

Arte cinematográfico peruano en IMDB.com (Internet Movie Database) durante el covid-19. Caso: *Theoretically, a paranoid conspiratorial phone call*



Jorge Luis Villacorta Santamato
jorgevillacorta1@gmail.com

Egresado del programa de Doctorado en Historia del Arte, Magíster, Licenciado y Bachiller en Comunicación Social de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actor, asistente de dirección y coeditor en la película *María y los niños pobres*; asimismo, actor, guionista y director en *Theoretically, a paranoid conspiratorial phone call*. Profesor universitario en universidades públicas y privadas. Asesor de imagen y medios de comunicación. Coautor del libro *Cultura de los valores morales*. Su tesis de Doctorado en Historia del Arte, titulada *Estudio del estilo cinematográfico de Leonidas Zegarra Uceda en la película María y los niños pobres* es la primera que estudia una película del cineasta peruano Leonidas Zegarra.

Resumen

Partiendo de la presencia del largometraje *Theoretically, a paranoid conspiratorial phone call* (*Teóricamente una llamada telefónica conspirativa paranoide*) en IMDb.com de modo gratuito, en base a las categorías «estética popular» y «distanciamiento estético» se distinguen dos concepciones con esquemas de percepción y de valoración distintos del «arte cinematográfico»: como medio masivo de comunicación y como medio de expresión del artista. La primera, basada en la estandarización de formas y temas, estructura la plataforma IMDb y es utilizada por un sector de la crítica peruana. La segunda, menos frecuente y vinculada a la teoría y práctica del arte, valora la exploración formal.

Todo punto de vista social está expresado desde una posición específica, definida por un conjunto de capitales (económicos, culturales, sociales y simbólicos) particulares. Un texto o una ponencia que se pretendan académicos siguen formas reconocibles y aceptables para un mercado lingüístico determinado. El enfoque de un fenómeno social en estas condiciones suele ocultar la subjetividad socializada (*habitus*) que determina su perspectiva, omitiendo el privilegio que tiene en recursos y tiempo de reflexión para la elaboración y emisión de su discurso. La ventaja de esta posición, que permite observar los fenómenos sociales con una mirada de conjunto sin vivirlos en su inmediatez y sin ser forzado al uso de las respuestas y puntos de vista que sirven para enfrentarlos en la cotidianidad, es reconocida y juzgada por quienes se encuentran en otras trincheras. Desde la pedantería a la inutilidad del discurso académico, pasando por la tolerancia escéptica y aún el rechazo activo, el abanico de opiniones se hace presente, en particular cuando se tocan temas cuya naturaleza es considerada evidente para los ocupantes de ciertas posiciones. Este preámbulo es necesario porque el fenómeno cinematográfico, por la intensidad emocional con que se vive en algunos sectores, tiene la capacidad de poner en evidencia la situación artificial (respecto de otras distintas) desde la cual lo observa el investigador.

Para referirse al arte cinematográfico en el ámbito académico, se requiere de un modelo social de la vivencia artística. Pierre Bourdieu propone, en base a sus estudios de campo en Francia, que existen dos modalidades de actitud artística: la «estética popular» y el «distanciamiento estético». En *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, indica sobre la primera:

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, p. 37-38)

Para describir la actitud del «distanciamiento estético», Bourdieu señala que la práctica social de la «estética popular»:

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. (p. 40)

En el campo del cine, la estética popular está vinculada a la capacidad de identificación con el mensaje del filme por parte de un público amplio que tiene en común un capital cultural básico compartido. Este público es el que considera el cine como entretenimiento, estando el contenido artístico de los filmes constituido por aquello que es reconocido como tal en el gusto de este grupo y cuyo paradigma son las películas estadounidenses producidas por el oligopolio que domina la producción en ese país, y que en la práctica monopoliza la oferta en las salas comerciales del «mundo occidental». Si el filme «aburre» o no se ajusta a una estética ya establecida, es «malo», «deficiente», o calificado con igual intención pero con distintos términos.

Esta convicción, bienintencionada, es producto de la estructura de producción y consumo que eligió e impuso este modelo de cine como «el arte cinematográfico» en EE.UU., y que combatió activamente la lógica artística seguida en otros campos, por ejemplo el de la pintura, donde la experimentación formal fue reconocida y promovida, desde EE.UU. hacia el resto del mundo, como fue el caso del Expresionismo Abstracto. En *Hollywood and the culture elite: how the movies became American (Hollywood y la élite cultural: cómo las películas se volvieron estadounidenses)*, Peter Decherney explica este proceso, en el cual el arte abstracto fue elegido para ser promovido en el campo de la pintura, por su utilidad como herramienta política que no podía ser utilizada por los promotores del Realismo Socialista. Al describir la participación de los departamentos del Museo de Arte Moderno (Museum of Modern Art – MoMA) en este programa, indica:

El Departamento de Pintura y Escultura adoptó un método opuesto, enfocado en los artistas individuales y en las circunstancias que les permitían prosperar. En un artículo de 1952, Alfred Barr respondió a los debates del Senado relativos al apoyo gubernamental del arte moderno al contestar a la interrogante ¿es el arte moderno comunista? Su conclusión fue que el arte abstracto no podía ser empleado como propaganda comunista eficaz dado que su significado era difícil de controlar y su estilo era impopular generalmente. Razón por la cual, adujo, Stalin y posteriormente los partidos comunistas aliados rechazaron el arte abstracto y adoptaron el

realismo social como la forma oficial del partido. Barr negó categóricamente la conclusión de que el arte abstracto fuese inherentemente comunista, pero no consideró directamente como problema si el arte abstracto sería útil como propaganda democrática. No lo necesitó. El artículo estableció claramente, igual que otros por Barr, que los gobiernos comunistas no permitirían la producción de arte que retara la autoridad gubernamental, y la controversia misma generada por la pintura vanguardista estadounidense señaló hacia la fuerza de la democracia estadounidense. El Museo de Arte Moderno (MoMA) promovió el arte expresionista abstracto, en particular, como el paradigma de libre expresión, mercados abiertos, e inventiva estadounidense. El Departamento de Estado, la Agencia de Información de Estados Unidos (USIA), y menos directamente la Agencia Central de Inteligencia (CIA), sirvieron como intermediarios entre el MoMA y los gobiernos extranjeros, facilitando la exhibición internacional de pintura estadounidense de posguerra como el triunfo del individualismo estadounidense. (Decherney, 2005, p. 158-159)¹

El Expresionismo Abstracto, ideal para la práctica del «distanciamiento estético» en la pintura, como estilo aplicado al cine no podía cumplir con igual eficiencia la labor doctrinal asumida por el producto estandarizado de la industria fílmica estadounidense. Los gestores del orden capitalista en EE.UU. generaron un discurso doble: «distanciamiento estético» en otras artes y «estética popular» en el cine. Un medio masivo como el cine alienta el conservadurismo político, y la promoción del arte vanguardista en el extranjero se realizó mientras la Oficina Federal de Investigaciones dedicaba su atención a pretendidas actividades comunistas de los artistas que practicaban el Expresionismo Abstracto como estilo:

El ascenso de una comunidad de cineastas vanguardistas en los Estados Unidos está entrelazada con dos transformaciones en el apoyo gubernamental para los artistas en EE.UU. Como enunciamos en el capítulo previo, la primera ocurrió durante la década y media posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando el apoyo gubernamental para las artes estuvo limitado al financiamiento encubierto y la manipulación de museos privados y fundaciones. Más ambiciosamente, funcionarios en el Departamento de Estado y la recientemente formada Agencia Central de Inteligencia ayudaron al Museo de Arte Moderno, la Fundación Ford y la Fundación Rockefeller para que pusiesen en circulación arte vanguardista para ensalzar la libertad creativa estadounidense y la expresión individual. En el caso ampliamente debatido de la pintura expresionista abstracta, está claro que el uso por el gobierno de las obras de arte estaba en conflicto tanto con las líneas políticas de los artistas como con la recepción de dichas obras en el extranjero;

¹ La traducción es mía: The Department of Painting and Sculpture assumed an antithetical approach, one that focused on individual artists and the conditions that allowed them to thrive. In a 1952 article, Alfred Barr responded to senate debates on government support of modern art by answering the question: "Is Modern Art Communistic?" His conclusion was that abstract art couldn't be used as effective communist propaganda because its meaning was difficult to control and its style was generally unpopular. This is why, he argued, Stalin and later the allied Communist parties rejected abstract art and adopted social realism as the official party form. Barr categorically denied the inference that abstract art was inherently communistic, but he didn't directly address the question of whether abstract art could be useful as democratic propaganda. He didn't need to. The article made clear, as did others by Barr, that communist governments wouldn't allow the production of art that challenged government authority, and the very controversy generated by American avant-garde painting pointed to the strength of American democracy. MoMA promoted Abstract Expressionist art, in particular, as the exemplar of free expression, open markets, and American ingenuity. The State Department, the USIA, and less directly the CIA served as intermediaries between MoMA and foreign governments, facilitating the international display of postwar American painting as the triumph of American individualism. (Decherney, 2005, p. 158-159)

la CIA (Agencia Central de Inteligencia) financió exhibiciones de pintura del expresionismo abstracto aun cuando la Oficina Federal de Investigaciones examinaba las supuestas actividades comunistas de los artistas. (Decherney, 2005, p. 165)²

En el campo académico estadounidense, las estrategias para legitimar las producciones estandarizadas como arte en el sentido del «distanciamiento estético» son diversas, entre ellas denominar «clásico» a este producto industrial para aprovechar las connotaciones culturales del término, tal como se hace en el libro *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (*The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*), al cual le falta un modelo social sobre la actitud estética y cuyos autores son David Bordwell, Janet Steiger y Kristin Thompson.

En este contexto, IMDb [Internet Movie Database, base de datos de películas en internet] es una página electrónica que presenta información relativa a películas. La empresa que la maneja pertenece a Amazon.com, Inc. Supuestamente, la página provee información mediante colaboración de sus usuarios, pero la estructura de la información brindada está en función de la organización industrial capitalista de producción de filmes, lo cual condiciona la relación social con las películas. La existencia de IMDbPro, versión de pago para el acceso a información de contacto de los participantes «profesionales» de la «industria del cine» y el manejo personalizado de páginas, muestra la actitud estética que rige esta página, que es la del cine como entretenimiento masivo o «estética popular». Los precios de acceso anual a IMDbPro tienen tres opciones:

Tabla 1

Precios de acceso a IMDbPro al 31/03/2021³.

Anual Individual – 12.50 dólares estadounidenses por mes. Se ahorra 37% de facturación anual correspondiente a 239.88 149.99.
Mensual Individual – 19.99 dólares estadounidenses por mes. Precio regular facturado mensualmente.

² La traducción es mía: The rise of a community of avant-garde filmmakers in the United States is intertwined with two transformations in government support for artists in America. As we saw in the previous chapter, the first occurred during the decade and a half after World War II, when government support for the arts was limited to covert funding for and manipulation of private museums and foundations. Most ambitiously, officials at the State Department and the newly formed Central Intelligence Agency helped the Museum of Modern Art, the Ford Foundation, and the Rockefeller Foundation circulate avant-garde art as a celebration of American creative freedom and individual expression. In the widely debated case of Abstract Expressionist painting, it is clear that the government's use of the artwork conflicted with both the politics of the artists and the reception of the work abroad; the CIA funded exhibitions of Abstract Expressionist paintings even while the Federal Bureau of Investigation looked into the alleged communist activities of the artists. (Decherney, 2005, p. 165)

³ Datos tomados de IMDbPro: <https://pro.imdb.com/account/membership>.

Plan grupal mensual – 79.95 dólares estadounidenses por mes.
 Acceso para 5 personas a ~~19.99~~ 15.99 dólares estadounidenses por persona/al mes.
 Ahorro del 20% facturado mensualmente.

Las descripciones de Wikipedia en inglés y en castellano no mencionan la existencia de una «*Scorecard*» («tarjeta de anotaciones» en el sentido de puntos obtenidos en un juego), que puede ser solicitada por un miembro de IMDbPro que sea representante de una empresa, y que le sirve para organizar y acceder a colocar información en los títulos que representa. En principio, la información podría ser colocada por cualquier colaborador de IMDb, sea o no miembro de IMDbPro, pero si se utiliza la tarjeta, se observa que se puede colocar la siguiente información para la empresa representada:

Tabla 2

Información que se puede colocar mediante la *Scorecard* de IMDb al 31/03/21⁴.

Nombre del título	Ranking (puesto general en IMDb)	Clase (película de cine o tv, etc.)	Fecha de estreno	Afiches	Fotogramas (imágenes estáticas del filme)	Videos (tráiler, etc.)	Trama
Elenco	Director	Escritor	Género	Datos triviales o curiosos	Nombres alternativos	Código dado por el censor	Duración

La ventaja de la *Scorecard* consiste en que, si el representante del título (película de cine o televisión, serie de televisión, etc.) coloca en la página del título el nombre de un miembro del elenco y luego sube un fotograma de la película donde este actor aparezca, cuando vincule el nombre del actor a la fotografía en los casilleros pertinentes para colocar la fotografía, esta aparecerá también en la página del actor. Si el actor no tenía una página, esta será creada cuando se coloque el nombre del actor en la página del título de la película. Por tanto, el representante de la empresa vinculada al título puede crear la página de actores nuevos y colocarles fotografías, pero lo inverso no es posible. Si un actor que es miembro de IMDbPro coloca fotografías (por ejemplo eligiendo el rubro “detrás de cámara” al colocar la imagen) en la página de la película, quedará allí únicamente, sin que aparezca en las páginas de los actores que aparecen en la imagen, aun cuando los nombres de los actores queden indicados bajo la fotografía y, por medio de un hipervínculo, queden ligados a sus páginas en IMDb.com.

⁴ Datos de IMDbPro obtenidos con el enlace <https://www.imdb.com/scorecard/>. Hay que tener acceso a una *Scorecard* para poder usar el enlace.

Lo que esto implica, es que la *Scorecard* le permite al representante de la empresa que produjo el título construir la página de los actores, conocidos o desconocidos, principiantes o experimentados, sin que estos inviertan en reclamar su página y los costos anuales que implica. Los actores no pueden hacer eso por otros actores. La ventaja para los productores es evidente. De lo que deben asegurarse, es de que la primera fotografía que suban del actor esté encuadrada adecuadamente según el formato de la página, para que el actor aparezca en la página que tiene su nombre convencionalmente representado con el rostro dentro del marco de la imagen. Adicionalmente, quien administra una página individual con su nombre, solamente puede colocar 200 fotografías, mientras que quien maneja la *Scorecard* puede colocar las que desee relativas a los títulos que representa. La página está diseñada para responder a los intereses de las empresas, no de los aficionados, aunque se les conceda un espacio para opinar o colaborar con datos. Quienes generan la información en mayor cantidad son los productores más grandes. Como ejemplo, basta observar una lista ordenada de mayor a menor según el número de proyectos a distinto nivel de desarrollo que tienen alguna empresas productoras estadounidenses.

La siguiente tabla fue elaborada considerando inicialmente las ocho empresas mencionadas en la página del Buscador Avanzado de Títulos (*Advanced Title Search*) de IMDb.com (<https://www.imdb.com/search/title/>), que son 20th Century Fox, Sony, DreamWorks, MGM, Paramount, Universal, Walt Disney y Warner Bros., agregándoles algunas que pudiesen servir como referenciales (como Netflix y Amazon Studios):

Tabla 3

Empresas estadounidenses en IMDbPro con mayor número de proyectos en desarrollo⁵.

Dato / número de orden	Nombre de la empresa y país de ubicación [US=EE.UU.] Actividades de la empresa	Número de proyectos en desarrollo de mayor a menor	Índice de popularidad de empresas en IMDb
1)	Warner Bros [US] <i>Producción, distribución.</i>	540 títulos.	72
2)	Universal Pictures [US] <i>Producción, distribución.</i>	496 títulos	146
3)	Netflix [US] <i>Producción, distribución.</i>	410 títulos.	17
4)	Paramount Pictures [US] <i>Producción, distribución.</i>	406 títulos.	65
5)	Twentieth Century Fox [US] Subsidiaria de The Walt Disney Company. <i>Producción, distribución.</i>	269 títulos.	636
6)	Sony Pictures Entertainment (SPE) [US]	226 títulos.	140

⁵ Fuente: <https://pro.imdb.com/> (30/03/2021).

	<i>Producción, distribución, agente internacional de ventas.</i>		
7)	Amazon Studios [US] <i>Producción, distribución, librería de películas, video y audio.</i>	215 títulos.	63
8)	Walt Disney Pictures [US] <i>Producción, distribución, librería de películas, video y audio.</i>	172 títulos.	192
9)	Columbia Pictures [US] <i>Producción, distribución, librería de películas, video y audio.</i>	140 títulos.	677
10)	New Line Cinema [US] <i>Producción, distribución, librería de películas, video y audio.</i>	124 títulos.	179
11)	HBO Max [US] <i>Producción, distribución.</i>	123 títulos.	86
12)	Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) [US] <i>Producción, distribución, servicio e infraestructura de posproducción.</i>	90 títulos.	175
13)	Chernin Entertainment [US] <i>Producción.</i>	79 títulos.	204
14)	Legendary Entertainment [US] <i>Producción, selección de actores.</i>	57 títulos.	98
15)	Skydance Media [US] <i>Producción.</i>	34 títulos.	273
16)	Amblin Entertainment [US] <i>Producción.</i>	30 títulos.	145

Un proyecto puede estar en distintas fases: «desarrollo desconocido», «comprado o vendido por un periodo determinado» [*optioned*], «guion», «producción detenida con pérdida de costos invertidos» [*turnaround*], «presentación verbal» [*pitch*], «pre-producción», «anunciado», «tratamiento» [*treatment*], etc. La cantidad de proyectos en la Tabla 3 evidencia que las empresas productoras estadounidenses generan activamente información para la página en base a sus productos comerciales en distintas fases de desarrollo. Por sus objetivos económicos y políticos promueven el cine como entretenimiento y la actitud de la «estética popular», prevaleciente entre los usuarios de IMDb.

Theoretically, a paranoid conspiratorial phone call (Teóricamente, una llamada telefónica conspirativa paranoide) de libre acceso para quienes puedan conectarse a IMDb alrededor del mundo, es un largometraje peruano en inglés creado desde la actitud del «distanciamiento estético», considerando al cine como arte, aunque haga concesiones a la estética popular. Como el distanciamiento estético y la estética popular son actitudes estéticas complementarias, pues el

sistema social capitalista engendra ambas, el análisis lo que debe mostrar es que las lógicas de la producción y la recepción están condicionadas por actitudes estéticas correspondientes a posiciones sociales específicas, con diferentes montos de capital cultural, económico, social y simbólico. Por ejemplo, la página peruana Cinencuentro, en su listado de películas peruanas del año 2020, publicado el 26 de diciembre de 2020 y corregido por última vez el día 28 de ese mes, indica: «23. **Theoretically, a paranoid conspiratorial phone call**, de Jorge Luis Villacorta. Inclasificable producción, se estrenó en agosto en IMDb. (Ópera prima)». Se entiende que el juicio corresponde a la actitud de la estética popular, acostumbrada al consumo de un formato específico.

La película aparece en IMDb (<https://www.imdb.com/title/tt12814530/fullcredits>) teniendo como productor a Leonidas Zagarra, descrito por el diario *Trome*, en la nota necrológica de su edición digital, como el «maestro del cine peruano de serie B». Aunque no es ni el guionista, ni el director ejecutivo, ni el escritor, ni el director, ni el actor, la descripción «inclasificable producción» reproduce un fenómeno vinculado a su obra: la valoración positiva de ella por individuos vinculados a la práctica y los estudios de arte y su rechazo o ridiculización por parte de críticos o académicos vinculados a los estudios de comunicación masiva.

La lógica de este fenómeno reside en que el acercamiento al cine como medio masivo tiene como fundamento la «estética popular», mientras que en la visión de los estudios y la práctica artística, la narración audiovisual es un medio de expresión del artista antes que un objeto de satisfacción de multitudes, por lo cual los miembros del campo artístico pueden colocarse en la actitud del «distanciamiento estético», prestando atención a lo que es propio de la obra, valorando aquello que es único y original, sin tener que encuadrar la obra como objeto que debe suscitar una emoción específica, como demandan los «géneros» cinematográficos, clasificación general de la industria del cine que facilita la venta de sus productos estandarizados a sus clientes.

Lo mismo acontece aun en aquellos casos en los cuales el cineasta, laborando en la industria del cine estadounidense, se aparta de las expectativas de los espectadores en lo que concierne al formato o la «emoción». En la revista *Somos* N° 550, del 21 de junio de 1997, Alberto Servat comenta *Anaconda*, filme dirigido por Luis Llosa:

Y es que **Anaconda** no pasa de ser un discreto entretenimiento de la llamada serie B, pero de mayor presupuesto. Nada de ella resulta realmente emocionante. Ya el cine ha tenido una gran cantidad de animales que van de pájaros a grizzlies, de tiburones a tarántulas, capaces de poner en jaque a un grupo de estrellas de cine durante hora y media, como para que ahora una historia concebida bajo el mismo esquema nos sorprenda.

Habría hecho falta romper con los estereotipos o, todo lo contrario, aferrarse a ellos para conseguir un producto más acabado. Si bien puede resultar entretenida por momentos, eso no basta para conseguir una película que supere el promedio. Ni siquiera los personajes resultan especialmente atractivos. Y en cuanto a la anaconda, es efectiva mientras no se le ve, es decir, en los momentos en que el suspenso precede a la acción. Pero cuando aparece, uno se acostumbra pronto a sus movimientos provenientes de la computadora. (p. 55)

El comentarista coloca la emoción como justificación del filme al margen de la película misma, de su uso de técnicas filmicas o del carácter de sus imágenes. Si no lo estimula, porque ha consumido anteriormente otros estimulantes similares hasta que el efecto ha desaparecido, es deficiente. Al margen quedan las interrogantes suscitadas por la obra, por ejemplo, ¿en qué consiste un primer plano de una tarántula, un tiburón, un oso o una anaconda?, ¿cómo se suceden las tomas de estos animales en cada una de las películas dedicadas a ellos? Las formas de los animales y su paso a la pantalla exigen soluciones distintas que suscitan preguntas, pero lo que le interesa es la emoción tras la historia, emoción que sí existirá para quienes recién comienzan a consumir el formato desde la perspectiva de la «estética popular». Esta actitud exige que la obra funcione como extensión de la vida cotidiana, que sea «verosímil» como se observa en el comentario que Ricardo Bedoya dedica en la revista *La gran ilusión* N° 3, del segundo semestre de 1994, a la película *El especialista*, dirigida también por Luis Llosa:

Tal vez el problema mayor de la película y punto de partida de todos sus defectos se encuentre en la ineficiencia del guión, firmado por Alexandra Seros, que resulta absolutamente convencional e inverosímil. En realidad, la de *El especialista* es una historia escrita con premura para auparse a la tendencia de la temporada: las explosiones masivas y destructoras. (p. 130)

Se relaciona la «verosimilitud» de la historia con el tiempo dedicado a la escritura y no con las convenciones asumidas como creíbles por cierto sector de espectadores del que forma parte el comentarista, restándole valor a lo que es propio del filme y lo constituye, alejándolo de esas formas preestablecidas. Los comentarios sobre cine desde la comunicación de masas, el entretenimiento y la «estética popular» tienen sus tribunas y como conjunto su propia organización. Las percepciones desde la práctica y teoría del arte y el «distanciamiento estético» también tienen sus espacios, como es el hecho de que la película autobiográfica de Leonidas Zagarra, *Chesu mare: Bullying diabólico*, fuese exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC-Lima) el 2 de septiembre de 2016, y algunas de sus producciones en el Centro Cultural de España en Lima, el 23 y 24 de Febrero de 2013.

La actitud del «distanciamiento estético» se hace presente al conversar sobre *Theoretically, a paranoid conspiratorial phone call* con los artistas plásticos Jaime Miranda Bambarén (<http://www.jaimemiranda.com/biografia>) y «Huanchaco» (Fernando Gutiérrez Cassinelli) en febrero de 2021. El primero, enterado de la existencia de la película por «Huanchaco», se interesa por el uso de la imaginación en la propuesta, pues un único personaje habla con otros por teléfono, generándole curiosidad el discurso porque parece que el personaje conoce algo que el espectador no, induciéndolo a continuar escuchando. Además, Miranda comenta que la técnica de la conversación imaginaria podría entenderse como una técnica de exploración del inconsciente de alguna agencia de espionaje, para que el personaje revele algo que sabe. A «Huanchaco» le parece que el tema elegido para el filme, el espionaje, lo distingue de otras producciones peruanas, más centradas en temas accesibles al medio nacional, pues el tema del espionaje es prácticamente monopolizado por producciones estadounidenses. En los aspectos formales, atrae su atención, por ejemplo, que el foco de una lámpara presente en la escena está fuera de lugar y cuelga en una posición irregular. Se fija también en un momento del desarrollo en el cual el personaje, que es un oficial de una agencia de inteligencia a quien vemos de perfil,

voltea hacia la cámara y la mira brevemente de modo natural, como si supiese que está siendo registrado en video, opción posible para el medio en el que se desenvuelve el personaje, lo cual puede entenderse como parte de la narrativa sin necesariamente ser el actor quien mira a la cámara que lo filma. En una conversación previa, «Huanchaco» también ha hecho referencia a la relación del filme con el paso del tiempo.

Jaime Miranda y «Huanchaco» se interesan por el filme aceptando las reglas que este propone y prestando atención a sus particularidades. Ambos artistas también dirigen y editan obras audiovisuales y entienden estas como expresión de su experimentación artística, lo que verifica la diferencia de actitudes entre la «estética popular» y «el distanciamiento estético», entre el cine como entretenimiento y el cine como arte, entre los estudios de comunicación masiva y los estudios de arte.

En la Tabla 4 se aprecia la estructura formal básica de la película en base a su uso de algunas técnicas fílmicas.

Tabla 4

Esquema de tomas en *Theoretically a paranoid conspiratorial phone call* (duración total: 1 hora, 32 minutos, 08 segundos), según su posición en la película, duración en minutos, e iluminación⁶.

Mayor cantidad de luz.	TOMA 1 00:04-10:03 [10 m] <i>Cámara fija.</i>	TOMA 2 10:04-20:03 [10 m] <i>Cámara fija.</i>	TOMA 3 20:04-30:03 [10 m] <i>Cámara fija.</i>	
La luz varía y comienza a decaer.	TOMA 4 30:04-40:03 [10 m] <i>Cámara fija.</i>	TOMA 5 40:04-50:03 [10 m] <i>Cámara fija.</i>	TOMA 6 50:04-1:00:04 [10 m] <i>Cámara fija.</i>	
Oscuridad progresiva.	TOMA 7 1:00:04-1:10:04 [10 m] <i>Cámara fija.</i>	TOMA 8 1:10:04-1:20:04 [10 m] <i>Cámara fija.</i>	TOMA 9 1:20:04-1:30:04 [10 m] <i>Cámara fija.</i>	TOMA 10 1:30:04-1:32:04 [2 m] <i>Cámara fija.</i>

La posición de la cámara, casi la misma entre toma y toma, varía ligerísimamente en el encuadre, casi imperceptiblemente. Según el Buscador Avanzado de Títulos de IMDb (Advanced Title Search), que clasifica la popularidad de cada película cada semana, *Theoretically, a paranoid conspiratorial phone call*, estrenada el 8 de agosto de 2020 en IMDb durante la crisis sanitaria del covid-19, ha sido el largometraje peruano del año 2020 más popular en esa página al menos en cuatro oportunidades.

Tabla 5

⁶ Fuente: <https://www.imdb.com/video/vi2154413593> (01/04/2021).

Fechas de las semanas durante las cuales el Buscador Avanzado de Títulos de IMDb clasifica a *Theoretically, a paranoid conspiratorial phone call* como el largometraje peruano del año 2020 más popular en dicha página⁷.

Semana/ Orden	Resultado de la semana del domingo W al domingo X /Mes /Año.	Resultado visible en IMDb del lunes Y al domingo Z /Mes /Año.
1)	20-27 /12 / 2020	28 / 12 / 2020 - 03 / 01 / 2021
2)	03-10 / 01 / 2021	11-17 / 01 / 2021
3)	17-24 / 01 / 2021	25-31 / 01 / 2021
4)	31 /01 / 2021- 07 /02/ 2021	08-14 / 02 / 2021



Figura 1

Imagen de *Theoretically, a paranoid conspiratorial phone call* (2020) correspondiente al segmento de oscuridad progresiva (tomas 7, 8, 9, 10 / 1:00:04 – 1:32:04)⁸.

Referencias bibliográficas

Bedoya, R. (1995). ¡BOMB! El especialista. *La gran ilusión*, 3, 130-132.

Bourdieu, P. (2016). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (3ra. ed.). Penguin Random House Grupo Editorial.

⁷ Datos tomados de <http://perucine.blogspot.com/> (02/04/2021).

⁸ Imagen utilizada para el afiche del filme. Fuente (02/04/2021): <http://perucine.blogspot.com/2020/08/pictorial-film-style-in-peruvian-spy.html>

Arte cinematográfico peruano en IMDB.com (Internet Movie Database) durante el covid-19.
Caso: *Theoretically, a paranoid conspiratorial phone call*

Dechernery, Peter (2005). *Hollywood and the culture elite: how the movies became American* [Hollywood y la cultura de élite: cómo las películas se volvieron estadounidenses]. Columbia University Press.

Rojas, L. (2020, 26 de diciembre). 38 películas peruanas se estrenaron el 2020. *Cinencuentro*. <https://www.cinencuentro.com/2020/12/26/36-peliculas-peruanas-se-estrenaron-2020/>

Servat, A. (1997). ANACONDA. Peligro en el Amazonas. *Somos*, 550, p. 55.

Trome (2020, 30 de diciembre). Leonidas Zegarra, maestro del cine peruano de serie B, falleció a los 71 años. <https://trome.pe/espectaculos/leonidas-zegarra-fallecio-director-de-cine-puno-noticia/>