra el melodrama en esos festivales y programaciones que has hecho?

Como criterio de programación como tal nunca se ha planteado. No hay un “vamos a armar una sección del melodrama” sí hay

Plantearse el melodrama como tal no he tenido la experiencia y tampoco he escuchado que en otros festivales se lo planteé así con esa premisa tan directa “vamos a hacer una selección con películas con melodrama”. Está presente en un montón de producciones sin embargo al no ser definido como género como tal entonces es difícil decir vamos a hacer una selección de melodrama.

Siempre está presente sobretodo en el cine comercial, por ejemplo, tienes a Almodóvar. Tienes incluso a directores latinoamericanos que han estado trabajando en ese ámbito, pero no lo han utilizado todavía porque no es un género es como una característica que le van dando a su producción.

Más bien sí he visto que lo usan en la promoción comercial “el último melodrama de Almodóvar” quizás se debe a que en el ámbito de los festivales como suele ser un ámbito que prioriza más lo académico, lo intelectual, lo reflexivo, el hecho de citar la palabra melodrama como que no le da el status o no le ven bien.

Yo tuve una experiencia en el Festival de Rotterdam donde les dije que por qué no programan comedia, por qué no programan otro tipo de películas, porque por lo general este tipo de cine de festivales explora narrativas personales y están más vinculados al drama extremo a veces, a conflictos filosóficos y a veces inclusive absurdos y me dijeron que no que ellos como festival no pueden plantearse una comedia, de pronto una comedia intelectual al estilo francés que es otro tipo de humor y demás a Almodóvar también lo programan pero no lo plantean con una claridad.

A mí me encantaría hacer una sección de melodrama en un festival, apuesto a que sería un éxito, porque la gente se identifica con eso, pero no ha habido la posibilidad porque no nos lo hemos planteado.

¿Cómo describiría usted la relación entre la audiencia ecuatoriana y latinoamericana con el melodrama o lo melodramático?

Hemos desarrollado características colectivas en ciertas maneras de comunicarnos, de relacionarnos, por ejemplo, somos herederos de una tradición con respecto al amor que viene de muchas generaciones que nos han dicho “el que no sufre no ama”. Es como una piedra heredada de varias generaciones. La vida en sí es difícil, la vida en sí es compleja, muchos filósofos y muchos líderes espirituales siempre han planteado que el dolor, la muerte, la enfermedad están en la vida del ser humano pero el amor llega a ser un bálsamo para eso. Sin embargo, nuestra cultura judeocristiana incorporó el tema de “el amor es dolor”. Esa cuestión nos ha sido heredada y de alguna manera eso tiene varios aspectos de manifestación.

Yo pienso que no hay una definición única de latinoamericanos, somos muy distintos incluso dentro del mismo país pero sí hay elementos en general que tú sabes que las condiciones de vida económicas, sociales, aunque no sean lo mejor, a la gente le gusta divertirse, le gusta el amor, le gusta el sexo, le gusta el disfrute. Entonces ahí entra el melodrama, entra en el ámbito del enamoramiento, cómo evocas esa relación por medio de la música, la música mismo es melodramática los géneros tropicales tienen esa dualidad es decir la conquista, el disfrute el placer del cuerpo pero también letras muy sufridoras. Entonces hay una combinación de esos elementos que viene de “El amor es maravilloso, pero te hace sufrir” de mucho de esto se han ido engrosando ya comportamientos más tóxicos en el sentido de que mucho de esto se ha nutrido el tema de la violencia contra la mujer, la violencia entre pareja, la violencia intrafamiliar.

Lastimosamente, no fue ni entendida ni atendida por la academia ni por sectores intelectuales. Como que se le quiso ver con distancia a estos temas

del afecto, de los sentimientos, entonces cuando esto pudo haber dado mucho material de reflexión.

Al no haber existido desde la academia o desde otros sectores de la sociedad reflexión en torno al tema como que el melodrama se fue vinculando mucho más con estos aspectos que hoy en día son muy cuestionados: la violencia doméstica, el amor con violencia, la toxicidad, porque el melodrama te permite que eso se dé.

El melodrama te permite que eso se dé. Si tú ves el cine de Almodóvar es de personajes extremos que aman a morir, que sufren, algunos de ellos se redimen, otros no. Creo que Almodóvar pudo haber hecho eso a partir de esa conexión que nos viene del aspecto judeocristiano y para él fue un elemento fundamental la música.

¿Por qué el melodrama se queda por fuera de la academia?

Para mí hay varias razones: la academia es un conjunto de personas que se establecen o les gusta establecerse con cierta distancia al resto de la sociedad. Es decir, “nosotros somos inteligentes”, “nosotros hemos leído un montón de libros”, “nosotros nos pasamos estudiando”, pero eso no te da una comprensión profunda del ser humano. Puedes haber leído 20 libros pero si eres un inepto en cuanto a tu comunicación cotidiana entonces no logras conectar con eso. Yo creo que hoy en día sí hay mucha gente que está rompiendo esos moldes.

Es muy pretenciosa la academia y tremendamente desenchufada de la realidad. Yo necesito a la academia para que me ayude a entender mejor cómo es la vida de mi sociedad, no para que me venga a decir “Godard es un señor brillante del cine que hizo películas así” Godard a los 15 millones de ecuatorianos le importa un pito y le aporta un pito.

Godard le aportará a unas 100 personas que en la academia están estudiando al cine y al respecto tienes gente de otros países que ha hecho acercamientos mucho más profundos y certeros sobre la filmografía de Godard. A mí sí me parece que desde la academia necesitamos aportar otras lecturas.

¿Qué opina sobre una postura apocalíptica (tomando los términos de Umberto Eco) sobre el manejo narrativo del amor?

Lo que ocurre es que se plantean escenarios que de alguna manera siguen canales diferentes. La televisión se convirtió en un negocio y por lo tanto es un negocio que fluye desde hace muchos años en torno a lo que se vende. El melodrama muy vinculado a la telenovela durante muchos años 70-80-90 las revistas impresas cuando se leían mucho tenían los melodramas de Corín Tellado, todo el tiempo la gente leía eso luego entra la televisión domina esos escenarios siguiendo esas normas comerciales es decir “esto es lo que la gente quiere”.

Ahí es lo que digo, la academia en lugar de vincularse con la televisión, de vincularse con estas actividades de uso popular, se fue por otro lado. Entonces tú tienes una audiencia a la que le llegan las cosas sin filtro y luego entramos a los *reality shows* que también hacen uso del melodrama (...) y no tenemos en la universidad estudios o formación con respecto a estos conceptos, a estos criterios, a estas teorías. En las escuelas de Comunicación donde salen los productores de noticias, donde salen las productoras de canales de televisión, en las mismas escuelas de Cine, no te hacen un espacio para que estudies eso.

En las universidades ecuatorianas no se incorporó el estudio del melodrama, de la telenovela, de estos géneros populares y por eso, lastimosamente, cuando la gente sale, en lugar de incorporar y de mejorar estos espacios de producción, lo que hace es repetir una receta de muchos años en la televisión porque siguen haciendo eso.

No pueden aportar porque tampoco lo han estudiado, tampoco lo han investigado, y por lo mismo resulta muy complejo que si uno en ese grupo investigó y puede innovar y puede aportar, a lo mejor el resto no lo puede entender.

¿Y Ecuador?

La producción nacional es súper limitada, yo no puedo hablar de cine ecuatoriano de género. Porque no tenemos producción como para decir “el Ecuador produce comedias” o “el Ecuador produce dramas” o “el Ecuador produce cine fantástico”. El Ecuador es un país con muy poca producción, lo que se ha visto más en estos años han sido algo que se define como cine independiente, como narrativas personales, que es lo que más se ha hecho.

El grave problema del cine ecuatoriano es que no es una industria, todavía es un campo es proceso que sí ha ido ampliando los rubros de producción. Lo que más se hace en Ecuador es el documental. No encuentro elementos como para decir “hablemos del melodrama ecuatoriano”.

¿Qué nos dice la falta de representación del mito del amor romántico en el cine ecuatoriano? ¿Puede considerarse a la falta de este elemento como un factor de las pocas visitas a las salas nacionales?

Yo creo que sí. En el Ecuador ha habido mucha pretensión de los intelectuales ecuatorianos de varios ámbitos de la cultura, no solo en el cine. En el sentido de querer marcar distancias con su época y su sociedad porque si tú tomas cualquiera de los países que tienen industria en LATAM ellos trabajan género. Se trabaja el humor, el drama, la acción, El Ecuador no. El Ecuador se lanzó a decir vamos a hacer cine pero cine para festivales porque ahí tienes un nicho. Es un nicho que no solo te permite mostrar tu película sino tener un sustento económico entonces para mí ahí está el asunto. Hay películas pero creo que hasta ahora no hemos visto una movida cinematográfica ecuatoriana que puedas decir “esto ha impactado en la población” se ha dado un momento de mucha dinámica con su propio público que creo que es lo que le podría dar una catapulta. O el cine ecuatoriano está pegando increíblemente en diversos festivales del cine, cosa que tampoco se ha dado.

Se volvió muy burocrático. No hemos construido una plataforma adecuada desde lo político, legal y desde lo institucional para que exista industria en el Ecuador. En Ecuador hay una incipiente industria, pero no hay una industria.

La película más taquillera del país es Dedicada a mi ex, una comedia romántica que responde a una estructura que si bien tiene sus rasgos especiales es muy convencional, ¿qué opinas de que una película de estructura clásica sea la más vista?

Es un proceso creo que finalmente termina funcionando porque más allá de los méritos que ellos tienen como productores hay un proceso que se va construyendo en el tiempo. Dentro del género del humor, ellos trabajan el humor y se sostienen en el humor desde un inicio y van construyendo ese espacio progresivamente y hoy están donde está pero aparte de Enchufe TV no hay más productoras trabajando en esa línea.

Hay películas de humor que han sido taquillerísimas: *Las Zuquillo Exprés* fue un suceso, sin ser necesariamente plantada como comedia, Qué tan lejos también tuvo un impacto súper fuerte porque manejó mucho el humor. Lo cual demuestra que la población ecuatoriana ama el humor, que a la gente del Ecuador nos encanta ir al cine.

El cine no es una cuestión de sentarse a inspirar y de pronto dices voy a hacer la súper película, no, es oficio, es tener gente que trabaje permanentemente, es comenzar a tener diversidad yo creo que en la diversidad te vas enriqueciendo y es no tenerle miedo a estos aspectos del género o sea porque si tú tienes trabajo y haces género: comedia, drama, acción, cine fantástico, es lógico que de ahí se vaya decantando lo que es cine de autor.

Imagínate un país como Estados Unidos que tiene toda una industria cinematográfica tiene una serie de autores de cine, un país como el Ecuador que no tiene industria de cine pretensiosamente quiere hacer un cine de autores. El mundo no funciona así.

(...)

Me parece que lo necesitamos primero es tener claro ¿para qué estamos haciendo cine? ¿para quién estamos haciendo cine? Esas preguntas no se hacen públicamente. Yo sí creo como productor que tú te debes a tu tiempo y a tu sociedad porque si estás haciendo cine para gente de otros lados, para

otras culturas, para que de pronto te digan en Europa “wow, este es un genio que está aislado y abandonado en Latinoamérica, Busquémole”, está bien, habrá gente que quiera hacer eso. Para mí, yo he entendido que el cine es para conectar con tu gente, con tu tiempo y de ahí lo que venga después, vendrá, si es que viene. Pero decir “yo hago cine” pretensiosamente “porque soy un ser especial de mi sociedad y nadie me entiende” ... qué pena.

(...)

Lo que necesitamos es hacer visible esas cosas que a nosotros como sociedad sí nos identifica, una de esas es el humor, una de esas es el melodrama e inclusive el cine de acción, el fenómeno de los sicarios manabitas es bastante claro.

El melodrama o lo melodramático manipula a través de las emociones, ¿le parece que la audiencia se sabe manipulada?

La audiencia tiene criterios propios.

Ahí tendrás gente que sea capaz de discernir y gente que no, pero yo por los comentarios que he visto pienso que cada vez hay más criterio en el espectador que se ríe, que se goza, que utiliza esto como un elemento para criticar a la misma sociedad.

Me parece que es un muy pretensioso también hablar de que solamente los académicos tienen criterio, me parece que lo que no tienen todo y lo que no hemos tenido todos, y eso es un vacío como país, es una cultura audiovisual que nos permita conectar desde la infancia con elementos que construyan una identidad o que te den capacidad de análisis planteados desde el Estado.

Un país que no produce audiovisual con un concepto termina siendo pan comido para las otras culturas.

Así como hay campañas de lectura y muy poca gente lee libros, las encuestas te dicen que cada ecuatoriano lee un libro al año, entonces es poquísimo, pero ¿cuántas películas, series, ve un ecuatoriano al año? Tienes que trabajar ahí.

Omaira Moscoso

Su experiencia como estudiosa del gusto popular y la relación del melodrama con él.

Nuestra televisión está plagada del *rey del sicario*, le estamos enseñando a nuestras niñas que lo más bacán es ser mujer del gánster, ser mujer del narcotraficante, ser mujer de la mafia, eso le estamos enseñando a nuestras niñas. No es que sea malo porque eso no es malo, lo malo es que solo haya eso.

(...)

Es importantísimo que nosotros tengamos esa consciencia de qué estamos mostrando en nuestros medios de comunicación qué estamos enseñando en el cine, en la televisión.

Somos producto de la novelería mediática.

Yo sí creo que el cine por su naturaleza puede contribuir de gran manera al desarrollo cultural para la ciudad.

No hay que satanizar al cine comercial.

Lo único que sí hay es películas buenas y películas malas. Películas buenas yo las he visto recontra taquilleras y son tremendos peliculones y espectáculos de películas. Y he visto películas malas disfrazadas de cine arte y eso no es ni cine ni arte, es cualquier cosa.

¿En estos estudios qué han encontrado? ¿hay un gusto que prevalece?

A nuestra gente en GYE lo que le encanta es la acción y lo romántico, en tercer lugar, va el suspenso. A la gente también le gusta el documental.

A nuestra comunidad le gusta mucho la acción, la comedia y el romance.

Hay como una contradicción: por un lado, nuestro público, el guayaquileño, es extremadamente audiovisual porque no lee. Lamentablemente como sociedad no hemos aprovechado eso de que el ecuatoriano, que el

guayaquileño es absolutamente audiovisual para crearle una cultura audiovisual a este guayaquileño. No le hemos provisto de recursos, de información. De recursos, de elementos para que sepa distinguir, para que sepa por sí mismo qué le gusta y qué no le gusta para tener las posibilidades de descubrir cosas nuevas.

Sobre El Coleccionista y el cine.

Los que van al cine son una mínima parte por lo caro que significa ir a una sala de cine porque si tú tienes una familia popular cuenta con papá, mamá, la abuela, la tía, los niños, entonces nuestras familias populares son familias bien grandes. Llevar estas familias a una sala de cine es muy costoso porque además los niños lloran, quieren canguil, quieren cola, realmente se les iría todo su sueldo en una ida al cine.

El guayaquileño es alguien muy muy interesado en el arte y la cultura.

Los dueños de los canales permiten que productores, realizadores, de muy baja calidad sean los que provean de contenido a sus canales a pretexto a que hay que ser comerciales y hay que ganar dinero. Es bueno ganar dinero, pero también se puede ganar dinero con dignidad, con cosas bien hechas, bien producidas. Betty, La Fea es una mina de oro para ganar dinero pero es una novela súper bien hecha, súper bien escrita, con personajes súper bien logrados.

La película más taquillera del país es *Dedicada a mi Ex*, una comedia romántica que responde a una estructura que si bien tiene sus rasgos especiales es muy convencional, ¿qué opina de esto?

Qué es lo que nos dice eso, que al igual que *Ratas, ratones y rateros* en su momento, que al ecuatoriano le encanta verse. El ecuatoriano necesita verse para expiar sus culpas, para entenderse, para amarse, para comprenderse. Cuando salen estos productos audiovisuales donde la gente se ve reflejada ahí son estos grandes *boom* de taquilla. El camino está por ahí.

Lamentablemente hubo como una gran saga de películas ecuatorianas existencialistas, el típico anñado que no sabe qué hacer con su vida, entonces no queda en nada, no pasa nada. Está bien que haya habido esas películas, lo malo es que solo había de esas películas y a la gente no le interesa eso del anñado intelectual que no está en nada que no sabe nada que sufre que le duele la cara de ser tan hermoso, o sea esas cosas no funcionan. Tú las puedes hacer como dice Lars Von Trier “yo no hago películas para la gente, yo las hago para mí”, pero está bien porque es su plata es su inversión.

Yo sigo en la duda de entender si utilizar dinero del Estado para ese tipo de películas muy existencialistas, muy yoístas, que están bien que existan, no digo que no, sea justo.

Porque es película de niños que no están alimentados por el hacer cultura. La cultura es importantísima porque es la que va a hacer que después ese niño se le abra un mundo a través de la cultura y deje la pobreza, pero si esa película sirve para guardarla en una gaveta, en un cajón de algún escritorio porque a nadie le interesa y si yo se las pido dicen “cuesta \$100 por proyectarla” eso sí me parece injusto, pero lo está diciendo Omaira Moscoso desde su visión social, tal vez no lo está diciendo Omaira la máster en políticas culturales y gestión de las artes porque eso todavía tiene muchos dilemas que resolver.

¿Qué opina sobre una postura apocalíptica (tomando los términos de Umberto Eco) sobre el manejo narrativo del amor?

Es que esa es una posición de vida. Está bien que un autor diga “a mí no me interesa el público”. Está en su derecho “no me interesa el público, yo hago películas para mí para verlas yo”. Está bien, no tiene nada de malo. Lo malo es que se utilice dinero del Estado para hacer este tipo de obras, hazlas, pero hazlas con tu plata.

Hacen películas que a nadie le gustan, hacen películas que nadie entiende, hacen películas que para la gente que se esfuerza al día a día por llevar alimento a sus hogares no entiende por qué esta muchacha si tiene todo, si

tiene comida, si tiene casa, si tiene padres millonarios, está pensando en suicidarse, no lo entienden.

La gente va al cine para recrearse, para saber, para entender, para luego dialogar, para tener elementos aspiracionales porque nosotros en Ecuador somos muy aspiracionales, soñamos con mundos mejores, soñamos con ser añados.

Es una desconexión total con la gente real, la gente de a pie.

¿Cómo describiría usted la relación entre la audiencia ecuatoriana y el melodrama o lo melodramático?

El tema del melodrama para el ecuatoriano es una tradición de larga data porque nosotros venimos de toda una escuela del melodrama desde las novelas desde que somos pequeñitos estamos acostumbrados a ver la novela. Ahora menos que antes pero en cambio vemos al melodrama en el Facebook, en La Rosa de Guadalupe. Venimos de una escuela de larga data de las novelas mexicanas, venezolanas, luego las brasileñas.

También tuvimos ese impacto como sociedad lo que nos hace un poco llevar ese melodrama a la vida real, por eso los ecuatorianos somos muy melodramáticos nos encanta el chisme, nos encanta eso de estar pendiente del otro. Todo eso lo hemos trasladado a nuestra vida diaria. A reproducir todas esas actitudes que las aprendimos en las novelas y luego en las políticas, también eso de sufrir del amor “el que no sufre no ama”.

Yo creo que de ahí heredamos todas esas malas ideas, malos hábitos, como sociedad porque los hemos aprendido de ahí. El cine, la televisión son de gran impacto en la mente de las personas. Somos un poco el resultado, el reflejo, de eso que hemos visto desde que somos muy pequeños, empezamos con la telenovela y lo replicamos en el cine.

Es muy típico que haya una gran inundación y van las cámaras de los noticieros y la gente en vez de enfocarse tal vez analizar lo que les está ocurriendo o por qué les está pasando esa situación, lo que hacen es saludar a la cámara muy felices. Un poco hemos perdido la sensibilidad ante lo terrible porque a diario matan mujeres, a diario violan niños, a diario el sicariato, el

narcotráfico se apoderan de nuestras calles, de nuestros barrios porque de cierta manera todo ese impacto nos ha servido para pensar o creer que así es la vida.

No hemos apreciado al melodrama desde la parte literaria porque sí realmente hay dramas muy hermosos pero no lo hemos asimilado de ese punto de vista, como un producto literario, como algo que cultive nuestras mentes sino que lo hemos llevado al melodrama casual, barato, liviano. Un poco simplemente como un manoseo de las sensibilidades.

¿Es un problema esa repetición melodramática?

Sí en la medida que solo tenemos melodrama. Si estuviéramos compensando eso con literatura, con drama, con poesía, tal vez no sería un problema porque el melodrama en sí no es un problema. El problema es que solo estamos en el melodrama, ese es el problema de nuestra sociedad, del Ecuador.

“Échate al dolor, estamos en Ecuador”

Hemos perdido esa sensibilidad y lo llevamos al chiste.

No medimos el poder de las palabras.

¿Quién es responsable de esa monopolización de contenido?

Yo creo que el 80% de la responsabilidad cae en los dueños de los canales, en las instancias gubernamentales que administran la comunicación de los medios, yo pienso que ahí recae. Decirle a la gente “si no te gusta, cambia de canal” es mentira. Si tuviéramos un canal del Estado con buena producción o si tuviéramos un canal internacional, si el cable fuera gratuito, entiendo y daría razón a esa contestación. O sea, si tuviéramos una banda de cable donde pudiéramos ver *National Geographic*, *HBO*, *Discovery* de forma gratuita, tanto el que vive en Mocolí como el que vive en el Monte Sinaí, te acepto el “cambia de canal si no te gusta”. Ahí sí queda en las manos del consumidor porque en nuestra sociedad no es cambia de canal si no te gusta, es apaga el televisor y escárbate el ombligo porque no tienes nada más que ver.

El cine además te pone películas donde ves abuso, no ves otra cosa porque te dice “bueno, si no te gusta esa película ve otra”, pero no hay otra porque todos los cines tienen las mismas películas. Tenemos la ley pero nadie la hace respetar, una ley que compense lo comercial con lo no comercial y si ponen una película no comercial la ponen en un horario donde no la vas a poder ir a ver porque estás estudiando, porque estás trabajando, no la puedes ir a ver porque el prime time es para *Iron Man*, *Rápidos y Furiosos*, es para cualquier cosa que sea taquillera. Como sociedad decimos muchas mentiras.

Lo que le pasa al guayaquileño es que no tiene nada más que ver que no sean novelas cursis y nada más que leer que no sea la Extra, pero nuestra comunidad, Guayaquil, está ávida por buenos contenidos. El melodrama no tiene nada de malo es un género que se lo puede recrear, tú también lo puedes recrear como un producto bien hecho.

Uno con la primera escena ya sabe cómo va a terminar la película, pero uno se da el gusto de disfrutar porque para eso es el melodrama, es como que no quieres hacerte tanto lío en la cabeza, estás cansado, has trabajado toda la semana y quieres relajarte.

(El melodrama) tiene un porqué ser. Tú vas a ver un melodrama con tu novio para ver si se cogen las manitos o porque le quieres decir algo “cásate porque mira él se casó con ella, yo también me quiero casar contigo”. Tiene un rol. Ejerce un rol social. Tal vez no de contenido pero sí de uso. Tiene un uso el melodrama.

¿A qué se refiere con “bien de uso”?

Lo especial del melodrama, más por su valor de contenido es su valor de uso porque el melodrama te empuja o te ampara o te soporta una actividad social. Es útil socialmente. Es como un pretexto para ejercer una actividad social. Para mí eso es una de las razones de por qué el melodrama es tan poderoso. Porque tal vez es de los primeros intentos del famoso *feel back*, de tener un retorno, así sea que tú no hables con los personajes, pero estos personajes

te inducen a que tú puedas ejercer una acción social con tus compañeros, con tu amiga, con la mamá.

(...)

Los melodramas usualmente dibujan escenas cotidianas por eso también nos pega mucho porque no todos hemos visto fantasmas, pero todos sí nos hemos enamorado, todos sí hemos llorado, hemos discutido con el novio, nos han puesto los cachos.

A veces ni si quiera son muy buenas películas pero se enganchan en la medida de que a ti te han pasado muchas cosas que le pasaron al personaje o a los personajes.

¿Qué nos dice la falta de representación del mito del amor romántico en el cine ecuatoriano?

Porque tal vez los realizadores, los escritores no han sabido escribir historias románticas. Quienes han escrito usualmente nuestras películas son los realizadores, los productores, los directores de cine, no necesariamente los literatos. Hablar de amor no es fácil, no creo que sea fácil. Las que hacían las telenovelas eran las escritoras, no es que había tantas escritoras capaces de hacer telenovelas. Parece sencillo pero yo me imagino que no ha de ser fácil escribir del amor sin caer en lo ridículo, en el cliché y han de tener mucho temor de eso.

Héctor Valdés

En ese storytelling que trabajaste en TV Azteca y en Televisa, ¿qué rol tiene el melodrama y su fusión con la comedia?

Yo entiendo melodrama como algo que tiene que ver con lo melódico, con lo musical y hasta con la melancolía que tiene un poco que ver con lo mismo. Entre la comedia que yo la entiendo desde los géneros más puros como una historia en la que le ocurren sucesos luminosos a los protagonistas y por otro lado la tragedia en donde le ocurren sucesos oscuros y funestos a los protagonistas de ahí viene de alguna forma a la tragicomedia. Mucha gente entiende tragicomedia como una mezcla de las dos cosas: yo no lo entiendo así, yo entiendo a la tragicomedia básicamente como una tragedia con final de comedia, es decir, a una persona le ocurren problemas y al final los resuelve.

A mí me parece que el melodrama es un extracto muy dirigido, una tragicomedia en donde los sentimientos, el amor, las sensaciones son lo más importante.

¿Cómo describiría usted la relación entre Latinoamérica y el melodrama o lo melodramático?

Creo que cuando viajas un poco y te das cuenta de otras culturas y otras realidades sí caes en cuenta de que el melodrama y lo melodramático es inherente a lo latinoamericano. Vete a Alemania a Europa a Francia y te darás cuenta de lo dura que puede ser la gente. Este asunto de ser personas de buen corazón, de contactarte en lo personal, de tocarnos, de abrazarnos, de besarnos, de la cercanía, de la familia, este tema muy matriarcal incluso religioso de la virgen de Guadalupe, la mexicanita, la virgen morena. Todo este asunto es melodramático en sí mismo.

(...)

Lo melodramático está en nuestras venas. Seguramente tiene mucho que ver con este mestizaje, este mestizaje español con los nativos de América y la

fusión del mestizaje y el sentimiento, esta sensación, no sé cómo se sienta en Ecuador pero en México ciertamente (existe) (...) Octavio Paz tiene todo un tratado en libros sobre este sentimiento latinoamericano específicamente mexicano sobre vino un tipo, violó a mi madre, se fue y ahora estoy siendo un hijo no reconocido y eso me hace sentir de cierta forma, cosa que en Europa es muy distinta esta sensación colectiva del origen.

Yo creo que por ahí podría venir esa sensación maternal, amorosa de pareja.

El melodrama o lo melodramático manipula a través de las emociones, ¿le parece que la audiencia se sabe manipulada?

Sí, yo creo que todos entramos a una convención, tanto el autor como los realizadores, como la propia audiencia, se dispone a esta convención y se dispone a ser manipulada.

Yo creería que sí, que siempre nos disponemos al prender a la televisión o a ir a la gran pantalla de cine a que nos la vuelvan a hacer y ahí está uno metido con todo el corazón, los ojos, la mente, dispuesto a que me vuelvan a hacer sentir las mismas sensaciones. Incluso las nuevas plataformas y los nuevos canales, desde Grecia hasta hoy, desde las ágoras del teatro griego hasta *tik tok* a los seres humanos nos conmueve lo mismo y eso dudo mucho que cambie.

¿Qué opina sobre una postura apocalíptica (tomando los términos de Umberto Eco) sobre el manejo narrativo del amor?

Hablando de esa otra manipulación porque una es la que acabamos de hablar que es la manipulación de las fórmulas y de las convenciones narrativas para causar cierto efecto, pero detrás de eso cuando tiras una serie de cosas en las que no te estás dando cuenta cómo te están filtrando ciertos valores “universales”, ciertas formas de conducta, cierto deber ser humano conductual, etc. Vienen estos otros autores malditos (no porque yo los maldiga, sino porque es un poco esta postura apocalíptica no solo en la narración sino en el discurso)

El propio platón decía que reírse era estúpido.

Sí efectivamente echa por tierra una serie de valores preconcebidos que quizás, bajita la mano, filtran el racismo, el clasismo, el centralizarse en una vida y en una cultura y en una economía x de gente blanca, heterosexual, etc. Como “esto tiene que ser así”.

¿Qué elementos prevalecen en tu construcción melodramática? Opuestos se atraen hablando del amor, germen de la destrucción hablando del guion, ¿cuáles recursos priorizas al hacer tu trabajo?

Yo soy un humorista en su estado basal químicamente puro. Yo veo chistes en todos lados y lo mío viene de nacimiento prácticamente.

Para mí el humor es observar y criticar para mí la comedia es resaltar lo que está mal. Qué bueno que uno pueda reírse de lo que está mal para poder modificarlo, claro que existe la burla pero yo no creo en la burla, me parece la forma más baja del humor.

Galo Alfredo Torres

¿Cómo describiría usted la relación entre latinoamérica y el melodrama o lo melodramático?

Como dice Carlos Monsiváis es el género latinoamericano par excellence.

Desde niños fuimos amamantados en dos cosas que para mí son fundamentales de nuestro círculo popular: el cancionero popular, es una persistencia una reelaboración de las ficciones amoratorias siempre contrariadas, y por supuesto, la telenovela, eso es fundamental.

Entonces claro, tú piensas en si esas figuras de dios, padre, hijo, maría (ese triángulo edípico), tan doloroso de un hijo que muere en la cruz y que la resurrección la resuelven en unos cuantos versículos, pero lo más importante está centrado en la parte de la pasión. Entonces si somos una cultura que está asentada sobre la pasión, sobre el sufrimiento, sobre el dolor, sobre las lágrimas, sobre el látigo, sobre el castigo, sobre el castigo al cuerpo que es fundamental. Es evidente que eso va a atravesar todas nuestras actividades en todos los ámbitos privados, públicos, en el arte, en la filosofía, en la literatura, en la poesía, eso está en todas partes. Esa visión descendente, triste, el cultivo de las pasiones tristes.

Si yo he crecido en ese mundo, obviamente hemos crecido en la práctica cuando enfrentas a la pasión amorosa, que está siempre atravesada por la derrota porque el amor siempre se equivoca, te enamoras por quien no debes enamorarte. A veces creemos que el deseo puede superar a la realidad entonces ese ajuste entre el deseo, nuestros deseos amoratorios, y la realidad. Evidentemente produce un decalage donde justamente se inscribe y tiene el terreno para desarrollarse este cultivo de las pasiones tristes.

Yo siempre digo somos una cultura absolutamente pasiviera en qué sentido, en el culto, casi llegando al oxímoron de disfrutar el dolor por el desamor. Regodearnos, entonces chupas y chupas, cuando tú escuchas la canción.

Uno de los elementos de la liturgia cristiana es siempre culpar al otro, o sea si Cristo muere siempre hay un culpable. Si algo me pasa a mí, soy desgraciado, es porque alguien es culpable, y siempre es el otro. Cualquiera.

Este mecanismo de siempre culpar al otro, la victimología. La cultura de la queja.

Si todas estas cosas están en nuestra forma de pensar, sentir y de relacionarnos con los otros, obviamente que en nuestras creaciones también va a salir eso, por fuerza, disimuladamente, pero de alguna forma sale. El cine, espectáculo de masas, va a ir justamente a aprovechar y ha hecho sobre el melodrama toda una industria, todo un sistema de estrellas, toda una forma narrativa que persiste y que persiste gracias a la magia de la repetición.

¿En Ecuador está esa industria melodramática en el cine?

Muy andino, mundo mestizo, con una serie de conflictos raciales además de clase, evidentemente que son las fuentes perfectas de todas estas cosas de culpar al otro, de quejarte, de victimizarte y de cantar ese dolor.

Ecuador país andino con una producción que no termina de concretarse pero que las pocas cosas que se han hecho tú puedes percibir este ambiente cultural judeocristiano del cultivo de la tristeza, evidentemente pasa a las películas, de una solapadamente o de frente. Hay películas que realmente se hicieron para cultivar eso: *Sin otoño, sin primavera*. Las otras películas de alguna forma (*Sueños en la mitad del mundo*) es una cosa que está destinada a eso, a golpear todas estas cosas de los dolores ocultos o viejos pero que nos encanta recordar y sufrir por eso.

A dosis mayores o menores se ha filtrado en varias películas de frente o de lado, pero están esos elementos.

¿Quizás como un vehículo para contar a la violencia?

Hay películas que de entrada son declaradas melodramáticas

En términos de estricta dramaturgia, cuando tú tienes a un personaje que le pasan cosas, normalmente frente a las adversidades que tiene obedecen a un principio que es central en la dramática: es un equilibrio, si te matan al amigo tú reaccionas en la misma medida.

Los guionistas son sádicos, le castigan al personaje. Necesitas punzar al público que está enganchado en las desventuras del personaje.

Melodrama: este relato que exagera las pasiones y nos administra bien para obtener una reacción del espectador a golpe del sufrimiento del personaje. Se cuida muy bien del *happy ending*.

¿Está consciente la audiencia de esa manipulación mediante el maltrato del personaje? ¿Su lectura es que se saben manipulados?

Yo creo que cada vez hay menos espectadores inocentes, lo cual no sé si lamentarlo o decir así es la vida. Estoy pensando en mis padres como espectadores del melodrama mexicano, luego se pasaron a la telenovela, se han pasado 50 años viendo melodrama.

¿Qué opina sobre una postura apocalíptica (tomando los términos de Umberto Eco) sobre el manejo narrativo del amor?

Una postura en la que se habla de que la repetición de un discurso amoroso no permite que la audiencia sea más crítica y cuestione relaciones de clase, relaciones románticas, relaciones de familia.

Al árbol de peras no hay que pedirle otra cosa que peras, al fútbol no hay que pedirle otra cosa que fútbol.

Yo creo que al melodrama y a todas las historias de amor desbordadas no hay que pedirles política ni crítica social, ahí sí discrepo con mucha gente, o sea, el opio del pueblo existió siempre. No es que Marx lo dijo a propósito de la religión, eso está en todas las culturas, en los Incas, en los Mayas, esta cosa de la adoración de cosas.

La película más taquillera del país es *Dedicada a mi Ex*, una comedia romántica que responde a una estructura bastante clásica, ¿qué opina de esta prevalencia melodramática? ¿Podría ser que el no seguir modelos que funcionan en la taquilla es lo que afecta la percepción del cine ecuatoriano?

Me encanta porque los chicos encontraron una fórmula y el melodrama es encontrar la fórmula (...) Meterte con los géneros es complicado porque encima de las reglas dramáticas ya del formato clásico es un lío y luego meterte con un segundo nivel de reglas que es el del género ya es complicado. No es tarea fácil. Creo que para todo se precisa de talento, los chicos encontraron la fórmula sobretodo la vincularon con la comedia.

Somos una cinematografía en formación. Tengo una tesis que la vengo manejando, hay un problema muy complejo que tiene que ver con el ecuatoriano, el ecuatoriano no lee. Si tú te pones a pensar de dónde salieron los guiones de Cordero, salieron del Extra. El único cineasta que tiene una dimensión intelectual y está en sus películas es Camilo (Luzuriaga).

El cine cree que puede existir solo sin la literatura, es una relación muy compleja (...) Hollywood hasta el día de hoy está casado con la literatura, los gringos no se andan por las ramas, ellos saben donde hay una buena historia y la compran y la filman.

El cine ecuatoriano está hecho de clase medieros que no conocen lo que es un chongo, no conocen lo que es una cantina, qué pueden contar si no les ha pasado nada. Es una tesis digna de discutir, solo podemos contar, solo podemos hacer poesía o pintar a partir de las cosas que han pasado por nuestra vida, por nuestro cuerpo, sino por mucho que leas y por mucho que veas películas te van a salir lecturas y películas pero no tu vida y la gracia es que tu vida sea filtrada por la cultura. Entonces tiene sentido el acto de creación.

¿Cómo trata el sector de cine ecuatoriano o la producción audiovisual general (de televisión, publicidad) al amor? ¿Qué productos resaltaría de la producción nacional?

Yo creo que si tú te pones a ver en todas las películas ecuatorianas siempre hay un romance, ya sea agraciado o desgraciado, claro a veces no es el central, no es el que articula todo el drama o el guion. Siempre como que es colateral. La única película gozosa del amor es La Tigra. Quizás porque es una mujer la protagonista. Quizás la sorpresa de ver una mujer administrando su cuerpo y su deseo.

Luego como que todas las películas son sufridoras.

El problema es que somos una cultura vergonzante. Muy pocos intelectuales te van a decir a mí me gusta el melodrama, porque claro la historia del melodrama es cultura de pobres, opio del pueblo, como dice Monsiváis, universidad de la ternura entonces como que el mundo del pueblo, de las masas. El intelectual no “padece” de esos males y a mí me parece que eso es absolutamente mentira.

Alfredo León León

¿Cómo describiría usted la relación entre latinoamérica, en especial Ecuador, y el melodrama o lo melodramático?

Hay dos cosas claras: el amor vende, las historias de amor nos fascinan a los seres humanos porque de alguna manera el amor nos mueve, si tú te pones a pensar en todas las situaciones dramáticas, el principio de contar historias, los personajes están persiguiendo objetivos, todo el tiempo están tratando de lograr algo. Casi siempre en la vida y en el cine, en las historias cinematográficas que son un reflejo de la vida, estamos persiguiendo cosas por amor, lo que hacemos es por amor a nuestra familia, por amor a otra persona, por amor a nuestro país, por amor a un ideal, por amor a lo que quieras, hay diferentes tipos de amor. Yo creo que ese es el gran motor del cine como es el gran motor de la vida de alguna forma.

Creo que la existencia del ser humano se resume a que, como especie, nuestro motor más fuerte y más grande es el amor, es así de simple. Todo lo que hacemos lo hacemos por amor, absolutamente todo.

El tema de los géneros es un tema de comercialización para que el espectador pueda elegir más fácil lo que quiere consumir. En ese momento de alguna forma no podíamos llamar a todos los géneros amor.

(...)

Si tú te fijas en cualquiera de los géneros y cualquiera de las tramas que han sido etiquetadas o han sido puestas un nombre, en el fondo todas son historias de amor, todas, no importa si están contadas en tono de humor, de comedia, de violencia, de venganza, infantil, drama, lo que tú quieras, todas son historias de amor.

El amor se puede evidenciar de forma violenta y de forma cursi también, entonces cuando el amor se evidencia de forma cursi, porque todos tenemos momentos cursis en nuestra vida, aparece esta suerte de melodrama que sobretodo tuvo suerte con la aparición de la televisión.

Se vuelve un género muy popular uno porque un poco cómo funcionaba Latinoamérica sobre todo en la segunda mitad del siglo XX es que quienes se quedaban en casa haciendo las tareas del hogar era un tema más femenino, era un tema de madres de familia o de amas de casa y se volvió muy popular entre ese nicho de espectadores ese tipo de género. Por qué porque es un género ligero, es fácil de digerir que no requiere demasiada atención de parte del espectador. Que es fácil de seguirle el hilo porque de alguna manera reduce el gran concepto del amor a una esencia muy básica: te quiero, no me quieres. Entonces cuando tú reduces el concepto tan complejo que es el amor a algo tan básico que es el sí o no se vuelve muy falso de alguna manera porque si tú te pones a ver el melodrama creo yo que es uno de los géneros más alejados de la vida porque si bien tenemos momentos melodramáticos en nuestra vida nunca son tan sencillos nunca se resuelven tan sencillo.

Yo creo que no podemos hablar de la historia del cine y de la historia del drama, del contar historias en la pantalla sin referirse a este subgénero.

Simplemente es el tono en que está contado es una suerte de ligereza.

¿Cuáles son los efectos de que ese melodrama prevalezca en las historias que se producen?

El amor en el sentido más cursi del sentimiento es un sentimiento agradable, es bonito sentirse enamorado, es bonito sentir esas mariposas en el estómago.

Todos sabemos lo que es, no importa de qué época seas, ni de qué estrato social, ni de qué género, ni de qué lugar geográfico, ni de qué cultura, todos los seres humanos que han existido y que existen saben lo que es sentir amor. Todos, absolutamente todos.

Ese sentimiento tan universal hace que funcione en absolutamente todo el mundo. Es un género que a todo el mundo le llega de una o de otra forma. Eso ya hace que sea muy exitoso.

Creo que lo más importante es que es agradable, es una situación agradable, y masificadora, es una situación que puede pegar en un rango de edades, digamos si hablamos en términos publicitarios el target de ese género es enorme, es mucho más amplio, que el de otros géneros que puede ser mucho más limitado.

Creo que es mucho más sencillo de digerir, de vender, es más fácil transmitir esa emoción al espectador que construir otro tipo de emociones. Con menos *inputs* visuales y sonoros el espectador puede sentir lo que se necesita sentir para vivir la historia que en otro tipo de géneros, que quizás es una emoción que hay que construirla mucho más y que es mucho más compleja de construir.

Creo que los seres humanos somos de alguna manera muy soñadores, como que aspiramos siempre a algo, los seres humanos tenemos esa necesidad continua a aspirar a aquello que no tenemos. Esa necesidad nuestra como especie de continuamente tener ideales (...) nos hace aspirar continuamente a vivir esos momentos y cuando no se dan en la vida real y se nos dan a través de las historias de la pantalla que de alguna forma estamos viviendo nos da una sensación falsa de placer. Yo creo ese es el gran éxito del melodrama, la sensación falsa del placer, decirte que tú quisieras que esto fuera así de fácil.

¿Qué opina sobre una postura apocalíptica (tomando los términos de Umberto Eco) sobre el manejo narrativo del amor?

Una postura con la que me he encontrado, en la que se habla de que la repetición de un discurso amoroso no permite que la audiencia sea más crítica y cuestione relaciones de clase, relaciones románticas, relaciones de familia.

Definitivamente creo que el melodrama ha hecho mucho daño al espectador porque el melodrama nos ha malacostumbrado a esas dosis de realidad agradable. Yo creo que el melodrama de alguna forma ha generado una gran masa de un público poco exigente de alguna manera. Es un poco el

comparativo de lo que ha hecho la comida rápida en la gastronomía nos ha malacostumbrado a lo que es fácil de digerir.

Ahora tenemos grandes masas de público poco exigente que se conforma con cosas simples que no está dispuesto a pensar y a meterse de una manera intelectual en una historia, que le cuesta comprometerse con los personajes de una historia a un nivel mucho más elevado que simplemente el emocional.

Entonces yo creo que sí que el melodrama es el gran causante de nuestra paupérrima televisión y del contenido que se genera en televisión y de lo mucho que se genera en las redes sociales.

Yo creo que es un género que ha hecho más daño que el bien que podría haber generado porque al ser tan masivo, tan exitoso, pudiendo llegar a tanta gente, también se pudo utilizar el melodrama para generar cambios de modelos del pensamiento más positivos como por ejemplo los temas de género que ahora se discuten, los temas de inclusión. Todos esos temas pudieron haber sido socializados de una manera mucho más contundentes a la gran masa si se hubiese utilizado esto para eso pero en realidad lo único que se hizo fue más bien acrecentar figuras machistas, acrecentar figuras de roles de género que han sido establecidos durante décadas. Creo que más bien aportó un montón para la construcción de muchos problemas que ahora tenemos como sociedad.

Pienso que gran parte de la falta de cultura que tenemos como público se debe un poco a eso y en eso se ha sustentado el gran éxito de Hollywood. Inclusive si son historias de acción

El gran error del melodrama ha sido reducir el amor a algo fácil, algo descartable, y resulta que es lo más complejo que tenemos los seres humanos.

¿Qué hacer para salir de eso? ¿Son los artistas los que tienen que pensar en la audiencia? ¿Son las productoras las responsables de crear

contenido que dé la oportunidad de crear lecturas profundas del contenido?

Como público nos estamos volviendo más conscientes y por lo tanto vamos a empezar a exigir cosas distintas. Yo creo que géneros como la comedia romántica, que es un género que tanto éxito ha tenido por varias décadas es un género que se está reinventando que ya no puede funcionar simplemente bajo el código de “chico quiere chica pero”, eso ya es obsoleto, tiene que evolucionar con como estamos evolucionando como sociedad, con como estamos solucionando en temas de nuestras relaciones, de géneros, de un montón de cosas que digamos la sociedad ya no funciona con esos códigos tan sencillos.

Entonces lo que va a empezar a suceder, para seguir teniendo éxito con ese género, van a tener que adaptarse a la nueva realidad, pero eso no significa que van a seguir siendo facilistas en ese sentido. Creo que lo que hay que hacer es un trabajo de cada uno, ser un poco más crítico con lo que veo y consumo como espectador y no conformarme con lo que hace boom en las masas, ahora con el internet puedo consumir mucha basura o puedo consumir mucho contenido bueno.

Las nuevas generaciones tienen en sus manos la capacidad de elegir, de elegir qué consumir, cuándo consumir y cómo consumir y entonces es una gran responsabilidad que generaciones anteriores no tenían. Ahí es donde nosotros mismos tenemos que ser conscientes de que tenemos que crear una cultura audiovisual mucho más lúcida que generaciones anteriores porque tenemos la opción de escoger.

¿Cómo trata al amor la producción cinematográfica nacional?

El cine ecuatoriano está todavía en pañales en muchos aspectos, estamos aprendiendo, es un cine que todavía se está formando, es una cinematografía que en este momento su objetivo es sobrevivir, mantenerse viva. Eso quiere decir mantener una cinematografía constante, una producción constante y saludable, todavía no nos cuestionamos cosas que se cuestionan en otras

partes del mundo como qué queremos lograr con estas películas o por qué elegir estas historias y no otras.

En muchos de los casos en el cine ecuatoriano, las películas son proyectos de vida de sus realizadores, son películas que nos toman 10, 15 años hacer y el motor más grande es hacerla, no tanto lo que cuenta cada una. Entonces creo que todavía nos queda mucho por aprender. Algo que ya está empezando a suceder en el cine ecuatoriano es que ya se está empezando a hacer cosas de género, se está un poco diversificando el tipo de historias o la aproximación a las historias que tenemos. Eso es buen síntoma de que estamos avanzando, en el sentido en que estamos ya pensando “qué pasa si el público quiere esto”, “qué pasa si juego con estos códigos”.

A diferencia de Colombia, Chile o Perú, donde se produce mucha televisión, en Ecuador por un lado ha sido bueno para nuestra cinematografía que no se produzca tanta televisión, porque eso no ha alimentado de melodrama a nuestro cine. Si tú te fijas nuestro cine sobretodo se ha centrado en el drama, ese ha sido el gran género, el drama social. Me cuesta pensar en muchas películas que han sido melodramáticas, alguna sí hay, pero no ha sido un género predominante porque no somos un país en el que se produce mucho contenido televisivo. En Colombia les ha costado muchísimo que esa gran producción televisiva, tan exitosa, tan exportable, no se filtre o no contamine su producción cinematográfica, por otro lado, la producción cinematográfica colombiana ha crecido muchísimo gracias a su gran producción televisiva porque ahí se generan técnicos, se generan fondos, hay un montón de cosas detrás de eso. Es un arma de doble filo, yo creo que en nuestro caso nos ha faltado ese brazo de producción televisiva para un montón de cosas pero por otro lado nuestro cine sigue siendo un cine mucho más personal, más de autor, no ha sido tan contaminado por la masificación, por la comercialización y el negocio del cine.

La película más taquillera del país es *Dedicada a mi Ex*, una comedia romántica que responde a una estructura bastante clásica, ¿qué opinas sobre esa prevalencia melodramática en la taquilla nacional?

Es una película evidentemente melodramática, pero es una película de comedia, es una comedia juvenil, es una comedia basada mucho en la estética y en el sustento que es Enchufe TV. Si tu te fijas por ejemplo hace algunos años se hizo Retazos de vida, que era también un género muy melodramático, con un elenco muy televisivo, y es una película que no tuvo mucho éxito. Entonces tú dices por qué no tuvo mucho éxito si tenía actores muy conocidos mexicanos y de acá y era una película muy melodramática. Porque no basta con hacer una película melodramática para tener éxito, hay que tener un sustento comercial, de distribución y una plataforma como la que en este caso generó durante años Enchufe TV para poder luego lanzar ese contenido.

Hay varias aristas. Yo puedo escribir una película igualita a Titanic y hacerla mañana acá y eso no me asegura ningún éxito, no es simplemente contar un melodrama. El tema comercial viene detrás de muchas cosas: el tema de promoción, el elenco, el tono en que se cuenta, un montón de cosas que hacen exitoso al melodrama. No solo es simplemente por el hecho de ser melodrama ya va a ser exitoso, sino sería fácil. Todos los que haríamos cine diríamos “voy a hacer un melodrama para poder vivir de esto”, pero no es tan fácil.

A los humanos la vida, las emociones son ya son suficientemente complicadas, no queremos tener inputs tan complicados como lo que yo ya estoy viviendo. Queremos que nos simplifiquen la vida y de ahí nace la palabra entretenimiento, el concepto del entretenimiento es eso. ¿Cómo me entretengo? Viviendo la simplificación de las emociones porque la complejidad de las emociones ya lo tengo en mi día a día. Esa es una realidad y eso no va a cambiar nunca porque los seres humanos siempre van a sentir lo mismo, siempre van a tener esa complejidad de emociones. Somos súper

complejos y llenos de contradicciones (...) El cine comercial lo que encontró es que al simplificar esas emociones eso es agradable para el espectador.

¿Reconoce la audiencia a esa simplificación de las películas?

Sí, creo que todos los que ven una película entienden que eso es un ideal, pero es rico durante esas 2 horas de la película sentir que no, sentir que es verdad y meterte, que ese es el gran poder del cine, hacerte vivir que las cosas son más sencillas de lo que en realidad son. Que las emociones son más simples, que a pesar de que hay dificultades las cosas siempre se terminan resolviendo.

Federico Koelle

¿Cómo describiría usted la relación entre Latinoamérica y el melodrama o lo melodramático?

Yo creo que está mediado el consumo de este tipo de películas por quienes están detrás de este tipo de películas y que responde a un *star system*, un sistema de estrellas. No sé si fuese una película con x y x personaje tú irías a verla. *Susana Mey* no sabe actuar pero si hago una película de comedia y de comedia romántica la voy a llamar a ella porque sé que me va a traer gente.

En Latinoamérica yo creo que no es muy diferente, es menor pero no es diferente en tanto a apreciaciones o en cuando a modos de acercamiento puesto que nosotros estamos muy muy agringados, sobretodo los países de Centroamérica y toda la costa del Pacífico está muy agringada, responde mucho a modelos norteamericanos.

Diferente es en Argentina, que también tiene influjo norteamericano, influjo gringo, pero ellos también tienen una tradición cinematográfica que empezó desde los inicios del cine. Uno de los primeros cinematógrafos que llegó a toda LATAM fue en Argentina, otro en Brasil y otro en México, por eso es que son las primeras tres potencias también, además de haber sido puertos principales (...) Ellos tienen leyes, fondos de fomento desde no sé qué años, tienen tradición artística y actoral, escénica, desde hace mucho.

¿En Ecuador está esa industria melodramática en el cine?

Tenemos bastante influencia del cine de los 40 y 50 del melodrama mexicano y nos quedamos con eso. Hasta la fecha hacemos parodia de *Marimar*, y *Marimar* pasó en el 70, en los 80.

Sí y no. Tenemos melodramas, o sea, dentro de la televisión, melodrama de amor, por ejemplo, si lo entendemos como lo clásico como

Si hacemos un recorrido de atrás para delante de nuestro cine como tal, nosotros no manejamos géneros, somos resistentes a manejar géneros, nos

da escozor. A mí me gustan los géneros, he aprendido a llevarme con los géneros, es más, creo que necesitamos inclinarnos a los géneros porque ahí podemos encontrar riquezas en producción. Pero somos resistentes a inclinarnos a los géneros porque tenemos esta mentalidad de que no tenemos que responder a ningún modelo, a ninguna estructura, y esto se ha visto principalmente con el cine quiteño, con este despertar del cine quiteño en los 80, tanto con *La Tigra* como con *Entre Marx y una mujer desnuda*, que si te das cuenta se inclinan es a la literatura y al drama.

Si te das cuenta hasta el 2010 hacemos producciones, hacemos cosas, sin ningún género, a lo mucho que se pueda decir que es un género está *Ratas* (*Ratas, ratones y rateros*) que está dentro del cine de acción, no es un thriller pero es cine de acción y está *Impulso* (Mateo Herrera), que se puede decir que es el primer thriller de terror.

Nos hemos inclinado, si es de ver un género, al drama. El género al que más hemos recurrido tanto en el cine como en la televisión es a la comedia: *Dos para el camino* (1981), antes de eso *Romance en Ecuador*, *Derecho a los pobres*, las películas de Augusto San Miguel

En la televisión la comedia se mantiene porque es lo que da más rating.

No sé si decir hoy estamos en pañales es correcto, pero somos ingenuos en temas de géneros, no tenemos práctica. Quizás por una cuestión cultural le huimos “¿Quieres hacer una película de terror? Ay, pero eso ya lo hacen los gringos. Lo hacen mejor, para qué voy a ver tu película de terror”. La comedia por ser de bajo presupuesto no necesita y nosotros somos muy malos para el amor.

Puedes abordarlo desde estas diferentes esferas: desde las estructuras que tienen que manejar un orden de presentación de personajes, primero aparece el chico o primero aparece la chica, luego antes de que llegue el primer punto de giro tiene que ya haberse encontrado, resolver por qué se encuentran, bla, bla, bla. Son películas románticas.

De ahí tienes el melodrama en donde este romance se genera dentro de un contexto mucho más grande. Lo que el viento se llevó, por ejemplo, se trata

de dos cosas, se trata de la guerra civil de Estados Unidos, es el principal fuerte, y todo eso es atravesado por la relación histórica (...) entonces el conflicto interno de ella (Scarlett O' Hara) es una representación del conflicto de los Estados Unidos, del conflicto de la guerra civil. Ella que es terca, necia, cuadrada, el otro (Clark Gable) que es más tranquilo: Estados Unidos del norte versus Estados Unidos del sur representado en una relación de pareja.

Marimar es una relación amorosa pero si te das cuenta llega a un punto en donde Marimar, hablando de los formatos y del melodrama en su estructura general, el problema de Marimar queda relegado por condiciones sociales, casi como lo que el viento se llevó, entonces el problema ya no es tanto el problema entre los dos, entre Marimar y el chico, como sí lo es en una comedia romántica netamente. En un melodrama tú tienes un contexto más grande, en el caso de Marimar es la diferencia social.

Titanic es un melodrama, sí, pero tiene bastantes componentes de cine romántico, se sostiene principal y básicamente de la relación que tienen Jack y Rose. En cambio, en las otras, en Marimar, Lo que el viento se llevó, hay un conflicto, no pueden entenderse estas personas. *Titanic* es romántico por eso es que lloramos (...), tú no lloras por el plano general que aparece al final de Lo que el viento se llevó, ni por los miles de muertos, no importan los miles de muertos.

Jenny Villafuerte

Se le compartió un fragmento de *Pain, Loss & Love* del soundtrack de *Wonder Woman* (2017).

¿Cómo describirías este sonido? Este es el tema amoroso de la pareja principal, ¿cómo dirías que logra hacernos sentir una relación amorosa en la película?

Te puedo hablar desde la perspectiva de como yo lo veo como compositora y de esta información general que poseo del *film scoring*.

Cuando se escribe un tema, en este caso uno como este, el compositor conoce cuál es la trama, conoce del guion y lo que hacen es tratar a partir de la orquestación, se decide una orquestación qué va a tener, van a ser instrumentos tal vez de características cálidas hablando sonoramente, tal vez de características un poco más brillantes, la sensación no fuera la misma si yo pusiera los mismos sonidos con un ensamble de trompetas, de vientos, no es la misma sensación.

Generalmente lo que se hace es poder buscar sonidos cálidos que a la escucha te permita también involucrarte y conectar directamente con la escena. Dentro del cine, dentro de las películas, la idea es, y el arte se trata, de que mientras estás viendo una película no estés pendiente de la música. La música es parte de toda esta trama visual, multimedia, que estás observando. Entonces un poco va por ahí, qué es lo que vamos a transmitir, el tema decía algo con pérdida (*Pain, Loss & Love*), dolor, cosas así. Lo asocio totalmente, a pesar de que no estoy viendo la escena, puedo conectarme solo leyendo o sin leer ese tema.

(...)

Tienes notas largas, que lo que te llevan es un poco a la calma, a la reflexión, fuera diferente si tuviera otra dinámica, qué se yo, notas mucho más rápidas, figuras más rápidas. No están asociadas las canciones rápidas a cosas que duelan, a sentimientos de dolor, de frustración. Se trata un poco de darle este color a ese sentimiento y es cómo suena el dolor en la cabeza de ese

compositor y cómo lo voy a exteriorizar musicalmente. Entonces desde ahí se inicia toda esta obra.

¿A qué te refieres con “cálido”?

Es muy diferente el registro tímbrico de una trompeta que de un violín o de un chelo que es lo que más está primando en la primera parte del tema. Los violines entran después, entonces es como que tímbricamente buscan una sonoridad incluso que mantenga un registro bajo, cálido, mucho más calmado.

¿Podemos hablar de sonidos melodramáticos?

Voy a irme un poco hacia las voces, dentro de los registros de la voz como tal en un repertorio, en una clasificación clásica, existen voces ligeras, voces dramáticas, la diferencia está un poco en la tensión. Tiene mucho que ver con el color de esa voz y cómo se está usando (...) la intención, a pesar de que son exactamente las mismas notas en el mismo registro, la forma en la que están siendo ejecutadas genera y cambia esa emoción. El dramatismo va hacia ese lado, es como ver a un actor.

(...)

Es simplemente ir imprimiendo esas emociones en base al texto que quieres comunicar. El dramatismo, ahí sí voy a pecar porque no tengo conocimientos en el teatro y solo lo hablo desde la lógica y desde mi instrumento, viene cuando yo estoy cantando una canción, en este caso por ejemplo alguna balada, y si quiero imprimirle dramatismo voy a hacer uso, tal vez excesivo, del *vibrato*, uso de dinámica, cómo voy a generar la articulación de esta nota para traerte al lugar donde quiero que vengas.

Es tomar esta palabra, tomar esta imagen, tomar esta acción y traducirlo en música. Por ejemplo, cuando mi abuela murió no tuve música en la cabeza pero lo que tenía eran muchas palabras para describir ese momento. Era ese dolor que no podía asimilarlo lo exterioricé a partir de palabras. Yo recuerdo que lo primero que vino a mi cabeza cuando supe que mi abuela había muerto era “el frío de tu piel se vuelve en mí el invierno” fue simplemente el primer

pensamiento que vino a mi cabeza. Eso luego se tradujo en melodías que ya simplemente dieron origen a una canción que captó esa esencia de ese minuto en que supe que mi abuela había muerto.

Es el arte de poder transformar esa información sea una imagen, incluso un sonido, sea un sentimiento, y contarlo de manera sonora.

En ese caso la letra tiene el peso al principio, y eso me contabas un poco de Descartes, cuando la letra empezó a ser importante en las canciones, pero en la mayoría de los soundtracks de las películas que estoy analizando son instrumentales. ¿Qué implicaciones tiene que no haya letra?

Cómo te sentiste cuando te dije “cuando me enteré de la muerte de mi abuela”. Enseguida tu actitud fue *suspiro* yo ya te induje a algo, tú no sabías qué frase te iba a soltar pero yo ya te induje a algo específico, yo ya te di un momento, te marqué un sentimiento, y tú estabas lista para cualquier cosa en ese rato. Eso es lo que hacen las películas a través de la imagen, luego cuando yo te suelto esta frase, el texto es lo que tuvo el mayor peso, no, porque tal vez si te hubiese contado al revés y te hubiese dado el texto primero, tal vez para ti la asociación hubiese sido muy dispersa, entonces yo te estoy induciendo a algo, a una situación, luego le di el texto y para ti tuvo forma y luego si yo te pongo la canción va a tomar mayor sentido, va a tener mayor dimensión. Eso es lo que hace la música en este caso en el cine.

Ese pacto con la audiencia, ¿sucede independientemente de si hay letra o no haya letra?

Total. Lo que pasa es que también la música conecta con tu estado de ánimo. Tú puedes ir al cine a ver una película de acción, pero si en la película de acción hay escenas de pérdidas, de muerte, y resulta que tú hace días perdiste a alguien (...) tú vas a conectar con eso porque estás totalmente involucrada con ese sentimiento específico. Incluso si no has tenido un momento así, el simple hecho de pensar o imaginar que algo así pudiera ocurrirle a alguien que quieres y estás totalmente en la trama de la película e imaginas que tu pida pudiera ser esa, tú vas a conectar. La música lo que

hace es despertar o tocar otras fibras sensoriales diferentes a lo que la vista está recibiendo.

Javier Andrade

¿Cuál es el rol del amor en *Menor no hablar de ciertas cosas*? ¿Es un poco el catalizador de todo lo que pasa con Paco? ¿Qué tan importante es este elemento para el desarrollo de la historia?

Sí, claro. No está en el primer diálogo de la voz en off, ¿no? Al personaje se lo presenta en este escenario de un recuerdo, cuando pierde la virginidad. Es una manera de entrar en su cabeza a través de la idea de la pérdida de la inocencia y la corrupción es un tema importante en la película que la domina, está escrita para que esta idea temática esté por ahí. Pero, ¿cómo se lo introduce al Paco contemporáneo? Es presentando a la mujer a la que conoce y de la que está enamorado desde que tiene catorce años, y ella está casada con otro. Esa ironía romántica es lo que define y ha definido su vida. Él está presentado desde el amor.

Está inspirado en Shakespeare, en una novela que se llama Enrique IV, que trata de un príncipe joven que es irresponsable y no quiere ser rey. *Mejor no hablar de ciertas cosas* no es una adaptación de esa obra, para nada, pero agarra esa estructura, entonces se presenta a este príncipe joven enamorado de forma ilícita.

8 de las 10 películas más taquilleras de la historia presentan a alguno de los protagonistas en una relación amorosa, ¿por qué se da esta presencia del amor? ¿Por qué crees que se utiliza en el cine comercial de manera constante?

Porque tenemos una noción romántica todos los seres humanos, todos queremos tener una compañía, una compañía romántica. La idea de la pareja parece ser algo permanente, un deseo de la civilización. El arte es una proyección de ciertos comportamientos. Es un reflejo de los anhelos y los deseos de los seres humano. Entonces me parece lógico que todos

queremos amor, es una necesidad antropológica. Y tenemos la idea del amor romántico, del cual podríamos discutir horas de si es una idea, una elucubración o una ilusión que se fabricó. La idea del amor romántica exitosa es nueva, del siglo XX que viene con la publicidad, porque antes teníamos al amor romántico en Shakespeare que era trágico. Esa es una teoría interesante.

¿Cuáles son los bosquejos de MNHDCC?

El personaje principal está en una posición cómoda y tranquila. Esto, hasta que en un momento los vicios que adquiere lo lleva a una sucesión de eventos desafortunados junto a su hermano, que es esto de robarse el caballo de porcelana y empeñarlo, y desencadena en la muerte de su padre. Cuando el padre muere, todo cambia: la estructura social cambia, la madre los abandona y ellos quedan a la deriva. Entre los hermanos se desarrollan fricciones por estos enfrentamientos evidentes por lo que pasó con su padre. La película muestra este pozo de negación a hacerse responsables de lo que hicieron. La tragedia nos motiva a hacer cosas: en el caso de Paco, lo motiva a una vida romántica, donde convence a esta chica a dejar a su marido para que se mude con este *junkie* en esta casa que va como un barco a la deriva. A Luis todo esto lo motiva a conseguir este sueño de la banda, hacer música de una forma más seria. Ese sería el segundo acto.

Lo que desarrolla el tercer acto es una acción catalizada por Luis que, por cierto, hace que la película sea no convencional porque el protagonista no es quien ordena la narrativa, sino que se encarga de recoger los platos sucios del hermano, se roba este caballo de porcelana y lo embarra a Paco, y termina con una reflexión sobre qué haría su padre.

¿Crees que, así como se pueden y se han establecido estructuras fijas en la narración de historias de aventura (como, digamos, el modelo del viaje del héroe) se puede hacer lo mismo con el amor? ¿cómo sería tu bosquejo de esa estructura romántica? ¿El romance de Paco y Lucía responde a alguna estructura?

Sí, responde a una estructura, por supuesto. Primero está aplicar textura de melodrama a Portoviejo. En la costa tenemos un carácter más efervescente y por lo tanto muy melodramática. Independientemente de si estás en la tienda, en la fila del banco hay melodrama. Hay dos autores: Douglas Cirk y RW Fassbender que manejan el melodrama para llevar a algo profundo. Añadirle melodrama a la película no solo era necesario, sino también natural.

¿Hay elementos que se repiten en sus creaciones o en las que hayas visto? Primero vamos por el guion: ¿agregas símbolos u objetos que representen el amor entre protagonistas o personajes? ¿hay frases esenciales para retratar la relación de Paco y Lucía?

No, no hay frases esenciales. Yo creo que ahí estamos hablando del cliché, es decir la gente busca una emoción genuina. Yo creo que la emoción genuina se logra al alejarse lo más posible del cliché. Paco y Lucía no se dicen “te amo” pero lo demuestran en dos o tres escenas como que muy tiernas pero a su manera. El amor en la película y en la vida es como tener un cómplice con el cual se tiene cierta intimidad, cierta sexualidad y cierta complicidad y esa es tu pareja. Eso es lo menos cliché del mundo porque es una particularidad de cada uno. La respuesta sería: no. No es necesario decir “te amo”, eso queda para canciones mediocres latinoamericanas.

En el caso de MNHDCC se da esta escena de baile, que es algo que se repite en el cine ecuatoriano, ¿te parece que existen imágenes necesarias para retratar al amor?

Precisamente porque necesitábamos una escena que diga que estos manes están enamorados y felices. Podíamos hacerlo por la vía fácil, una escena en la que se digan “ay María, tú me gustas mucho, qué feliz que estoy contigo” o podíamos hacer un trabajo de expresar la psicología a partir del comportamiento en una escena. Ahí salen muchas opciones, como la parte del sexo en que él se preocupa de que ella tenga un

orgasmo, y no es el hombre clásico. O ella haciéndole un cake de chocolate sin saber cocinar, o ella baila *Siempre, siempre* que remite a cuando ellos eran jóvenes y probablemente bailaron en alguna fiesta del club de tenis de la ciudad. Él viéndola bailar y diciéndole “eres super chola” es mi forma de hacer que el espectador se dé cuenta que ellos se aman.

Todos estos encuadres dentro de encuadres, ¿cuáles son tus referentes como director de fotografía para retratar al amor? (Aquí se puede generalizar para pedir referentes del amor en general)

Más que por referentes del amor estaba el concepto de la memoria. Es por esto que la película está conformada por muchos planos secuencias de un minuto en promedio. Nos gustaba la idea de representar la forma en que Paco se miraría a sí mismo siendo feliz. En la escena del motel se había planeado que sea muy explícita, retratar la sexualidad, pero cuando aplicamos el concepto de la mirada de Paco nos dimos cuenta que él no se quedaría en los detalles, sino en el gozo de la inocencia del momento. En ese caso el plano secuencia no funcionaría, sino algo más lejano y sencillo.

Mi investigación es concretamente sobre el cine comercial y su uso del amor y eso lo quiero trasladar un poco hacia lo que sucede en el cine nacional e interpretar ese encuentro. Entonces pensemos un poco en ese cine que hace dinero y cómo usan al amor: ¿por qué tanta corporeidad en el romance entre Paco y Lucía? ¿Por qué ese desenfreno hacia su sexualidad?

Tenía que ver con que eran jóvenes y con que lo corpóreo define mucho de las relaciones. La idea romántica de ellos, al ser amantes, es tener sexo como locos en pocos días y separarse posteriormente. Me parece muy romántico y bonito quedarse en la parte inmadura y más física de las relaciones.

¿Se puede hablar de cine ecuatoriano comercial?

No sabría responderlo, porque no sé si el que no sea tradicional la hace menos comercial. Solamente los diferencia los medios de difusión, por ejemplo, la *Mujer Maravilla* busca un público súper amplio y tiene todo un aparataje mediático de por medio, pero tenemos a otros autores que no tienen este soporte por detrás. Cada vez veo menos la línea entre lo comercial y lo no comercial; es decir, yo no hago una película desde una visión no comercial, pero tampoco hago una película para que sea comercial. *Mejor no hablar de ciertas cosas* tiene una percepción de que le fue muy bien, a pesar de que no fue así, no le fue tan bien, pero es bueno que no sea elitista.

¿Cómo trata el sector de cine ecuatoriano o la producción audiovisual general (de televisión, publicidad) al amor? ¿Qué productos resaltarías de la producción nacional?

Lo que pasa es que el amor es muy grande y complejo como tema, y no solo debe ser abordado desde el amor romántico. Hay una película que se llama *Resonancias*, sobre una persona que hace guitarras y trabaja meses puliendo la madera para hacer una sola guitarra, y ves como esta persona termina dándole la guitarra a alguien más, la guitarra en la que trabajó por meses. Para mí eso es amor. Luego tienes *Alba* que tiene una carga emocional muy fuerte por la trama de la historia del padre y la hija y estos conflictos. Allí se redescubren vínculos fuertísimos y es una historia de amor. Y así. También podemos hablar de la idea del romance, pero de eso no recuerdo mucho, seguro hay. *Agujero Negro* podría ser, tiene la idea de un romance. Si me das más tiempo podría recordar más. En términos de romance no hay muchas, en términos de amor sí hay más. *Tinta Sangre* también, y es cíclico, del desamor y el amor.

¿Qué nos dice la falta de representación del mito del amor romántico en el cine ecuatoriano? ¿Puede considerarse a la falta de este elemento como un factor de las pocas visitas a las salas nacionales?

Tal vez pueda considerarse eso, claro que sí. Ahí tendríamos que hablar de lo industrial. Hablamos de producción en serie y acumulación de capital. Desde la industria, si alguien se propone generar contenido cuyo propósito sea la acumulación de capital habría que abrazarse al género como herramienta para hacerlo. El drama romántico se vuelve un espacio donde esa industrialización se puede dar naturalmente. Por eso hay tanta comedia romántica donde hay una industria cinematográfica. Desde la parte meramente industrial y capitalista del cine debes sobrevivir haciendo algo que sea una reafirmación y no un desafío. Quizás los cineastas actualmente no queremos eso. Yo del cine busco cosas que me ofrezcan novedad, pero entiendo a la gente que quiera repetición. No puedo hacer una película anticomercial o arriesgada.

La película más taquillera del país es Dedicada a mi ex, una comedia romántica que responde a una estructura que si bien tiene sus rasgos especiales es muy convencional, ¿Podría ser que el no seguir modelos que funcionan en la taquilla es lo que afecta la percepción del cine ecuatoriano?

Depende de qué cine se quiere hacer. Si quieres hacer de esas películas que ganan óscar y palmas de oro en Cannes, debes hacer cine de reafirmación y nosotros, los artistas que conozco y yo, Javier Andrade, buscamos diferentes formas de sentir cosas con mayor profundidad, no repetición. Tal vez no nos queremos hacer cargo de satisfacer a la gente, sino de volarles la cabeza a la gente. Nos interesa hacer más cosas de Lars Von Trier que cosas de la mujer maravilla.

Si hay gente que quiere hacer este tipo de cine está bien, tal vez habría industrialización, pero yo no soy el culpable ni responsable de esto. Quiero hacer las películas que quiero porque tengo 42 años y he hecho 4 películas y

quiero hacer 15 más antes de morirme. Esas 15 películas quiero que sean increíbles bajo mis propios parámetros.

¿Crees que el amor se considera muchas veces como un género menor o de consumo exclusivo de las mujeres o de los adolescentes?

Me parece profundamente ignorante, machista, misógino lo que acabas de decir. No me he encontrado con este pensamiento ni en mi entorno, porque creo que es un grupo bastante saludable de esas formas de ver el mundo. Pero vivimos en una sociedad machista, misógina, ignorante y casi estúpida como lo podemos ver día a día en nuestro mundo político. Quizás allí, en ese mundo, exista esta visión del amor. El amor es lo único que sostiene al mundo. No hay tema más importante que el amor.

Tema/ Entrevistado	Cristian Cortez Dramaturgo y guionista	Roberth Mendoza Cineasta independiente	Daniel Avilés Director de fotografía Ficción/Publicidad
Sobre el amor romántico en el cine:	Por lo general es imposible. Porque si no es imposible no tiene razón de ser. La gente feliz no tiene historia. Si esta relación que se plantea no es imposible, no tiene problemas. No tiene razón de que lo pongan en el guion. Puede partir de la trama principal.	El amor es fundamental para poder explicar la naturaleza humana, no solo el amor de pareja: el amor de madre, el amor de familia, porque todo esto influye en el desarrollo de las historias. El amor es una palanca que solo necesita tener un punto de vista claro para la continuación de las historias, me parece indispensable. En el cine comercial, el amor permite enganchar por medio de la sensibilidad.	Es más bien jugar con la idea de enamorarse, pero no con la idea del amor. Hay productos audiovisuales que apelan al enamoramiento, pero no al amor, ese es un sentimiento más complejo.
¿Por qué cree que se utiliza al amor romántico en el cine comercial de manera constante?	Porque es universal. Todo ser humano se ha enamorado y ha vivido eso. Es una trama que se ha repetido y siempre va a funcionar.	Siempre se intenta crear una <i>historia modelo</i> y establecen estereotipos. Las relaciones son <i>así</i> , las mujeres aman <i>así</i> y se tienen que enamorar <i>así</i> . Crean un mito, una fantasía, desde un punto de vista personal no me gusta el manejo del cine comercial sobre el amor.	El amor es el sentimiento más complejo o acción a la que siempre estamos aspirando. Es un deseo intrínsecamente humano y la publicidad intenta utilizar esto. Es un fuerte <i>hook</i> que nos conecta como humanidad. Es muy fácil abstraerlo para funcione globalmente.
¿Cómo sería la estructura que sigue esta representación romántica?	Por lo general la pareja se conoce, se deslumbra y puede ser de dos formas: que se conocen, se odian y luego se van enamorando, y que se conozcan y se gustan. Por lo general es que se odian. Luego hay un punto intermedio entre ambos, se enamoran, pero ese amor no es posible. Ellos comienzan a vivir ese amor como ilícito, es platónico, no puede ser carnal (parte de la ideología), eso cuando ya estén casados. Tiene que tener el germen de la destrucción . Una mentira que los va a hacer romper cuando ya estén enamorados (parte del tercer acto), pero igual se aman. Uno de los dos tiene	- Roberth aclaró que no está de acuerdo con esas estructuras.	Chico busca chica, esa es una estructura de película. Lo que ocurre aquí es que se toma como una abstracción y a partir de ahí pasa lo que pasa.

	que redimirse y se transforma (externamente). Siempre hay villanos.		
¿Hay elementos que se repiten en sus creaciones en la representación de este elemento?	<p>El varón en la telenovela es como un niño equivocado al cual la mujer le va a enseñar a amar. En muchas historias el hombre es mujeriego, promiscuo y ella le va a enseñar que el verdadero amor es fiel.</p> <p>Todo tiene que ver con los ideales del hombre moderno: Progresar, tener hijos, tener un poder adquisitivo. Se muestra la idea de la familia, que tiene que ver con lo que la iglesia promulga. No es solo de poner la historia amorosa, arriba hay todos unos tentáculos inmensos de todo lo que significa la ideología.</p> <p>La pareja desarrolla un metalenguaje que solo entre los dos saben qué es lo que significa. Los objetos también son otro recurso.</p> <p>Audiovisual: se dan mucho las (tomas) subjetivas, los primeros planos y todo esto con una música incidental (la extradiegética). Por lo general en las películas es mandada a hacer). Se da el tema de los personajes.</p>	El elemento simbólico del amor puede ser, por ejemplo, la herramienta en la que se transmite el deseo del amor. Puede ser el poema, un mensaje de texto, el objeto compartido para demostrar amistad o fraternidad. La simbología del amor no necesariamente debe representarse como un objeto físico o el retrato del mismo. Puede ser retratado a través de muchas cosas, es subjetivo. Crear símbolos es muy importante porque vivimos en una sociedad que se rige por simbología. A veces se puede decir "te amo" de otras formas.	<p>Cuando se trata de enamoramiento la imagen es muy corpórea. Crea un montón de mitos alrededor de la idea de mantener el enamoramiento, lo cual nos ha hecho mucho daño.</p> <p>Mucho de los elementos que se tratan tienen que ver con la posesión, con el control, con la normatividad, con el conservadurismo. Creo que más que nunca es importante empezar a entender las imágenes que vemos.</p>
¿Cómo trata el sector de cine ecuatoriano o de producción audiovisual general al amor?	En el cine yo creo que se lo ha tratado muy poco. Los cineastas ecuatorianos quieren salir del estereotipo por considerarlo (al amor como parte de) un género menor que es el melodrama. Se evita usar una trama amorosa como trama secundaria para evitar los clichés que ya se han hecho	Lo utiliza como un cliché. En Ecuador al menos nos hemos acostumbrado a que todo gire en torno al amor. Somos un país que consume muchas telenovelas, y por lo general son telenovelas pésimas, con representaciones del amor... es nefasto. Es extremadamente	- Daniel estableció una crítica a la representación de este sentimiento en la televisión ecuatoriana y señaló a Feriado (2014) como un ejemplo del cine nacional del amor.

	<p>mucho en el cine americano. Acá lo que se ha explotado es el porno-miseria, drogas, alcohol, sexo, excesos, policía, barrio pobre.</p>	<p>estereotipado. Todo viene acompañado por la música: uno ya sabe, dependiendo de la música de fondo, lo que le pasará a Rosaura, o si se van a dar un beso. Caemos en sitios comunes, y eso hay que intentar romper.</p> <p>A su vez, el cine ecuatoriano se ha reusado a hablar del amor romántico, ha sido más arisco. Tenemos muy pocas producciones de cine que nos hable del amor romántico de una manera estereotipada.</p>	
--	---	---	--

Grupo focal

Los nombres de los participantes han sido protegidos. Cabe señalar que las respuestas pertenecientes a las siglas “Ca” y “Jr” son los participantes de sexo masculino. La última pregunta fue contestada mediante una encuesta virtual y no se pudo contar con la respuesta del integrante “Jr”.

A los participantes se les muestra la escena de baile bajo la nieve de Steve y Diana de Wonder Woman (2017)

¿Cuál es su opinión sobre esta relación amorosa que se muestra en esta escena que acaban de ver? ¿Qué opinan de esta primera visualización?

Ca: Es una película que en realidad no he visto, pero por la escena que se presentó son diferentes perspectivas las que ella tiene porque se indica al comienzo que ella no sabe bailar, indica que solo que los demás presentes no sabían bailar.

En cuanto a la escena romántica que se presenta en ellos precisamente, el chico se nota que disfruta muchísimo de la compañía de ella, al igual que ella, por la forma en que se miran, en cómo se tratan, en cómo se consienten, cómo se lleva el uno al otro; es una escena aparentemente muy romántica que refleja muchísimo sentimiento, muchísimo amor. Es lo que puedo notar en esta escena a pesar de que no he visto la película.

Cd: Si me he visto la película por partes, no la he visto completa, pero si recuerdo la trama de la historia. En este caso como la Mujer Maravilla no es de este planeta, ella quiere adquirir nuevos conocimientos y al comenzar a sentir algo por esa persona, esta como que la está incluyendo en el nuevo contexto de la tierra, por decirlo así.

Para mí que hayan incluido esa escena en esta película si me parece importante, porque es como ella dice “esto hacen los demás cuando uno está en la guerra”. Ella siempre está como que en pelea y en pelea, entonces, él, al querer incluirla en este nuevo contexto, para ella es como ver algo nuevo. Entonces que hayan incluido esta escena en esta película es como que, igual eso vende porque sea como sea hay mucha pelea y mucha acción, pero siempre a las personas, ciertas escenitas de amor, venden porque igual

vamos hablando más en la percepción de una chica. El chico es guapo, la chica es bonita, entonces al unirlos es como que “wow, hacen una muy bonita pareja y la Mujer Maravilla queda muy bonita con él”.

Ya: Para mí esta Mujer Maravilla es actual, es nueva porque la Mujer Maravilla que yo veía antes, era de acción. Era con Linda Carter como protagonista, esa es la Mujer Maravilla que yo reconozco.

Referente a la imagen, me di cuenta, para mí, estos chicos recién se conocen, no sabían ni bailar, pero a pesar que no sabían bailar se veía un *feeling* entre ellos dos, como que estaban haciendo el amor. Se nota que disfrutaban el baile y nace entre ellos el amor.

Jr: Sí he visto la película de principio a fin. La Mujer Maravilla es una Amazona que está aislada, toda su vida vivió en una isla donde solamente había mujeres y que son guerreras... que conozcan el mundo eterno donde los hombres son malos, supuestamente para Era. Lo que hace la rebeldía que tiene la Mujer Maravilla es que se escapa y se va de su isla para conocer el mundo exterior... existían más personas, existían hombres y ella puede comparar lo que vivió en su vida, que fue una doctrina en la que veían al hombre malo y que no lo podían ver de otra manera, en su isla, y ella lo vio en el mundo exterior como alguien que no es malo; que no todos los hombres son malos, que tienen sentimientos, que también aman y quieren. Ahí es donde ella experimenta toda esa emoción, ese sentimiento de atracción por el hombre y que a ella le parece algo inusual, ya que nunca había experimentado esta emoción dentro de su larga vida.

Su: En realidad no he visto la película, puedo opinar solo de la escena que vi. Me pareció una pareja que se gustaba y hay un sentimiento. Parece ser que ella quiere un futuro con él porque le dice “¿allá en la guerra cómo se vive? ¿Qué hacen?” me dio la impresión de que quiere un futuro con él. Parece que se quieren y se gustan los dos.

El tono de cómo se hablaban y como se miraban dice mucho de los sentimientos de los dos.

Di: Creo que hubo controversia al introducir un interés amoroso a la Mujer Maravilla porque es un ícono feminista. No necesita a un hombre, era más interesante su personaje y no necesariamente por un interés amoroso, pero en este caso creo que la relación de ellos no es como que necesitara a un hombre, sino es más que conectó con Steve y tuvieron cierto entendimiento, porque es algo que ella se sentía aislada y no es algo que ella había vivido, no había conocido a alguien que sienta esa conexión y, por ende, creo que también recordamos que están en la guerra, que tiene toda esta batalla que lidiar, pero es este momento de solo ellos dos siendo personas, jóvenes. Eso creo que es lo que en parte te ayuda a enganchar, ella queriendo tener más experiencias humanas.

Ki: Me gustan mucho las películas románticas, creo que es lo que más me engancha de una película por mucho que sea de acción o el tema que sea, de drama, siempre hay una parte romántica en la mayoría de películas. Lo que a mí más me engancha son las escenas románticas donde puedes decir “¡wow!, a mí me gustaría que me vean así” muy aparte si tienes pareja, pero a veces uno piensa que lo que ve en las películas te puede pasar a ti, entonces esos son los momentos que a mí más me enganchan.

Yo tampoco he visto la película, pero si trasmite bastante las miradas entre los dos, lo que hablan, como se miran y todo, para mí es como que haya lo que haya, guerra o lo que sea, lo que más me va a enganchar a mí es la parte romántica. En toda película es lo que siempre me va a enganchar más.

Ft: No he visto la película completa, son pocas las escenas que he visto, pero vi que aparecía un espía que me imagino que es el chico que está en esta corta y fugaz relación con la protagonista. En las escenas que he visto si hay química y eso es lo que engancha porque hay personas que les gusta por las escenas de acción, por las escenas románticas, porque se puede decir que es una fantasía, es algo bonito que se puede rescatar de la película. Eso nos humaniza, el amor está en todos, entonces esa es la parte humana de nosotros.

Sé que la película es bonita, que tiene buen libreto y todo esto. También a ella, creo que en la última película que se dio ya la sacaron porque dio comentarios que no les gustaron a todas las personas, pero en sí la película es muy buena.

Ka: Para llevar un poco el comentario que hizo DI de la controversia que hubo acerca del romance, me encanta ver ... y leer comentarios y muchos comentaban acerca de que no era tan necesario la trama romántica, lo que no me parece, no comparto esa opinión; porque incluso hubo un comentario de la directora acerca de cómo hay superhéroes que si tienen romance y por qué le iba a quitar eso a *Wonder Woman* por el hecho de que las mujeres fuertes no necesitan hombres, que es verdad, los hombres fuertes tampoco necesitan mujeres, pero no tiene nada que ver. Como dijo la persona anterior a mí, el romance está en todo. En las películas anteriores las mujeres eran solo el interés romántico, como que hubo la idea de rechazar el romance de los personajes de mujeres, pero ahora creo eso es irse al otro extremo y creo que las mujeres también deberían de tener su *plot* romántico porque no tiene nada de malo. En lo personal si me pareció un *plot* interesante, no me pareció que era loco, el tema principal de la película tampoco, pero si era un *plot* que resultó para hacerla más interesante, como dijeron al inicio, que ella conozca cómo es ser humano y ser humano también tiene que ver con el amor.

Br: La verdad no me he visto la película. Esa escena como ha dicho la mayoría, también lo digo por mí, porque si es de acción la verdad que no me llama mucho la atención, películas así que siempre dejan un mensaje a lo humano, a mí me gusta. Viendo específicamente esta escena, la Mujer Maravilla no es de este mundo, es de otro planeta, pero viendo y conociendo las cosas que los seres humanos hacemos, le llama la atención lo desconocido para ella, conocerlo. En este caso veo como ella cuando cae un poco la nieve le gusta y se hace como los niños conocen algo nuevo y comienzan a explorar, entonces ella comienza explorando, preguntando al chico “¿qué es lo que hacen ustedes?”. Entonces como lo decía la mayoría es lo que conecta a las personas en una película, enganchándome ahí uno ya

quiere conocer la trama de la película, con ese pedacito que es la parte de la escena.

Ahora hablemos de las películas que han visto. Cuando digo: amor, romance, ¿qué película, serie o telenovela les viene a la mente? ¿Qué es lo que les salta?

Ca: Se me viene a la mente la película *El Guardaespaldas* de Kevin Costner con Whitney Houston es una película que me llama mucho la atención y siempre que puedo la veo, la vuelvo a ver porque la trama es muy interesante. Pernota que un señor a pesar que es un poquito mayor a Whitney Houston, que es la protagonista, él tiene conocimientos en seguridad y él llega a ella por ese lado, pero a su vez, el hecho de que él la cuida, le enseña a ella también a valorarse, porque ella llevaba una vida un poquito alterada por su misma profesión. Un mundo de fiestas, de vaivenes, de reuniones, de muchas cosas; él lleva una vida muy disciplinada, él le enseña a través del amor y ambos llegan a sentir ese sentimiento, él en esa parte como que la educa, le enseña a tener un poquito más de responsabilidad, de seriedad para con su profesión mismo y para el mundo porque al ella ser una imagen, una persona pública en ese sentido, le enseña que debe transmitir un poquito más de confianza, de seguridad y de respeto para los demás.

Después todos sabemos la trama de lo que sucede en toda la película, pero existe mucho amor, mucho compromiso, mucho respeto. Es una película que llama mucho la atención, enseña también y le permite a las personas de todas las edades que la puedan disfrutar y la puedan ver.

Cd: Mi película favorita y creo que todo el mundo la conoce, es *Titanic*, cualquiera la ha visto. Para mí esa película representa ese amor que a veces puede ser prohibido, recordemos que está la clase social alta y baja, pero para esta pareja, para Jack y Rose, no hubo tanto impedimento para poder continuarlo, lo único que hubo fue que se hundió el barco, pero de ahí la trama de ellos, como ellos se enamoraron, como comenzaron, en este caso la chica

que nunca había experimentado cosas nuevas y como el chico la lleva a incluirse de cierto modo en su mundo y enseñarle como es la vida de diferente. Sea lo que sea que haya pasado en el barco, que toda la trama se haya basado en el barco, pero igual se ve ese amor como nace. Y del lado de la chica por su prometido, que en este caso era una relación en la que la madre de la chica los tenía en una unión obligada, en la que tenían que estar juntos por dinero y no por amor. Se ve como a veces no todo en esta vida tiene que ser algo materializado “yo voy a estar con él porque tiene dinero” y eso no es así, sino que a veces pasa de la nada que uno se enamora y comienza la aventura entre dos personas. Entonces en esta película se ve todo, desde como el amor nace hasta como se hunde poco a poco, por decirlo así.

Ya: Ahora en esta pandemia vi muchas películas románticas, podría mencionar una infinidad de películas: *Una navidad en Africa*, *Titanic*, que me la he visto muchas veces; *Un lugar llamado Notting Hill*, pero bueno voy a tratar sobre un cuento de hadas que ahora también es una película que todos hemos de haber leído y haber visto muchas veces, es *Cenicienta*. Ella era una chica que su padre enviudó y se casó con una señora que tenía dos hijas, esta madrastra era malvada y estas dos hijas también eran malvadas con Cenicienta, entonces esta mujer siempre la trataba mal. Ellos vivían en un reino, entonces un día el príncipe de ese reino convocó a un baile donde todas las chicas estaban invitadas, pero bueno esta madrastra no dejó ir a la Cenicienta a la fiesta, solo fue ella y sus hijas.

Entonces Cenicienta se fue a llorar al patio, como todos sabemos la historia y se le presentó un hada madrina que la vistió como una princesa, le hizo un carruaje y la llevó a la fiesta, pero este hechizo duraría solo hasta las doce de la noche, entonces Cenicienta llegó al baile e impactó porque era la más linda del reino y la más linda de la fiesta, el príncipe quedó cautivado por ella y ya pues daban las doce de la noche y ella salió corriendo porque se le terminaba el hechizo. Se le quedó un zapatito de cristal, entonces al príncipe solo le quedó el zapato, entonces él mandó a todos sus empleados a probar el zapato a todas las chicas del cuento, para no alargar mucho la historia, llegó hasta

cenicienta y le quedó el zapatito y se casaron y vivieron felices y ahí terminó la historia.

La verdadera moraleja es bastante clara, la verdadera belleza es la que nace de la bondad y de la generosidad del corazón de cada uno de nosotros, pues seamos siempre gentiles con todos los que nos dan ánimos porque son estas las personas que necesitan más amor en este mundo.

Jr: Realmente no veo muchas novelas, no veo muchas películas. Más veo películas de trama de acción o cosas así, porque desde el punto profesional mío, soy trabajador social, veo que, entre las novelas y películas, la pobre se enamora del rico y luego se hace rica y bla bla bla, es como la desigualdad social que hay dentro de la sociedad y que los ricos tienen más poder que los pobres; yo lo veo desde el punto de vista perspectivo profesional... El *Titanic* porque encierra toda esa sociedad, clase alta, clase baja, donde hay esta trama de amor entre los protagonistas y el tema es que es una película completa, desde mi punto de vista y que también trae una moraleja. Que, aunque tengas el dinero que tengas, todos tenemos un mismo fin que es morir. Dentro de la trama todos se querían salvar y primero salvaron a los de la clase alta que los mandaron en botes pequeños para que se salvaran, pero igual estaban en medio de un océano donde igual murieron congelados y solo hubo dos o tres personas que se salvaron.

Su: A mí la película que no me cansa verla es *Ghost*, con Demi Moore. Es increíble, habla del amor de una pareja que va más allá de la muerte, porque el fallece y aun así trata de proteger a la esposa. No hay escenas de intimidad o sexo. Es una película que se puede ver desde todas las edades, una película muy buena, muy original, muy tierna. Esa película me fascina.

DI: Cuando pienso en romance pienso en Nicholas Sparks y en todos los libros, *A Walk to Remember*, *The Notebook*, *Dear John*. Te venden esta idea de que el amor es para toda la vida, es épico, todo lo puede. Muchas de esas historias son así, terminan en que se conocen por cosas que no pasan en la vida real ahí está la idealización del romance y cómo envejecen juntos, como mueren, pero...

Ki: Iba a decir el *Titanic*, pero ya han hablado de eso, pero, *La Laguna Azul*, es una película que hagan las versiones que hagan siempre va a ser mi top verla porque tiene muchas escenas bonitas de dos niños que naufragaron y que no sabían que hacer en esa isla, se tienen que ver cómo van creciendo, como se van haciendo adolescentes, como terminan enamorándose porque simplemente eran los dos, como sobrellevaron para sobrevivir en una isla, todo lo que tuvieron que aprender para poder sobrevivir, alimentarse, la manera de vestirse, como disfrutaban de toda la isla. A la final terminaron teniendo un bebé y demostraban el amor, pero también tenían sus discusiones y todo, pero es una película que me gusta demasiado, la puedo ver las veces que sea así como el *Titanic* y siempre me va a enganchar en todo sentido.

Es una muy buena película y, pues toda su historia de amor, todo lo que tuvieron que vivir, pasar, sufrir hasta el final siempre juntos con su niño también. Las escenas como construyeron su casa cómo intentaban irse de la isla, miles de maneras, aunque peleaban y todo, siempre estuvieron juntos y ese es el final de estar siempre juntos, unidos y es una película, para mí, muy romántica.

Ft: A mí me encantan las películas eso si es lo que más he visto, pero bueno, no creo que vaya a suceder, pero es *El Curioso Caso de Benjamin Button*, que es alguien que nace siendo viejo y muere siendo un bebé. Creo que está ambientada en los años 20's o 30's más o menos. Entonces alguien nace con tamaño de bebé, pero está muy arrugadito y en realidad nace viejo. Van pasando los años y se va volviendo más joven, más joven, más joven; los demás van envejeciendo, pero cuando se supone que él es un niño conoce a una niña. Entonces él se va volviendo más joven y ella va creciendo en cambio, ahí es cuando ellos obviamente jugaban juntos, cuando ella es adolescente, él es un poco más joven de lo que aparentaba y bueno, en todo ese tiempo se van enamorando, van pasando cosas, se dejan de ver un tiempo, regresan nuevamente porque ella ya es una bailarina de profesión y son cosas que te enganchan bastante en ese caso.

Ese sí sería un caso ilógico, pero igual es una fantasía, pero la película es muy buena, se las recomiendo bastante.

Ellos tienen una niña y como él ya tiene unos 60 años, pero aparenta tener unos 20, él decide irse porque él ya sabe si siguen pasando los años él se va haciendo aparentemente más joven su organismo se va envejeciendo. A los años que ella vuelve a saber de él lo ve como un bebé, tal cual un bebé, pero ya tiene más o menos unos 70 u 80 años y muere en los brazos de la que se supone que es su esposa. Y esa historia se la cuenta la que era la esposa de Benjamin a la hija que ya en ese tiempo me imagino que la señora habrá tenido unos 80 años y estaba en un hospital enferma y la hija que obviamente habrá tenido unos 40 o 50 años se entera recién de quién era su padre.

Ka: De las más recientes, de las más taquilleras, *Avengers*, tiene un *plot* romántico, pero no lo tiene, es una película que toca muchos *plots*, muchos puntos, entonces lo tienen que hacer full rápido. Al final de la película cuando Tony Stark se muere, luego viene la escena con Steve y Peggy bailando con música romántica ¿era necesario? No. No era necesaria porque la trama romántica tocó solo dos puntos, una en la que la ve de lejos y otra cuando ya salen bailando, obviamente el romance lo toparon en otras películas, pero desde el punto de vista que ya la incluyeron, fue como un motivo para todos los que vieron esa película si ya estaban llorando porque Stark se estaba muriendo, lloraron más duro porque vieron a Steve bailando con Peggy, usan el romance como puentes emocionales, para que las películas sean más épicas de lo que ya son.

Últimamente está la controversia si era necesario, si hizo mal, si fue egoísta de su parte dejar a sus amigos botados en el presente por irse con la chica que conoció una semana en el pasado, pero eso es como juzgar a las películas en nuestra perspectiva real, obviamente. La conoció una vez en su vida, pero es una película, obviamente el amor nos flecha para siempre, eso no es como justo comparar, pero, por ejemplo, el romance que tuvo Tony con Pepper pasó a segundo plano, el amor con Pepper ya estaba establecido, sino

que fue Stark y su hija, pero esa es otra forma de amor, pero el tema de esta tesis es romance.

Hablando de *Avengers*, como, por ejemplo, la serie de Loki, muchos también se estaban quejando que ese personaje no tiene sentido que se haya enamorado tan rápido, bueno, si es verdad, pero el romance en las películas no lo podemos juzgar con la condición de la vida real porque obviamente tienes que conocer a la persona por cierto tiempo, en las películas les toma una semana, tres días, pero es porque es una fantasía, el romance que manejan las películas no es un romance de verdad, esas películas que son de amor real son de las que llevan una hora que se la pasan gritando como en *Marriage Story* de Adam Driver, ese es como el amor de verdad, el divorcio. Entonces hay que ver qué idea que van a llevar dependiendo del tipo de película.

Br: A mí me gusta ver películas que me dejen un mensaje y que edifiquen mi vida y con quien yo las pueda recomendar. Y ahora poco, aunque ya tiene mucho tiempo que se estrenaron, se publicaron estas películas; como decía, la pandemia del año pasado hizo que estuviéramos en casa y a su vez buscar en Youtube o en cualquier plataforma películas. Entonces vi dos películas que me gustaron muchísimo que son *Cuarto de Guerra* y *A Prueba de Fuego*, ambas tienen un contenido para nuestras familias.

En este caso *Cuarto de Guerra* no es que se ve el romanticismo a flor de piel ni nada, habla de una pareja que tiene mucho conflicto, muchas peleas y cada una independiente, como vemos en la actualidad tanto el hombre como la mujer trabajan y son tan independientes el uno del otro; en esta pareja, la mujer ya no sabía que más hacer porque ya se sentía como que iba a explotar, encuentra a una persona donde ella va a vender porque vendía bienes raíces y justamente va a una casa donde encuentra a una ancianita y ella le decía que vio un cuarto donde ella sintió algo diferente, la señora con mucha experiencia le invitó a tomar un café y le dijo para conversar y comenzó poco a poco lo que estaba pasando con su familia, creó confianza, entonces regresó y le explicó los problemas familiares que estaba pasando con el esposo, tenían una niña y ninguno de los dos padres comparten con ella en

la película pasan muy ocupados; entonces cuando la mujer mayor le empieza a decir que ella así mismo en la época de guerra tenía problemas, ella conoció a una persona que le indicó que tenía que entrar a su lugar secreto y comenzar a orar porque la lucha no era contra el esposo, sino una lucha espiritual.

Entonces comenzó a enseñarle, comenzó ella a cambiar actitudes en su vida, en el closet que tenía toda su ropa, sacó todo lo que tenía y comenzó ahí su cuarto de guerra, ella comenzó a cambiar, el esposo se comienza a dar cuenta, la niña comienza a compartir mucho más con ella. En un momento en la actualidad a ella le llega un mensaje que el esposo estaba en otro lugar en el que iba a encontrarse con tal persona, entonces ella comienza a pedirle a Dios y él no lo hace y justamente como en sus oraciones pide mucho por él; en su trabajo desviaba cosas, él estaba robando, en la empresa se dieron cuenta, se quedó sin trabajo, Ella no le criticó, no le dijo nada, más bien lo apoyó le dijo que para eso estaba. El esperaba una reacción de una mujer brava, pero fue todo lo contrario y como quedó en casa, él comenzó a compartir más con la hija y lo que no le hacía la esposa, ella llegaba cansada y quería que le soben los pies, que le diera masajes y él comenzó a hacer todo eso y unificaron el amor que ellos se sentían porque cada uno estaba poniendo de su parte y a mí me deja un gran mensaje que a veces para todo hay solución en este caso haya comunicación, confianza; en esta película Cuarto de Guerra.

Y la película a prueba de fuego que incluso hay un libro en el que son 45 razones, es similar a la anterior, son películas que edifican, al final son de amor, habla de la familia, de la pareja. Así como le han dicho *Titanic* que es una película que todos hemos visto, me la he visto más de 100 veces y no me cansaré de verla, porque al final deja un mensaje positivo en este caso muy a pesar de que ella estaba con otra persona, ellos se encontraron y vieron la sinceridad y la humildad de parte de Jack y que daba todo al 100% por ella que es lo que al final las mujeres que somos más románticas nos conectamos enseguida con las películas.

¿Cómo se reflejan estas películas que me ha mencionado con sus experiencias personales en el amor? ¿qué nos enseñan estas películas del amor en comparación a lo que en verdad se vive y su realidad en el amor? ¿Corresponde o no corresponde?

Ca: en cuanto a la película que yo indiqué que *El Guardaespaldas*, en lo personal no toca mucho lo mío, no es lo que yo ejerzo ni cumpla porque no tengo conocimientos de seguridad, a más de lo básico... básicamente todas las personas tenemos eso llamado sentimiento de una u otra forma, lo expresamos uno de una manera mucho más clara, otros de una manera un poquito más para sí mismos, pero todos tenemos ese sentimiento. En lo personal yo tengo un hogar del cual disfruto, del cual comparto mucho, soy una persona muy hogareña, que me encanta estar en mi hogar, estar con mi esposa, soy una persona muy romántica, muy cariñosa, que siempre estoy pendiente de esos pequeños detalles que a veces no se notan, pero que son muy importantes, eso es lo que podría aportar desde lo personal.

Cd: Como decía el señor que habló, cada persona puede verlo, cada persona puede sentir el amor de diferentes formas, porque cada persona es diferente, pero ya metiéndonos en las películas, a veces estas pueden ser exageradas, pero también llevar a un punto de que sí, el amor se puede llevar de esta forma, en el caso, por ejemplo, de la señora que habló de la Cenicienta, eso de que todos transmitimos nuestro amor, nuestra belleza de manera interna, no solo es algo físico. Entonces en el mundo real pasa eso, a veces el amor no es solo lo físico, sino que te atrae mucho la personalidad de esa persona y puede darse también que veas a esa persona y tú sientes un gusto y tú sientes, “ay, sí estoy viviendo una película de amor, estoy en un cuento de hadas”, cuando empieza a gustarse con alguien; entonces de cierto punto las películas con la vida real no suelen traspasar tanto lo falso porque de cierto modo es como que pasa. Ahora en la actualidad tratan de hacer las películas de amor a nuestro tiempo, como que ya no se lo ve tan irreal, sino que ya estamos viendo películas como sí esto pasa.

Voy a hablar de una película, no sé si todos la han visto, pero se llama *One Day, Un día a la Vez*, es una película de unos chicos que se conocen después de una graduación, pero se ven una vez al año, al final ellos empiezan a sentir eso de que se atraen, que no es solo amistad, sino que también es el gusto y comienzan su aventura del enamoramiento y no termina como la típica película de amor que “ay que viven felices y toda la cosa”, sino que pasa algo que se puede dar en la vida real, que uno de la pareja puede morir y qué pasa después de que esa persona muere, seguir con su vida, a amarse a sí mismo. Ahora las películas ya son como que no lo vamos a ver tan falso, sino que ya está más a nuestro contexto, a la realidad de ahora del 2021.

Ya: Todas las películas que hemos hablado son de amor, ya sabemos que el amor es el sentimiento de afecto universal que se tiene hacia una persona, hacia un animal o hacia una cosa. El amor también hace referencia a un sentimiento de atracción emocional hacia una persona con la que se desea tener una relación o convivencia bajo el mismo techo. Es verdad, como decía Cd, no todas las películas, novelas, canciones que empiezan con amor, terminan con un final feliz, yo vi una novela en la que la protagonista al final muere, se llamaba Escalera al Cielo. Entonces el amor es el sentimiento más puro que existe en el mundo, sin el amor seríamos vacíos de cuerpo y de alma, porque nuestro corazón no reflejaría nada porque el amor es primordial en nuestras vidas.

Jr: Creo que las películas que hemos nombrado aquí, no en su totalidad se refleja a la realidad que vivimos en nuestra sociedad, No todo matrimonio es para siempre, no toda pareja que se une vive feliz toda la vida, hay casos y casos. La sociedad en sí encierra una forma muy extensa de la palabra amor. Si hablamos de tiempos antiguos, el amor era más tradicional a lo que ahora vivimos en estos momentos que el amor es algo superficial, en el siglo XXI estamos viendo y viviendo que el amor es algo superficial, hay jóvenes que a muy temprana edad que sienten “amor por alguien”, se unen y luego se separan, las películas que hemos visto que han sido transcendentales de épocas diferentes, pero no se asemejan a la realidad; lo veo desde el punto

de vista personal porque no todo es color de rosa, según la relación siempre va a haber altas y bajas, siempre va a haber conflictos, pero siempre va a prevalecer realmente si la pareja se quiere y se ama de verdad, prevalecerá ese sentimiento puro y sincero que es el amor.

Su: Vivimos una época muy apresurada, pues la juventud vive muy apresurada, cuando son enamorados, es una etapa muy linda, todo es color de rosa, todo es amor, pero cuando ya se casan, vienen los problemas, vienen los hijos, vienen problemas económicos y tienen conflictos y vienen decisiones muy apresuradas de las que el resultado, para ellos es mejor divorciarse. En cambio, en la época de nuestros padres, de nuestros abuelos, casi no existía el divorcio ni la separación porque si he escuchado que decían “pegue o mate, marido es” eso decía que uno tenía que estar en las buenas y en las malas con el marido e igualmente el marido con la esposa. Ahora por cualquier motivo más fácil es la separación para ellos.

Ahora cambia mucho la perspectiva del matrimonio, por ejemplo, hay mujeres que nos dedicamos al hogar, cambiamos nuestro cuerpo, los hombres ya ven en la calle a mujeres más simpáticas y ven que el escape más rápido es el divorcio. Son respuestas fáciles para ellos, “no es que tú ya no eres así, tú me haces problemas, los chicos esto, los chicos lo otro”; pero claro, cambia cuando uno es enamorado a cuando ya es casado, cambian los problemas. Cuando es enamorado todo es bonito, todo es color de rosa, todo es amor y pues, eso tiene que ver cuando están casados, poder sobrellevar esos problemas. Las películas y novelas son puras fantasías que se ven a lo que se ve en la realidad.

Di: Cuando uno crece con estas películas como la mayoría, sí me pasaba cuando estaba más pequeña medio que ves estas historias felices, ya lo había hablado, del amor épico, que a veces uno siente que esto es parte de mi vida y como tú lo ves en las películas, al parecer el amor hace que todo se solucione, que la vida cambie y todo gire en torno al amor. Algo que me he dado cuenta de todas estas películas en las que el romance es lo principal, que tienen hijos o tienen trabajos, pero no es el centro de tu vida, cuando la realidad si es el centro de tu vida, el trabajo es importante y no siempre los

hijos son la luz en todo momento y creo que como decía Ka, de lo del divorcio y lo de *Marriage Story*, siento más empatía y más conexión, ahora de adulta, con las películas que son más reales, que se podrían determinar cómo depresivas porque son las triste.

El otro día vi una película también vi una película, *Revolutionary Road* con Leonardo Dicaprio y Kate Winslet, y es parecida a la historia de *Marriage Story*, que es una pareja de los 50's que viven en una casa preciosa, todo al exterior es perfecto, porque es la vida que uno piensa que quiere tener, todos los vecinos piensan que la vida es perfecta y tienen hijos y todo es hermoso, pero luego se dan cuenta que se sienten fracasados, pero nunca cumplieron sus sueños; trabajaron para tener a su familia porque pensaron que es algo que va a pasar. Te casas tienes hijos y mueres y que al parecer esta es la fórmula para ser feliz y, no necesariamente necesitas ese amor romántico para ser feliz, se puede encontrar felicidad en otro tipo de amor, no en el que ves ideal en las películas.

Ki: Referente a lo que son las películas, telenovelas y lo que es lo de nosotros, seres humanos, yo digo una cosa, a veces uno ve una novela y dice “¡wow! cuánto se ama, cuánto se quieren, yo quisiera que esto me pase a mí” y en realidad te conectan tanto en las novelas, que si la pareja termina junta te pones a llorar ¿por qué lloras? Porque te llega, es como que tú dices “en un mundo real yo quisiera que a mí me suceda lo mismo que pasa en la novela” porque ellos tendrán esa magia de cómo realizar una novela porque si alguien llora en la novela tú lloras, si uno de tus personajes mueres, lloras, todo sientes; si ellos están alegres, tú estás contentísima en tu casa, ellos ni siquiera saben que tú existes, sabes que son actores y actrices y aun así uno piensa que eso puede suceder en la vida real.

Soy casada, tengo mi esposo, gracias a Dios tenemos 8 años juntos, tengo dos bebés y la vida no es fácil tampoco, no es una relación que tú piensas que el amor va a ser 100% bien, pero mientras haya respeto, confianza y siempre tratar de hablarlo todo, yo creo que uno puede seguir con esas personas por muchos años, pues también Dios influye mucho en la relación de cada pareja que exista, uno también se casa o se una a alguien siempre

con el fin de ser felices para siempre, porque eso tú lo ves en las novelas y piensas que te puede llegar a suceder y también en unos casos sucede y tú terminas siendo feliz, entonces yo veo como que en una novela y la vida real si hay bastante diferencia porque ves que es algo escrito y actuado, pero te emociona tanto ver lo que sucede. El amor es lo más bello que existe en la vida, ya sea un animal, una persona, una cosa, pero yo creo que el amor es lo principal en nuestras vidas.

Ft: Es real lo que dicen los demás participantes, la mayoría de películas son de fantasía o fantasiosas, obviamente que son un libreto escrito y todo eso. Hay historias que tal vez si han pasado en la vida real así sean muy locas, por ejemplo, antes no existía el internet y era poco probable que alguien de un país se enamorara de una persona, de otro país o de otro continente, como sucedía en unas películas, ahora por el internet, ahora es lo más fácil que se pueda llevar una relación a distancia. De allí siempre hay que sacar algún tipo de mensaje, pues los que tenemos pareja, sabemos que hay que luchar día a día por llevar una relación y comunicación sobre todo porque si no sería como en las películas, que te pasó tal situación y me divorcio y fácil lo dejas ahí y terminó el romanticismo y ahí quedó. Sabemos que pasan muchas cosas en una relación y que tienes que luchar por esa persona que dices amar, que vive contigo el día a día porque son diferentes las situaciones que pasa.

Sobre las películas es quizás un amor surreal, que nos puede dejar un tipo de enseñanzas y algunas veces si pueden pasar estas historias en la vida real.

Ka: Como soy joven no conozco ese amor de matrimonio y esas cosas, pero si hay una película que se me viene a la mente y trato de relacionarla con mi realidad sería *500 días con ella*, porque empieza con una frase de “chico conoce chica y el chico se enamora”, pero lo que me gustó de esa película es que al final no terminan juntos y se da cuenta que en realidad él no la amaba, sino que enamorado de la idea que tenía con ella; entonces me doy cuenta que las personas idealizamos a las personas que nos gusta y en realidad no es que estamos enamorados sino que estamos enamorados con la idea del amor y aparte al final cuando se casa con otro y se enoja con ella, o sea, como que cada uno es el malo de la historia dependiendo de qué lado de la pareja

estés... como el amor nos lleva a idealizar o a no tomar los puntos que son o creer que todo va a estar bien o como dijo DI ... que los dos van a salir cabalgando al atardecer al final, pero como ya han dicho, es difícil, pero si se tiene compromiso se llega.

Br: En mi caso busco un tipo un tipo de películas que me edifiquen y me dejen un mensaje, por ejemplo, son los hermanos Kendrick, sus películas que han hecho, a prueba de fuego, cuarto de guerra, pacto de valientes, más que vencedor; son mensajes que van de acuerdo a la realidad de las familias, a la realidad de los hijos. Yo como público me direcciono a ese tipo de películas que me dejen un mensaje, por ejemplo, les decía que lo que son tipo fantasías, de pelea, no son de mi agrado, por eso hay gustos y gustos de productores para todo, pero si hay películas que están de acorde a la realidad de lo que está pasando en la sociedad, como lo han dicho la mayoría, de los problemas familiares, los problemas con los hijos; productores más grandes, que son los que venden mucha más taquilla, las que tienen un costo de inversión mucho más grande de las que les estoy mencionando.

Estos productores ya tienen su público seleccionado y así como yo les estoy compartiendo va a crear inquietud el tipo de películas que a mí me van a ayudar y a edificar, entonces si hay películas románticas que si dejan un mensaje, que si son de fantasías, otras que van al público joven y no tan joven, tienen sus gustos y preferencias, pero si hay películas que si nos edifican y nos dejan un mensaje positivo, pero eso depende mucho de lo que yo quiero buscar y en qué voy a invertir porque hay que recordar que las películas son de una hora, hora y media, inclusive dos horas, estar sentada y tengo que pensar si el estar sentada dos horas, que voy a encontrar en esa película, por eso es importante la sinopsis de la película y cuál, para yo poderme sentar y poder ver la película.

Cuando visita el cine o está eligiendo qué ver en una plataforma de streaming (Netflix, Prime, etc), ¿por qué tipo de película optan

(comedia, drama, acción, romántica)? ¿de dónde sería esa película (extranjera, ecuatoriana)? y ¿por qué esa sería su elección?

Di: Depende del estado de ánimo que tenga en determinado momento, tampoco tengo preferencia de que país o idioma sea, si la sinopsis/*trailer* son buenos, y los visuales de la portada me llama la atención, la veré.

Ki: ¡Acción y romántica! Extranjera española, porque me engancha más las historias o personajes y también por el acento de los españoles su habla

Ca: Bueno en realidad todas disfruto y cualquier nacionalidad siempre y cuando tenga contenido, en casa disfruto más de películas de acción y drama porque las veo solo y me atrapa mucho el suspenso, te tiene pendiente de cada detalle de la película, la sigues con atención, y cuando acudo al cine prefiero ver películas de comedia y románticas por el mismo motivo de relax, distraimiento, gozo, risa y despejar la mente y sobre todo porque ya es más familiar, íntimo, de compartir con mi ser amado momentos juntos, acrecentar sentimientos, disfrutar de nuestros momentos

Ft: Comedia-aventura. Ahora con mi hija estamos viendo películas o *doramas* asiáticos. Muestran mucho su cultura, es algo diferente. Aunque si es de ver 20 veces la misma película de Hollywood de aventura la vemos.

Ka: Todas, pero generalmente romance extranjera ya que es mi genero favorito y me gusta desestresarme viendo alguna película que no sea tan realista.

Ya: Comedia y romántica, la nacionalidad no tengo elección solo deseo ver una película que me atrape, sea interesante la trama y de buenos conceptos, disfruto de reírme en el cine y en las románticas que tengan excelente contenido. Primero lo nuestro

Cd: Opto por comedia, drama, Romántica, me voy más por las extranjeras, Del oriente tipo coreanas o chinas, y pues últimamente esas son mis elecciones porque a la final, aunque en la trama exista mucha el cliché, a veces es bueno distraerse y conocer otras culturas.

Br: drama y romántica, extranjera, por su contenido, si me deja algún mensaje que edifique mi vida.

Su: Me gustan más de acción y romántica y prefiero las películas extranjeras ya que tienen mejor argumento.



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



**Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes**



SENESCYT

Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Solórzano Piedrahita, Geraldine Camila**, con C.C: # **0925586851** autor/a del trabajo de titulación: **El amor vende: el melodrama y el manejo narrativo del amor en las películas comerciales hollywoodenses** previo a la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 28 de **agosto de 2021**

f.

Nombre: **Solórzano Piedrahita, Geraldine Camila**
C.C: **0925586851**



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	El amor vende: el melodrama y el manejo narrativo del amor en las películas comerciales hollywoodenses		
AUTOR(ES)	Geraldine Camila Solórzano Piedrahita		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Cristian Arnulfo Cortez Galecio		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación		
CARRERA:	Comunicación Social		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciada en Comunicación Social		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	28 de agosto de 2021	No. DE PÁGINAS:	233
ÁREAS TEMÁTICAS:	Cine, arte, comunicación		
PALABRAS CLAVES/KEYWORDS:	Cine comercial, viaje del héroe, amor romántico, melodrama, Hollywood, análisis de contenido		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):			
<p>¿Cómo se nos vende el amor? Las películas comerciales hollywoodenses comparten estructuras que siguen patrones similares y entre los aspectos que más se repiten entre los largometrajes está el de la representación del amor romántico. El héroe o la heroína vive una experiencia romántica que provoca a la audiencia preguntarse si esa pareja podrá estar junta. Este cuestionamiento no es incidental, Hollywood ha utilizado al amor como un recurso más para atraer al consumidor, como considera Illouz, E. (2009) en su estudio sobre el uso del amor como herramienta mercantil.</p> <p>Un análisis de las películas que usan el viaje del héroe y que presentan una subtrama romántica define la herencia melodramática que los <i>blockbusters</i> usan para sus éxitos. Estos elementos permiten conmover al espectador por una película que, a pesar de contar con romance, no pertenece a ese género. Tras la revisión documental sobre el tema, la consulta a trabajadores en la industria y grupos de discusiones con la audiencia se presenta un análisis del contenido amoroso audiovisual en filmes donde se evidencia que el interés amoroso está ahí para ayudar al héroe o a la heroína, no para entorpecer su misión.</p>			
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-995974458	E-mail: camilasolorzanop@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE):	Nombre: León Molina, María Auxiliadora		
	Teléfono: +593-4-2209210		
	E-mail: maria.leon10@cu.ucsg.edu.ec		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			