

## ***María y los niños pobres* de Leonidas Zegarra Uceda y la narración paramétrica**

Leonidas Zegarra's *María y los niños pobres* and parametric narration

**Jorge Luis Villacorta Santamato**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

[jvillacortas@unmsm.edu.pe](mailto:jvillacortas@unmsm.edu.pe)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6004-8239>

### **Resumen**

Al estudiar el largometraje artesanal pequeñoburgués *María y los niños pobres* (2010) de Leonidas Zegarra Uceda (2/2/1949-29/12/2020), cineasta peruano, en el marco de la narración paramétrica, teorizada por Noël Burch y David Bordwell, se puede demostrar su originalidad formal como flujo de técnicas fílmicas en cuanto la organización de sus parámetros no se asemeja a la de otras obras hasta donde se conoce. Adicionalmente, en el marco teórico de la sociología de Pierre Bourdieu, se puede demostrar con ejemplos históricos que los artistas e intelectuales que toman posición por la innovación formal en el cine, propia de la práctica del “distanciamiento estético”, lo hacen en lucha contra la “estética popular” sobre la cual la producción industrial dominante en el mercado elabora formas estandarizadas que pretende son los modelos legítimos de “arte cinematográfico”.

**Palabras clave:** Leonidas Zegarra Uceda, narración paramétrica, estilo cinematográfico, cine digital artesanal latinoamericano, distanciamiento estético

### **Abstract**

By studying *María y los niños pobres* (2010), a petit bourgeois artisanal feature film directed by the Peruvian filmmaker Leonidas Zegarra (02/02/1949-12/29/2020), within the theoretical framework of the parametric narration developed by Noël Burch and David Bordwell, it is provable that it has an original film form as a flow of film techniques because the organization of its parameters don't resemble other movies, considering what is known today. Additionally, within the sociological framework developed by Pierre Bourdieu, it is demonstrable with historical examples that the artists and intellectuals who decide to support formal innovation in filmmaking, attitude related to the practice known as “aesthetic distancing”, do it struggling against the “popular aesthetic” that the industrial production ruling the market uses as a basis to manufacture standardized forms that pretends are the legitimate models of “film as art”.

**Keywords:** Leonidas Zegarra; parametric narration; filmmaking style; Latin American digital artisanal filmmaking; aesthetic distancing.

**Fecha de envío:** 19/4/2021

**Fecha de aceptación:** 19/3/2021

## Introducción

El problema teórico de la forma fílmica está vinculado a formas de producción (industrial burguesa estandarizada y artesanal pequeñoburguesa) y formas de consumo (“estética popular” y “distanciamiento estético”) que luchan por la imposición de sus criterios de legitimidad respecto de dicha forma, disputa extendida hasta el campo académico adaptada a las características del medio. En este artículo se intenta demostrar que la película artesanal pequeñoburguesa *María y los niños pobres* posee originalidad formal examinada como narración paramétrica o flujo de técnicas fílmicas, punto de vista vinculado a la práctica del “distanciamiento estético”, propio de artistas e intelectuales interesados en el estilo como concepto relacional entre obras. Se demostrará también que la valoración de la experimentación formal lucha contra la “estética popular”, práctica satisfecha por la producción fílmica industrial dominante en el mercado, que impone formas estandarizadas como las legítimas del “arte cinematográfico”, lo que hace dudar a ciertos sectores sociales de la artísticidad de las películas artesanales pequeñoburguesas, aunque compartan con las de formas estandarizadas el estar compuestas por flujos de técnicas fílmicas, pero organizados de modos distintos al dominante.

## Producción digital artesanal pequeñoburguesa latinoamericana

*María y los niños pobres* es una producción digital artesanal pequeñoburguesa latinoamericana escrita y dirigida por Leonidas Zegarra, egresado del Programa Académico de Cine y Televisión de la Universidad de Lima, “maestro del cine peruano de serie B” (*Trome*, 2012). Las investigadoras Cecilia Banegas Flores y Cecilia Quiroga San Martín indican que la producción boliviana de largometrajes se adapta a nivel económico y subjetivo a la producción digital:

El cine digital en Bolivia se ha convertido en la salida o la respuesta de emergencia a una cinematografía estancada en su imposibilidad de generar una industria. La aparición de equipos de video de considerable calidad a bajo costo significa para los realizadores una oportunidad para producir con mayor frecuencia. Sin embargo, a

decir de Marco Arnez “no se trata de que los equipos disponibles en nuestro medio hayan superado la calidad del celuloide, sino que las expectativas de calidad de los realizadores han disminuido” (Arnez, s. f.; Fuertes y Mastrini, 2014, p. 124).

Esta adopción de la tecnología digital, extendida a la exhibición con proyectores de video (como se hizo en Puno, Juli y La Paz con *María y los niños pobres*), no es reconocida como modo de producción específico de un sector económicamente subordinado, ya que se le cuestiona la naturaleza de la actividad y se la describe como milagrosa por no ajustarse al modelo industrial burgués, aceptado como legítimo. Cecilia Banegas Flores y Cecilia Quiroga San Martín señalan:

Otro tema que se debe analizar al hablar de cine digital es la exhibición, puesto que hasta el momento, el único estándar de distribución de cine es el de 35 mm y para exhibir en digital en Bolivia existen dos formas; una de ellas es hacer el *transfer* al formato de 35 mm y la segunda es proyectar simplemente a través de proyectores de video. El *transfer* a 35 mm ofrece la mejor calidad; sin embargo, significa también un alto presupuesto; por otro lado la proyección en video es el recurso más económico y que permite una mayor distribución del audiovisual en lugares que no cuentan con sala, ni con proyectores de cine. La pregunta que queda pendiente en este análisis es: ¿se está haciendo realmente cine en Bolivia? “En realidad... no hay cine. Hay pequeños milagros”, afirma el realizador Alejandro Pereyra (2010), y posiblemente tenga mucha razón (Fuertes y Mastrini, 2014, p. 126).

La discrepancia entre lo real y lo ideal dificulta las relaciones entre las instituciones oficiales de promoción cinematográfica y los cineastas artesanales en el Perú, pues ocupan posiciones sociales distintas. El cineasta ayacuchano Ladislao “Lalo” Parra describe el caso de Luis Aguilar, cineasta también ayacuchano que se presentó tres veces a los concursos del Estado:

### **Los concursos del Estado**

#### **Tú has participado en los concursos del Estado, ¿qué modificaciones crees que se deberían hacer?**

[...] Otra cosa de la que carecemos en provincias es saber cómo hacer proyectos. De acá, de Ayacucho, Luis Aguilar se ha presentado tres veces, creo que con el mismo proyecto. La cosa es que le han observado que su presupuesto no coincide con el guion. Él había puesto un costo y en Lima le han observado el proyecto, diciendo

que era muy poco ese costo. Ahora, yo —por ejemplo— tengo una cámara profesional, yo la alquilo en Ayacucho por día a cien soles, y la misma cámara en Lima la alquilan a cien dólares. Entonces, son realidades distintas. Eso creo que es lo que no entiende Lima o los jurados de Lima o la gente de Lima.

**O sea que no solamente es un problema de capacitar a los provincianos, sino que hay que capacitar a los jurados limeños para que entiendan la realidad de los provincianos.**

Claro, la realidad de las provincias es otra realidad, es diferente; y están midiendo a todo el Perú como si fuera Lima (Bustamante y Luna, 2017, p. 157).

### **Posición social y posición estética**

Los casos de los cineastas ayacuchanos Luis Aguilar y Ladislao Parra muestran que, en condiciones distintas de producción, las disposiciones de los productores y sus expectativas también son diferentes, pues los sistemas de percepción y valoración de los largometrajes se rigen por normas propias. Sucede igual en el campo académico, dado que mientras los estudios de comunicación se enfocan en los mensajes masivos, por tanto estandarizados, los estudios vinculados al arte están abiertos a la exploración formal como rasgo positivo. Además, en este campo las obras audiovisuales de la producción digital artesanal pequeñoburguesa tienen más posibilidades de ser reconocidas como pertenecientes a un modo de producción específico, porque se considera que las propuestas de sus autores expresan criterios propios, aun si resultan individualistas y personales. En el Perú, esta actitud hacia el cine fue planteada como “necesidad de libertad absoluta de creación” (Moreno *et al.*, 1971, p. 19). En el “Cinemanifiesto del Grupo Realidad”, publicado en la revista *Crónicas de Cine*, números 3 y 4 de enero y febrero de 1971, se afirma:

El cine como un arte es también un medio de conocimiento que necesariamente deberá desarrollarse dentro del principio de la libertad. El cine y el realizador cinematográfico hoy por hoy no gozan de su libertad de creación absoluta.

Es evidente que todas las obras cinematográficas están condicionadas por un medio en el que se permite, en forma gradual, el despliegue con su mayor fuerza de toda la técnica moderna de información y de publicidad. Esto también sucede en otros campos de la creatividad. Pero es incuestionable que el cine deberá desarrollarse dentro del principio inalterable de la necesidad de libertad absoluta de creación,

dentro de un garantizado libre juego de tendencias y de selección (Moreno *et al.*, 1971, p. 19).

Los firmantes, Guillermo Moreno, Jorge Álvarez Tupla, Leonidas Zegarra Uceda, Enrique Reyes Mestas, José Bendezú Arroyo y Miguel Lack Alejos, identificaron el cine como un arte sin restricciones creativas. Esta concepción, en la cual el cine es un medio de expresión artístico, había sido promovida por Armando Robles Godoy desde una década antes, como gestor de la Asociación Cultural Cinematográfica y articulista especializado en el tema cinematográfico. El 13 de agosto de 1961, en un texto publicado en *7 Días del Perú y del Mundo*, afirmó:

La producción comercial norteamericana embota, en forma sistemática, la sensibilidad del público, y logra hacer que se olvide de las primeras creaciones, muchas de ellas también norteamericanas, en las que se utilizaba el cine como lo que es: un nuevo modelo de expresión artística (Robles, Robles y Bustamante, 2020, p. 77).

Su posición, propia del “distanciamiento estético”<sup>1</sup>, está abierta a la exploración formal, pues reconoce que la forma estandarizada del cine comercial estadounidense condiciona al espectador, siendo consciente también de que el argumento es una posibilidad y no una necesidad del cine. En el mismo artículo señala:

La identificación entre el cine y el argumento era muy sólida para que se rompiera de golpe, pero ya este mismo argumento pasaba poco a poco a ocupar un lugar secundario, y la manera en que era mostrado en los filmes era cada vez más propia. Gran parte del público comenzó a sospechar que el cine no era una ventana abierta a una serie de acontecimientos (Robles, Robles y Bustamante, 2020, p. 79).

Luego de indicar que el cine cumple la función de comunicación artística, agrega respecto de la relación entre el cine y el argumento:

Y para esto, por supuesto, no era necesario que el cine, o cualquier arte, se independizara de lo argumental; pero era indispensable que no estuviera esclavizado a ello. Podía acudir o podía no acudir a la narración de acontecimientos. No tenía importancia (Robles, Robles y Bustamante, 2020, p. 79).

Dado que Armando Robles Godoy, como David Bordwell, carecía de un modelo sociológico del gusto, describe la función particular que desempeña el cine como arte, y toda producción artística, del siguiente modo:

Había algo más. ¿Qué era? Era la comunicación al espectador, mediante formas, movimientos y sonidos, de ciertas relaciones y verdades, que le llegaban directamente a un nivel más profundo que el meramente intelectual. En cierta forma, a esto se reduce el arte (Robles, Robles y Bustamante, 2020, p. 79).

Como la producción artística se realiza desde una subjetividad socializada (*habitus*), las “formas, movimientos y sonidos” que corresponden a “ciertas relaciones y verdades” son las del *habitus* que las generan. La vida social es más imitativa, práctica y corporal que racional, teórica e ideal, por lo que Robles está en lo correcto cuando coloca el nivel intelectual como subordinado en el consumo artístico, debido a que la socialización se manifiesta en ambientes concretos. Lo que omite es que las “relaciones y verdades” son sociales y corresponden a mercados distintos, no son generales, lo que permite posiciones encontradas frente a las obras. El manifiesto del Grupo Realidad sigue el modelo que propone Robles del cine como arte y del cineasta como artista. Leonidas Zegarra se guió por esta visión y la adaptó a las necesidades del momento, tal cual hacen otros productores artesanales que se consideran artistas que aumentan sus capitales cultural, simbólico y social antes que como empresarios que calculan el aumento de su capital económico. Distinción necesaria, dado que las formas de análisis de los filmes artesanales también se ven condicionadas por criterios semejantes. Existen técnicas cinematográficas comunes a los filmes artesanales e industriales, pero la ausencia de legitimidad de los primeros lleva a la negación de cualquier valor artístico sobre la base de sus diferencias respecto del cine industrial burgués. Pese a ser referentes de posiciones sociales que producen en condiciones propias, pequeñoburguesas, se prefiere asumir que “está mal hecho” en lugar de identificarlo como un modo específico, aunque se ensayen términos como “independiente”, “de bajo presupuesto”, “sin presupuesto”, “trash”, para situarlo en relación con el modelo burgués. Una supuesta “pobreza o escasez de recursos” impide observar el uso de medios específicos sobre los que se aplican técnicas fílmicas como el diseño del encuadre, el movimiento de la cámara, el uso del sonido y la música. Las conciencias de algunos espectadores, los que según Pierre Bourdieu practican la “estética popular”<sup>1</sup>, se interesan por el tema y lo que muestra, sin prestar atención al flujo de técnicas que se aplican y van generando un despliegue de recursos con ritmo particular. La presencia de esta forma se encuentra en películas burguesas y pequeñoburguesas; en las primeras es estandarizada para adaptarse a las necesidades del mensaje distribuido masivamente, que necesita una recepción generalizada para su justificación económica y que no puede prestarse a la experimentación formal. En la película *Sed de mal (Touch of evil)* (1958) la propuesta de Orson Welles fue

obstaculizada por las necesidades de los productores del filme. Paolo Mereghetti, en su texto *Orson Welles*, indica:

Sin embargo, en la fase de montaje vuelve a estallar una crisis con los productores. La copia de 109 minutos de duración enviada a la Universal alterna largos planos secuencia y escenas extremadamente rápidas y concisas, y está elaborada a partir de decenas de encuadres diferentes. Las expectativas del espectador se frustran constantemente debido a la permanente ruptura del ritmo. Pero esta versión no convence a los directivos, que imponen un corte de 15 minutos (suprimiendo las escenas que permiten comprender la dimensión moral del filme) y añaden empalmes anodinos filmados por un tal Harry Keller. Asimismo, introducen los títulos de crédito y la banda sonora en el virtuoso plano secuencia inicial del atentado, en detrimento de la tensión del filme, que se distribuye en salas en abril de 1958 (Mereghetti, 2011, p. 76).

“La permanente ruptura del ritmo” es la de aquel ritmo al cual están acostumbrados los espectadores del cine industrial dominante; por tanto, se incomodan. Orson Welles podría haber sido considerado “un mal cineasta” por tener una propuesta personal, ya que para él el montaje era la fase fundamental de la realización cinematográfica. Entrevistado por André Bazin, indica:

Sin embargo, para mi estilo, para mi visión del cine el montaje no es un aspecto, es *el aspecto*. Dirigir un filme es un invento de tipos como ustedes, no es un arte, todo lo más lo es un minuto al día, un minuto terriblemente crucial que muy pocas veces llega. El único momento en el que se puede ejercer un control sobre el filme es durante el montaje. Por tanto, en la sala de montaje trabajo muy lentamente, lo que siempre desencadena la cólera de los productores, que acaban por quitarme el filme de las manos. No sé por qué esto me lleva tanto tiempo. Podría trabajar indefinidamente en el montaje de un filme. En lo que a mí respecta, la cinta de celuloide es como una partitura musical cuya ejecución viene determinada por el montaje, análogamente a como un director de orquesta puede interpretar una pieza completamente en *rubato*, otro de manera muy seca y académica, un tercero muy románticamente, etc. Las imágenes en sí mismas no son suficientes, son muy importantes, pero no son más que imágenes. Lo esencial es su duración, lo que sigue a cada una de ellas, toda la maravillosa elocuencia del cine se forja en la sala de montaje (Bazin, 2002, pp. 161-162).

Welles compara la cinta de celuloide con la partitura musical y se interesa por la duración de las imágenes y su secuencia. No le interesa la historia narrada, sino el fluir del ritmo y lo deja establecido cuando responde a Bazin:

—*Sus montajes son largos porque buscan distintas soluciones de...*

—Busco el ritmo exacto entre un encuadre y el siguiente. Es una cuestión de oído: el montaje es el momento en el que el filme tiene que ver con el sentido del oído.

—*¿No son pues problemas de narración o de tensión dramática los que le detienen?*

—No, es más bien una forma, como cuando el director de orquesta ha de interpretar una pieza con o sin *rubato*. Es una cuestión de ritmo y, para mí, lo esencial son precisamente las pausas (Bazin, 2002, p. 165).

Este interés por plantear sus propuestas es tanto una exploración respecto de la forma del cine como un medio para ser reconocible como artista. Orson Welles lo tiene muy claro, y al ser interrogado por André Bazin respecto del uso del objetivo 18,5 dilucida:

Trabajo, y he trabajado, en 18,5 únicamente porque los demás cineastas no lo han utilizado. El cine es como una colonia, hay muy pocas colonias cuando América se abría de par en par y los españoles estaban en la frontera mexicana, los franceses en el Canadá, los holandeses en Nueva York, se podía tener la seguridad de que los ingleses irían adonde todavía no había nadie. No prefiero el objetivo de 18,5; simplemente soy el único que ha investigado sus posibilidades, no prefiero improvisar, sencillamente es que nadie improvisaba hacía mucho tiempo. No es una cuestión de preferencia, ocupo las posiciones que no están tomadas, porque en este joven medio de expresión esto es una necesidad. Lo primero que hay que recordar cuando se habla de cine es su juventud; y lo esencial para todo artista responsable es cultivar aquello que todavía es yermo. Si todo el mundo trabajara con grandes angulares, yo rodaría todos mis filmes en 75 mm, pues creo muy seriamente en las posibilidades de tal objetivo; si hubiera otros artistas extremadamente barrocos, yo sería el más clásico que ustedes hubieran visto nunca. No actúo así por espíritu de contradicción, no quiero oponerme a lo ya hecho, sino ocupar un terreno virgen y trabajar en él (Bazin, 2002, pp. 163-164).

De modo consciente se distingue diferenciándose en el estilo para ser identificable. Aun la improvisación, que se presenta como necesidad en el cine artesanal, es un

recurso apreciado por Welles para distinguirse y experimentar, como indica a André Bazin respecto de su producción *Don Quijote*:

No, no más deprisa, pero sí con un grado de libertad que en vano se intentaría encontrar en producciones normales, porque se hizo sin guion técnico, sin hilo argumental, sin tan siquiera una sinopsis. Cada mañana, los actores, el equipo técnico y yo mismo nos encontrábamos en el hotel y salíamos e inventábamos el filme en la calle, como Mack Sennett. Por eso es apasionante, porque es una verdadera improvisación: la historia, los pequeños incidentes, todo es improvisado. Son cosas que se nos han ocurrido de pronto, en un raptó de inspiración, pero después de haber ensayado a Cervantes durante cuatro semanas. Porque hemos ensayado todas las escenas de Cervantes como si fuéramos a interpretarlas, de forma que los actores se familiarizaran con los personajes; luego hemos salido a la calle y hemos representado, no la obra de Cervantes, sino más bien una improvisación basada en esos ensayos, en el recuerdo de los personajes. Es un filme mudo (Bazin, 2002, pp. 158-159).

El prestigio autoral de Orson Welles permite resaltar que, como artista, enfrenta problemas semejantes a los que encara la producción artesanal pequeñoburguesa latinoamericana, y mostrar que el arte cinematográfico tiene especificidades al margen de tratarse de producciones burguesas industriales o pequeñoburguesas artesanales. Bazin supone que la improvisación utilizada en *Don Quijote* afectaría la búsqueda plástica de Welles, lo que este niega:

*Este método de trabajo habrá limitado sin duda sus investigaciones plásticas y, desde este punto de vista, su Don Quijote será probablemente muy diferente de sus otros filmes.*

No, en absoluto. Es muy estilizado, mucho más que todo lo que he hecho anteriormente; estilizado desde el punto de vista de los encuadres, del empleo de los objetivos (Bazin, 2002, p. 159).

Al resaltar los encuadres y el uso de los objetivos el cineasta deja en claro que encuentra valor en estas elecciones, de modo que la forma estandarizada del cine es una entre otras. Este interés por el ritmo establecido por el flujo de técnicas fílmicas es lo que se conoce como narración paramétrica, correspondiente a la práctica que Pierre Bourdieu denomina “distanciamiento estético”, interesada en el estilo como concepto relacional entre obras y en la experimentación formal, menos frecuente que la “estética popular” porque su producción exige más recursos.

## La narración paramétrica

Noël Burch, en su libro *Praxis del cine*, explica tres sentidos del término *découpage* (“planificación”) como proceso que descompone una acción (o relato) en planos (y secuencias) antes del rodaje. Respecto de su tercer significado señala:

Con mayor razón pues el tercer sentido de la palabra *découpage*, que deriva del segundo, corresponde a una noción que solo existe en francés. Aquí, ya no se trata de tal o cual fase de la escritura previa de un film de tal o cual operación técnica: se trata en realidad de la factura más íntima de la obra *acabada*: desde el punto de vista formal, un film es una sucesión de *trozos de tiempo* y de *trozos de espacio*. El *découpage* es pues la resultante, la convergencia de un “*découpage*” del espacio (o más bien una sucesión de “*découpages*” del espacio) realizado en el momento del rodaje, y de un “*découpage*” del tiempo, previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje. Por esta noción dialéctica se puede definir (y, por tanto, analizar) la factura misma de un film, su devenir esencial (Burch, 2004, pp. 13-14).

Burch identifica en la planificación tal cual queda luego del montaje lo que caracteriza la forma de la película. Como Orson Welles, se interesa por los trozos de espacio en su duración. Las características de estos trozos de espacio, cómo se suceden y sus duraciones son parámetros que pueden formar series:

En términos generales, creemos que hay estructura cuando un parámetro evoluciona según un esquema reconocible como tal, ya sea por el espectador de la sala, ya sea por el realizador en la mesa de montaje, puesto que creemos también que las estructuras “que solo son perceptibles por los que las han hecho” no resultan inoperantes en cuanto al resultado estético final (Burch, 2004, p. 75).

Estas estructuras formadas por los parámetros no son siempre conscientes, como ocurre cuando Welles apela a la intuición para trabajar su montaje; sin embargo, su juicio se apoya en la forma del filme. Así como este recurre a un ejemplo musical para ilustrar su método de trabajo, Burch equipara la estructura a la noción de “ritmo”:

Además, se nos ha ocurrido recientemente que lo que llamamos “estructura” quizá no es sino una extensión de ese antiguo lugar común de los teóricos rusos y anglosajones de los años 30 y 40, a

saber, el *ritmo*. Habiendo dicho al principio de este capítulo que el ritmo no podía reducirse a una sucesión de duraciones, como sucede en la música, estamos ahora tentados a concluir que se compone de la suma de todos los parámetros que hemos enumerado hasta aquí, es decir, de una complejidad inaudita. Por ello la otra tentación (a la que no siempre resistimos) de llevar este fenómeno a una analogía musical simplista debe proscribirse categóricamente si por fin se quiere captar el cinematógrafo en su verdad (Burch, 2004, p. 75).

Esta perspectiva, que es objetiva para Noël Burch y Orson Welles, no es una percepción general. En *Narración en el cine de ficción*, David Bordwell (1996) se pregunta si el espectador puede “percibir las estructuras estilísticas de la narración paramétrica” (p. 284). A diferencia de Pierre Bourdieu, Bordwell carece de un modelo social del gusto y no distingue entre espectadores que practican el “distanciamiento estético” o la “estética popular”. Para responder afirmativamente a su pregunta, recurre a un ejemplo del campo del arte (“distanciamiento estético”), no de la industria del entretenimiento estadounidense (“estética popular”):

Una réplica podría empezar con la sugerencia de Gombrich de que hay una diferencia entre la percepción del *significado*, que él asocia al arte representativo, y la percepción del *orden*, que asocia al arte decorativo y abstracto. Normalmente, las actividades no se distinguen fácilmente, puesto que nuestra percepción del orden se entremezcla con asunciones y expectativas respecto al significado. Pero en arte el significado representativo puede minimizarse u ocultarse, y el puro orden perceptual puede aparecer claramente delimitado. Esto sucede en la pintura abstracta, que o bien expulsa el significado denotativo o lo oculta por medio del puro diseño. Se puede ver una mesa y una guitarra en un bodegón cubista, pero su significado identificable es secundario respecto a la organización espacial del conjunto. Lo mismo sucede con la organización del espacio y el tiempo cinematográficos en el cine paramétrico (Bordwell, 1996, p. 284).

Como para Bordwell las producciones de la industria del cine estadounidense son el modelo “clásico”, el tema es imprescindible en la película, y asume que la narración paramétrica es un caso particular de narración, cuando lo inverso resulta más amplio: todas las películas son paramétricas en una u otra medida, siendo el tema una posibilidad adicional y las películas de Hollywood un caso particular, tanto como

los otros modos de narración que menciona Bordwell (narración de arte y ensayo, narración histórico-materialista). El “orden sin significado” del cine paramétrico lo “atormenta” tanto como a su espectador abstracto en cuanto omite que las clases de orden identifican posiciones sociales específicas y sus prácticas particulares.

En el cine paramétrico, el argumento se subordina a un modelo estilístico inmanente, impersonal. Dado que no hay un significado denotativo evidente de tal diseño obvio, el observador se muestra ansioso por pasar al nivel connotativo. Sin embargo, ahí tampoco resulta evidente ninguna certeza. Cuando un estilo poderoso e internamente coherente rechaza los esquemas convencionales para producir un significado narrativo, nos vemos tentados a proyectar otros esquemas en él, y la oscilación vacilante de tales alternativas contribuye al sentido de incertidumbre. El orden sin significado nos atormenta.

Sin tiempo que perder, el observador puede también atribuir la inefabilidad a las incomprensibles diferencias generadas por el estilo. El espectador no puede descubrir todas las variantes de cada parámetro y no puede mantenerlas en su cabeza a la vez (Bordwell, 1996, pp. 305-306).

El efecto de ansiedad que describe Bordwell está vinculado más a la práctica de la “estética popular” que a la del “distanciamiento estético”, pues el cine estandarizado de Hollywood condicionado por sus intereses deja estrecho margen a la experimentación formal. Como en el caso de la reacción que él atribuye a su “espectador” abstracto frente al cine paramétrico, la cualidad “inefable” de las películas de Leonidas Zegarra ha sido reconocida y se le ha atribuido a él y a sus actores en más de una oportunidad. Bordwell sintetiza la narración paramétrica:

En resumen: la narración paramétrica establece una norma intrínseca distintiva, que frecuentemente implica un ámbito inusualmente limitado de opciones estilísticas, y desarrolla esta norma de forma aditiva. El estilo, en consecuencia, entra en unas relaciones cambiantes, ya sea dominante o subordinado, con respecto al argumento. Se conduce al espectador a construir una norma estilística prominente, a reconocer el estilo como no motivado ni realista, ni composicional ni transtextualmente. El observador debe también formar asunciones e hipótesis respecto al desarrollo estilístico del filme (Bordwell, 1996, p. 289).

El estilo dominante como realista marca la pauta del realismo. Aceptando el cine “clásico” de Hollywood como modelo, Bordwell ignora la existencia de varios realismos simultáneos y clasifica al estilo del cine paramétrico como no motivado ni realista, como si solamente existiese una clase de espectadores que comparten la misma subjetividad, es decir, la misma objetividad grupal y su sentido de realismo. Esta visión establece límites clasificatorios para otras experiencias sociales que buscan la legitimización de sus producciones audiovisuales.

### ***María y los niños pobres y la narración paramétrica***

Un estudio de *María y los niños pobres* como narración paramétrica demanda la determinación de sus parámetros, descripciones de su forma global para observar cómo evolucionan sus características. La tabla 1, elaborada a partir de la identificación de las escenas de la película mediante una comparación de un guion del filme y el largometraje terminado (versión estrenada en Puno y Juli), ofrece dos parámetros: tiempo (duración de la escena) en segundos y número de tomas por escena para el conjunto de la película. Ante la aparente ausencia de series reconocibles, el análisis muestra una característica original e impensada: el número de tomas de las escenas de las columnas 5, 6 y 9 es el mismo (78 tomas), y son cercanos los números de tomas de las columnas 4 (76 tomas) y 8 (74 tomas). Esta formalización de la película mediante un número de tomas igual en conjuntos de escenas que no se perciben conscientemente al mirar el filme sino al analizarlo es original, pues establece semejanzas donde la costumbre dominante del consumo fílmico no las busca. La forma se revela a quien se interesa por ella como un fenómeno más allá del ámbito de la estética popular.

Tabla 1

*Flujo de escenas por # de tomas por escena (t) / segundos (s)*

|                        |                         |                        |                       |                         |                         |                       |                       |                         |                       |                                     |
|------------------------|-------------------------|------------------------|-----------------------|-------------------------|-------------------------|-----------------------|-----------------------|-------------------------|-----------------------|-------------------------------------|
| Escena 1<br>1 t/26 s   | Escena 2<br>5 t/24 s    | Escena 3<br>18 t/186 s | Escena 4<br>6 t/33 s  | Escena 5<br>13 t/148 s  | Escena 6<br>7 t/58 s    | Escena 7<br>10 t/75 s | Escena 8<br>3 t/17 s  | Escena 9<br>2 t/23 s    | Escena 10<br>3 t/11 s | <b>Fila 1</b><br><b>68 t/601 s</b>  |
| Escena 11<br>15 t/62 s | Escena 12<br>7 t/35 s   | Escena 13<br>5 t/15 s  | Escena 14<br>7 t/25 s | Escena 15<br>22 t/124 s | Escena 16<br>26 t/191 s | Escena 17<br>8 t/37 s | Escena 18<br>4 t/31 s | Escena 19<br>27 t/203 s | Escena 20<br>3 t/36 s | <b>Fila 2</b><br><b>124 t/759 s</b> |
| Escena 21<br>10 t/58 s | Escena 22<br>7 t/38 s   | Escena 23<br>6 t/39 s  | Escena 24<br>8 t/38 s | Escena 25<br>8 t/84s    | Escena 26<br>2 t/24 s   | Escena 27<br>1 t/42 s | Escena 28<br>2 t/20 s | Escena 29<br>6 t/33 s   | Escena 30<br>7 t/52 s | <b>Fila 3</b><br><b>57 t/428 s</b>  |
| Escena 31<br>14 t/81 s | Escena 32<br>34 t/156 s | Escena 33<br>8 t/21 s  | Escena 34<br>6 t/29 s | Escena 35<br>7 t/42 s   | Escena 36<br>4 t/22 s   | Escena 37<br>6 t/40 s | Escena 38<br>6 t/19 s | Escena 39<br>1 t/25 s   | Escena 40<br>7 t/32 s | <b>Fila 4</b><br><b>93 t/467 s</b>  |

|                                       |                                       |                                       |                                       |                                       |                                       |                                       |                                       |                                       |  |                                      |
|---------------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|--|--------------------------------------|
| Escena 41<br>7 t/73 s                 | Escena 42<br>13 t/78 s                | Escena 43<br>4 t/33 s                 | Escena 44<br>3 t/11 s                 | Escena 45<br>11 t/63 s                | Escena 46<br>17 t/52 s                | Escena 47<br>5 t/34 s                 | Escena 48<br>25 t/203 s               | Escena 49<br>14 t/65 s                | Escena 50<br>18 t/144 s                | <b>Fila 5</b><br><b>117 t/756 s</b>  |
| Escena 51<br>6 t/35 s                 | Escena 52<br>18 t/143 s               | Escena 53<br>2 t/13 s                 | Escena 54<br>10 t/47 s                | Escena 55<br>6 t/26 s                 | Escena 56<br>6 t/54 s                 | Escena 57<br>7 t/60 s                 | Escena 58<br>1 t/7 s                  | Escena 59<br>21 t/83 s                | Escena 60<br>13 t/67 s                 | <b>Fila 6</b><br><b>90 t/535 s</b>   |
| Escena 61<br>6 t/41 s                 | Escena 62<br>6 t/35 s                 | Escena 63<br>2 t/14 s                 | Escena 64<br>26 t/92 s                | Escena 65<br>2 t/6 s                  | Escena 66<br>5 t/18 s                 | Escena 67<br>6 t/20 s                 | Escena 68<br>1 t/23 s                 | Escena 69<br>6 t/34 s                 | Escena 70<br>4 t/15 s                  | <b>Fila 7</b><br><b>64 t/298 s</b>   |
| Escena 71<br>2 t/9 s                  | Escena 72<br>2 t/8 s                  | Escena 73<br>3 t/12 s                 | Escena 74<br>8 t/59 s                 | Escena 75<br>4 t/31 s                 | Escena 76<br>5 t/29 s                 | Escena 77<br>2 t/6 s                  | Escena 78<br>1 t/5 s                  | Escena 79<br>1 t/16 s                 | Escena 80<br>7 t/44 s                  | <b>Fila 8</b><br><b>35 t/219 s</b>   |
| Escena 81<br>9 t/39 s                 | Escena 82<br>14 t/60 s                | Escena 83<br>11 t/51 s                | Escena 84<br>2 t/13 s                 | Escena 85<br>5 t/26 s                 | Escena 86<br>6 t/67 s                 | Escena 87<br>22 t/72 s                | Escena 88<br>31 t/184 s               |                                       |  | <b>Fila 9</b><br><b>100 t/512 s</b>  |
| <b>Columna 1</b><br><b>70 t/424 s</b> | <b>Columna 2</b><br><b>106 t/57 s</b> | <b>Columna 3</b><br><b>59 t/384 s</b> | <b>Columna 4</b><br><b>76 t/347 s</b> | <b>Columna 5</b><br><b>78 t/550 s</b> | <b>Columna 6</b><br><b>78 t/515 s</b> | <b>Columna 7</b><br><b>67 t/386 s</b> | <b>Columna 8</b><br><b>74 t/509 s</b> | <b>Columna 9</b><br><b>78 t/482 s</b> | <b>Columna 10</b><br><b>62 t/401 s</b> | <b>Total</b><br><b>748 t/4,575 s</b> |

Observación: Hay 88 escenas porque 2 escenas del guion no aparecen en la película; quedan un total de 88 escenas en el filme.

La observación de las escenas del filme lleva a reconocer cuatro métodos de paso de la escena escrita a tomas de la película. Para el análisis los denominamos cánones y se caracterizan del siguiente modo:

Canon I: las tomas tienden a ser frontales y fijas. Privilegian la cabeza individual, principalmente el rostro (primeros planos). Hay pocas o ninguna toma de conjunto (ausencia de planos generales).

Canon II: hay planos medios y generales. El punto de visión incluye parte de la nuca de uno de los personajes. Los objetos y personas son mirados desde arriba hacia abajo y viceversa (picado y contrapicado).

Canon III: usualmente resuelve la escena con un plano. La toma comienza con el teleobjetivo enfocado a la distancia y retrocede ópticamente. La cámara realiza un paneo.

Canon IV: combina los cánones 1, 2 y 3 en una sola escena.

Una mirada más detallada revela que, en las escenas, estos cánones se combinan de modo parcial también, sin aparecer

Tabla 2  
*Flujo de escenas por canon utilizado (88 escenas)*

|                             |                             |                            |                            |                             |                            |                            |                             |                            |                             |                                 |
|-----------------------------|-----------------------------|----------------------------|----------------------------|-----------------------------|----------------------------|----------------------------|-----------------------------|----------------------------|-----------------------------|---------------------------------|
| Escena 1<br>I               | Escena 2<br>I, ~III         | Escena 3<br>I, ~III        | Escena 4<br>I, ~III        | Escena 5<br>I               | Escena 6<br>I, ~II         | Escena 7<br>I, ~II, ~III   | Escena 8<br>I               | Escena 9<br>I, III         | Escena 10<br>II             | <b>Fila 1</b><br><b>68/601</b>  |
| Escena 11<br>I, II, ~III    | Escena 12<br>I, III         | Escena 13<br>II            | Escena 14<br>I, II         | Escena 15<br>I, II, ~III    | Escena 16<br>I, II         | Escena 17<br>I             | Escena 18<br>I, II, III, IV | Escena 19<br>I, II, ~III   | Escena 20<br>I, ~III        | <b>Fila 2</b><br><b>124/759</b> |
| Escena 21<br>I, II, III, IV | Escena 22<br>I, ~III        | Escena 23<br>I, II         | Escena 24<br>I, II         | Escena 25<br>I, II          | Escena 26<br>II, ~III      | Escena 27<br>II            | Escena 28<br>II, ~III       | Escena 29<br>I, III        | Escena 30<br>~I, ~II        | <b>Fila 3</b><br><b>57/428</b>  |
| Escena 31<br>I, II, III, IV | Escena 32<br>I, II, ~III    | Escena 33<br>I             | Escena 34<br>~I, ~II, ~III | Escena 35<br>I, II, III, IV | Escena 36<br>I             | Escena 37<br>I, ~III       | Escena 38<br>~I, II, ~III   | Escena 39<br>I             | Escena 40<br>I, ~II, ~III   | <b>Fila 4</b><br><b>93/467</b>  |
| Escena 41<br>II             | Escena 42<br>II, ~III       | Escena 43<br>II            | Escena 44<br>II            | Escena 45<br>I, ~II         | Escena 46<br>I, II         | Escena 47<br>I             | Escena 48<br>I, II          | Escena 49<br>I, ~II        | Escena 50<br>I, ~II, ~III   | <b>Fila 5</b><br><b>117/756</b> |
| Escena 51<br>II             | Escena 52<br>I, II, III, IV | Escena 53<br>III           | Escena 54<br>II, ~III      | Escena 55<br>II, ~III       | Escena 56<br>~I, II, ~III  | Escena 57<br>I, II, ~III   | Escena 58<br>I              | Escena 59<br>I, II         | Escena 60<br>II             | <b>Fila 6</b><br><b>90/535</b>  |
| Escena 61<br>I, II, III, IV | Escena 62<br>II             | Escena 63<br>I, III        | Escena 64<br>I, II         | Escena 65<br>II             | Escena 66<br>II            | Escena 67<br>I, II         | Escena 68<br>III            | Escena 69<br>II            | Escena 70<br>I              | <b>Fila 7</b><br><b>64/298</b>  |
| Escena 71<br>II             | Escena 72<br>II             | Escena 73<br>II            | Escena 74<br>II            | Escena 75<br>II             | Escena 76<br>I             | Escena 77<br>I             | Escena 78<br>I              | Escena 79<br>III           | Escena 80<br>~I, ~II, ~III  | <b>Fila 8</b><br><b>35/219</b>  |
| Escena 81<br>I, ~II, ~III   | Escena 82<br>I, II          | Escena 83<br>~I, II, ~III  | Escena 84<br>II            | Escena 85<br>I              | Escena 86<br>~I, II, ~III  | Escena 87<br>~I, II, ~III  | Escena 88<br>I, II, ~III    |                            |                             | <b>Fila 9</b><br><b>100/512</b> |
| Columna 1<br><b>70/424</b>  | Columna 2<br><b>106/577</b> | Columna 3<br><b>59/384</b> | Columna 4<br><b>76/347</b> | Columna 5<br><b>78/550</b>  | Columna 6<br><b>78/515</b> | Columna 7<br><b>67/386</b> | Columna 8<br><b>74/509</b>  | Columna 9<br><b>78/482</b> | Columna 10<br><b>62/401</b> | <b>748/4,575</b>                |

Observación: El símbolo “~” agregado a un canon indica que la escena se presenta con rasgos parciales de tal canon.

El análisis de la tabla 2 muestra que el uso de los cánones a lo largo de la película no sigue patrones reconocibles con facilidad. La aparición de las formas puras no brinda una pauta para reconocer su uso a lo largo del filme. Es al término del mismo y en mirada retrospectiva, analítica, que puede comprenderse que hay un método de desglose global para todas las escenas. Esta ausencia de predictibilidad en la sucesión de métodos de división de la escena en tomas en principio parece negar la narración paramétrica, pero la afirma, pues es una variante de esta. Para Bordwell (1996) la narración paramétrica “implica un ámbito inusualmente limitado de opciones estilísticas, y desarrolla esta norma de forma aditiva” (p. 289). Sin embargo, la limitación de opciones estilísticas puede ser reconocible al término de la película sin que manifieste una lógica claramente aditiva durante esta, y queda en suspenso durante todo el filme la norma de sus variaciones. *María y los niños pobres*, como se observa en la tabla 1, sigue al menos una lógica aditiva transversal, inusual para los estudios de cine, que obliga a una mirada analítica que es más accesible a los académicos que a los espectadores que buscan entretenimiento. Por ejemplo, las

escenas 33, 43 y 53 utilizan respectivamente los cánones I, II y III de forma pura, creando verticalmente una sucesión de cánones que se escapa al reconocimiento de la práctica cotidiana. Las formas de consumo cinematográfico que se distancian de la más general son comunes, por ejemplo, a los líderes surrealistas, a Orson Welles, o a “Huanchaco” (Fernando Alonso Gutiérrez Cassinelli), artista plástico y audiovisual interesado en la obra de Leonidas Zegarra. Los primeros solían entrar a la sala de cine con la película comenzada y se retiraban cuando empezaban a comprender el tema:

La acelerada naturaleza de los films, su parecido a un río salvaje o a punto de desbordarse, es instructiva. En los años veinte, en París, los líderes del movimiento surrealista se interesaron por el cine. Coincidió con su máxima de aspirar a los elementos “automáticos” en el arte, con su máxima de basar la creación en cosas que no eliges ni elaboras, sino que tomas al azar o que recibes de una máquina. Consideraban que el cine era el medio que más se parecía a eso. Se acostumbraron a ir juntos al cine, no cuando empezaba la película, sino un rato después, en plena proyección, a tientas, tropezando en la oscuridad. Se sentaban frente a un argumento o una acción inexplicable e intentaban darle un sentido: convertir las sensaciones en información. Creían que eso los hacía receptivos a la esencia del cine y capaces de apreciar el poder del misterio, pero al cabo de unos diez minutos o menos (ya en los años veinte las películas se ajustaban a unas formas reconocibles), cuando acordaban que ya habían entendido lo que ocurría, se levantaban y se iban. Se metían a otro cine para situarse en la oscuridad y en otra historia insondable hasta que sabían dónde se encontraban ellos mismos y la historia y, entonces, de nuevo, se marchaban (Thomson, 2015, pp. 97-98).

Orson Welles solía ingresar a sesiones de cine continuado con la película comenzada y retirarse cuando esta llegaba al punto donde la había comenzado a ver:

Orson Welles contaba que, cuando era un chiquillo, entraba en los cines con la película empezada y se iba cuando había llegado de nuevo al punto en que él se había sentado. Hoy no podemos hacerlo, porque las proyecciones tienen pases con horas fijadas y exigen puntualidad, pero valdría la pena intentarlo, porque eso nos abre la mente y a veces nos hace más listos, pero también más proclives a equivocarnos (Thomson, 2015, p. 98).

“Huanchaco” vio su primera película dirigida por Leonidas Zegarra en una sesión de cine continuado, según declaró ante el público asistente a la visita guiada que realizó el último día de la exposición *Horas de lucha. El futuro ha comenzado* en la galería Lucía de la Puente, el domingo 21 de octubre de 2012, como puede escucharse en el video (intervalo 09:37-11:02) registrado por Enrique Reyes Mestas:

Y un día saliendo de la universidad me voy al Centro de Lima con unos amigos y nos estábamos tomando unas cervezas y vimos que en un cine porno decía *Una chica mala de la buena vida*. Y actuaba Susy Díaz, Melcochita, Florcita que era la hija de Susy Díaz, y Hussein, que es el hijo de Melcochita. Entonces, ¡era imperdible! Entonces, nos metimos. Y fue interesante porque cuando nos metimos entramos a una sala donde la película ya había empezado. O sea... Y era una sala de cine porno en realidad, entonces, la gente no se junta mucho porque tú no sabes qué está haciendo la gente. Y Susy Díaz se llamaba Estrella. A la mitad de la película que aparece Melcochita, es como si no se hubiese aprendido el guion y le dice Susy y hacia el final le dicen Susan. Entonces, si tú tienes una película en la que el mismo personaje ha mutado de nombres y a la vez aparece en su verdadera dimensión que es Susy Díaz con su hija Florcita, Melcochita con su hijo que es Hussein y has roto con, al partirle el nombre, has roto la continuidad de un película y la has hecho cíclica, pero a la vez la estás presentando en un cine porno que es películas continuadas, resultó ser mucho más posmoderno que lo me dio en seis años la universidad, en realidad. Y desde allí me volví fanático de este personaje y lo seguí. Cada vez que exponía, o sea cada vez que me presentaba sus películas, iba a verlo (Reyes, 2012).

Pierre Bourdieu ha reconocido en las prácticas de consumo alternativo estrategias de distinción arriesgadas propias de los intelectuales y los artistas:

Los intelectuales y los artistas tienen una particular predilección por las más arriesgadas, pero también las más rentables, entre las estrategias de distinción: las que consisten en afirmar el poder, que en propiedad les pertenece, de constituir como obras de arte unos objetos insignificantes o, lo que es peor, tratados ya como obra de arte pero según otro modo, por otras clases o fracciones de clase (como el *kitsch*); en este caso, es la manera de consumir lo que crea como tal el objeto del consumo, y la delectación de segundo grado

transforma los bienes “vulgares” abandonados al consumo común —*westerns*, cómics, fotos familiares, grafitis— en obras culturales distinguidas y distintivas (Bourdieu, 2016, pp. 331-332).

*María y los niños pobres*, filme de tema melodramático, consumido intelectualmente asegura al sector capaz de ello una apropiación simbólica exclusiva, distinta a la de la estética popular:

Las fracciones dominantes no tienen el monopolio de los usos de la obra de arte orientados objetivamente —y a veces subjetivamente— por la búsqueda de la apropiación exclusiva, que testimonia la “personalidad” singular del propietario. Pero cuando faltan las condiciones para la apropiación material, a la búsqueda de la exclusividad no le queda otra cosa que la singularidad del modo de apropiación: amar de modo distinto las mismas cosas, amar de igual modo cosas distintas, más débilmente designadas para la admiración; tantas y tantas estrategias de renovación, de adelantamiento y de desplazamiento que, principio de la transformación permanente de los gustos, permiten a las fracciones dominadas, económicamente menos dotadas y, por tanto, consagradas casi exclusivamente a la apropiación simbólica, asegurar en cada momento unas posesiones exclusivas (Bourdieu, 2016, p. 331)

## Conclusiones

Se verifica la originalidad como narración paramétrica de *María y los niños pobres*, en la línea teórica de Noël Burch y David Bordwell, en cuanto las recurrencias de sus parámetros presentan organizaciones no explicitadas hasta el momento en otras obras, ni artesanales pequeñoburguesas ni de producción industrial estandarizada. Si futuros estudios demostraran que otros filmes tienen organizaciones semejantes, su grado de originalidad en el sentido propuesto se reduciría. Los datos históricos verifican que ciertos artistas e intelectuales interesados en el cine como un arte abierto a la exploración formal, declaran y reafirman tal toma de posición en un campo dominado por la producción industrial de formas estandarizadas que impone modos de consumo y se atiene a la práctica de la estética popular. Indicadores de esta actitud en el Perú son: Armando Robles Godoy y su defensa en 1961 del cine como medio para la expresión artística, cuando consideraba que el cine comercial de Estados Unidos debilitaba la sensibilidad del público; los estudiantes de la Universidad de Lima miembros del Grupo Realidad (entre los que se encontraba Leonidas Zegarra) que firmaron un Cinemanifiesto publicado en 1971, en el que demandaban para el desarrollo del cine la libertad total de creación; y el interés expresado en 2012 hacia

la obra fílmica de Leonidas Zegarra por “Huanchaco”, artista plástico que al ver por primera vez una película del cineasta, la valoró positivamente a nivel estético y teórico, por su forma y por sus condiciones de consumo. Internacionalmente, Orson Welles y los líderes surrealistas también compartieron, en momentos históricos distintos, inquietudes similares por la exploración formal en el cine a contracorriente de la práctica dominante en la producción y el consumo. La propuesta de uso de las técnicas fílmicas de Welles fue censurada cuando atentó contra el gusto favorecido por los productores de *Sed de mal* (1958). Entrevistado por André Bazin, indicó que sus investigaciones plásticas no se vieron alteradas por participar en una producción artesanal, ni esta resultó distinta a sus otros filmes. También señaló su necesidad como artista de cultivar aquellas opciones del cine poco utilizadas.

## Notas

- 1 Pierre Bourdieu establece al menos dos modalidades de práctica estética: “la estética popular” y “el distanciamiento estético”. Respecto de la “estética popular” indica:

Todo ocurre como si la “estética popular” estuviera fundada en la afirmación de la continuidad del arte y de la vida, que implica la subordinación de la forma a la función, o, si se quiere, en el rechazo del rechazo que se encuentra en el propio principio de la estética culta, es decir, en la profunda separación entre las disposiciones ordinarias y la disposición propiamente estética. La hostilidad de las clases populares y de las fracciones menos ricas en capital cultural de las clases medias con respecto a cualquier especie de investigación formal se afirma tanto en materia teatral como en materia pictórica, o en materia fotográfica o cinematográfica (en estos últimos casos todavía con mayor claridad, puesto que la legitimidad es menor en estas materias). Tanto en el teatro como en el cine, el público popular se complace en las intrigas lógicas y cronológicamente orientadas hacia un *happy end* y “se reconoce” mejor en unas situaciones y personajes dibujados con sencillez que en figuras o acciones ambiguas y simbólicas, o en los enigmáticos problemas del teatro según *El teatro y su doble*, por no hablar de la inexistente existencia de los lastimosos “héroes” a lo Beckett o de las conversaciones extravagantemente triviales o imperturbablemente absurdas a lo Pinter (Bourdieu, 2016, pp. 37-38).

Luego de resaltar que el espectáculo popular o fiesta procura la participación del espectador, indica que esta actitud es la contraria a la del “distanciamiento estético”.

Es, pues, lo opuesto al desapego del esteta, que, como se ve en todos los casos en los que se apropia de alguno de los objetos del gusto popular, como puede ser el *western* o los dibujos animados, introduce una distancia, una separación —medida de su distante distinción—, en relación con la percepción “de primer grado”, al desplazar el interés desde el “contenido”, personajes, peripecias, etcétera, hacia la forma, hacia los efectos propiamente artísticos, que no se aprecian sino *relacionalmente*, mediante la comparación con otras obras, comparación que excluye por completo la inmersión en la singularidad de la obra inmediatamente conocida. Desapego, desinterés, indiferencia, de los que tanto ha repetido la teoría estética que constituyen la única manera de reconocer la obra de arte por lo que ella es en sí misma, autónoma, *selbständig*, que se acaba por olvidar lo que verdaderamente significan “desapego”, “desinterés”, “indiferencia”, es decir, rechazo de interesarse y de tomar en serio (Bourdieu, 2016, p. 40).

### **Contribución del autor**

Jorge Luis Villacorta Santamato ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

### **Fuente de financiamiento**

La investigación fue autofinanciada.

### **Conflictos de interés**

Ninguno.

### **Trayectoria académica**

Jorge Luis Villacorta Santamato es graduado del doctorado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y magíster, licenciado y bachiller en Comunicación Social por la misma universidad. Sus tesis de licenciatura, maestría y doctorado tratan sobre índice de sintonía y telenovela, prestigio de los cineastas, estilo cinematográfico, respectivamente. Ha presentado ponencias sobre libertad de expresión cinematográfica, arte fílmico y técnicas de las ciencias sociales, crítica fílmica e ideas de cambio social en 1973. Dedicó un artículo académico a Hollywood y la comunidad de espionaje estadounidense. Ha enseñado en universidades de los sectores público y privado.

## Referencias bibliográficas

- Bazin, A. (2002). *Orson Welles*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Bourdieu, P. (2016). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Penguin Random House.
- Burch, N. (2004). *Praxis del cine*. Editorial Fundamentos.
- Bustamante, E. y Luna, J. (2017). *Las miradas múltiples. El cine regional peruano*. Tomo II. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Fuertes, M., y Mastrini, G. (Eds.) (2014). *Industria cinematográfica latinoamericana. Políticas públicas y su impacto en un mercado digital*. La Crujía Ediciones.
- Mereghetti, P. (2011). *Orson Welles*. Cahiers du Cinema Sarl.
- Moreno, G., Álvarez Tupla, J., Zegarra Uceda, L., Reyes Mestas, E., Bendezú Arroyo, J. y Lack Alejos, M. (enero y febrero de 1971). Cinemanifiesto del “Grupo Realidad”. *Crónicas de Cine*, (3-4), 19.
- Reyes Mestas, E. (Prod.) (3 de diciembre de 2012). *Visita guiada por Huanchaco*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/nWculK57ToU>
- Robles Godoy, A., Robles, M. y Bustamante, E. (Comps.) (2020). *La batalla por el buen cine. Textos críticos 1961-1963*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Thomson, D. (2015). *Instrucciones para ver una película*. Ediciones de Pasado & Presente.
- Trome. (30 de diciembre de 2020). Leonidas Zegarra, maestro del cine peruano de serie B, falleció a los 71 años. *Trome*. <https://trome.pe/espectaculos/leonidas-zegarra-fallecio-director-de-cine-puno-noticia/>

