

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

Tensiones e inflexiones en el campo cinematográfico ecuatoriano

Carlos Camilo Luzuriaga Arias

Tutor: Julio Ramos

Quito, 2019



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Carlos Camilo Luzuriaga Arias, autor de la tesis intitulada *El campo cinematográfico ecuatoriano*, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en Internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.



Camilo Luzuriaga Arias

Quito, 31 de enero de 2019

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Doctorado en Literatura Latinoamericana

Tensiones e inflexiones en el campo cinematográfico ecuatoriano

Autor: Camilo Luzuriaga Arias

Quito, 2019

Resumen

Para acceder al *campo cinematográfico ecuatoriano* –aquel horizonte de significación y de intereses en competencia–, la búsqueda y observación de la mayor cantidad de películas y acciones realizadas ha sido la tarea determinante, con énfasis en el período más reciente, a partir de diciembre de 1999, cuando por primera vez se estrenaron dos películas ecuatorianas en simultáneo, hecho que simboliza el inicio de una producción continua y suficiente para sostener la vida del campo cinematográfico.

Desde aquel año, el país vivió la necesidad de superar los rezagos del fracaso de la imposición de las políticas neoliberales durante finales del siglo XX, que terminó con la incautación “legal” de los ahorros de la mayor parte de la población, a manos de la banca privada. Del desgobierno que perduró, característico de los primeros años de este siglo –cuya imagen desencantada de un *no país* el cine ecuatoriano ha elaborado profusamente–, el Ecuador transitó al gobierno híper-regularizador de la llamada Revolución Ciudadana –cuyo discurso neonacionalista el cine ecuatoriano apenas reflejó–, proyecto de Estado nacional que en 2017 entró en crisis.

Y dado que, aun dentro de este recorte histórico comprendido entre 1999 y 2017, el universo de obras y actos tiene la apariencia de la infinitud, para la selección de los referentes filmográficos se debió establecer, a partir del conocimiento previo del problema y de los primeros acercamientos, la hipótesis organizadora de cuatro zonas de tensión y de preguntas:

- *Documental y ficción*, que articula la relación simbólica y de poder entre la modalidad documental y la modalidad ficcional de hacer cine.
- *Ficción y personaje*, que establece las discusiones entre construcción de la ficción y construcción del personaje, y sus relaciones con el guion, la puesta en imagen audiovisual, y el cuerpo viviente que la cámara y el micrófono encuadran.
- *Nacionalidad e identidad*, que da cuenta de la diversidad de posiciones en el cine sobre la nación ecuatoriana, la identidad de pueblos y nacionalidades, y la conflictiva relación entre las expectativas de la comunidad y el mundo intersubjetivo de la individualidad.

- *Producción y recepción*, que escarba en la relación entre la producción de cine, que refleja un número creciente de estrenos por año, y su recepción, que –de manera contradictoria– reporta un decrecimiento del número de espectadores.

Esta organización en zonas de tensión permitirá dilucidar nuevas tensiones no establecidas todavía, o facilitará la tarea de replantear las aquí señaladas, una y otra vez, como fruto de la incesante puesta en juego de las interacciones que la pluralidad de agentes cinematográficos –individuales e institucionales– ejercen, en la tarea por resolver en sus obras las fricciones que brotan de la vida social y material, y por el reconocimiento del resultado de su acción y de sus obras.

Si bien la forma en que las películas están construidas –en relación con el contexto de su producción y recepción– es la preocupación que atraviesa todo el estudio, de las zonas de tensión indicadas, las dos primeras refieren más a los aspectos formales, y las dos últimas más a los contextuales. Para desbrozar cada zona de tensión se han activado varias teorías para el análisis formal y contextual, que se han considerado valiosas para indagar en cada tensión e incluso en cada película. Así, los referentes teóricos, de alguna manera, integran también el campo cinematográfico, como en un mundo paralelo.

A la hora de referir las teorías, se ha puesto especial énfasis en integrar la crítica especializada y la posición verbalizada de los realizadores y gestores del campo ecuatoriano, algunas de cuyas citas provienen de cuerpos teóricos bastante organizados; otras, en su a veces simple enunciación, contienen la impronta de la herramienta conceptual que implica una teoría.

A contramano de la tendencia hoy generalizada en los análisis críticos del cine, que ponen énfasis en el uso de los estudios poscoloniales, posmodernos y *deconstructores* del arte, la comunicación y la teoría, este trabajo –si bien se refiere a ellos– actualiza cierta mirada arquetípica de la subjetividad y, por derivación, de los resultados que en las películas produce esa subjetividad individual y colectiva.

El resultado práctico de mirar el cine no solo desde la objetividad del texto terminado y de su contexto, sino también, y, sobre todo, desde el interior del cuerpo del cine, desde la subjetividad contenida en su proceso de producción y difusión, es formalizar una mirada que incluye al autor-productor y que se identifica con los avatares que la creación artística implica.

Así, el presente texto puede ser leído también como un “manual práctico” para el aprendizaje, cuya practicidad no está en los *tips* de cómo hacerlo, tan de moda en el mercado de la formación, sino en el señalamiento de los principales problemas que deben ser resueltos, si de fortalecer la competitividad del cine ecuatoriano se trata –como lo han señalado muchos agentes del campo cinematográfico–, de cara a *los* públicos, de aquí y de allá.

Palabras clave: cine; Ecuador; documental; ficción; personaje; identidad; recepción.

Índice de contenidos

Resumen	4
Presentación.....	9
Capítulo primero.....	24
Documental y ficción	24
1.1 Tensiones entre las dos modalidades.....	24
1.2 El poder y la memoria en el documental histórico	43
1.3 El aut documental	52
1.4 La ficción del falso documental	67
Capítulo segundo	75
Ficción y personaje.....	75
2.1 Un mundo posible.....	75
2.2 El personaje del cine.....	87
2.3 El actor en la construcción del personaje	105
2.4 Los monstruos del cine	116
Capítulo tercero	126
Nacionalidad e identidad	126
3.1 El nacionalismo cinematográfico	126
3.2 Identidad, modernidad y mestizaje.....	133
3.3 Problemas del cine histórico.....	144
3.4 El surgimiento de un cine kichwa	156
3.5 Diálogo o duelo intercultural.....	169
Capítulo cuarto	177
Producción y recepción	177
4.1 El <i>boom</i> de la producción	177
4.2 El cine independiente	193

4.3 Antropofagia cinematográfica en el ciberespacio	207
4.4 Los géneros ecuatorianos	216
Desenlace.....	235
Lista de referencias.....	252
Filmografía	261

Índice de imágenes

Imagen 1 Logotipo de Runawood Marka.....	161
Imagen 2 Isologo de la "marca" Zuquillo Exprés.....	189

Presentación

El siglo XXI empezó en Ecuador con dos largometrajes ecuatorianos estrenados simultáneamente en salas de cine: las óperas primas de Carlos Naranjo –*Sueños en la mitad del mundo* (1999)– y de Sebastián Cordero –*Ratas, ratones y rateros* (1999)–, películas estrenadas en diciembre de 1999 en los recién inaugurados complejos de exhibición multipantalla, y que permanecieron en cartelera –la segunda más que la primera– durante los primeros meses del año 2000.

Desde que los complejos multipantalla abrieron a fines de 1996 en Quito, rodeados del aura fascinante del cine espectacular de Hollywood, hasta el estreno de *Sueños...* y de *Ratas...* no se exhibió en ellos película ecuatoriana alguna simplemente porque no la hubo para proyectarse en salas convencionales. En mayo de aquel año, antes de la apertura de las nuevas salas, *Entre Marx y una mujer desnuda* se estrenó solitaria en las roídas pantallas y parlantes carrasposos de las salas decrepitas que habían logrado subsistir a una inexplicable disposición estatal que las obligaba al cobro de un paupérrimo valor de entrada.¹

En los últimos días del milenio anterior, *Sueños...* y *Ratas...* lucían resplandecientes en un novísimo sistema de proyección que valoraba la imagen y el sonido de la película en niveles nunca vistos y oídos, y en un entorno social, el de los centros comerciales, que significaba y todavía significa la promesa de bienestar material que la creciente clase media anhelaba ver cumplida.

Las dos películas permanecieron en cartelera mucho más tiempo que cualquier película ecuatoriana de hoy, y *Ratas...* se sostuvo en algunas salas por varios meses, convirtiéndose en película de culto para una generación de jóvenes, la mayoría de clase media, que irrumpía en el nuevo siglo con toda la decisión de matar una sociedad mojigata, todavía anclada en una ética precapitalista.

¹ El estreno anterior del cine ecuatoriano en salas corresponde a *Sensaciones*, en 1991, película dirigida por los hermanos Juan Esteban y Viviana Cordero. En 1995 en Guayaquil, y luego en diciembre de 1996 en Quito, se inauguraron los primeros complejos de salas de cine con varias pantallas, ubicados en centros comerciales, luego de que sus empresarios consiguieran de los municipios la liberación del precio de las entradas y la autorización para emitir su propio boletaje, sin necesidad de sellos de la autoridad. Hasta aquellos años, el precio de entrada al cine era establecido por la autoridad, porque el cine era considerado parte de la llamada “canasta familiar de productos básicos”, lo que mantuvo el valor de la entrada a un precio igual a la décima parte de la media de la región. Esto contribuyó a retardar el recambio de la tecnología de proyección y de adecuación de las salas en por al menos dos décadas respecto de la región, porque los empresarios no acumularon los recursos suficientes para emprender tal cambio, ni tenían el incentivo para hacerlo.

Desde aquel emblemático inicio del nuevo siglo, gracias al éxito de público y de crítica de la ópera prima de Sebastián Cordero, el cine ecuatoriano reapareció como posibilidad en el imaginario social. Posibilidad que esta vez pudo materializarse gracias a la proliferación de gente de cine, la mayoría jóvenes como los fans de *Ratas...*, casi todos hijos como ellos de una clase media educada que estuvo dispuesta a permitir y hasta apoyar que sus hijos estudien cine, cosa poco imaginable hasta antes de la década de 1990.

Carlos Naranjo, el director de *Sueños...*, estudió cine en Cuba, a la vez que Sebastián Cordero, el director de *Ratas...*, estudió cine en Estados Unidos. Los dos cursaron sus estudios en el exterior porque en aquellos años no había programas académicos para aprender cine en Ecuador. El hecho que los directores de las dos películas que inician lo que hoy se conoce como cine ecuatoriano hayan estudiado en países tan diferentes y contrarios en ese entonces, como Cuba y Estados Unidos, es revelador de la tensión contenida entre los dos filmes.

Desde los mismos títulos, las películas refieren a mundos opuestos. *Sueños en la mitad del mundo* evoca en tono propositivo un lugar, mientras que *Ratas ratones y rateros* hace exactamente lo contrario: en su cacofonía de palabras “negativas” evoca un no lugar. En el afiche promocional de *Sueños...*, sobre un cielo multicolor la figura principal es la de una “chiva”, el autobús de varias puertas y ventanas abiertas adecuado al calor del trópico, en cuyo interior viaja la familia ecuatoriana del filme, rumbo a un sol cálido como destino visual. En el afiche de *Ratas...*, sobre un fondo de recortes de prensa que hablan del hampa, llena el cuadro una trampa para atrapar ratones, pintada del tricolor nacional: de manera literal, la bandera del Ecuador es una trampa, cuyo mecanismo ya se ha disparado sin que haya atrapado ratón alguno.

En las películas, mientras *Sueños...* recrea con cierta nostalgia un mundo semirural andino, *Ratas...* da la voz, da el grito, a un mundo lumpen urbano; mientras *Sueños...* apela a la tradición ya en desuso del Nuevo Cine Latinoamericano,² *Ratas...* apela a la

² El llamado Nuevo Cine Latinoamericano apareció en las décadas de 1950 y 1960 en América Latina, con la cámara de jóvenes cineastas que hicieron suyas las proclamas del neorrealismo, la nouvelle vague y el free cinema europeos. Como en Europa, este “nuevo cine” surgió con fuerza en aquellos países donde existía una industria del cine contra la cual luchar: Argentina, Brasil, México e inclusive en Cuba, país que entre 1939 y 1959 estrenó 80 películas. En aquellos países sin industria del cine, como Ecuador, el Nuevo Cine Latinoamericano fue ante todo una bandera de lucha política antiburguesa y antimperialista. Los nombres más destacados de este movimiento son Rocha, Pereira dos Santos, Birri, Solanas, Gutiérrez Alea, Sanjinés, Littin, entre otros.

todavía vigente tradición del Realismo Sucio Norteamericano;³ mientras *Sueños...* se apoya para su realización en el pequeño mundo semi-profesional del cine existente en el medio, *Ratas...* se hace con los muchachos que acababan de graduarse o que todavía estudiaban cine en el primer programa de cine del país, el de la Universidad San Francisco de Quito, bastión de una nueva educación superior de clara vocación burguesa y anglófila.

La coincidencia del estreno simultáneo de las dos películas daba cuenta, sin que nadie se lo hubiera propuesto, de la coexistencia de dos visiones opuestas que atravesaban la sociedad en la década de 1990. Por un lado, una mirada heredera del nacionalismo que atravesó al Ecuador a lo largo del siglo XX, desde la Revolución Liberal de 1895. En esa mirada por integrar una nación confluyeron los movimientos socialdemócratas, comunistas y socialistas del siglo anterior. Luego de la debacle en 1989-1990 del “socialismo real” europeo, que desalentó a los nacionalismos “de izquierda” en Ecuador, los movimientos de los pueblos y nacionalidades irrumpieron para dar un nuevo aliento al ideal de nación, con la interculturalidad y la plurinacionalidad como consignas integradoras de las diferencias. La multitudinaria marcha en 1992 de los pueblos y nacionalidades desde el Oriente ecuatoriano hasta el Palacio de Gobierno en Quito, que el cineasta kichwa Alberto Muenala reportó en su documental *Por la tierra, por la vida, levantémonos* (Muenala 1992), selló el reconocimiento legal por parte del gobierno socialdemócrata de entonces, de la propiedad de las nacionalidades de la Amazonía de sus territorios ancestrales. Un reconocimiento parcial y tardío, pero reconocimiento al fin, que se institucionalizó después en la Constitución de 2008.

Estos cambios sostenían y alentaban una mirada de la nación posible, en oposición a la mirada heredera del pragmatismo de las políticas neoliberales que a finales del siglo XX lucharon por imponerse, cosa que lograron con fuerza desde 1984, cuando se hizo del gobierno el neoliberalismo en el Ecuador. El temprano fracaso durante 1990 de la implementación de estas políticas, que confluyó en el *feriado bancario* de 1999, que sig-

³ De acuerdo a Martínez Aragón (2015, 17) “el origen del término realismo sucio surge en 1983 cuando el crítico norteamericano Bill Buford tituló ‘Dirty realism’ el número ocho de su revista literaria inglesa *Granta*, anunciando así una nueva escuela de escritores norteamericanos (años setenta) que se contraponía a la metaficción académica imperante en Estados Unidos y Reino Unido. [Entre ellos,] Raymond Carver y Charles Bukowski”. Para Carmen Azpurgua, “John Cassavetes [...] es el realismo sucio en el cine” (2013, 1). En su libro *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*, el crítico ecuatoriano Christian León estudió ampliamente las influencias de este realismo en el cine de América Latina, y en la obra de Cordero, en particular (2005).

nificó la legalización del robo por parte de la burguesía financiera de casi todos los ahorros de los ecuatorianos, asentó las condiciones locales para una mirada desoladora y desencantada del país, de *un no país*, de la negación de toda posibilidad de integrar una nación, en sintonía tardía con el desencanto posmoderno de la segunda mitad del siglo XX europeo.

Estas son las dos miradas contrapuestas que encarnan los dos filmes: todavía la posibilidad “limpia” de una nación en *Sueños en la mitad del mundo*, y la negación “sucia” de toda posibilidad de nación, en *Ratas, ratones y rateros*.

La diferencia en la recepción cuantitativa de los dos filmes⁴ –que está por el orden de cinco veces más espectadores en salas de cine para *Ratas, ratones y rateros*–, y de la recepción de la crítica completamente a favor de *Ratas...* –al punto de haber excluido a Naranjo de los estudios críticos del cine ecuatoriano–, da cuenta del abrumador éxito de un polo de esta tensión en el empeño por captar el interés del público. Éxito que cumplaba con el sentir mayoritario de un sector de la sociedad, la clase media que iba al cine. Éxito que no suprimió la tensión, que subsiste todavía expresada de otras formas, entre lo viejo y lo nuevo, entre lo andino y lo no andino, entre lo rural y lo urbano, entre la nación y la no-nación, entre una mirada y otra que luchan, cada una a su manera, por legitimarse ante el público.

Este es, representado de manera simbólica en la interacción entre dos largometrajes casualmente estrenados en simultáneo, el escenario que el presente trabajo se propone desbrozar, el del “campo cinematográfico ecuatoriano”, conformado por fuerzas reales que debaten y luchan por el reconocimiento del campo, y por imponer una manera de mirar y de actuar en relación con lo que une a los actores del campo: el cine.

Las propiedades del campo cinematográfico serían las mismas que aquellas que el sociólogo francés Bourdieu reconoce en el campo intelectual:

⁴ Las cifras de la taquilla publicadas en varias fuentes oscilan entre 12.000 y 20.000 espectadores para *Sueños...*, y entre 120.000 y 140.000 para *Ratas...* Gracias a la empresa Pelimex, en Ecuador hubo el registro de datos confiables y unificados de la taquilla a nivel nacional hasta diciembre de 1996, cuando terminaron de morir las gigantescas salas de cine de pantalla única. Desde entonces, en el caso del cine ecuatoriano, las cifras las han registrado los productores. A falta de obligación o de incentivo para hacerlo, muchos de ellos prefieren no publicar las cifras o lanzarlas en números redondos, a veces más arriba de los reales. Es recién desde el 1 de abril de 2016, gracias al acuerdo entre las empresas exhibidoras, que existen nuevamente datos confiables y consolidados de la taquilla de casi todas las salas convencionales de cine del país (todas menos dos).

La estructura dinámica del campo intelectual no es más que el sistema de interacciones entre una pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanza, las academias o los cenáculos, que se definen, por lo menos en lo esencial, en su ser y en su función, por su posición en esta estructura y por la autoridad, más o menos reconocida, es decir, más o menos intensa y más o menos extendida, y siempre mediatizada por su interacción, que ejercen o pretenden ejercer sobre el público, apuesta, y en cierta medida árbitro, de la competencia por la consagración y la legitimidad intelectuales. (2002, pág. 31)

¿Quién o qué define cuáles agentes o sistemas de agentes integran un campo? Si en el campo artístico, los artistas son los agentes aislados que producen las obras que conforman el objeto por excelencia de este campo, ¿cómo se establece quién es un artista? De manera provocadoramente tautológica, afirma Bourdieu: “Artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico. [...] En el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene el derecho de decirse artista, y sobre todo decir que es artista” (2003, pág. 25).

¿Quién tendría el derecho de decir que es cineasta –guionista, director, actor, fotógrafo, sonidista o productor de cine–? La respuesta, siguiendo a Bourdieu, tiene el olor del mundo kafkiano: *cineasta es aquel a quien el campo cinematográfico le autoriza a llamarse tal*. Autorización mediada ante todo por la recurrente tensión entre lo viejo y lo nuevo: “en cualquier campo encontramos una lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia” (2002, 120).

Es decir, la concesión del derecho a llamarse cineasta, y, por derivación, a decir que su obra es una obra de cine, es prerrogativa del *polo dominante del campo*, de signo positivo para unos, y negativo para otros, polarización que se nombra en dependencia a la posición que se tiene en el campo:

Aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan [...] el capital específico, que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica del campo, se inclinan hacia estrategias de conservación [...] a defender la ortodoxia, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la herejía. (Bourdieu 2002, 122)

Ortodoxia y herejía: los polos negativo y positivo del campo. O positivo y negativo, según quien mire. Una mirada trágica de esta dinámica reconocería en la herejía la

fatalidad de fortalecer el campo con su acción cuestionadora, en lugar de debilitarlo: “En los campos de producción de bienes culturales, como la religión, la literatura o el arte, la subversión herética afirma ser un retorno a los orígenes, al espíritu, a la verdad del juego, en contra de la banalización y degradación de que ha sido objeto” (Bourdieu 2002, 122). De forma dialéctica, lo nuevo reconstruye lo viejo.

Esta tensión fundamental organiza muchas otras tensiones reconocibles en el campo cinematográfico: entre lo universal y local, nacional y extranjero, europeo y andino, burgués y popular, urbano y rural, profesional y amateur, “graduado” y autodidacta, “bajo tierra” y sobre tierra, comercial y culto, artesanal e industrial, independiente y dependiente, creación y crítica, obra personal e institucional, autor y público. Y, por último, la más banal de las oposiciones, *bueno* y *malo*, que tiende a ocultar, en la ligereza de los términos, un trasfondo sustantivo: “Los juegos de artistas y estetas y sus luchas por el monopolio de la objetividad artística son menos inocentes de lo que parecen; no existe ninguna lucha relacionada con el arte que no tenga también por apuesta la imposición de un arte de vivir” (Bourdieu 1998, 54).

¿Cómo reconocer quiénes son estos jugadores a quienes el campo autoriza a jugar, a decirse artistas y gestores de cine, a llamarse cineastas? Siguiendo la tautología de Bourdieu, se podría decir que cineasta es aquel que domina lo necesario de la historia de la cinematografía como para saber conducirse como cineasta dentro del campo cinematográfico (2002, 125). Esta definición está constituida por dos componentes, uno cognitivo, dominar la historia, y otro ético, saber conducirse. Esta dualidad implica otra tensión del campo, entre aquellos que conocen, y aquellos que saben conducirse: “Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego” (2002, 120).

Por eso hasta fines del siglo anterior no era posible reconocer la existencia plena de un campo cinematográfico en el país, de un “cine ecuatoriano”, como suele llamarse, porque no había suficientes jugadores –que conozcan y que sepan conducirse– empoderados en las leyes del juego cinematográfico. Es recién desde inicios de este siglo que los jugadores capaces de ser reconocidos como tales empiezan a multiplicarse y a operar en la cantidad y variedad suficiente de funciones como para que el público, árbitro supremo de los campos de juego de acuerdo con Bourdieu, pueda percibir la existencia sostenida

de un verdadero campo de fuerzas operando en todos los ámbitos del cine. Hoy, el “cine ecuatoriano”, en cuanto campo de juego de fuerzas en pugna, por fin existe.

¿Cómo opera el campo? ¿Cuál es su práctica cotidiana que lo hace reconocible? “El principio unificador y generador de todas las prácticas, y en particular de las orientaciones habitualmente descritas como ‘elecciones’ de la ‘vocación’ o directamente como efectos de la ‘toma de conciencia’, no es otro que el *habitus*, sistema de disposiciones inconscientes producidas por la interiorización de estructuras objetivas” (Bourdieu 2002, 118). Este sistema, aplicado al cine, puede denominarse *habitus cinematográfico*, que determinaría el conjunto de actos cinematográficos, desde la creación hasta su crítica, y que estructuralmente formaría parte de lo que Bourdieu designa como el inconsciente cultural de la sociedad:

Lo que traiciona el silencio elocuente de la obra es precisamente la cultura [...] con la cual el creador participa de su clase, de su sociedad y de su época, y que incorpora, sin saberlo, en sus creaciones en apariencia más irremplazables; son los credos tan obvios que están tácitamente presupuestos, más que explícitamente postulados; son las formas de pensar, las formas de lógica, los giros estilísticos, y las contraseñas, existencia, situación y autenticidad ayer, hoy estructura, inconsciente y praxis, que parecen tan naturales e inevitables que no constituyen, propiamente hablando, el objeto de una elección consciente. (2002, pág. 118)

El *habitus* actúa a pesar de las declaraciones conscientes de los artistas-creadores y de los intelectuales-críticos quienes, por las determinaciones de su aparición en la historia, en contra del poder político, económico y religioso, en su lucha por conquistar una relativa autonomía que les permita ser tales, “no conocen ni quieren conocer más restricciones que las exigencias constitutivas de su proyecto creador [...] Así, la ambición de autonomía aparece, desde entonces, como la tendencia específica del campo intelectual” (Bourdieu 2002, 12-16). Es decir, por mucho que parezca como lo contrario, como “revolucionaria”, la declaración de originalidad y autonomía constituiría, ella misma, la más tradicional expresión del *habitus* del campo cinematográfico. Declaración que suele rebozar ingenuidad, porque “el principio de las estrategias [cinematográficas] no es el cálculo cínico, la búsqueda consciente de la maximización de la ganancia específica, sino una relación inconsciente entre *habitus* y campo” (2002, pág. 125).

En esta lucha, el peso funcional, es decir, la autoridad o capital simbólico que un agente puede acumular dentro de un campo, está determinado por la suma de sus ganancias y provecho simbólicos, más que por la sanción económica del mercado de bienes culturales. La especificidad de este sistema de producción de bienes intangibles –“realidad de doble faz, mercancía y significación”– es que el valor estético de sus productos sigue siendo irreductible al valor económico, y que “la competencia por la legitimidad cultural, cuya apuesta y, al menos en apariencia, cuyo árbitro, es el público, nunca se identifica completamente con la competencia por el éxito en el mercado” (Bourdieu 2002, 15).

Esbozada así la dinámica operativa del campo cinematográfico y frente al problema de enunciación del presente estudio y de selección de su objeto, caben las preguntas: ¿a partir de qué criterios es posible seleccionar las principales tensiones que conforman el campo cinematográfico? ¿Cómo y por qué destacar ciertos agentes, películas, cineastas que deban ser “sacralizados” (palabra de Bourdieu) por la mirada del presente trabajo? Finalmente: *¿Por qué unas películas y no otras? ¿Por qué unos realizadores y no otros?* La selección –de fondos de fomento, exhibidores, festivales y críticos– configura sobremanera el campo:

Quién juzga y quién consagra, cómo se opera la selección que, en el caos indiferenciado e indefinido de las obras producidas e incluso publicadas, discierne las obras dignas de ser amadas y admiradas, conservadas y consagradas. ¿Es preciso admitir la opinión común según la cual esta tarea incumbe a ciertos “hombres de gusto”, predispuestos por su audacia o su autoridad a moldear el gusto de sus contemporáneos? (Bourdieu 2002, 25)

El ejercicio del gusto es parte de cualquier proceso de selección y apreciación en los territorios del arte, por mucho que quien seleccione y aprecie se arme de dispositivos teóricos para tomar distancia, en el empeño por delimitar la subjetividad inherente al estudio de las cualidades de las obras y de los actos de los agentes. El gusto entendido no tanto como un rango de preferencias derivadas del hedonismo del observador, cuanto como “un modo de conocer” naturalizado, como un “buen gusto”, de acuerdo a Gadamer: “bajo el signo del buen gusto se da la capacidad de distanciarse a uno mismo y a sus preferencias privadas. Por su esencia más propia el gusto no es pues cosa privada sino un fenómeno social de primer rango” (1999, 68).

Gadamer reivindica *el gusto, el prejuicio y el “sentido común”* que, para él, son formas de conocer legítimas y complementarias a la razón cartesiana. En cuanto complemento “al uso teórico y práctico de la razón”, el gusto establece desde la experiencia el interés por el conocimiento del mundo, más como un sentido, como una capacidad de aplicar una cierta “sabiduría de la vida” en situaciones particulares (1999, 73).

¿Desde qué experiencia social brota el gusto que subyace en el presente trabajo? Con otras palabras, ¿desde cuál lugar de enunciación? Seguramente, desde la experiencia de la realización cinematográfica en el sentido más amplio, del cine que se produce en el contexto histórico ecuatoriano, desfasado de los desarrollos de quienes inventaron el cine, atravesado por la dependencia cultural y económica, y por marcadas diferencias sociales; y también desde el aprendizaje por dominar unas técnicas y unas teorías que potencien la capacidad de influencia social de la realización fílmica local.

Por lo expuesto, el resultado del presente trabajo –determinado por quién mira qué, desde dónde, con qué conceptos–, en lugar de constituirse en una generalidad aplicable a todas las expresiones del campo, *se constituye en sí mismo en línea o líneas de fuerza, que se integran al universo de líneas de fuerza que tejen el entramado del campo cinematográfico*, enunciado aquí como un campo magnético vertebrado en polaridades, en contrapuntos que organizan círculos de interés y de poder, redes de colaboración y de competición entre sus agentes.

La forma como las discusiones aquí tratadas sean finalmente incorporadas al campo cinematográfico, depende principalmente de la legitimidad de los planteamientos, porque –otra vez Bourdieu– “un problema filosófico (o científico, etcétera) legítimo es aquel que los filósofos (o los científicos) reconocen [...] como tal porque se inscribe en la lógica de la historia del campo [...] y que, por el hecho mismo de la autoridad específica que se le reconoce, tiene grandes posibilidades de ser ampliamente reconocido como legítimo” (2002, pág. 124). ¿Cuál método y cuáles teorías pueden contribuir a legitimar el “problema cinematográfico” aquí planteado?

A partir de reconocer que “el cine es, en efecto, una multitud de cosas”, que van desde el lugar para la diversión y para vivir las emociones más secretas, desde el cine que recordamos después de la proyección, el cine como un aparato ideológico, un arte, una utopía, un concepto filosófico, en fin, Rancière establece que, ante tal cantidad de entradas posibles:

Limitarse a los planos y a los mecanismos que componen una película equivale a olvidarse que el cine es un arte *en la medida en que es un mundo*, en la medida en que esos planos y efectos que se desvanecen en el instante de la proyección necesitan ser prolongados, transformados por el recuerdo y la palabra que hacen que el cine tenga consistencia como un mundo compartido más allá de la realidad material de sus proyecciones. (2012, 14) (Énfasis añadido)

Ese “más allá” resulta tan abarcador, que “rechaza cualquier teoría unitaria [porque] no hay ningún concepto que reúna todos estos cines, no hay ninguna teoría que unifique todos los problemas que estos plantean”. Y, sin embargo, la palabra cine “despliega un espacio común de pensamiento [...] el pensamiento del cine es el que circula en ese espacio, piensa [...] en el seno de esas distancias y se esfuerza en determinar uno y otro vínculo entre dos cines o dos ‘problemas del cine’. Esta posición es, por decirlo así, una *posición amateur*” (Rancière 2012, 15) (Énfasis añadido):

La posición del amateur no es la posición del ecléctico que opone la riqueza de la diversidad empírica a los grises rigores de la teoría. El amateurismo también es una posición teórica y política, es la posición que rechaza la autoridad de los especialistas reexaminando la manera como se trazan las fronteras de sus ámbitos, en el cruce de experiencias y saberes. La política del amateur afirma que el cine pertenece a todos los que, de una u otra manera, han viajado en el interior del sistema de diferencias que su nombre dispone y que cada uno puede permitirse trazar, entre uno u otro punto de esa topografía, un itinerario singular que enriquece el cine como mundo y su conocimiento. (2012, 15)

Lo que en Bourdieu es campo de fuerzas, en Rancière es sistema de diferencias; lo que en uno está cruzado por líneas de fuerza, en el otro está trazado por itinerarios singulares. En ambos casos opera tanto la autoridad de los especialistas en fronteras como el viaje de los amateurs por la topografía del campo o sistema.

Para Rancière, la cinefilia permite al amateur comprender el cine de manera positiva, al margen de la ironía y el desencanto de la posmodernidad. La cinefilia es realista, y toma el cine como lo que es, un arte impuro, alejado del reclamo de la autonomía del arte, desbordado hacia dentro y hacia fuera, y atravesado por las “formas de estetización comercial de la vida” que tanto repudiaba la modernidad artística. La cinefilia vive “un vínculo más íntimo y más oscuro entre las marcas del arte, las emociones del relato y el descubrimiento del esplendor que el espectáculo más banal podía llegar a conseguir sobre la pantalla de luz en medio de una sala oscura” (2012, 11):

La cinefilia era una confusión admitida de distinciones. [...] Una singular diagonal trazada entre las filmotecas en las que se conservaba la memoria de un arte y las salas

[...] en las que se proyectaba una película despreciada de Hollywood [...] La cinefilia unía el culto al arte con la democracia de la diversión y de las emociones, rechazando los criterios por los cuales el cine se inscribía en la alta cultura. La cinefilia afirmaba que la grandeza del cine no residía en la elevación metafísica de sus temas o en la visibilidad de sus efectos plásticos, sino en una imperceptible diferencia en la manera de poner en imágenes historias y emociones tradicionales. [...] No saber lo que nos gusta ni por qué nos gusta es, según dicen, lo propio de la pasión. Es también la vía de cierta sabiduría. (2012, 10)

Desde la cinefilia del amateur, como la concibe Rancière, tanto como desde el gusto en la acepción de Gadamer, este trabajo se propone desbrozar y explicitar las principales tensiones del campo cinematográfico ecuatoriano, para lo cual recurre al estudio de varias obras a la luz de diversas teorías que amplían el horizonte de la observación en cada caso. Recurre también a los estudios críticos publicados por varios autores ecuatorianos, y a las entrevistas con algunos realizadores.

Apelando a la legitimidad de su planteamiento propio, un agente se propone afectar la correlación de fuerzas del campo. ¿Con qué fin? En el caso del presente trabajo, en primer lugar, con el propósito de establecer los principales ejes de tensión que articulan el campo cinematográfico ecuatoriano y, en relación con ellos, ubicar a los agentes y sus posiciones respecto de estas tensiones. Esto suena, de alguna manera, a una clasificación:

Ciertas taxonomías pre constituidas o formales son aplicadas con empirismo ingenuo a esta o a aquella “población” de escritores o artistas, concebida como una simple colección de entidades separadas: se neutralizan así las relaciones más significativas entre las propiedades pertinentes de los individuos y de los grupos [...] de los que están parcial o totalmente excluidos los escritores “menores” o marginales (ya sea desde el punto de vista estético o desde el político...). (Bourdieu, 2002, pág. 101)

¿Cómo activar, en lugar de neutralizar, las relaciones más significativas? ¿Cómo incluir el cine de los “márgenes”? ¿Cómo abrir “el camino hacia una verdadera y propia investigación estética, estimulada o determinada por la competencia entre los artistas por obtener el reconocimiento de la originalidad, en consecuencia, de la rareza y del valor propiamente estético del producto y de su productor”? (Bourdieu, 2002, pág. 114) Los ejes de tensión, antes que una taxonomía del campo, son polaridades magnéticas que atraen al centro del debate a todo tipo de obra, independientemente de la modalidad, origen, género o factura, y de la ética y función social de los agentes en el campo. Toda obra o agente puede ubicarse en cualquiera de los debates concentrados en los ejes o sistemas de diferencias. Por tanto, una misma obra puede ser citada para cualquier debate. Sin

embargo, el presente trabajo procura citar aquellas de mayor peso específico en un eje solo en relación con él, para poder incluir en los otros debates otras obras y agentes del campo.

Luego de revisadas las discusiones que con más frecuencia se repiten en el campo cinematográfico ecuatoriano, y la mayor cantidad de obras y realizadores que lo integran, de la manera más diversa posible, el presente trabajo articula estos debates alrededor de cuatro ejes de fuerza, tensión o contrapunto: Documental y ficción, Ficción y personaje, Nacionalidad e identidad, y Producción y recepción. Los dos primeros ejes corresponden más a la forma y lenguaje cinematográficos, y los dos últimos corresponden más al contexto social del cine.

La primera tensión estudiada es aquella que relaciona la modalidad documental y la modalidad ficcional de hacer cine, que es tan antigua y “universal” como el nacimiento del cine mismo. Este subsistema de diferencias abarca el campo entero y es, probablemente, la tensión que más vitalidad inyecta al sector. La esencia del debate gira en torno al problema de la verdad en el cine, para lo cual el énfasis en reconocer los rasgos específicos que diferencian una modalidad de otra, y no tanto los que las identifica –como en Rancière–, será de gran utilidad. Al igual que la aplicación de los conceptos: voluntad de verdad del discurso, en Foucault; ficción y no-ficción, en Saer; autor y personaje, en Bajtín; e inconsciente óptico, en Benjamin. En las obras estudiadas, el texto reconoce una incesante pulsión ficcional y otra documental actuando a la hora de hacer cine, independientemente de la modalidad en la que se declare trabajar, lo que desdibuja las fronteras conceptuales y enriquece la trama del campo.

La segunda tensión articula la construcción de la ficción y la construcción del personaje, lo que atrae discusiones también muy antiguas y “universales” respecto del guion, la puesta en imagen audiovisual, y el cuerpo viviente que la cámara y el micrófono encuadran. Sin que el actor lo haya pretendido, en este subsistema de diferencias el centro del debate recae sobre su cuerpo. Los conceptos que contribuyen a profundizar en el problema son: los mundos posibles, en Ryan; usos de la ficción, en Dutton; héroe menor y desdramatización, en Torres; ego experimental, en Kundera; actor natural, en Gaviria; acción, en Howard Lawson; arquetipo, en Jung; y eugenesia, en Negri. Aquí, la pulsión ficcional y la pulsión documental aparecen también, y se revelan sobre todo en relación con el cuerpo del actor.

En tercer lugar, el texto decanta el eje cuyos polos *tensionantes* son la nacionalidad y la identidad. A diferencia de las tensiones antes nombradas, la relación entre nación e identidad parece ser un problema muy particular del campo cinematográfico ecuatoriano, seguramente por las condiciones históricas del país, cuyo Estado nacional no ha terminado de vertebrarse, y cuyos pobladores no terminan de asumirse como ciudadanos y como individuos, en el marco del complejo proceso de capitalización que vive el Ecuador. Para ello, el texto se apoya en los conceptos de: mestizaje, en Cueva; *ethe*, en Echeverría; interculturalidad, en Walsh; melodrama, en Martín-Barbero. El centro del debate gira en torno a la Nación y a los pueblos y nacionalidades que la integran. Una nación que, al parecer, incomoda a todos.

Finalmente, la tensión entre producción y recepción de las obras adquiere en el campo del cine ecuatoriano una relevancia especialísima, porque se presenta como el problema principal en la coyuntura actual. No solo por la baja convocatoria de la producción local, sino por la situación de alta dependencia que el sistema de producción-recepción tiene respecto del monopolio de la industria anglo-norteamericana. Para indagar en el problema, se recurre a los conceptos de: fiesta de la recepción, en Gadamer; estética de la recepción, en Jauss; carnaval, en Bajtín; antropofagia cultural, en De Andrade; género, en McKee. Los debates giran en torno a la obra cinematográfica y su capacidad para convocar a su público.

Una vez que establece los principales ejes de tensión que articulan el campo cinematográfico ecuatoriano, este trabajo insiste en puntualizar al interior de cada sistema de diferencias los debates específicos, de cara a lograr su segundo propósito, que consiste en esbozar posibles soluciones a los problemas planteados, nunca como recomendaciones, sino como evidencias dispuestas para la toma de decisiones en cualquier ámbito. Un resumen de estas evidencias se encontrará al final de este trabajo.

El recorte temporal de las obras estudiadas empieza a finales de 1999, por la significación y consecuencias que tuvo para la consolidación del campo cinematográfico ecuatoriano el estreno simultáneo de *Sueños en la mitad del mundo* y *Ratas ratones y rateros* –hecho ya referido–, y termina a finales de 2017, cuando las observaciones para este trabajo se dan por concluidas.

En estas dos décadas, el cine fue testigo de grandes cambios en el país. El fracaso del modelo neoliberal, impuesto en la década antecedente, significó la quiebra económica, social y política del Ecuador: pérdida del ahorro nacional particular y público, bancarrota fraudulenta del sistema financiero, abolición de la moneda nacional, imposición del dólar norteamericano como la moneda de cambio corriente, incremento drástico del desempleo, emigración masiva de ecuatorianos a Europa, y desgobierno. Mucho desgobierno: en menos de diez años, ocho presidentes pasaron por el poder, tres de ellos defenestrados por la acción directa de la ciudadanía, que siempre recurrió a pacíficas, terminantes y masivas manifestaciones callejeras para lograrlo.

En medio de aquel caos fue posible que los cineastas obtuvieran a inicios de 2006 la aprobación de una exigua Ley de Cine, que fue reglamentada a fines del mismo año, desde cuando empezó la formalización del Consejo Nacional de Cine, que inició operaciones de fomento durante 2007.

La década 1996-2006 del desgobierno terminó con la irrupción en la presidencia de un *outsider* de la política, que expresaba –y luego contuvo– el reclamo de la sociedad hastiada de la irresponsabilidad y satrapía de la oligarquía y lumpenburguesía, y la aspiración de una sociedad más justa y organizada. De 2007 a 2017, el llamado gobierno de la Revolución Ciudadana impuso al país un régimen de control e híper-regulación de todo cuerpo individual y social, a título de un nacionalismo de explícita filiación católica, en el declarado empeño por instaurar una forma de organización social de capitalismo “humano”, que debía durar “300 años”, tantos como la Constitución de 2008 que creó el marco legal para este proyecto político. Al cabo de solo diez años, en 2017, más de la mitad de la población se pronuncia en contra del personalismo en que devino tal forma de gobierno híper-regulador, en contra de la corrupción como el costo social para tan ambicioso proyecto, y aboga por un clima de mayor apertura y permisividad.

De manera brevísima, este es el contexto histórico del período de producción de los obras y actos de cine estudiados en el presente trabajo. Para la selección de las obras analizadas, se ha tratado de incluir el mayor rango de opciones en cada una de otras tensiones posibles –y no desarrolladas en este trabajo–, como popularidad y reconocimiento crítico, representación social y geográfica, modalidad y género, formato y público objetivo, forma de producción y forma de difusión. Los actos y las obras realizados antes de 1999 son referidos para contextualizar el estado actual del campo en su devenir histórico.

A pesar del empeño incluyente de este trabajo, algunos segmentos del campo quedan fuera de la observación, como los millares de obras acumuladas por la incesante producción anual de una escuela de cine y de los programas de cine de las universidades, a más de la producción audiovisual de los programas de comunicación y otros programas de estudio, que cada vez utilizan más la realización de cine como recurso de aprendizaje de cualquier disciplina. Queda fuera también la incipiente producción que empieza a existir en todas las capitales provinciales y cantonales del país, con algunas excepciones de obras incluidas en el corpus fílmico que cita este trabajo.

Al interior de los debates de cada una de las tensiones expuestas, innumerables obras no son nombradas siquiera, al igual que muchos realizadores e instituciones. Lo cual no dice nada de las cualidades de estos agentes, sino de las limitaciones propias de un trabajo como el presente.

Las obras que integran el corpus de este trabajo necesariamente se exhibieron ante un público por medio de cualquier ventana de difusión, sean las salas convencionales de cine, los soportes físicos, la emisión televisiva de señal abierta, cable o internet. Es decir, debieron tener un público, “apuesta, y en cierta medida árbitro, de la competencia por la consagración y la legitimidad”, conforme a Bourdieu (2002, 31).

Capítulo primero

Documental y ficción

Se trata de pasar de una estética de la composición, heredera del cine clásico, a una estética del registro de lo que pasa. La verdad no es un asunto vinculado al imaginario de la realidad [...], sino a la naturaleza invisible de lo real, que es todo aquello que falta y que se busca. (2001, 91)

Domènec Font

1.1 Tensiones entre las dos modalidades

El entusiasmo de aire romántico que despertó en el naciente campo cinematográfico ecuatoriano la apertura en 2001 del cine Ochoymedio en Quito perduraba todavía en mayo de 2002 cuando se inauguró en esta sala de cine arte el primer festival de cine documental, Encuentros del Otro Cine, EDOC. El festival empoderó el documental en la *intelligentsia* de la ciudad y del país a fuerza de calidad en la programación, constancia en la organización y encanto. El encanto de tomarse un café junto a la gente más importante del cine documental. Luego de 16 ediciones consecutivas, el festival tiene todas las ínfulas de perseverar, ahora con la compañía académica de la Universidad Andina Simón Bolívar y la adhesión sostenida de una audiencia claramente establecida: la intelectualidad que estudia, enseña, piensa y hace la política, la historia, la cultura, el cine y la sociedad.

Un año después, en 2003, en el mismo cine Ochoymedio, y con un entusiasmo igual que todavía se respiraba, se inauguró el festival de cine Cero Latitud, dedicado a la ficción latinoamericana, especie de réplica fraterna del festival EDOC. Desde entonces, y por siete años, se vivió en versión festiva, entre vino e invitados de todas partes del mundo, un doble y único cuerpo del cine, documental y ficción. Cuando en 2009 Cero Latitud cerró por un sostenido déficit económico y por la falta de una audiencia cautiva que lo sostuviera, el festival La Orquídea tomó la posta desde Cuenca a partir de 2011, festival que pone énfasis en la ficción.

Ecuador se sumaba así a una tradición de larga trayectoria, la de las fiestas del cine. En la Europa atravesada por el auge del fascismo, al borde de la Segunda Guerra Mundial, los festivales de cine nacieron para posicionar una cinematografía nacional en contra de otras, en la lucha por conquistar una audiencia y un mercado.⁵ Hoy los festivales han proliferado en cantidad, nacionalidad, géneros, formas y temas, en un número que rebasa todo cálculo: varias decenas de miles.

Los festivales ecuatorianos no son la excepción a este origen –la lucha por un poder–, y a esta tendencia –la proliferación–. En el duelo festivalero entre cine documental y cine de ficción, el reconocido prestigio del EDOC ha contribuido ostensiblemente a posicionar el documental por sobre la ficción en el campo intelectual, al punto que es propio del habitus de este campo afirmar que hoy el cine documental aventaja al cine de ficción en su desarrollo formal y conceptual. Dice Tito Molina, realizador ecuatoriano, del estado actual de las dos modalidades:

Esos ‘hechos reales’ en los que se basan muchas de las películas de ficción contemporáneas [...] muchas veces sirven para ocultar la vacuidad de una ficción que se acostumbró a basarse en lo (supuestamente) real para justificar la ausencia de verdad impresa en estas películas. Este vacío que ha dejado la ficción, este terreno baldío de verdad en las películas es lo que el documental aprovecha para apropiarse de una verdad que le pertenece [...] al Cine. No es casual el auge que ha tenido el documental en los últimos dos decenios, tanto en el público como en la crítica; hoy en día surgen nuevos festivales y mercados del documental en la misma medida en que lo hicieron los festivales y mercados de películas de ficción antaño. (2017, 15)

¿Cien años le tomó al cine de ficción vaciarse de verdad para que al fin el documental se apropie de ella? ¿Cuánto de cierto hay en estas categóricas expresiones de Molina? Los registros documentales antecedieron a los registros *ficcionados* en la historiografía del cine ecuatoriano, igual como sucedió en las cinematografías del mundo, empezando por el cine francés: primero el registro “documental”, luego el “*ficcionado*”.⁶ En

⁵ En 1929 se abrió la primera competencia de cine del mundo para promover la bullente industria californiana, el premio Oscar. En clara respuesta, en 1932 Mussolini inauguró el primer festival propiamente dicho, el Festival de Venecia, para promover abiertamente la industria del cine alemana e italiana, en pleno auge del nacionalsocialismo, después conocido simplemente como fascismo. Luego de que, en 1938, Leni Riefenstahl y no Jean Renoir ganara en Venecia la Copa Mussolini, el máximo galardón, los franceses decidieron abrir en 1939 su propio festival para promover su cine, el Festival de Cannes, que a causa del inicio de la guerra solo pudo funcionar desde 1945, cuando terminó la Segunda Guerra Mundial. Así, sucesivamente, cada cinematografía ha ido estableciendo su propia base promocional, incluido el cine de los neoindependientes norteamericanos, que en 1978 abrieron el Festival de Sundance.

⁶ Los conceptos “registro documental” y “registro *ficcionado*” no corresponden al nacimiento del cine, como tampoco los conceptos “documental”, “ficción”, “obra de cine” y casi todos los conceptos sobre el cine, que son posteriores a los actos

Ecuador, el tiempo que separó un evento del otro –la primera obra documental de la primera de ficción– fue de casi 20 años. En su libro *Cine silente en el Ecuador*, Wilma Granda da cuenta de las primeras filmaciones y proyecciones documentales realizadas en Guayaquil desde 1906, mucho antes de que en 1924 Augusto San Miguel estrenara la primera ficción del país, *El tesoro de Atahualpa*, obras de las que es imposible hacer una valoración comparativa porque de ellas no queda un solo segundo de imagen: apenas unos cuantos anuncios y comentarios de prensa, y pocas fotografías, que hablan de su insipien- cia formal y del interés que despertó la ficción y los documentales en el público, que asistía a mirar las imágenes de su ciudad, del resto del país que desconocía, y de la gente.

Una de las primeras obras documentales conservadas del cine ecuatoriano es aque- lla estrenada por el sacerdote misionero Carlos Crespi en 1927, que da cuenta de algunos aspectos de la vida de los Shuar en la Amazonía ecuatoriana. Y la primera obra de ficción que se conserva es aquella copia de un western norteamericano, *El terror de la frontera*, de 1929, “filme realizado por un grupo de aficionados ambateños” (Granda 1995, 150). Una comparación “estética” de las dos obras probablemente haría que Tito Molina llegue a similar valoración del documental respecto de la ficción: el registro documental del mundo Shuar aparece con mucha más “verdad” que la copia del *far west*. Se podría haber hablado, también entonces, del mismo vacío de la ficción, y del mismo “[...] auge que ha tenido el documental en los últimos dos decenios” (Molina 2017, 15).

Hasta empezada la década de 1930, las obras de cine documental convocaban por si mismas al público de las ciudades del país que ya disponían de salas convencionales de cine, integrando programaciones completas solo en modalidad documental (Granda 1995). Desde mediados de aquella década, con el advenimiento del cine sonoro, el cine documental de producción nacional y extranjera fue confinado a la apertura de las pro- gramaciones, en formato de cortometraje noticioso o promocional del gobierno o de una empresa, previo a la proyección del largometraje de ficción. Este esquema de programa- ción se mantuvo inalterado hasta finales de la década de 1960.

cinematográficos. El presente texto utiliza estas categorías con un criterio incluyente de la diversidad de resultados y posi- ciones en debate. Por tanto, se puede decir que la primera obra cinematográfica de los hermanos Lumière es el registro documental de la salida de sus obreros de la fábrica familiar. Meses después, los Lumière filmaron *El regador regado*, adaptación de una tira cómica del mismo título, con el jardinero de la familia haciendo de “actor” principal, obra que hoy se llamaría “cortometraje de ficción”.

Desde 1970, el tardío empoderamiento de la televisión sustrajo a su programación la producción noticiosa y promocional en modalidad documental, a partir de lo cual las programaciones en salas de cine se constituyeron exclusivamente de obras de ficción: dos largometrajes por tanda,⁷ precedidos de *trailers* o cortos promocionales de películas de ficción por venir. Las poquísimas obras de ficción realizadas en Ecuador durante este prolongado período, de 1925 a 1970, después del temprano debut y fulminante despedida del guayaquileño Augusto San Miguel, son largometrajes realizados por directores y productores españoles, chilenos, argentinos y mexicanos, estos últimos con la experticia y las cualidades de sus industrias que se habían tomado buena parte de las salas del continente, desde el advenimiento del cine sonoro hasta finales de la década de 1960.⁸

Aun así, durante la década de 1970, la producción nacional de cine documental, en formato de cortometraje, se sostuvo para ser difundida fuera de las salas convencionales, en circuitos institucionales y educativos, gracias al reducido grupo de cineastas que conformó el primer gremio del sector,⁹ que asumió el documental sobre todo como un recurso político de “izquierda” y de apoyo a la investigación antropológica y social, por sobre el uso noticioso y promocional de la esfera del poder, uso dominante en el documental hasta entonces y desde sus inicios.

Empezada la década de 1980 y hasta 1982, una inusual obligatoriedad de proyección de cortometrajes ecuatorianos antes de las películas extranjeras, que permitía recuperar la inversión del cortometraje e inclusive obtener saldos a favor, desató el período más fértil de la producción del siglo anterior: más de 50 cortometrajes en dos años, la

⁷ La programación de “dobles”, y a veces hasta de “triples”, fue una reacción de los exhibidores contra la novelería del gusto por la televisión, que ofrecía una programación infinita de películas sin costo alguno.

⁸ El uso parlante del castellano, la lengua *franca* del subcontinente, significó para las industrias mexicana y argentina la masiva incorporación de una audiencia continental mayoritariamente analfabeta, incapacitada de leer los subtítulos de la producción europea y norteamericana. Esto cambió con la llegada de la televisión, que estimuló a la industria anglo-norteamericana a doblar sus películas al castellano, tanto para televisión como para salas de cine. La incorporación de extranjeros en la industria anglo-norteamericana del cine ha sido la norma, con una gran diferencia respecto de lo sucedido en Ecuador: los directores, ante todo europeos, llegaban a Hollywood para quedarse y fortalecer su cinematografía con su permanencia. Una de las explicaciones está en los tamaños tan disímiles de las dos economías, la una con capacidad de absorberlo todo, y la otra, la ecuatoriana, sin capacidad, hasta ahora, de sostener un mercado relativamente autónomo del cine.

⁹ ASOCINE, la Asociación de Autores Cinematográficos del Ecuador, creada en 1977 a raíz del impulso generado unos meses antes por el Primer (y último) Concurso Nacional de Cortometrajes organizado por Freddy Elhers y Polo Barriga desde su programa televisivo Gente Joven, de Ecuavisa-Canal 8. Todas las obras presentadas a concurso fueron cortometrajes documentales, excepto *El cielo para la Cunshi caraju*, corto de ficción de Gustavo Guayasamín, organizador y primer presidente de la asociación.

inmensa mayoría de los cuales seguían siendo documentales. Mucho de este cine documental realizado en estas décadas se inscribe dentro del denominado cine indigenista,¹⁰ especie de continuación histórica de la literatura indigenista ecuatoriana.

Luego de esta pequeña explosión de la producción, terminada la obligatoriedad de la exhibición de cortometrajes nacionales antes del largo de ficción, y con el entusiasmo generado por la recepción de público de *Dos para el camino*, de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, largometraje de ficción estrenado en 1981, la relación cuantitativa entre la producción de ficción y la producción documental empieza lentamente a cambiar, porque la posibilidad de acceder a las salas convencionales de cine era con largometrajes de ficción que convoquen al público por su propia cuenta.

De estas dos décadas, de 1970 a 1990, se conserva el primer corpus relevante en cantidad de obras del cine ecuatoriano, alrededor de 300 películas, de las cuales 280 se rodaron en la modalidad documental, casi todas realizadas en formato de cortometraje, excepto cuatro producciones en formato de largometraje,¹¹ producción que da cuenta de la misma tendencia: muchas más obras documentales que obras de ficción realizadas en el período.

El total de obras del siglo XX, que reposan inventariadas en los archivos de la Cinemateca Nacional, se acerca a 800, muchas de las cuales hoy difícilmente se reconocería como “obras de cine”, y se las catalogaría como noticieros, reportajes periodísticos, promocionales institucionales, spots publicitarios, cortos de aprendizaje escolar. De todas ellas, en un sentido muy amplio, apenas 50 corresponden a obras de ficción, conforme a la base de datos de la Cinemateca actualizada a diciembre de 2016. Si bien la producción total de la que se tiene indicios es mayor, la muestra que reposa en la Cinemateca es indicadora de la relación cuantitativa entre las dos modalidades. Del total de obras registradas, cerca de 400 corresponden a la década de 1990, de las cuales 375 son documentales, lo que confirmaría, en el caso ecuatoriano, la percepción de Manolo Sarmiento, fundador del EDOC, respecto del crecimiento del documental, que “es una forma de narrar

¹⁰ El cine indigenista en el Ecuador es tratado en el capítulo tercero de este trabajo, *Nacionalidad e Identidad*; de manera específica, en el apartado “El surgimiento de un cine kichwa”. Christian León (2010) estudió ampliamente este cine en el Ecuador.

¹¹ *Fuera de aquí*, del boliviano Jorge Sanjinés, 1977; *Dos para el camino*, de los ecuatorianos Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, 1981; *La tía Nora*, del argentino Jorge Prelorán, 1986; y *Tequimán*, 1987, del ecuatoriano Jorge Vivanco. De estos cuatro largometrajes, solo *Dos para el camino* se exhibió en salas convencionales de cine a nivel nacional. *Tequimán* y *La tía Nora* no se estrenaron, y *Fuera de aquí* se difundió únicamente en proyecciones no convencionales para sectores politizados de izquierda.

que ‘se puso de moda’, pues [...] ahora vivimos un *boom* del documental que empezó en los noventa” (2014).

Desde el año 2000 existe el primer movimiento continuo de producción de cine en el país, durante “los últimos dos decenios” a los que se refiere Tito Molina, y contrariamente a la percepción naturalizada del campo, que la ficción tiene un creciente peso específico respecto de la producción de toda la época anterior. Desde aquel año, los estrenos de largometrajes en salas de cine no se han detenido, la mayoría de los cuales han sido estrenos de ficción.

Un registro de 150 obras de medio y largo metraje producidas entre 2000 y 2014 (Luzuriaga, Investigación de campo 2016), excluyendo obras propagandísticas, televisivas y cientos de cortometrajes la mayoría de los cuales son realizados por estudiantes de escuelas de cine inexistentes el siglo anterior, da cuenta de 90 documentales y 60 ficciones producidos en el período, lo que establece que la producción de ficción creció ostensiblemente respecto a la producción documental, al punto de estar cerca de igualarla cuantitativamente.

En este contexto de crecimiento, la novedad resultó ser la exhibición de largometrajes documentales en salas convencionales, empezando con *Problemas personales*, de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, en 2002, con el aliento de haberla estrenado en el primer festival EDOC. Luego siguieron los estrenos en salas de: *De cuando la muerte nos visitó* de Yanara Guayasamín (2002), *El comité* de Mateo Herrera (2006) y, luego, de 14 documentales más, según datos del Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador (CNCINE 2015).

El documental recuperó una ventana de exhibición a la que tuvo acceso en los inicios del cine ecuatoriano y que había devenido en el espacio por excelencia reservado a la ficción, siempre de producción extranjera, por tantas décadas. Y esto contribuyó a potenciar el entusiasmo documentalista, el boom del que habla Sarmiento.

Luego, muchos de los largometrajes realizados en la modalidad documental se estrenaron en salas, con resultados de la taquilla que en general eran menores a los obtenidos por la ficción, a excepción de los estrenos documentales que destacan en el período: *Con mi corazón en Yambo*, de 2011, que logró cerca de 150.000 espectadores, y *La muerte de Jaime Roldós*, que obtuvo 54.870 en 2013. Cifras impactantes, sin antecedentes

para el cine documental, incluso en la región andina y latinoamericana, cifras que se acercan a la taquilla de las ficciones ecuatorianas con más éxito de aquellos años: 100.000 espectadores para *Pescador* en 2012, 100.000 para *A tus espaldas* en 2011, 150.000 para *Zuquillo Express* en 2011, 162.000 para *Prometeo deportado* en 2010, 220.000 para *Qué tan lejos* en 2006.¹²

Según el CNCINE, son 57 las películas ecuatorianas estrenadas en salas de cine durante los primeros ocho años de la Revolución Ciudadana¹³ –es decir, entre 2007 y 2015–, de las cuales 14 son documentales y las demás son de ficción.

El éxito en salas de los dos documentales referidos, y el hecho que después de *La muerte de Jaime Roldós* ninguna película ecuatoriana, ni de ficción ni documental, ha logrado superar hasta 2016 su convocatoria de público, son factores que han influido en el reconocimiento de la supremacía del documental sobre la ficción, anulando la posibilidad de percepción del cambio como tendencia hacia el crecimiento de la producción de ficción. Sin embargo, el campo sigue percibiendo “el auge del cine documental”. ¿Por qué? ¿Qué más ha cambiado para que tal percepción se sostenga?

El cine documental ocupa un espacio distinto en el circuito porque tradicionalmente la distribución del cine, la exhibición del cine, los festivales del cine han visto siempre al documental como algo menor, periférico, algo no tan interesante, algo que no va a cautivar a los públicos. Si uno ve la historia del cine documental [...] solo está escrito por pedazos. Recién ahora están surgiendo estudios históricos sobre cómo se ha constituido el cine documental. Cuando uno ve las grandes historias del cine [...] suelen enfocarse en el largometraje de ficción, y creo que en los últimos diez o quince años ha habido una tendencia a mirar más a fondo la producción documental. (Wood 2015, 1)

Ha cambiado la crítica, ha cambiado la academia, cada vez más interesada en el cine, muchos de cuyos agentes son los organizadores de innumerables muestras y encuentros temáticos de cine en el mundo entero, integran sus comités de selección y escriben sus páginas de crítica.

Hasta los años 80 [...] los archivos fílmicos dirigían sus esfuerzos sobre el largometraje de ficción y, a veces, sobre el cine documental clásico. Pero hay todo tipo de

¹² A pesar de la amplia difusión por televisión, soporte físicos e internet que el cine tiene hoy, el número de boletos vendidos durante el período de estreno de una película en salas de cine ha sido el referente en todas las cinematografías del mundo del impacto de un filme en la audiencia. Los datos de la taquilla son tomados del portal del CNCINE ya citado. El redondeo de muchas cifras publicadas despierta la sospecha sobre su fiel correspondencia con los datos reales.

¹³ Gobierno de la Revolución Ciudadana es el nombre que el presidente Rafael Correa le dio a su propio gobierno que ejerció de 2007 a 2017.

materiales que no entran en los criterios que tradicionalmente habían regido los archivos fílmicos, y descartaban noticieros y filmaciones familiares. Al final de los años noventa surge un movimiento del cine huérfano, que es el cine que no tiene dueño, que no pertenece ni a archivos fílmicos ni a individuos. Y luego surgió, en el año 2000, otra categoría que es el filme bastardo, hay interés teórico y archivístico incluso en el cine porno durante las últimas décadas. Es decir, todos estos cines que no entran en las historias canónicas del cine están entrando al debate. Eso se ve en los intereses de los estudiosos y se ve en los intereses de los archivos fílmicos. (Wood 2015, 4)

Año tras año en el EDOC, muchas obras documentales han contribuido, con su acabada factura y propuesta, a este posicionamiento del cine documental, sobre todo ante la *intelligentsia*, incluidos aquellos intelectuales que toman las decisiones del Estado.

Como consecuencia de este prestigio logrado por el documental, cuando en 2007 el flamante Consejo Nacional de Cinematografía, CNCINE,¹⁴ convocó al primer concurso de proyectos de cine, no resultó extraño que estableciera iguales posibilidades de financiamiento para el cine documental y para el cine de ficción, excepto en la categoría de producción, en la cual el cine documental disponía de 60% de recursos respecto de la ficción. Dos años más tarde, este porcentaje subió al 75%, y desde 2013 las dos modalidades pueden optar en igualdad de condiciones por los fondos de producción y por todos los fondos.

La separación en los festivales, en uno la ficción y en otro el documental, y el triunfo del documental en esta lid por empoderar en el campo intelectual la modalidad documental de hacer cine, sirvió de base para la no distinción en el ámbito del financiamiento estatal de la producción cinematográfica. Esta no distinción iguala documental y ficción en los presupuestos posibles, lo cual no pasa en otros entornos económicos que usualmente asignan más recursos a la ficción que al documental, como sucede en la producción industrial, o “dura”, que se financia exclusivamente del mercado, y como pasa en la mayoría de los fondos que apoyan la producción “blanda”, aquella financiada o cofinanciada por el Estado, como en los fondos argentino e iberoamericano, entre otros.

Esta igualación para el posible financiamiento coincide con la igualación conceptual de las dos modalidades, con la supresión de toda diferencia semántica:

¹⁴ En 2006, el Congreso Nacional aprobó la llamada Ley de Cine, un brevísimo texto que se limitaba a crear el Consejo Nacional de Cinematografía, CNCINE, sin preasignación de fondos para cumplir con la promoción del cine ecuatoriano. El CNCINE se formalizó a fines de 2006 y empezó a funcionar en 2007. En diciembre de 2016, la Ley de Cultura convierte al CNCINE en Instituto de Cine y Creación Audiovisual, ICCA, adscrito al Ministerio de Cultura.

Es impracticable escindir la ficción del documental sin que en el intento el Cine no sufra un deterioro de la verdad que pretende impregnar en un soporte. Desde esa perspectiva no existen barreras reales entre ficción y documental. [...] Entendidos los conceptos previos [“película” y “Cine”] podemos empezar a definir con mayor claridad los límites o, como se ha dado por llamar, las fronteras entre la ficción y el documental. Pues, simplemente, si de lo que hablamos es de Cine, no las hay. (Molina 2017, 18)

Declaración categórica que, al devenir en naturalizada, en constitutiva del habitus cinematográfico ecuatoriano, oculta una lucha que subyace a ella, lucha por un diminuto poder político y económico, el de la asignación de exiguos fondos por parte del Estado. Conforme a Bourdieu:

Cuando la gente puede limitarse a dejar actuar su habitus para obedecer a la necesidad inmanente del campo y satisfacer las exigencias inscritas en él [...], en ningún momento siente que está cumpliendo un deber y aún menos que busca la maximización del provecho (específico). Así, tiene la ganancia suplementaria de verse y ser vista como persona perfectamente desinteresada. (2002, 126)

Escisión, barreras, límites, muros, fronteras... es el lenguaje que se usa con frecuencia en el debate, en medios y en la academia, para nombrar la relación entre ficción y documental. Es un lenguaje de poder y de guerra. Alguien lucha contra algo. Dice el crítico David Wood: “Cada vez es más difícil poner un muro entre el cine de ficción y el cine documental. [...] Hay una tendencia hacia lo documental en el cine de ficción y, al mismo tiempo, en el cine documental también hay todo tipo de juegos y experimentaciones con esa frontera” (En Andrade 2015, 3).

Bajo esta afirmación subyacen los postulados de la liminalidad, tan influyentes en las ciencias humanas desde la segunda mitad del siglo pasado. Hoy nadie afirma que algo existe separado de lo otro, y menos aún por “muros”. Todo es un entramado de infinitas relaciones posibles, no se diga en los terrenos del arte, y del arte moderno y posmoderno en particular. A decir de Iliana Diéguez, citada por Pietro, es un entramado poblado de “situaciones donde se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida. Lo liminal, como lo fronterizo, es de naturaleza procesual; es una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones” (Pietro 2012, 2).

De acuerdo con esto, lo liminal requiere de algo para ser canjeado, mutado, transitado, prestado, negociado. Ese “algo” deben ser, necesariamente, recursos específicos, propios de cada lado de la frontera, para hacer posible las “negociaciones”.

¿Desde qué lugar de enunciación –desde cuál lugar del campus–, sería productivo intentar formular cuáles son estos recursos específicos, si los hubiera? ¿Por qué la inicial y perdurable tendencia a una mayor cantidad de producción de cine documental, al menos en el caso ecuatoriano? ¿Qué interés subyace a la reciente y tardía reivindicación de la modalidad documental por parte de la academia? ¿Cuáles serían, finalmente, los recursos específicos de cada modalidad, documental y ficción, que haría posible cualquier “negociación”?

Dado que el actual sistema de distribución de obras cinematográficas es cuestionado de manera abrumadora por el habitus,¹⁵ y que la crítica, el archivo y la academia reconocen su corresponsabilidad en la histórica invisibilidad del documental y en la reiterada confusión de categorías que no han contribuido a resolver la situación, otro debe ser el lugar de enunciación para la tarea de reconocer los “recursos específicos”.

Dice la crítica Nancy Berthier, en su estudio comparativo de la obra documental y ficcional de Tomás Gutiérrez Alea, alias Titón, ante la pregunta de qué papel tiene el documental en la obra cinematográfica del cineasta cubano:

Cuatro documentales son anteriores al 59, en un período en que todavía no había dirigido ficciones: *Movimiento por la paz* (1948), *Primero de mayo* (1949), *El Mégano* (1955) y *La toma de La Habana por los ingleses* (1958). Cumplieron naturalmente un papel clásico de aprendizaje en su período de formación. Los 6 siguientes se reparten irregularmente en el período que va del año 1959 hasta el año 1978. Observamos que su práctica del documental va decreciendo según va afirmándose en el campo de la ficción, hasta desaparecer por completo como tal a finales de los setenta mientras que siguió haciendo largometrajes de ficción hasta el año 1995. (Berthier 2008, 118)

Para Berthier, el cortometraje y/o el documental cumplen un papel de aprendizaje –como al parecer sucede en la mayor cantidad de escuelas de cine–, papel “clásico”, “naturalmente”, al menos en la obra de Titón. ¿Qué es más productivo para aprender? ¿Ignorar las diferencias y similitudes o reconocerlas?

¹⁵ Dice Tito Molina en la obra citada: “Es la industria de las películas (y no los creadores de cine) la encargada de crear esas fronteras con un sentido funcional, para asegurarle al mercado la hipercategorización del cine en géneros, o en dos macro géneros, la ficción y el documental, que engloben todas las variantes narrativas conocidas hasta ahora. A esa necesidad de la industria y del mercado se suma la necesidad que tiene la crítica periodística (históricamente desde el siglo XIX) por acuñar títulos y nombres que definan aquellos fenómenos, procesos o movimientos (sobre todo en el campo del arte) que no sabe cómo nombrar –pues estos procesos están siempre en estado de transformación– pero que le urge llamar de alguna manera para poder escribir acerca de ellos y, que de esta manera, los lectores y espectadores sepan cómo referirse a aquello que son dirigidos a consumir” (2017, 11).

La ficción cinematográfica es el documento del resultado del trabajo de sus actores y de su equipo creativo, el documento de su propia hechura, de la gente que retrata y de la cultura que lo produce. Cada fotograma y cada segundo es el documento mismo de la ficción. Es el uso documental que hace de una obra de ficción, por ejemplo, el tras cámaras referido a ella (*making of*), que cita fragmentos de la obra, registra su rodaje y entrevista a sus realizadores. Es el uso que hace de las obras de ficción la investigación sobre el mismo cine, sobre el arte, la cosmovisión o la vida de una comunidad o de una época.

Al igual que la ficción, el documental cinematográfico, por contemplativo que sea, involucra una intención de quien lo hace, una puesta en cuadro de la realidad audiovisual y una puesta en línea de montaje del material filmado. Los documentales incurren también en la manipulación del material registrado, y en algún nivel de puesta en escena de un texto o idea preexistente, es decir, en algún nivel de ficción.

Estos axiomas, que son parte del habitus del campo, parten del presupuesto de que es posible reconocer características propias del documental en la ficción, y viceversa. El problema radica en que esas características diferenciadoras, antes que corresponder a una tipología de género cinematográfico, apuntan a la modalidad del registro y procesamiento de la imagen audiovisual. Es decir, ficción y documental, antes que géneros, son modalidades de trabajo que afectan sobre todo a la esfera de la realización, a las técnicas necesarias para resolver los problemas de la producción de un bien material e inmaterial llamado cine.

La modalidad mira el cine desde adentro, desde sus procesos internos previo a la publicación, indaga en la elaboración, en *el cómo* antes que en *el qué*. El género, por el contrario, es una noción catalogadora que mira el cine desde afuera, desde los resultados una vez publicados, se pregunta por *el qué* antes que por *el cómo*. El género reúne obras que son pertinentes de una cierta manera a una cultura y momento históricos, que comparten una funcionalidad social y política, una audiencia, un cierto interés temático, una forma de mirar y ciertos tropos característicos. El género está determinado por el gusto e interés de una determinada audiencia. Es una categoría paralela a la de la modalidad del registro. Pueden existir obras documentales y de ficción que se pueden catalogar como pertenecientes a un mismo género como, por ejemplo, las películas biográficas (*biopics*).

Algunos géneros del cine se han constituido enteramente sobre la modalidad del cine de ficción, como el cine de terror (¿es imaginable el cine de terror en la modalidad documental?), el cine de vaqueros (*western*) o el cine montuvio, en el caso ecuatoriano. Otros géneros, en cambio, sobre la modalidad documental, como el cine científico, el cine histórico, el antropológico, el cine de la naturaleza (¿necesita la naturaleza de una voz, del cuerpo de un actor, para ser documentada?). Otros más echan mano de las dos modalidades, como el docudrama televisivo, el falso documental, y el contemporáneo docuficción, nombre bajo el cual se puede incluir una innumerable cantidad de obras que pueblan la programación televisiva y los festivales del mundo desde finales del siglo anterior.

Como toda práctica, la modalidad del registro y procesamiento cinematográfico se afina y reformula conforme a la experiencia social. El documental de hoy no es el mismo de ayer, como tampoco lo es la ficción. En cuanto concepto, es posible aplicar la modalidad sobre todo para hacer cine, pero también para analizar el cine. En la práctica, no es posible la aplicación pura de una modalidad, como tampoco el resultado puro de un género.

¿Cuáles son los recursos específicos de los que echan mano la modalidad documental y la modalidad ficcional del registro y procesamiento audiovisual? ¿Existe, finalmente, tal especificidad? Antes de entrar al tema, está el problema de la verdad, que parece ser sustantivo en todos los debates sobre la relación entre las dos modalidades, y sin cuyo esclarecimiento, siempre provisional, no es productivo avanzar en la exposición:

Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto [...] Una proposición, por no ficticia, no es automáticamente verdadera. [...] Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. [...] Puesto que... todo lo que puede entrar en la categoría de *non-fiction*, la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción, han decidido representar la supuesta verdad objetiva, son ellos quienes deben suministrar las pruebas de su eficacia. (Saer 1989, 9)

Juan José Saer, en su texto *El concepto de ficción*, asume el prejuicio social que pesa contra la ficción en el tratamiento de la verdad: “Si le preguntas a Osvaldo Hurtado sobre mi película, te va a decir que es mentira. Para él eso es ficción pura...” (F. Rivera 2014), es lo que diría el expresidente, a criterio de Manolo Sarmiento, respecto de la verdad implicada en el documental de su correalización, *La muerte de Jaime Roldós*, que apunta a los militares y políticos implicados en el Plan Cóndor como responsables del

accidente mortal que terminó con el proyecto *democratista* del primer mandatario ecuatoriano luego de la dictadura de la década de 1970. Incluso para el habitus del campo, la ficción, mientras más “pura”, más mentira es.

Al tratar sobre la conflictiva relación entre ficción y no-ficción, Saer problematiza el término usado para la literatura “documental”, pero también para el cine documental. Si bien se refiere a la literatura, y lo hace frontalmente a favor de la literatura de ficción, el debate que plantea es perfectamente aplicable al cine:

El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. [...] No se escriben ficciones para eludir [...] los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado de lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto a lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria. [...] Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata [...] La afirmación y la negación le son igualmente extrañas, y su especie tiene más afinidades con el objeto que con el discurso. Este es el punto esencial de todo el problema... su identidad total con lo que trata... (Saer, 1989, págs. 11-15)

Al contrario del lugar común que reconoce en el registro documental del objeto al objeto mismo, como objeto sin discurso, Saer sostiene que, por el contrario, es en la ficción donde tal identificación de objetos es la condición, pues la ficción es, ella misma, el objeto, en cuanto mundo construido a fuerza de retazos consecutivos de la duración, en el caso del cine, de planos, la forma fragmentaria que comparte plenamente con el documental y de la cual la ficción hace uso y abuso, sin moral, sin ley, sin límites, que no sean los de su propia materialidad:

El hecho de que la obra se componga de fragmentos de la realidad [audiovisual], la modifica sustancialmente. Pues no solo el artista renuncia a formar una obra total, sino que el cuadro adquiere otro status, dado que las partes del cuadro ya no tienen esa relación con la realidad, propia de la obra orgánica. Dejaron de ser símbolo de la realidad, ellas son una realidad. (Burger 2010, 110)

Es la realidad del objeto artístico –y cinematográfico– por sobre cualquier otra realidad posible “para dar cuenta del encuentro cada vez más improbable entre el real y el cine” (Font 2001, 98), asumiéndose el arte en tanto realidad discursiva, como voluntad de verdad, concebida esta como un sistema de exclusión antes que de inclusión, en la acepción de Foucault:

En la voluntad de verdad, en la voluntad de decir ese discurso verdadero, ¿qué es por tanto lo que está en juego sino el deseo y el poder? El discurso verdadero, que la necesidad de su forma exime del deseo y libera del poder, no puede reconocer la voluntad de verdad que le atraviesa; y la voluntad, ésa que se nos ha impuesto desde hace mucho tiempo, es de tal manera que la verdad que quiere no puede no enmascararla. Así no aparece ante nuestros ojos más que una verdad que sería riqueza, fecundidad, fuerza suave e insidiosamente universal. E ignoramos por el contrario la voluntad de verdad, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir. (Foucault 1992, 6)

Deseo y poder, como en la política, enmascaramiento y exclusión. De tal estirpe es la voluntad de decir la verdad, apartada de toda moral y buena costumbre.

El problema con la ficción, en tanto que lo irreal es asumido como veraz, es que ha perdido terreno en el imaginario del público. O, dicho de otra manera, la imaginación del público ha dejado muy por detrás las viejas fórmulas de la ficción. Podríamos decir que asistimos a la celebración de lo falso en detrimento de lo verosímil. La ficción ha dejado de buscar la verdad, ya no muestra interés en reformularla en sus películas. (Molina 2017, 15)

¿Por qué el empeño en negarle a la ficción su propia voluntad de verdad? ¿Qué enmascara este discurso de negación? ¿Qué excluye? ¿Cuál deseo y qué poder subyace a nesta exclusión?

Si se revisaran las verdades contenidas en la mayoría de los documentales de la cinematografía ecuatoriana, incluidos los de mayor reconocimiento –y se podría decir lo mismo de la mayor parte del documentalismo del mundo–, se verá que aquellas verdades encarnan posiciones a favor de la justicia, la democracia, la interculturalidad, la tolerancia, la reflexión, el conocimiento, la naturaleza, la paz, el medio ambiente, los derechos ciudadanos. Suelen ser verdades “políticamente correctas”. Y lo son no por voluntad de corrección del discurso documental, sino porque a este se le dificulta ser lo contrario, incorrecto, a riesgo de ser ajusticiado por la institucionalidad potencialmente ofendida por la incorrección.

En el referido estudio sobre la obra de Titón, Berthier se pregunta sobre la “falta de unidad entre su obra documental y obra ficcional [...] como si convivieran dos Gutiérrez Alea en una sola obra cinematográfica” (2008, 122). Por respuesta, la autora llega a la siguiente conclusión:

Su abandono del género documental como tal, después de 1978, tal vez se pueda interpretar como el final de la necesidad para él de recordar su apoyo a la revolución para ya contentarse con asumir plenamente la vertiente crítica y ficcional de su cine, ya sea porque a esas alturas ya no era necesario demostrarlo, ya sea porque su apoyo había dejado de ser tan claro. (Berthier 2008, 124)

El un Titón podía usar el discurso verdadero del documental para adherir a la revolución, que durante la década de 1950 e inicios de la década de 1960 era políticamente correcta en Cuba, en América Latina y a nivel mundial. Ese Titón no podía usar el documental para cuestionar la revolución, porque era incorrecto hacerlo, le habría costado su omisión del campo cinematográfico cubano. Para cuestionarla, el otro Titón recurrió a la ficción, a la creación de mundos dentro de los cuales podía haber, por ejemplo, la sátira despiadada que aplicó al nuevo Estado cubano en *La muerte de un burócrata* (1966), y el reconocimiento de la razón y el derecho de la burguesía cubana a preguntarse si la revolución tiene sentido, en *Memorias del subdesarrollo* (1968). Libre del encadenamiento al objeto referido –la revolución–, la ficción podía ser incorrecta y amoral.

El registro documental está fatalmente unido al objeto referido, aquel de cuya imagen y sonido da cuenta el documento. Esta es su cadena y su promesa de verdad. Y cuando le es imperativo romper el grillete que une objeto referido y registro, en el empeño por no traicionar el imperativo moral y legal que lo rige, en su voluntad de verdad, el registro documental suele recurrir a literales enmascaramientos audiovisuales como el desenfoque, el *blur* (indefinición), el ocultamiento, la oscuridad, el silenciamiento de la imagen y/o de la voz. Debe recurrir a la exclusión.

¿Qué verdad es esta que necesita desdibujarse y ocultarse, cuando mete las manos en el fuego de la intimidad, procacidad, inmoralidad, privacidad? ¿Qué barrera es aquella que no debe traspasar el registro documental? La pista la da Krzysztof Kieslowski, al relatar el efecto que produjo la cobertura documental de los juicios contra los líderes del Movimiento Solidaridad, en la Polonia socialista de mediados de la década de 1980. Cuando los juicios contra los dirigentes acusados de subversión no eran documentados,

terminaban siempre en cadena perpetua o pena de muerte (desde la Ley Marcial de 1981); posteriormente los dirigentes de Solidaridad se percataron de que, en presencia de las cámaras, los jueces fueron indulgentes y condenaban al reo a unos pocos años (Korenfeld 1991).

Constataron los democratistas polacos que la presencia de la cámara modificaba sustancialmente el comportamiento humano. En el acto de su registro, el documental modifica al hombre documentado y no tanto por un juego de angulaciones, iluminaciones, timbrado, valores de plano, en suma, de puesta en cuadro audiovisual –lo que modifica su imagen audiovisual–, sino por un cambio forzoso de animosidad en el objeto mismo, producto de la interpelación de la cámara y el micrófono, de la resistencia humana a la violación de la privacidad y la intimidad que la cámara rompe.

La forma más usada para suprimir la interpelación documental es el recurso de la cámara escondida, en cualquiera de sus técnicas, recurso que viene acompañado de dilemas morales y eventuales amenazas judiciales. La cámara oculta es el recurso privilegiado del documentalismo de la naturaleza, que inventa formas complejas para camuflar la cámara ante la hipersensibilidad del mundo animal. Es el recurso post consentido de los espectáculos televisivos de la cámara escondida que, para evitar demandas, se mantienen siempre dentro de ciertos estándares de lo permitido y lo decente. Es el recurso macabro del espionaje estatal que ha establecido el mundo sobre cada cuerpo en cada esquina de la tierra, con Google, Facebook y todas las redes sociales incluidas.

No es casual que el documental propenda a registrar el objeto desde cierta distancia, desde cierta quietud, desde cierta transparencia. Lo hace en su afán de evitar la alteración del objeto. No es casual que el documental explore ante todo el mundo de la materialidad, el mundo de la sociedad, el mundo de las ideas, el mundo exterior, el mundo de lo verificable –en la acepción de Saer–, a la vez que la ficción explore, a contramano y fundamentalmente, el mundo de la espiritualidad, el mundo de la intimidad, el mundo de las emociones, el mundo interior, aquel que no es posible verificar.

Dice Kieslowski, cuando el documentalista Ruben Korenfeld le pregunta por qué dejó el documental para dedicarse a la ficción:

He hecho muchos documentales porque me encantaba. Pero no hago más porque con la cámara uno se mete en sitios en los que no debería. Uno entra en la esfera íntima de la gente en la que sus relaciones son lo que son porque no hay testigos. Con los años,

he ido entendiendo que [...] no se puede entrar con una cámara en un cuarto en el que una pareja hace el amor porque ya no estarán solos. La condición del amor es ser dos y no tres, con la cámara. Hasta que entendí que varias esferas de la vida escapan al documental. De modo que, cada vez más, me alejaba de la vida social, o bien política, que se ajusta bastante al documental, para contar lo que sucede entre la gente. Últimamente me parece que mis películas tratan cada vez más de lo que lleva la gente en su interior, de lo que no le muestra a nadie. Para grabar esto, está claro que necesito a los actores, lágrimas, glicerina, muerte artificial. Todo debe ser artificial para parecer real en la pantalla. Es solo por vía de los accesorios y de los artífices como cobra vida una película. En el mundo real, todo es mucho más interesante, pero no está permitido grabar aquella realidad. Es la razón por la cual dejé el documental. (Korenfeld 1991, 17:50)¹⁶

El reconocimiento de un ámbito privilegiado de exploración no implica que una u otra modalidad no pueda atreverse, y de suyo lo hacen, a explorar aquello para lo cual no están mejor capacitadas. ¿Cuánto del mundo exterior y cuánto del mundo interior y en qué dimensiones y profundidad, puede dar cuenta una obra cinematográfica determinada? Los ejemplos establecen el grado de distancia y de correspondencia entre concepto, tendencia y realidad.

Documental y ficción difieren, ante todo y como se dijo antes, en la modalidad del trabajo a la hora del registro, atravesada por pulsiones opuestas. Mientras la pulsión documental hace todo lo posible por no afectar el objeto o evento, aquello que pasa antes y durante el registro, porque parte de reconocer el valor que le es propio al objeto encontrado, la pulsión ficcional hace todo lo contrario: hace lo posible por afectar el objeto o evento porque parte de la necesidad de crear un nuevo objeto, aquello que puede pasar, previo a y durante el registro, modelándolo, alterándolo, transformándolo, al punto de negarlo. ¿Qué es sino la puesta en escena en un set? ¿No es acaso la negación absoluta del silencio visual y sonoro que caracteriza al set? En otras palabras, mientras la pulsión documental conduce el registro a la búsqueda y al encuentro del objeto o evento de un valor en sí mismo privilegiado, la pulsión ficcional conduce a la construcción de un nuevo objeto o evento, inexistente previo al registro.

El grado de no afectación del objeto lo establece el documentalista, ya sea por ignorancia de cómo hacer para no afectarlo o a sabiendas de la significación de su afectación. En la otra modalidad, el grado de afectación del objeto lo establece el ficcionador,

¹⁶ En las referencias de materiales audiovisuales se incluye el minuto y segundo, bajo la forma de 00:00. Cuando la obra tiene más de una hora de duración, el tiempo correspondiente a la cita se designa en horas, minutos y segundos, así: 00:00:00.

por similares motivos, sea por ignorancia de cómo hacer para afectar el objeto en aras a crear uno nuevo o a sabiendas de la significación de su no afectación.

En su afán por crear un nuevo objeto, la ficción dramática pone en escena un *pre-texto*, o guion cinematográfico, antes de poner en cuadro y durante la puesta en cuadro, mientras que el documental, para reducir la afectación del objeto, lo pone directamente en cuadro, evitando la puesta en escena de un pre-texto.

El concepto “puesta en cuadro” es heredado de la tradición pictórica y literalmente significa eso en el cine: encuadrar la percepción de la realidad visual, en el cine silente de los inicios, y de la realidad audiovisual, en el cine sonoro de hoy. El concepto “puesta en escena” es heredado de la tradición teatral, que implica poner en escena un texto dramático, en una escenografía y con unos actores. En el cine de ficción dramática de hoy la llamada puesta en escena es la puesta de un guion cinematográfico en un estudio o en una locación y/o entorno virtual, con el cuerpo y/o la voz de unos actores.

Que la puesta en escena dramática, que parte de un texto preconstruido y/o improvisado, implica forzosamente una construcción, una mirada, un punto de vista, y la intencionalidad de imponer ese punto de vista, como “discurso verdadero”, nadie lo duda. Es otro axioma del habitus del campo. Tampoco se pone en duda que la fatalidad de la puesta en cuadro en las dos modalidades implica la autoridad –la tiranía– de la selección: qué poner dentro de cuadro y qué dejar fuera de cuadro, qué excluir para que la voluntad de verdad materialice su deseo. Y aquello que permanece dentro de cuadro, cómo organizarlo, cómo mostrarlo, desde qué punto de vista, cómo enmascarar el deseo y el poder que está en juego.

El largo camino que ha recorrido la foto fija documental ha producido ejemplos en extremo ilustrativos de las tensiones contenidas en este proceso de selección y organización de la información visual, como también ha sucedido en el cine documental. En todos los casos, nadie puede negar la subjetividad de la mirada y la consecuente intencionalidad de imponerla.

“La única posibilidad del Documental, para que no sea ficción, sería una cámara de seguridad encendida intemporalmente sin nadie viendo el monitor” dice Tito Molina (2017, 16). Pero ficción no es sinónimo de lenguaje, como tampoco lo es el documental. Un mismo lenguaje, el lenguaje audiovisual del cine, se puede utilizar con cualquier modalidad, modelo, formato y/o género, como sucede con el lenguaje escrito de la literatura.

La particularidad del lenguaje del cine es la puesta en cuadro de la percepción audiovisual y su concomitante y subsiguiente montaje de los registros. Ficción y documental ponen en cuadro el objeto o evento de su interés y su desarrollo en el tiempo, valiéndose del plano cinematográfico, forma única del registro y de la reproducción audiovisual. El plano entendido como “corte móvil de la duración” (Deleuze 1984, 23), en la acepción filosófica de Deleuze. El plano, en su construcción material, determinado por el encuadre inicial, los encuadres sucesivos, el encuadre final, los valores de plano, los puntos de vista y de escucha, los movimientos y desplazamientos del punto de vista y de escucha entre un encuadre y otro. Y luego, en el montaje, plano tras plano, ficción y documental organizan una obra cinematográfica, sucesión estructurada de planos para implicar un sentido, una verdad, la de la obra construida.

La modalidad documental parte de reconocer que existen objetos y eventos privilegiados que por sí mismos están destinados a despertar el interés del espectador. Por ello no sería deseable afectarlos, porque en sí mismos tienen ya un valor que lo perderían si se afectan. Dice Carlos Pérez en *Dieta de archivo*, refiriéndose a *La Batalla de Chile*, la trilogía documental de Patricio Guzmán (1975):

¿Cómo estimar la importancia de un documental sin considerar, antes que nada, el valor del evento referido? Y éste antes que ningún otro: el valor del acontecimiento, su irrepetibilidad. Mientras más irrepetible el evento registrado, más valiosa la inscripción perdurable de su registro. (Pérez 2005, 31)

¿Y si el documental insiste en registrar la esfera de lo íntimo que subyace a la vida cotidiana que transcurre “sin aparente alteración”, alejándose de la vida social y sus anhelados acontecimientos “insólitos”? Dice Tomás Gutiérrez Alea:

En momentos de convulsión social, la realidad pierde su carácter cotidiano y todo lo que acontece es extraordinario, nuevo, insólito [...]. La dinámica del cambio, las tendencias del desarrollo, lo esencial, se manifiesta más directa y claramente que en momentos de relativo reposo. Por eso capta nuestra atención y en ese sentido podemos decir que es espectacular. Es cierto, lo más consecuente es tratar de apresar esos momentos en su estado más puro —documental— y dejar la reelaboración de los elementos que ofrece la realidad para aquellos momentos en que esta transcurre sin aparente alteración. Entonces la ficción es un medio, un instrumento idóneo para penetrar su esencia. (Berthier 2008, 124)

La presencia de la cámara inevitablemente afectará al objeto. Eso lo saben de sobra los ficcionadores: la cámara paraliza a la persona del mundo cotidiano, reduce su expresividad, lo obliga a asumir una máscara para proteger su intimidad acosada. Porque:

La gente se avergüenza de su debilidad, procura mostrarse fuerte, lo cual la lleva a una profunda soledad. Se encuentra sola ante sus problemas. No tiene a nadie a quien contárselos porque está avergonzada. [En el set de ficción] debemos derribar la barrera de la vergüenza, y el sentimiento que nos prohíbe sentirnos vulnerables. (Korenfeld 1991, 21:30)

Para no delatar la presencia de la cámara, para no ser paralizado por ella, para permitir que la cámara acceda a la intimidad trasgresora, y la muestre, se requiere de un entrenamiento propio del mundo actoral.

1.2 El poder y la memoria en el documental histórico

Desde el inicio de *La muerte de Jaime Roldós* (Rivera y Sarmiento), la película documental ecuatoriana estrenada en salas de cine en 2013, una voz masculina en primera persona –que luego se sabe que corresponde a la del documentalista– se pregunta sobre cómo cortar el material histórico a su disposición para estructurar la obra: “¿Dónde comienza esta historia? Podría comenzar cuando los militares ecuatorianos decidieron convocar a elecciones en 1978”, dice; y la voz continúa narrando algunos sucesos de la historia del gobierno del Ecuador desde el inicio de la última dictadura militar en 1972 hasta el triunfo de Jaime Roldós en 1979, cuando gana las elecciones presidenciales con el 68% de los votos. Luego, como cerrando una primera parte del filme y abriendo otra, el documentalista se pregunta si “esta historia podría comenzar antes, muchos años antes, más exactamente el 3 de junio de 1959, cuando los estudiantes de Guayaquil iniciaron una revuelta popular que fue reprimida a sangre y fuego por los militares”, cuando Roldós tenía 19 años. “Otro posible comienzo de esta historia es el día que el Ecuador volvió a la democracia”, se dice luego, refiriéndose a la asunción de Roldós al mando presidencial. Y termina la introducción del filme preguntándose el narrador una vez más “¿dónde puede empezar esta historia? [...] Cómo es posible que haya tantos posibles comienzos, si todo esto ocurrió en apenas un año y medio [...] que todos los libros de historia despa- chan en uno o dos párrafos sucintos” (Rivera y Sarmiento 2013, 01:20-16:30).

Terminadas las preguntas sobre dónde empezar y transcurrida la séptima parte de la película, con esta aparente vacilación con la que empieza, el filme ha expresado ya las discusiones más relevantes sobre el documental y su relación con la memoria: el recorte del archivo, la relación entre memoria y poder, entre imagen y palabra, entre Historia e historia, puesta en cuadro y puesta en escena, guion e investigación, ficción y no-ficción y otros debates.

La sola pregunta de dónde empezar establece ya el problema de autoridad del documental en la selección del archivo conformado, en la primera parte del filme, por fotografías, filmaciones y datos relativos a los sucesos históricos de interés de la película. Las diferentes opciones de dónde comenzar que propone la voz, al mismo tiempo que constituyen un recurso retórico para construir la biografía política de Roldós, explicitan la relación de poder entre documental, archivo y memoria: de la selección del archivo depende el empoderamiento de una u otra opción de memoria y, según cuál esta sea, una u otra historia en el documental.

Poder que *La muerte de Jaime Roldós* lo asume contra “todos los libros de historia”, como dice la voz del documentalista, para establecer la suya propia: la historia de la investigación que el documentalista ha realizado con la colaboración de “las víctimas del genocidio latinoamericano”, como se llaman a sí mismos los hijos del presidente presuntamente asesinado.¹⁷ Poder que se camufla bajo el juego de la pregunta “por dónde comenzar”, como si fuese un problema de construcción de la obra y no de reconstrucción de la memoria: en apariencia, el documental se desautoriza a sí mismo porque declara no conocer el recorte. Pero, al develar su propia operación de montaje de la memoria, crea las condiciones para cuestionar el otro montaje, el de “todos los libros de historia”, haciendo más eficaz la autoridad del documental, consciente de la fuerza del poder contra el cual argumenta.

El documental *La muerte de Jaime Roldós* es de un claro espíritu ensayístico, en relación con la historia política reciente del Ecuador y la filosofía de la historia. La forma ensayo y el problema histórico y filosófico que la película contiene, ubica al filme con un valor muy particular no sólo en el entramado de fuerzas que caracteriza al naciente campo cinematográfico ecuatoriano, sino que también lo ubica, y quién sabe si con más fuerza,

¹⁷ Da ganas de escribir, clara y únicamente, “asesinado”, sin más, a secas: también en este discurso se impone el poder de la ley sobre el deseo de justicia.

en el campo intelectual-académico y en el campo del poder político. El ensayo como forma del discurso, y la historia y la filosofía como problemas, no son de consumo popular en ninguna parte del mundo y, sin embargo, este documental tuvo una gran afluencia de público en salas convencionales de cine y, en general, una amplia recepción en otros medios al punto de ser probablemente el documental más visto en la historiografía del cine ecuatoriano, apenas superado por *Con mi corazón en Yambo*, de Fernanda Restrepo (2013). A más de los atractivos formales que el filme sin duda los tiene y del amplio reconocimiento que sus realizadores gozan en el medio cultural del país, ¿es posible que el personaje Roldós, él mismo, sea una de las causas o, quién sabe, la causa principal de la gran convocatoria del filme?

En cierta medida, un crimen es atractivo para el cine, ¿verdad? [...] Una de las preguntas que nos hicieron una vez en el extranjero es, “¿por qué recién ahora se hace esta película?” [...] dije que a mí también me sorprendía. Que había un libro que se hizo un año después [de la muerte de Roldós], que es el de Jaime Galarza, y después, nada más. Entonces, eso ya tendría que ver con el tema del olvido, de cómo es nuestra relación con la memoria histórica y todo aquello. Luego, obviamente, que había un... yo creo que todo el mundo sabía, ¿no?, que Roldós era ese pequeño dolor que está ahí, social, compartido. Porque yo lo recordaba así. Yo recuerdo que fue un día tristísimo [el de la muerte de Roldós]. Y si yo lo recordaba así, al punto que incluso me llegaba a emocionar a veces... que cuando lo veía a Santiago joven [el hijo de Roldós], hablar o recordar, yo me acordaba de ese día y me emocionaba. Entonces, yo decía, de ley, si eso me pasa a mí, le debe pasar a miles de gente. (Rivera y Sarmiento 2014, 1)

Previo a documentar el archivo seleccionado por el documentalista, previo a estructurar un discurso con los registros, antecedió una operación mayor: la selección del personaje histórico y –de él– su enigmática muerte, “[...] el valor del acontecimiento, su irrepetibilidad” (Pérez 2005, 31).

El evento que recrea la película de Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento es un acontecimiento histórico de relevancia para el país: el presunto asesinato del presidente con mayor votación popular de todos los tiempos, muerto en un accidente de aviación sobre el que pesa la duda de haber sido un atentado. En el caso del cine, este evento es obligadamente documentado con imágenes. Pero...

Las imágenes –copias de copias– productos del arte de la imitación, se parecen a las cosas sin ser en verdad eso que parecen –son verosímiles, pero no verdaderas. El poder de las imágenes (su capacidad de representación, de hacer pesar sobre el verdadero modelo –el referente– la amenaza del olvido) fue para la tradición logo céntrica del pensar el peligro supremo [...] Mantener el ser en sus límites exige confinar y cercar la imagen, a

la que es inherente desbordarse, independizarse del modelo, sustituir su referente: convertirse en simulacro. (Pérez 2005, 58)

Poder de la imagen que la palabra, en la voz del documentalista, pretende doblegar. Una voz no emocionada, serena, fiable y, por tanto, “veraz”, para desempeñar sin dudas la función de anclaje que la palabra ejerce sobre la imagen –según Barthes–, para reducir la polisemia propia de la imagen visual y sonora, para *confinar* y *cercar la imagen*. Recurso que *La muerte de Jaime Roldós* usa en todo el filme: la lucha contra “todos los libros de historia” es una lucha en apariencia racional, palabra contra palabra.

Por ejemplo: sobre la imagen del presidente salvadoreño Napoleón Duarte, que alza a ver a alguien –difícil saber a quién–, hacia la izquierda de cuadro, con una mirada entre inquisidora, arrogante y sumisa, la voz del documentalista fija la lectura: “En este momento, me parece que mira a Roldós” (Rivera y Sarmiento 2013, 01:36:40). No basta con mostrar la imagen, hay que cuestionarla para que funcione en el interés de la historia.

En *La muerte de Jaime Roldós* la voz del supuesto narrador no corresponde a la narración omnisciente del documentalismo “objetivo”, que “[...] pretende saber de antemano cómo esa realidad está hecha” (Saer 1989, 11). Por el contrario, es una voz que duda, que se pregunta en su vocación de verdad, accionando antes que narrando, interviniendo sobre las imágenes, como lo haría un personaje. Es una voz que cumple la función de personificar la figura del documentalista como investigador, como “el pensador”¹⁸ que dialoga con la historia. Esta voz personificada es un recurso de la ficción dramática, en cuanto texto pre-escrito, ensayado y “actuado”, que asume conscientemente la construcción de la figura del investigador, que luego se refuerza en la fotografía del filme: el investigador “en persona” entrevista a los políticos de la época, a los hijos del presidente, recorre varias ciudades de América visitando archivos, tras las pistas que le permitan esclarecer la muerte de Roldós. El documentalista se documenta a sí mismo personificando el proceso de investigación, incluyéndolo así dentro del texto cinematográfico para, al contrario del procedimiento de “la Historia”, evidenciar la “circunstancia de enunciación”:

¹⁸ Desde una mirada jungiana, el arquetipo que subyacería al cine de ensayo o cine de tesis, su “espíritu”, es el arquetipo de “El pensador”, en la escultura de Rodin, el “optimismo socrático”, en palabras de Nietzsche. La forma ensayo, en *La muerte de Jaime Roldós*, está dada ante todo por la voz en primera persona del ensayista. En cuanto modelo de construcción cinematográfica arquetípica, el cine de ensayo no es patrimonio exclusivo de la modalidad documental: Lars von Trier lo hace con recursos de la ficción, sobre todo en sus últimas obras, al igual que Miguel Alvear en *Blak Mama*. Y muchos otros.

La memoria y la inscripción de la memoria, como trabajo de escritura [...] supone de suyo una labor de edición: pasada a limpio y sanción del texto definitivo, que borra y deja en el olvido no sólo la circunstancia de enunciación sino también el proceso acumulativo de borradores, sobre la base de cuya tachadura se llegó a la definición del producto final [...] El criterio de discriminación [...] es finalístico: se inscribe públicamente únicamente lo que tiene sujeto –principio, soporte y finalidad–, y se reconstruye el evento para que lo tenga. (Seymour 1993, 43-44)

Es esta labor de edición que “todos los libros de historia” han hecho con la historia, lo que cuestiona el documental, porque “En la historia oficial de la Historia con HACHE [mayúscula], Roldós es, en rigor, un personaje insignificante. Es un mito, no hay muerto malo, de todos modos se iba a caer, [...] su gobierno era regular, que en efecto tenía unas buenas ideas a nivel internacional, pero que de ahí a pensar que lo quisieran matar por eso, es absurdo [...]” (Rivera y Sarmiento 2014, 5).

A contramano del procedimiento finalístico de la “Historia con HACHE”, la película se propone sembrar dentro de su cuerpo textual las tachaduras y el lugar de enunciación: no lo borra, lo establece en primera persona singular y plural, para no dejarlo en el olvido.

Terminada la introducción de por dónde empezar, una vez aparecido el título del filme, la película introduce un nuevo tipo de registro alejado del archivo histórico: el plano cinematográfico de un acontecimiento aparentemente banal y cotidiano: la imagen audiovisual de una carretera rodeada de neblina, desde el punto de vista interior de un automóvil en movimiento, sin el registro de seres humanos, casi en silencio, sin la voz que ha dominado el documental desde que empezó, prolongadamente: una duración sin razón, ambigua, difusa, inquietante.

Pero, a continuación, tan pronto el documental muestra a los viajeros dentro del vehículo –los hijos del presidente fallecido–, la película vuelve a la palabra, ahora acompañada de una cierta emoción: “Roldós y su esposa Martha Bucaram tuvieron tres hijos: Martha, Diana y Santiago. Yo tenía más o menos la misma edad que ellos”, dice la voz del documentalista. En adelante, el documental mantendrá estas dos líneas paralelas de argumentación: la de los sucesos vinculados al gobierno del presidente Roldós y a su muerte en el choque del avión presidencial; y la de los hijos del presidente, su supervivencia al acontecimiento y su vida ahora, 30 años después:

Una opción era hacerlo a Roldós ese personaje íntimo, su intimidad, el padre que acaricia al hijo, el hombre que sufre, el hombre que cuando viene el paro nacional esta conflictuado, en fin, todo eso. El ser humano en el poder, en la soledad. Pero sentíamos que eso no bastaba. Primero, que no teníamos elementos para contar esa historia, y que el espectador necesitaba lo político, o sea, tener un antecedente, tener un *background*, saber cuánto había costado llegar a la democracia, saber que en el Cono Sur había militares de este corte. Había que construir la política para lograr ese *climax*, [...] por eso quizá también desistimos de la otra historia, de este héroe psicológico que sería Jaime Roldós. (Rivera y Sarmiento 2014, 6)

El material se resiste a este tratamiento “íntimo”, a pesar del original empeño de sus realizadores y no solo porque la modalidad documental no se presta a la tarea (“no teníamos elementos”), sino también porque el objeto, el presidente muerto, sus hijos y los demás entrevistados son personajes de la vida pública, son gente de la esfera del poder, esfera dentro de la cual se desenvuelve el documental, especialmente en la primera parte, en la “Primera muerte”, al término de la cual el documental ha construido a cabalidad el primer héroe del cine ecuatoriano, Jaime Roldós.

Y había otra reflexión que hicimos [...] con Daniel Andrade [el fotógrafo del filme] cuando veíamos la película, necesitábamos justamente ese héroe. O sea, necesitábamos que cuando se muriese Roldós, al espectador le diese un poco de pena, sintiese esa pérdida, sintiese que ahí ocurrió algo grave, una pena política y una pena humana. [...] Molesta la palabra héroe, pero sí creo que hay ese procedimiento. Tal vez, yo diría que es darle significación a esa muerte, una significación política... porque no tenemos, no hemos tenido héroes. [...] Esa despedida [refiriéndose al final de la primera parte del filme, cuando Roldós abandona una multitudinaria celebración cívica para tomar el avión que lo llevará a la muerte] es dramática y es heroica. (Rivera y Sarmiento 2014, 12)

En el proceso de reedición de la “Historia con HACHE”, el documental convierte al buen hombre de la historia en héroe del cine y esta es la función social, la significación histórica del filme, esta es su re-escritura: la heroificación del personaje histórico.

El héroe en cuanto arquetipo junguiano reconocible en la epopeya mitológica griega y en las tradiciones narrativas ancestrales, algunas de cuyas características más o menos aceptadas es posible identificar en buena parte de la producción cinematográfica de hoy, incluyendo *La muerte de Jaime Roldós*: el héroe recorre su camino como si conociera el destino, es portador de ciertos valores que una comunidad considera positivos, es libre de contradicciones interiores, es monológico –en la acepción de Bajtín (2006, 10)–, es capaz de entregar su vida en la lucha por conquistar el objetivo, como un semi-dios.

El héroe explicaría en buena medida la importante convocatoria pública de *La muerte de Jaime Roldós* y explicaría sobre todo la poderosa identificación que gran parte de la producción del cine de la industria establece con las audiencias del mundo. A la vez, el arquetipo del héroe, incluso como objeto de estudio, rechina en el ambiente agnóstico y descreído usual en la academia: “Yo propuse –recuerda Manolo Sarmiento– a varios académicos que escribieran. Estábamos pensando en hacer un libro sobre Roldós. Y me decían ‘¡No! Hay que escribir sobre la transición, sobre la clase media politizada de los setenta’” (Rivera y Sarmiento, 2014, 12). Por contraste, en la entrevista realizada a los documentalistas, Lisandra Rivera rememora: “¿Te acuerdas [Manolo] de esa chica de 22 años que salió de ver el documental? Digamos, los comentarios de la gente más joven eran: ‘estoy orgullosa que tuvimos un personaje así, igual se murió, no hizo mucho, pero estoy muy orgullosa’” (2014, 12).

El sentimiento de orgullo revela la identificación del espectador con el héroe, porque este revive en él el mito poderoso que sobrevive a la razón, aquella dimensión del hombre presocrático que sobrevive escondida en el mundo interior del espectador, su vívida necesidad de amparo de un semidiós.

Concluida la construcción del héroe, la segunda parte de la película construye la “Segunda muerte” de Roldós, la muerte simbólica en el imaginario social, su desaparición, en cuanto asesinato de su herencia política e ideológica. Lo hace a partir de describir lo que les sucedió a los huérfanos: Santiago Roldós, entonces de 10 años, y sus dos hermanas un poco mayores que él, Martha y Diana. En la entrevista al Santiago de hoy, devenido en dramaturgo y actor teatral, este ironiza sobre los sucesos, comparándose a sí mismo con Hamlet, el personaje incapaz de vengar el asesinato de su padre. Dice el hijo adulto en la entrevista que estructura esta parte el documental: “nuestros Claudios vinieron después [refiriéndose a su tío Abdalá Bucaram y familia], la lucha por el poder por encima de los afectos [...] quienes debieron protegernos [...] nos hacen añicos [...] Me parece criminal lo que hicieron [...]” (Rivera y Sarmiento 2013, 01:49:20).

¿Qué hicieron? Usar la muerte de Jaime Roldós y la orfandad de los niños para encaramar en la presidencia al tío más adorado del niño Santiago: Abdalá, más tarde conocido como Hablابلá, por su insuperable verborragia altisonante y demagógica. A contramano del amor infantil, el adulto actor Santiago Roldós se burla de Abdalá en una representación teatral que registra el documental en la segunda parte, en la que el sobrino

representa al tío, en calzoncillos y con el destacado bigote que Abdalá usó parecido al de Hitler, montando en el escenario una alegoría desdibujada del fascismo:

Yo, heredero emérito del poeta Olmedo, en pleno uso de mis facultades mentales, declaro mi compromiso a dedicarme a ti en cuerpo y alma. Y, además, Pedro Picapiedra... ya no más; Príncipe constante... metidos en ropa interior, gritando a sus esclavas... se trata de revolucionar en su origen todas las relaciones sociales. En la tarde, tras habernos ganado el pan nuestro de cada día, convocaremos a una rueda de prensa para recibir a las visitas, que maravilladas propagarán nuestra diminuta revolución en marcha. Y en la hora crepuscular, quiero decir, de nochecita, para cerrar simplemente una película, ¿sabes qué, mi'jita?: tú o muerte. Venceremos. [El actor ubica sus dos manos sobre su pelvis, haciendo la forma del pubis femenino]. (Rivera y Sarmiento 2013, 01:41:30)

A la vez que se burla de su tío –el expresidente Abdalá Bucaram–, el actor Santiago Roldós se burla también de la todopoderosa Revolución Ciudadana, “en marcha” en los años de la representación teatral, identificando a los dos gobiernos en un solo discurso absurdo. Como buen bufón –el personaje arquetípico de la farsa–, Santiago Roldós se burla no solo del poder y de todos los demás, se burla también de sí mismo:

Cuando se produce todo esto, el conflicto era que yo quería que Abdalá sea mi padrino de confirmación. Porque Abdalá era mi tío favorito [...] (Risas) Yo era como el pueblo ecuatoriano, más o menos [...] (Risas) Abdalá era... muy divertido... muy juguetón, entonces yo decía: “yo quiero que mi tío sea, yo quiero que mi tío sea”. Entonces, el conflicto era casi griego, ¿no? (Risas) Porque... me decían... “¿Por qué no puede ser tu tío Adolfo?” (Risas) Y yo: “¡No!” Por eso yo no me confirmé nunca, porque llegó un punto en el que yo dije: “entonces, no me confirmo.” (Risas) Lo cual ha tenido grandes efectos positivos, por otro lado. Otra vez: “no hay mal que por bien no venga” (Risas). (Rivera y Sarmiento 2013, 01:36:10)

En la farsa del Renacimiento europeo, el bufón se burla del rey en su presencia y no es reprimido porque sus acciones son una “farsa”, no son de verdad. Para la farsa, la acción no tiene sentido, es absurda. La farsa se refiere a la verdad por negación u omisión. El espectador no se identifica con el bufón porque nada es sensato. Se identifica con la parodia y la burla que la farsa ejerce contra el poder. ¿De cuál poder se burla, cuál poder impugna la segunda parte de *La muerte de Jaime Roldós*?

Una vez construido el héroe, el documental reniega, por un momento, del mito que ha reconstruido. El documental duda de sí mismo: “Si con algo batallamos es justamente con ese tema del héroe. Esa fue la batalla constante al construir el relato” (Rivera y Sarmiento 2014, 10). El documental teme, tal vez, que el poder de la “revolución en

marcha” se apropie del objeto de su creación simbólica. Por eso el documental usa la farsa en su segunda parte, para negar lo que acaba de construir en la primera, para negar su primera verdad, la del héroe Jaime Roldós:

[...] por eso es por lo que tal vez la heroicidad de Alfaro¹⁹ que construye la Revolución Ciudadana es demasiado [como decir] “nosotros venimos en línea directa de él, hasta por sangre”. [...] En cambio, la farsa te permite reír, hasta de Alfaro ¿verdad? Me acuerdo de que [con Santiago Roldós] hacíamos un segmento de humor político en el año 1998. [...] El segmento se llamaba “Viva la Patria”, [...] y nos burlamos del derrame cerebral de Mahuad [candidato presidencial], y nos lo censuraron los directores o los dueños [de la emisora de televisión] -no me acuerdo-, diciendo que, primero, era feo burlarse del derrame cerebral de Mahuad y, segundo, que eso era hacerle el juego a Álvaro Noboa [el otro candidato presidencial], al que le tenían pánico. Y Santiago [...] les dijo: “¿ustedes no se dan cuenta que yo me estoy burlando de mi padre, al llamar a este segmento *Viva la Patria*? Son las últimas palabras solemnes de mi papá, y me burlo de él... ¿cómo no me voy a burlar del derrame cerebral de Jamil Mahuad? ...por favor”. (Rivera y Sarmiento 2014, 18)

El espíritu *farsesco* de Santiago Roldós se alterna en el montaje documental con la farsa política del candidato a presidente Abdalá Bucaram, y con la farsa de su presidencia, su no verdad, su negación de la supuesta verdad como representante de los intereses populares. Al final, la segunda parte del filme vuelve al tono épico de la primera, y cierra con el héroe:

Santiago me contó que cuando leyó esa noticia [la del apriesonamiento en Londres del viejo dictador chileno Augusto Pinochet], tomó conciencia por primera vez que él y sus hermanas eran también los hijos de dos desaparecidos latinoamericanos. [...] Asumirse como los hijos de dos víctimas más del genocidio latinoamericano equivale a rescatar ese lado político de la duda [sobre el asesinato de Roldós], recuperar el carácter subversivo del compromiso de sus padres, y afirmar que ese compromiso forma parte de la historia, al menos de una historia. (Rivera y Sarmiento 2013, 01:53:25)

Concluye la voz del documentalista, sobre las imágenes a vuelo de pájaro de la multitud que acompaña los féretros de Roldós y de su esposa, a la voz en coro que grita: “El pueblo unido jamás será vencido” (Rivera y Sarmiento 2013, 01:53:35).

¹⁹ Eloy Alfaro es el líder de la Revolución Liberal ecuatoriana que llegó al poder en 1895. La oposición conservadora enervó la religiosidad de la población hasta el asesinato de Alfaro y sus colaboradores inmediatos y el cercenamiento y quema pública de sus cadáveres en enero de 1912, en un acto que el escritor Alfredo Pareja Diezcanseco llamó *La hoguera bárbara*, el título de su historia novelada del hecho.

Por sobre la duda, frente a sí mismos y frente al campo intelectual que integran sus realizadores y entrevistados, frente a la academia, en el documental se impone el héroe sobre el bufón, la trascendencia sobre la intrascendencia, la gravedad sobre la ligereza.

En el epílogo, el documental se pregunta sobre la memoria mientras muestra una bodega plena de latas que contienen rollos y rollos de película: metáfora visual del archivo. Cada lata –se dice_ contiene registros documentales, a la manera periodística, rodados por Gabriel Tramontana, el hombre que desde la década de 1950 filmó cuanto acto de la alta sociedad y de gobierno pudo. Uno de ellos, el de la masacre del 3 de junio de 1959. Esas imágenes ya no existen. El mismo camarógrafo las desapareció de su archivo, según lo cuenta él mismo en la entrevista. Sintiéndose amenazado por el presidente de entonces, Camilo Ponce, y puesto que “él me ayudó mucho”, según lo expresa Tramontana, este decidió eliminar los registros que podían comprometer la imagen de su buen presidente, la del hombre que impulsó “el progreso del país”. El camarógrafo decidió qué se puede y qué no se puede recordar: sí los millares de actos de la alta sociedad y de gobierno por el progreso del país; no las masacres de gobierno. Igual como sucede con el trompetista entrevistado en el documental, Edgar Palacios, sobrino del general fiel a Roldós que también murió en un percance aéreo, meses antes que el presidente, quien dice conocer al hombre que da fe que el percance fue un atentado y no un accidente. Pero Palacios decide callar el nombre del testigo, aun 30 años después del suceso, para no comprometer a un personaje “muy importante”: imagen conmovedora del poder en la construcción de la memoria, y de la desmemoria.

1.3 El aut documental

Veinte años después de la muerte de los hermanos Santiago y Andrés Restrepo, los menores de edad detenidos sin causa alguna y luego torturados, asesinados y desaparecidos sus cuerpos por la Policía Nacional, la hermana menor de ellos, María Fernanda

Restrepo, que en 1988, el año del crimen, tenía apenas diez años, devenida en 2008 en periodista y realizadora de cine, filma un documental sobre los hechos, obra que estrena en 2011, *Con mi corazón en Yambo*, el documental ecuatoriano que mayor cantidad de público ha logrado captar en salas de cine: 150.000 espectadores.

En esta ciudad [Quito] nacieron mis hermanos Santiago y Andrés. Aquí también nació yo. Mis padres vinieron de Colombia y decidieron que Ecuador era un buen lugar para vernos crecer a los tres. Él es Pedro, mi papá. Desde hace más de 20 años todos los miércoles protesta frente a la presidencia con las fotos de mis hermanos desaparecidos [...] Mi mamá acompañó a mi papá durante años en esta plaza, hasta que falleció en un accidente. Él es la única memoria que me queda. (Restrepo 2013, 00:02:30)

Dice la voz de la documentalista en la breve presentación del filme, sobre imágenes de Quito y luego de su padre, para ubicar, de entrada, la primera persona del narrador y el carácter autobiográfico de la vida referida: la suya y la de su padre, Pedro Restrepo, el hombre que ha entregado su vida a la lucha contra el Estado ecuatoriano y su policía, para que los implicados en el crimen reconozcan su responsabilidad y declaren la ubicación de los cuerpos de las víctimas, para darles sepultura conforme a su credo.

A diferencia del cine producido en el siglo XX, el cine ecuatoriano del siglo XXI, incluido el cine documental, tiene la auto-referencia como una de sus cualidades que definen y explican su razón de ser y la compleja relación entre las dos modalidades, ficción y documental, y de estas con el público.

La inmensa mayoría de registros documentales del siglo anterior son documentos filmados de eventos oficiales, de la vida pública e institucional del país, casi todos vinculados a la esfera del poder político: desfiles militares, actos conmemorativos, visita de embajadores, banquetes de la alta sociedad, fiestas patrias, presidentes, arzobispos, catástrofes, paisajes de promoción turística, y, excepcionalmente, carnavales, corridas de toros, colegiales, la gente en el agro. Son los documentos dejados por los noticieros desde la década de 1920, que antecedieron por varios decenios a algunas proyecciones de las películas “estelares” venidas de Europa y Estados Unidos, de donde vino también este esquema de programación. Era la forma que la producción industrial extranjera tenía de incorporar el nacionalismo, y el cine de cada nación, en una época en la cual la lucha entre naciones por imponer su dominio, o lograr su subsistencia, tenía todavía plena vigencia. Esta tradición noticiosa fue sostenida durante las décadas de 1950 y 1960 por Gabriel Tramontana en Guayaquil y Agustín Cuesta en Quito.

Es a los europeos recién llegados a Ecuador, como el italiano Crespi y el sueco Blomberg, a quienes les llamó la atención el mundo no institucionalizado del país, y son quienes filmaron a los pueblos aborígenes.

Unos y otros tienen en común que documentaron la vida social, el mundo de lo verificable, en la acepción de Saer. Esta tradición la mantiene la primera generación de cineastas ecuatorianos, la de aquellos que en las décadas de 1970 y 1980 se dedicaron a documentar, con una mirada antropológica, historicista y de denuncia política, el pasado americano de la nación en oposición al europeo, la vida rural en oposición a la vida urbana, la vida de los pueblos aborígenes en oposición a la de los blancos y mestizos, la de los pobres en oposición a la de los ricos. Esta generación de documentalistas tampoco se miró a sí misma, dirigió su mirada al mundo exterior, a los otros, y habló por ellos.

Probablemente, el mediodocumental *El lugar donde se juntan los polos*, de Juan Martín Cueva (2002), es la primera obra claramente auto-referencial del documentalismo ecuatoriano. Le antecedió, en la modalidad de ficción, *Sensaciones* (1991), largometraje de los hermanos Viviana y Juan Esteban Cordero, quienes se muestran a sí mismos como lo que son o como lo que fueron: jóvenes de una europeizada burguesía quiteña que se pregunta sobre el sentido de vivir en un desconocido mundo andino. Dice la voz del documentalista Cueva ubicando, también él, al inicio mismo del filme, sobre una panorámica de París, la primera persona del narrador y el carácter otra vez autobiográfico de la vida referida:

París, la ciudad donde nací, donde vivo, donde conocí a la Francisca, donde nacieron nuestros hijos. Soy ecuatoriano, soy un extranjero en esta ciudad. Y, sin embargo, es aquí donde tengo una casa, un trabajo, recuerdos, costumbres. Aquí se cruzan millones de historias. Como todas, la nuestra es fruto de los caprichos del azar. (Cueva 2002, 01:10)

Seguidamente, Cueva usa su voz de narrador también en segunda persona, esta vez para dirigirse a sus pequeños hijos de muy corta edad, mientras ellos juegan a lo que juegan los niños:

Joaquín, Amalia, les quiero contar de donde vienen, de qué lugares y de qué momentos, les voy a hablar de cosas que les parecerá muy alejadas de su vida diaria, un [automóvil] Mercedes blindado que estalla en Asunción, una cárcel de lujo en Londres, una mujer que se queda con sus hijas en La Habana, una bala en la espalda de un hombre, una huelga en un ingenio azucarero. Se podría creer que eso no tiene nada que ver con

ustedes, con la vida que llevan en París, con la guardería, con los paseos al parque. Y sin embargo sí, sí tiene que ver con ustedes. (Cueva 2002, 03:00)

Porque resulta, lo dice el documental, que los abuelos de los niños son políticos de izquierda, socialdemócrata ecuatoriano uno y militante revolucionario chileno el otro. La vida familiar, la de la intimidad, entrelazada con la vida social, la de la publicidad (en el sentido de hacerlo público), para hacer del aut documental también una lección de historia: la de los movimientos revolucionarios de América Latina de las décadas de 1970 y 1980. La voz en primera y segunda persona del documentalista atraviesa toda la obra, voz que expone sus dudas y cuestionamientos sobre su origen, su nación y su pertenencia o no a una cultura, a un lugar. En *El lugar donde se juntan los polos*, el aut documental es el recurso para resolver un problema de identidad personal y nacional, que sería el problema por resolver de la generación a la que pertenece Cueva, aquella de los hijos de una nueva clase media educada de Quito.

De manera extrañamente coincidente con el documental de Cueva, en *Abuelos* (2010) de Carla Valencia, el un abuelo de la documentalista es un libre pensador ecuatoriano y el otro un militante chileno de izquierda. La obra da cuenta de la lucha por la vida eterna del uno y del activismo comunista del otro, quien contribuyó al triunfo del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende y terminó asesinado en un campo de concentración luego del golpe fascista de Pinochet. Como en Cueva, la voz en primera persona de la documentalista se autoriza a sí misma a tratar el asunto a partir de su experiencia vivida:

Cuando yo tenía 16 años, mi abuelo me dijo “tú no te vas a morir nunca, yo estoy descubriendo la inmortalidad” [...] Yo le creí. En este lugar [el bosque húmedo andino] él debe haber caminado y respirado este mismo aire que yo respiro [...] Estoy en el sur del Ecuador, muy cerca de la ciudad de Cuenca en donde creció mi abuelo. Se llamaba Remo. Su hija mayor, mi madre, muy joven viaja a estudiar a Moscú. Ahí es donde conoce a mi papá. Mi padre venía del norte de Chile, de Iquique [...] Un lugar en donde nunca llueve. En esa época, aún vivía mi otro abuelo. Yo nunca lo conocí, porque fue asesinado en el campo de concentración de Pisahua en la dictadura militar chilena [...] Él se llamaba Juan. Yo crecí creyendo en la inmortalidad de Remo y me encontré con la muerte de Juan. Me fraccioné. Mientras una parte de mi avanzaba y se fortalecía, la otra estaba enterrada en el desierto. (Valencia 2010, 01:00-02:50)

Los tres documentales citados, de Restrepo, Cueva y Valencia, se refieren a sucesos privilegiados de la vida social, aquellos que marcan la historia, que despiertan el interés por sí mismos debido a su “irrepetibilidad”. Son sucesos que se podían reconstruir como en el documental “objetivo”, narrados en tercera persona, con aquella distancia que caracterizó a la mayor parte del documentalismo del siglo anterior. Sin embargo, a contramano del empeño de sus antecesores y haciendo uso de la casualidad del vínculo familiar, los documentalistas referidos hacen por incorporar la subjetividad, involucrándose ellos mismos en la trama del suceso histórico reconstruido, desde el inicio y a lo largo de toda la obra, con su propia y personal historia de la vida cotidiana, incluso en el caso de María Fernanda Restrepo, cuyo padre se empeñó, como dice la hija, en asegurarle en todo lo posible la continuidad de su cotidianidad por sobre la gravedad de los sucesos vividos.

En *Con mi corazón en Yambo* y en *Abuelos*, la figura del documentalista investigador se construye de manera similar a como en *La muerte de Jaime Roldós*, con la diferencia que en Restrepo y Valencia el investigador pertenece al mundo de la intimidad familiar del suceso investigado y es precisamente esta relación de intimidad la que se expone como máxima fuente de autorización para el proceso de reconstrucción de la historia.

Cuestionada la supuesta veracidad del documentalismo “objetivo”, que fue capaz de producir obras de una sofisticada composición realista como la venerada *Araya* (1958) de Margot Benacerraf y obras de un expresivo naturalismo como la reconocida *Los hieleros del Chimborazo* (1979) de Gustavo e Igor Guayasamín, el documental asume formas metadiscursivas para intentar resolver el problema cognitivo y moral subyacente al acto del habla sobre el otro y en nombre del otro. El documentalismo nacionalista de inicios de la década de 1980 incluyó al entrevistado hablando por sí mismo para un otro fuera de cuadro, el documentalista, que en años posteriores apareció dentro de cuadro, forma tomada de la entrevista televisiva ya vigente desde la década de 1960. El documentalista-entrevistador-investigador adquiere después el valor de un personaje, a veces espectacularizado, como en el caso de Michael Moore desde su primera obra *Roger & me* de 1989.

A más de construir o reconstruir el personaje histórico, tarea en la cual el “nuevo” documentalismo no se diferencia del “viejo”, por muy diferentes puntos de vista que pue-

dan tener cada uno en el incesante proceso de construcción de la historia, el nuevo documental construye la figura del documentalista dentro de la obra como la del investigador que se pregunta, que duda, que busca la verdad en los testigos, en los espacios, en el archivo. Es lo que hace *La muerte de Jaime Roldós*, cuya figura del investigador se empeña por irradiar un aire de objetividad, de distancia respecto del objeto investigado, de corrección académica, muy en la línea del documentalismo de la industria televisiva. Es esta actualización de la “objetividad” la que cuestionaría el aut documental, que propone otra fuente de verdad, la sangre: ¿quiénes si no los hijos y los nietos pueden dar fe de la verdad? Frente a la objetividad y su forzosa corrección, asoma una nueva subjetividad en el texto cinematográfico, en tanto pulsión ficcional, su deseada incorrección y su potencia desestabilizadora.

El aut documental –en Restrepo, Cueva y Valencia– asume la subjetividad desde el primer instante y autoriza su mirada de la verdad histórica a base de la consanguinidad con el personaje histórico referido: la figura del investigador junto la figura del pariente, la irrepitibilidad del suceso histórico y la irrepitibilidad del vínculo sanguíneo. A más de la tarea de reconstruir el personaje histórico referido, la tarea de construir el auto-personaje: la subjetividad de aquella persona individual identificable de la vida cotidiana –el yo-para-mí del documentalista–, devenida dentro del aut documental en “personaje artístico” (Bajtin 1998, 120 y ss), en un yo-para-otro, el documentalista-investigador-pariente, integrando la trama de la obra, construido por el mismo documentalista sobre su propio cuerpo sensible.

Conforme a Bajtín, sólo visto desde fuera el *yo-para-mi* puede devenir en un *yo-para-otro*. Sólo así el cuerpo interior podría devenir en personaje, puesto que el *yo-para-mí*, como percepción subjetiva de la existencia, es un todo continuo, atemporal, a-espacial, fuera de la significación, y no puede ser concluido. Y puesto que la conclusión, como acabamiento (no como “final”), es requisito sustancial de la obra artística, porque hace la diferencia radical entre arte y vida, el personaje acabado debe ser necesariamente un *yo-para-otro*.

“Esta película no es una limpia ni un exorcismo”, declara María Fernanda Restrepo adelantándose, antes del estreno de *Con mi corazón en Yambo*, a cualquier eventual cargo de híper-subjetivismo que alguien osara hacerle:

Yo no pensé que todo el proceso iba a ser tan duro anímicamente [...] ver y oír material que yo nunca había visto o escuchado, setenta horas de audio de mi mamá indagando a cada policía. [...] Necesitaba retirarme, asumir el dolor para poder volver a trabajar en el material. [...] Enterarme de cosas íntimas de mi papá [...] Ha sido muy duro por eso, decidir qué poner y qué no cuando estoy contando una historia que es personal [...].” (Restrepo 2011b)

“Qué poner y qué no”, es decir, el principio de selección propio de la creación artística, para crear el personaje “personal”, el Pedro Restrepo percibido por el cuerpo interior de la hija-documentalista, a la vez que recrear el personaje histórico, el Pedro Restrepo reconocido por la sociedad, pues, dice María Fernanda “yo no podía relatar solo las memorias de mi papá y mías, sino una memoria del Ecuador a través del archivo noticioso e histórico” (Restrepo 2011b). El uso “del archivo noticioso e histórico” utilizado como recurso de “extraposición” o distanciamiento necesario para acabar el personaje, porque

A partir de sí misma, la vida no puede originar una forma estéticamente significativa sin abandonar sus propios límites, sin dejar de ser ella misma. [...] Sólo en la medida en que yo salga de los dominios de la vida vivenciada, ocupe una posición firme fuera de esta vida, la revista de un cuerpo exteriormente significativo, la rodee de valores extrapuestos a su orientación objetual (fondo, entorno, y no campo de acción u horizonte), sólo así esta vida [...] adquiriría una expresión [...]. (Bajtín 1998, 68)

¿Qué tipo de “expresión” es la que subyace en la reconstrucción del personaje histórico y la construcción del auto-personaje en *Con mi corazón en Yambo*? A pesar del desencanto de la realizadora,²⁰ quien pretendió descubrir algo más sobre el caso histórico de la desaparición de sus dos hermanos, es la precisa y potente re-construcción del camino recorrido por Pedro Restrepo, realizada sobre todo a partir del gigantesco e inusual archivo familiar, el logro expresivo fundamental del filme, y es esta su re-escritura de la memoria, haciendo de *Con mi corazón en Yambo* la historia “oficial” del asesinato y desaparición de los hermanos Restrepo y la historia de la lucha de sus padres por encontrarlos. Al final del camino reconstruido permanece el héroe en aquella escena que debió

²⁰ “¿Qué fue lo que no habías vivido directamente que descubriste en este proceso?”, le preguntan a María Fernanda Restrepo en una entrevista, a lo que ella responde: “No descubrí casi nada... quería descubrir muchas más cosas. Quería ser yo la que encuentre la verdad de lo que sucedió y lo único con lo que me topé fue con muros de silencio, las mismas negativas, la misma complicidad estatal. Pero descubrí sí, la memoria y la solidaridad infinita de mucha gente. Y algo que siempre estuvo ahí, fue el amor de mi papá” (Restrepo 2011a).

haber sido la última –la escena documental por excelencia del documentalismo ecuatoriano–: el encuentro tan esperado y su valioso registro de un hecho azaroso irrepetible que condensa en sí mismo la significación artística de la obra. Se trata de la imagen de un macizo Pedro Restrepo, sentado de espaldas a una cámara que ignora, solitario en mitad de una concurrida plaza, sosteniendo su blanca bandera; de pronto es sorprendido por un niño que también ignora la cámara, quien inicia y sostiene con el hombre, que él desconoce por completo, un diálogo encantador sobre el sentido de la vida del héroe y la función social del filme:

NIÑO: (Refiriéndose a la pancarta que Pedro Restrepo ha colocado sobre el piso) ¿Ahora nomás puso?

PEDRO: Desde hace 19 años, todos los miércoles vengo a reclamar por mis hijos.

NIÑO: ¿Y dónde se le perdieron?

PEDRO: La policía los mató y los desapareció, los llevó a una laguna, la laguna de Yambo.

NIÑO: (Señalando la imagen de uno de los hermanos dibujada en la pancarta sobre el piso) ¿Cuántos años tiene él?

PEDRO: El uno tenía 14 y el otro 17. Eran chicos, niños todavía. Casi de tu edad.

NIÑO: ¿Y el de 17 cuántos años ya tiene ahorita?

PEDRO: Ahora tendría 37.

NIÑO: ¿Ya tiene?

PEDRO: Murió, pues, porque lo mataron y lo desaparecieron, pues hijo.

NIÑO: ¿Pero si todavía siguiera vivo tendría 37? (Señalando la imagen del otro hermano) ¿Y él?

PEDRO: ¿Él? 34.

NIÑO: (Luego de un largo silencio) Qué foco ha de ser perderle a unos hijos, ¿no?

PEDRO: Uy, mijito, es lo peor que hay. El peor dolor, la peor tragedia. Los hijos son toda la ilusión de la vida, la razón de vivir y de existir. Así que cuídese de los policías que son malos, mano.

NIÑO: (Todavía leyendo la pancarta) ¿Andrés Restrepo?

PEDRO: Andrés Restrepo.

NIÑO: (Todavía leyendo, con dificultad) Desaparecido... Santiago Restrepo... desaparecido. (Luego de un largo silencio) Hasta luego.

PEDRO: Hasta luego, mijo. (Restrepo 2013, 02:12:20)

Una vez el niño abandona el lugar, Pedro Restrepo se incorpora y ondea de pie su bandera, perennizado en una especie de muerte en vida o vida en muerte. El arquetipo heroico concluye sólidamente construido, lo que explica en buena medida la gigantesca convocatoria del documental, *heroificación* realizada a base de la simbiosis de la persona de la vida cotidiana y el personaje histórico, que ya gozaba, antes de la película, de un

reconocimiento inmensamente popular. Aquí también, como en *La muerte de Jaime Rol-dós*, la selección del personaje histórico es definitoria de la insuperada capacidad de convocatoria del filme.

A la vez que usa imágenes de los lugares de los hechos, material de archivo, entrevistas y el registro de eventos en curso relativos a la búsqueda de los cuerpos desaparecidos para reconstruir el camino vivido por Pedro Restrepo, el documental recurre alternadamente y de manera reiterada, como un *leit motiv*, a imágenes de la casa familiar vacía, la sala, la habitación, el comedor, la piscina, metáfora visual de la ausencia afectiva, más de una vez acompañada de la voz de la documentalista que en segunda persona se dirige a sus hermanos desaparecidos de este mundo:

Nené, a ti te gustaba jugar a los espantos, pero tenías miedo de todo. ¿Cuánto aguantaste en esa celda encerrado? Dicen que tuviste tiempo de reclamar, y gritaste que avisarías todo a mis papás cuando a lo lejos viste que llevaban al Santi torturado. Lo único que alcanzaron a responderte fue “¡Cállate, narco!” ¿Cuándo te quedaste solito? ¿Cuáles fueron las últimas imágenes que pudiste ver? Santi, me imagino que te interrogaron primero por ser el mayor, pidiéndote que declares quién eres, por qué no tenías licencia, porqué te apellidas Restrepo, porqué tan colombiano. Espero que no hayas sufrido mucho, que hayas quedado inconsciente rápidamente. ¿Pensaste que era solo un sueño? Era solo un sueño. (Restrepo 2013, 00:34:45)

Esta voz refuerza la construcción de la subjetividad del auto-personaje capaz de imaginar y nombrar el suceso macabro sin aparente quiebra emocional, caracterización que se suma a su voluntad de acusar, más que entrevistar para averiguar algo,²¹ enfrentando a los asesinos, a los autores intelectuales, a los encubridores, a los negligentes, recursos todos que contribuyen a conferir a la figura de la documentalista una expresión también heroica, que se identifica plenamente con la del héroe del filme. Al final, tan pronto en la imagen la documentalista se funde en un abrazo con el padre, a orillas de la laguna de Yambo, habla su voz interior: “Mi papá dice que uno empieza a perder desde

²¹ Responde María Fernanda Restrepo a la pregunta de cómo evalúa el resultado de las entrevistas realizadas para el documental: “Sentí que faltó todo. Fue una locura, empezando porque no esperaba encontrarme con cinco de ellos a la vez [Se refiere a los asesinos y cómplices entrevistados]. A mí me llamó sólo uno de ellos a hablar, pero siempre vienen en grupo, porque así son los cobardes. Yo no estaba preparada con las preguntas, ni sabía exactamente qué había hecho cada uno para caerle con algo, ese rato estaba armando el rompecabezas mientras les empezaba a preguntar, pero siempre me faltó algo. De hecho, con el documental no pude cerrar el caso porque no sabemos toda la verdad, siempre pienso que pudo haber sido mejor. Lo más difícil de estas entrevistas es que uno pregunta algo y ellos responden algo completamente distinto, están enseñados a desviar la atención en las respuestas, a chocarte con un muro” (Restrepo 2011a).

que nace. Que la vida está llena de pérdidas. Pero uno tiene que enfrentarlas, y punto” (Restrepo 2013, 02:09:50).

Lo que pudo haber sido un diálogo entre la figura de la hija y la de su padre, un diálogo entre dos personajes, es en la obra un monólogo, una sola voz, porque el monologuismo es condición para el despliegue del espíritu épico, para la construcción del héroe:

La palabra, en el epos, es siempre palabra del autor [...] aunque tal o cual palabra y todo el conjunto de palabras puedan estar entregadas al héroe [...] El monologuismo, en su límite, niega la existencia fuera de sí mismo de las conciencias equitativas y capaces de respuesta, de otro yo (el tú) igualitario. Dentro de un enfoque monológico (en un caso límite puro), el otro [el héroe] sigue siendo totalmente objeto de la conciencia y no representa otra conciencia. (Bajtín 2006, 10)

La pulsión desestabilizadora de la subjetividad, encarnada en la figura de la documentalista-investigadora-hija, cede a la pulsión estabilizadora de la objetividad inherente a la modalidad documental, debido a que las dos figuras, la de la hija y la del padre-héroe, se construyen sobre los cuerpos identificables de las personas del mundo objetivo de la vida social, y estos resisten la trasgresión, la invasión de su intimidad, la violación de su identidad. El aut documental sucumbe ante el empeño de romper la cadena moral que une la representación con el objeto. El deseo de ficción cede al imperativo documental.

Un resultado similar ofrece *Abuelos*, en cuya trama Carla Valencia construye literalmente la figura del viaje del héroe, encarnado por la documentalista, en busca de la verdad, el viaje a la fuente, al remoto y desértico Chile donde el abuelo paterno fue asesinado, para hacer de él, el abuelo de la vida familiar, un personaje histórico a la vez que un héroe de la lucha por el socialismo. De manera paralela, construye el viaje figurado del abuelo materno al más allá, a la vida eterna por la que luchó durante su vida de médico, para hacer de él también un héroe, como el otro abuelo, altruista, idealista e infatigable: un héroe de “dos caras”, como dice la voz de la autora sobre la imagen del viaje al final del documental, a manera de conclusión trascendente propia de la mirada heroica: “Dos caras de una misma historia me han contado de dónde vengo: de la inmortalidad y de la muerte, de la muerte y de la inmortalidad” (Valencia 2010, 01:28:20).

La voz de la documentalista-investigadora-nieta, la voz del autor, presente desde el mismo inicio en *Abuelos*, se funde con la del héroe, conformando una sola voz correcta, como en *Con mi corazón en Yambo*, sin confrontación dialógica entre las figuras, para

escribir un solo discurso, el que demanda la posteridad de las personas identificables de la vida social, como sucedía con los jueces polacos cuyo cambio de comportamiento bajo la mirada documental lo reportó Kieslowski: la posteridad tiende a demandar una imagen correcta de las personas, no se diga si es el padre, el abuelo... o el yo mismo.

¿Qué sentido tiene entonces esta irrupción de subjetividad contra la tiranía de la objetividad que al parecer impera en la modalidad documental? Tal vez, conforme a Cueva en *El lugar donde se juntan los polos*, la impronta subjetiva sea el recurso para asumir la identidad, para ser alguien, para no tener “la impresión una vez más de perder el tren de lo que estaba pasando.” (Cueva 2002, 00:41:20)

En *La bisabuela tiene Alzheimer*, el documentalista Iván Mora se concentra en documentar las personas de su propio entorno familiar, empezando por su pequeña hija y su anciana abuela, quienes no están en capacidad de tener voz propia ni de accionar, pues la bisnieta tiene seis meses y la bisabuela... tiene Alzheimer. Entonces, prevalece la voz del documentalista-papá-nieto, en forma de monólogo asumido, para crear, sobre su propio cuerpo identificable, una especie de héroe sin heroicidad, pero héroe al fin: monológico, correcto, ejemplar. Sobre la imagen de la pintura que corre a brochazos para tapar los dibujos infantiles de la pared, porque la familia del documentalista debe entregar el departamento rentado con las originales paredes blancas, dice la voz del autor, mientras la brocha pinta: “Entonces se me ocurrió que pintar [la pared] se parece a una manera de olvido, no borra definitivamente las cosas. De aquí a cien años, por ejemplo, un arqueólogo podrá rasgar la pintura y encontrar los dibujos. Quién sabe qué historia contaría.” (Mora 2012, 00:39:45)

El autodocumentalista mira de manera trascendente cien años adelante, se autoconstruye para la posteridad familiar, configurando una sola identidad anclada en la continuidad de la herencia familiar y el encanto perturbador de la ciudad, en la comunión de vida y obra, respirando desde la cotidianidad el arquetipo del héroe:

El autor y el héroe convergen en la vida, entran uno con otro en relaciones puramente vitales, cognoscitivo-éticas, luchan entre sí –aunque se encuentren en un solo hombre–, y este acontecimiento de su vida, de su relación tensa y seria, y de su lucha, se congela en el todo artístico en la relación formal y de contenido arquitectónicamente estable, pero dinámicamente viva, entre el autor y el héroe. (Bajtín 2006, 22)

Ajenos a la relevancia y poder de convocatoria que algunos personajes de la historia y de la vida pública tienen antes de la obra documental, como en el caso de *La muerte de Jaime Roldós* y *Con mi corazón en Yambo*, sin antecedentes reconocidos para la inmensa mayoría de la audiencia, los héroes de la cotidianidad familiar de *Abuelos* y *La bisabuela tiene Alzheimer*, envueltos en una exquisita poesía audiovisual, obtuvieron una escasa asistencia al estreno de las películas en salas de cine. Hubiese sido iluso esperar lo contrario, especialmente en un país tan estratificado como Ecuador, donde la herencia de la cultura feudal es todavía tan determinante, donde la identidad es un asunto de costumbres comunitarias y familiares, antes que de asunción de la individualidad. ¿Qué puede tener de idéntico la familia acomodada y educada de Guayaquil con cualquier otra que no pertenezca a este estrato social? La identificación por sobre la costumbre, por sobre las diferencias sociales e históricas, requiere de un extrañamiento, de una extraposición en la obra a la vez que en el espectador. Pero al parecer, el sentido de la irrupción de tanta subjetividad en el documental no es por el interés en la convocatoria, es por la pregunta de la identidad. Lo confirma el auto-documentalista Darío Aguirre al inicio mismo de *Cinco caminos a Darío* (2010):

Desde que salí del Ecuador para vivir en Alemania, me da la impresión de que mi vida empezó desde cero. Tuve que aprender a hablar de nuevo. A sacarme los zapatos antes de entrar a una casa. Y empecé a utilizar una agenda. Llamé cada vez menos a Ecuador y dejé de escuchar música latina. Quería sentirme parte de los demás lo antes posible. Lo extraño es que luego de diez años me siento adaptado, pero al mismo tiempo no perteneciente. Ahora tengo treinta años y todavía no sé quién soy. (Aguirre 2010, 00:04:50)

Para saber quién es, haciendo gala de ironía, Aguirre se hace filmar a sí mismo buscando en Google a otros Darío Aguirre, escribiéndoles a los cientos que ubica en el internet y decidiendo viajar a visitar a los cinco que le contestan. Entonces, se hace filmar en su periplo por los orígenes, América Latina, realizando el ancestral viaje del héroe en busca de sí mismo, como en una *Bildungsroman* de peregrinación. El documentalista, en el rol de actor de su propio personaje, interviene con su acción indagatoria en ambientes propios de la vida cotidiana, y no solo con la usual entrevista, e interactúa con personas identificables de la cotidianidad, de manera más o menos improvisada, recurriendo a ciertos niveles de puesta en escena, en un pacto prevenido y consentido con los otros. Para

saber quién es, hace lo que los otros Daríos hacen, se camufla en sus ropajes, mimetizándose. Al terminar el recorrido en Ecuador, el Darío que ahora ya sabe quién no es, se casa con su novia alemana en el ambiente de su familia ecuatoriana, al margen de la ironía inicial. Un *Happy end* de identificación familiar para una obra de formación que no puede evitar la corrección documental, a pesar de la fuerte pulsión ficcional que lo atraviesa.

En su siguiente obra, *El grill de César*, Aguirre empieza de manera abiertamente provocadora, con la amenaza desestabilizadora de la subjetividad:

Entre Alemania y Ecuador hay un océano, 14 horas de vuelo, y allá vive mi familia. [...] Yo, de adolescente, buscaba el contacto con extraterrestres en un grupo de meditación. A mi papá siempre le gustaron las telenovelas, las películas de acción y el fútbol. Seguramente a veces se pregunta si en realidad soy su hijo. [...] Desde que llegué a Alemania intenté borrar al Ecuador de mi cabeza. Pero luego de 12 años, cuando pensé que lo había logrado, mi papá me llamó para preguntar si le podía prestar dinero [para evitar la bancarrota del pequeño negocio familiar]. (Aguirre 2013, 00:04:05)

Acontecimiento de la vida que el documentalista aprovecha para organizar y filmar un nuevo viaje a sus orígenes, con el pretexto de ayudar al padre de la vida familiar a evitar la quiebra económica. De vuelta al entorno de su niñez y adolescencia, el ahora actor Darío Aguirre interviene modificando la vida familiar y filmando la intervención y sus resultados, en un gesto que tiene de performático la negativa a representar un otro,²² pues Aguirre encarna su propio personaje protagónico que busca conquistar un objetivo, como en el drama, con la singularidad que la acción no la ejerce en la escena, sino en la cotidianidad. El objetivo del auto-personaje Aguirre es reconciliarse con su padre, romper el silencio, traspasar la coraza emocional que protege la impenetrable intimidad paterna, sincerarse por primera vez, porque Darío está convencido que su padre le guarda un profundo resentimiento, por haberlo dejado solo con su negocio y su vida cuando el joven Darío prefirió viajar a Alemania a estudiar. “¿Le habría ido mejor a mi papá si me hubiese quedado con él trabajando en Ecuador?”, se pregunta (Aguirre 2013, 00:07:20).

Otro acontecimiento de la vida, la separación, enfermedad y muerte de la madre, incrementa la posibilidad de que Aguirre conquiste su objetivo, como sucede a partir del

²² Antonio Prieto se refiere al performance como represent-acción, que suple la representación de un otro por la actuación de un concepto con el cuerpo del performer, cosa que no se cumpliría en *El grill de César*, pues Darío Aguirre se representa a sí mismo, en cuanto personaje, no en cuanto concepto (Pietro 2012, 3).

giro de una estructura dramática. Por primera vez, ahora viudo, el padre de Darío se quiebra emocionalmente y rompe en llanto, fuera de cuadro, porque la quiebra emocional del otro, también en Aguirre, corresponde a la esfera de la intimidad y está, por tanto, fuera del pacto documental.

De visita a la propiedad agrícola del abuelo, Aguirre crea las condiciones para el momento tan esperado, la escena de rigor del drama, y por fin se atreve a lanzar a su padre la temible pregunta que la formula como afirmación y de manera muy vaga e imprecisa: “Yo no sé qué piensas de mí” (Aguirre 2013, 01:17:00). El padre evade, como lo ha hecho siempre en el documental, por lo cual Aguirre insiste una y otra vez, a lo cual el padre responde con más evasivas. Ante la constatación de que no es posible para el hijo romper la coraza emocional que rodea al padre, Aguirre llora, luego de abrazarlo, en clara aceptación dolorosa, que esta vez el documental se permite registrarla, largamente, ante el silencio del padre, que protege su intimidad ante la cámara escrutadora. Porque el padre no está dispuesto a tal trasgresión pues él no es actor. El hijo Darío sí, porque termina siéndolo.

A diferencia de los auto-documentales monológicos de Restrepo, Valencia y Mora, en Aguirre la figura del autor, encarnada en el auto-personaje, se construye en diálogo con la figura del padre: dos posiciones contrapuestas, dos maneras de enfrentar la vida, aparentemente irreconciliables. Conforme a Nietzsche, el diálogo subyace al espíritu trágico porque reconoce en cada acto humano la acción de dos fuerzas, una dionisiaca (“la satisfacción de un goce primordial en el juego de crear y destruir el mundo individual”, “el mundo entero de lo ilusorio”) y otra apolínea (“el más alto goce de la clara percepción de la realidad”, “el mundo animado de la individualidad” (Nietzsche 2016, 150-152). En *Bajtín tardío*, el diálogo es la necesaria relación entre la personalidad (como personaje) y la conciencia (como autor).

En *El grill de César*, derrotado el protagonista en la escena de rigor porque no consiguió su objetivo, el hijo decide jugarse la última carta y le pregunta frontalmente al padre si le guarda rencor por haberlo dejado, a lo cual el padre responde de la manera más simple que no. Resulta que es el hijo quien no se había abierto emocionalmente ante el padre y se invierten los roles. Luego de la fiesta de despedida, ahora es el padre quien tiene la necesidad de hablar, de confesar su encuentro con una novia, lo que sugiere el

desarrollo de un nuevo conflicto, como en la estructura dramática. En el epílogo, engrandecido con una carnavalesca puesta en escena, un dionisiaco Darío Aguirre canta de alegría, porque su padre “revivió”.

La pulsión ficcional parece imponerse sobre la documental. La obra sostiene hasta el final una cierta desestabilización subjetiva, moderada por el empeño estabilizador del cierre gozoso que reunifica a hijo y padre, unidad deseada para la posteridad del documental. El lazo familiar, incluso en el cosmopolita Aguirre, prevalece sobre la diáspora de la individualidad. Porque para el hijo, la reconciliación con el padre, y con la tierra de su padre, es sustantiva en la confirmación de su identidad.

La ficción resultante, altamente dramática en *El grill de César*, se obtiene porque el supuesto documentalista asume con gran predisposición, y sin estar muy entrenado para ello, el rol protagónico del actor-personaje, que acciona para afectar al otro, para provocar una reacción en el otro. Y este otro, el padre de la vida cotidiana, a quien le “gustó siempre hacer teatro, [porque] siempre tenía esa facilidad para ser actor” (Aguirre, 2013, 01:16:05), la vida le da la oportunidad de realizar su sueño, oportunidad que la aprovecha para actuar, él también, su autopersonaje.

La pulsión ficcional se materializa incesantemente por la puesta en escena y la puesta en cuadro de Aguirre, que hacen por transparentar la presencia de la cámara, salvo las pocas veces en las que una asistente del restaurante, fuera del pacto ficcional, se permite mirarla por un brevísimo instante. La transparencia de la cámara es un recurso de la ficción absoluta. En *El grill de César*, como en la mayoría de los documentales del campo cinematográfico ecuatoriano, los documentados –y sobre todos los entrevistados– pretenden comportarse como si la cámara no existiera, cosa que no logran, porque las personas de la vida cotidiana delatan, con una incomodidad que no pueden terminar de esconder, la presencia de la cámara, porque no tienen el entrenamiento para hacerlo, pues esta es tarea propia del actor. A menos que el evento sea de tal grado de conmoción que este haga que la cámara desaparezca por completo, para él y para todos. Con la delación involuntaria de la cámara pierde el documental y pierde la ficción, pues esta delación envía incesantemente señales confusas al espectador, quien no termina de saber en qué terreno pisa.

¿Por qué el documentalista ecuatoriano tiende a la transparencia, cortando en el montaje aquellos momentos cuando el documentado asume la presencia de la cámara o

cuando esta se descompone, se desestabiliza, en ambos casos para delatar abiertamente el recurso del cine? ¿No está bajo esta tendencia actuando un impulso –y como tal inconsciente, naturalizado– por la transparencia ficcional? ¿No será que la materialización del impulso ficcional en las obras documentales –y la retórica de la no diferenciación entre las dos modalidades– delata la ilusión por construir ficciones absolutas, distante de las posibilidades materiales de hacerlo?

1.4 La ficción del falso documental

En la primera puesta en escena de *Más allá del mal* (Alvear 2010), el conocido actor ecuatoriano Andrés Crespo recibe al director Miguel Alvear, quien llega a una cita que supuestamente sucede en el mundo de la vida cotidiana y no en la ficción; ellos, luego de saludarse muy informalmente, van al grano:

MIGUEL: He pensado más bien que tu personaje sea un director de cine que acaba de hacer una película, que le fue fatal, y el man empieza esta nueva película preguntándose sobre el motivo de hacer películas en el país.

ANDRÉS: O sea que ese man eres tú mismo.

MIGUEL: ¿Cómo supiste?

ANDRÉS: ¡Chucha! (Risas) O sea que yo voy a ser tú dentro de la película.

MIGUEL: Claro, ese director soy yo, la película se llama *Blak Mama* que estrené hace unos pocos meses.

ANDRÉS: Y de qué se trata... ¿es ficción lo que vamos a hacer?

MIGUEL: Es un documental, pero lo que quiero es que tú elabores un personaje en base a lo que te estoy diciendo. (Alvear 2010, 01:40.)

Establecida la tensión provocadora entre ficción y documental, la película pone en escena sucesivamente una serie de situaciones en las que el actor-personaje interactúa con personas identificables de la vida social, a quienes a veces el director les pide de representarse a sí mismos, como sucede con la directora de la Cinemateca Nacional o la vendedora de copias piratas de películas, o de representarse como si fueran otros, como sucede con los críticos Christian León y Ana Rodríguez, quienes hacen de bailarines-travestidos salidos de la película *Blak Mama* (2009), el anterior estreno de Alvear. Transcurrida la cuarta parte del filme, en lo que pretende ser un acontecimiento de la vida, que en realidad es el giro de la estructura dramática puesto en escena, el actor-personaje descubre por un supuesto informante, el actor Edgar Parra haciendo de anónimo, que otro

cine ecuatoriano existe, el cine que Christian León y Miguel Alvear bautizaron como *cine bajo tierra*, en el estudio que hicieron en 2009.

El actor, representando a un director de cine de la alta clase media al mismo tiempo que a un investigador, pues se trata de un “documental”, entrevista a varios realizadores del cine bajo tierra, con el supuesto objetivo de descubrir cómo hacer para hacer un cine en Ecuador que pueda autofinanciarse. Las entrevistas son deliberada y extremadamente puestas en escena, al punto de filmar, para el falso documental, escenas que supuestamente realizaron los entrevistados, planos con complicados movimientos de cámara y de actores que requieren de varios ensayos y *flashbacks* que recrean los inicios de los cineastas. Al final del filme, un actor-personaje convencido de las bondades del mercado informal de películas, negocia con una incrédula vendedora de copias piratas la posibilidad de que ella venda copias de *Blak Mama*.

El falso documental es una parodia del documental objetivo, y el espíritu farsesco, que se refiere a la verdad negándola, funciona en él por copia fiel de las convenciones del documentalismo, que se logra con los recursos de la construcción ficcional, de modo de engañar al espectador, quien toma por cierta una falsedad, cuestionando de esta manera tanto la veracidad supuestamente inherente al documental, como la capacidad de la ficción de construir una verdad. Uno de los *mockumentary* más renombrados es *Operación luna* (2002), de William Karel, que niega la verdad de la llegada a la luna de los anglo-norteamericanos, obra que se comporta como el más convencional de los documentales objetivos, y es esta cualidad la que hace que la burla (*mock*) funcione en el espectador, quien al final, y solo al final, descubre el engaño. Otro es *Zelig* (1993), de Woody Allen, un falso auto-documental que entrevista a personajes de la vida pública de la significación de Susan Sontag, Saul Below y Bruno Bettelheim, para que certifiquen la existencia de Leonard Zelig, negando de esta manera la verdad que subyace a toda la obra de que este, “el camaleón humano”, es el alter ego de Allen.

¿Por qué la farsa del falso documental recurre a la negación para referirse a la verdad? Probablemente, porque la verdad referida es de tal suerte que es demasiado difícil, quién sabe si imposible, de aceptar. ¿No es este el caso, para los europeos, de la verdad de la supremacía aeroespacial de los anglo-norteamericanos? ¿No es el caso, para quien sufre de inseguridad patológica, de la verdad aplastante del complejo de inferioridad?

Miguel Alvear, portador de una mirada farsesca del mundo, y del bufón a la vez que del pensador como arquetipos que ya operaron en *Blak Mama*, no puede evitar el parodiar el documental, desnudando de manera verbal su artificio desde la primera escena, es decir, desestabilizando el documental y, de paso, el falso documental: “Es un documental, pero lo que quiero es que tú elabores un personaje en base a lo que te estoy diciendo”, le dice a su actor. La negación al uso o el no dominio del uso de la herramienta para la puesta en escena conocida como acción, posible con el trabajo interdisciplinario y profundo de guion-actuación-dirección, y la delación reiterada del recurso de la puesta en escena, hace que de manera insistente las situaciones no sean creíbles, ni en cuanto documental ni en cuanto ficción, con lo cual el falso documental no llega a concluirse, seguramente porque este no es el propósito.

¿Cuál es, entonces? Alvear recurre incesantemente a un lenguaje alegórico que ya utilizó en *Blak Mama*, para hacer de *Más allá del mall* su segunda obra de cine ensayo, para exponer el resultado de su investigación previamente publicada en forma de libro, *Ecuador bajo tierra*. En cuanto obra de ensayo, la exposición es conceptual y estadística, con el recurso de la voz interior del reflexivo actor-personaje, que calcula y confronta presupuestos y maneras de producir cine, los de su propia obra y los de aquellas de sus colegas directores “bajo tierra” que entrevista.

¿Niega alguna verdad *Más allá del mall*? La verdad que subyace a la obra es aquella que declara en la primera escena: las películas ecuatorianas auspiciadas por el Estado, incluida *Blak Mama*, realizadas por directores educados de la clase media acomodada, no tienen el público suficiente para autofinanciarse, consecuentemente, no tienen futuro como emprendimiento económico. La negación de esta verdad sería el éxito de este cine, con lo cual la parodia operaría. Pero no, el éxito es de otro cine, del cine bajo tierra, pues al final del filme el director de la clase media se integra, frondoso y a sus anchas, a esta economía informal, con lo cual no habría negación de ninguna verdad, sino la afirmación de otra, que tiene que ver con la deseada reconciliación con el otro para resolver, en la ficción, un problema de identidad. Esta otra verdad afirmada es la que conviene a la obra de ensayo, no al falso documental.

No es el mismo caso en *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo, para cuyo estreno el director-productor inventó la Fundación Marcelo Chiriboga, como productora de la película, falsa institución que lleva el nombre del novelista ecuatoriano

creado en 1981 por José Donoso como personaje de su novela *El jardín de al lado*, reaparecido en *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes en 1987, luego en otras obras más de Donoso y Fuentes y, finalmente, en *Las segundas criaturas* (2010), de Diego Cornejo. Para el estreno de la película en 2016, el personaje de ficción tenía ya 25 años de vida. A pesar de tan relevante *background* literario del escritor ecuatoriano del boom, al inicio mismo del filme Izquierdo delata su necesidad de presentar pruebas que nadie las ha pedido:

En 1977, el escritor ecuatoriano Marcelo Chiriboga apareció en un célebre programa de televisión en España. Fue su única intervención televisiva. Esta entrevista es clave para el estudio de Chiriboga, no solo por las cosas que revela sobre su obra y su país, dos aspectos indivisibles, sino porque constituye una prueba irrefutable de que el autor realmente existió. (Izquierdo 2016, 00:01:35)

¿Alguien ha cuestionado la existencia de Marcelo Chiriboga? Si fuese así, ¿qué más pruebas que la literatura de Donoso, Fuentes y Cornejo?

En un primer momento, la idea era entrevistar a gente real del boom, a Carlos Fuentes, particularmente. Pero [...] en el camino, se murió Carlos Fuentes. Ahí cambió esa idea del guion y se decidió que todo tenía que ser inventado. Chiriboga era inventado y todos los personajes alrededor de él también tenían que ser inventados. (Endara 2017, 10)

Contrariamente al procedimiento usado por los falsos documentales antes referidos, de Karel y Allen, que entrevistan a personajes autorizados de la vida pública para avalar la supuesta verdad creada con la alteración del archivo audiovisual y la creación de un falso archivo, Izquierdo decide inventar los personajes. Para ello recurre al trabajo interdisciplinario del guionista, actor y director, para crear no solo a Chiriboga, sino a todos aquellos que puedan dar fe de su existencia.

Yo en realidad lo que quería hacer era una película de ficción-ficción. Escribí varios intentos de guion, pero en algún momento como que me sentía más cómodo en el documental. [...] Por eso es la pelea mía entre qué es ficción y qué es documental. La peli topa temas reales históricos del país, funciona como un documental también. (Endara 2017, 7-8)

¿Documental? Cuando en el falso documental los actores Antonio Ordóñez y José Ignacio Donoso conversan sobre Chiriboga en una cafetería, representándose a sí mismos,

como lo establece la voz del narrador, en un acercamiento supuestamente documental a la certificación de la existencia del escritor, la cámara no puede evitar el registrar un falseo que desnuda el artificio, porque la puesta no evidencia ningún recurso del documental, como pudo haber sido la cámara escondida o cualquier otro, y porque la actuación es irresoluble para el actor que pretende ser él mismo y, a la vez, ser el amigo de alguien que no conoce y que sabe que no existe. Por eso la resistencia del actor a decir aquello en lo que no cree, como lo cuenta el director:

El diálogo de ellos en un principio era mucho más cómico [...] Por ejemplo, había una línea en que [...] decía algo así como “a mí las únicas revoluciones que me interesan son las de mi 4x4”, y el Antonio me dice: “yo esa frase no la puedo decir.” Entonces no estaba actuando, y yo decía: “bueno, no la digas.” [...] Trabajaron por su lado, se podría decir, a partir del texto obviamente, pero con esas cosas como que el Antonio podía o no podía decir... lo que era en contra de la revolución cubana: “yo no puedo decir eso”. (Endara 2017, 13)

El falseo en la actuación invalida la certificación de verdad, recurso imprescindible del falso documental. La situación es diferente con los actores que encarnan con claridad a otros: periodista, hermana, amigo, editora e hija del escritor del boom. Si bien al inicio de las entrevistas existe, en unos más y en otros menos, un cierto asomo de falseo, probablemente por insuficiencia de preparación y ensayos antes del rodaje, conforme avanzan y claramente al final de las entrevistas, los actores se han posesionado ya de un otro que habla expresivamente a través de sus cuerpos. Para bien del falso documental.

En el mockumentary, quien duda es el espectador y mientras menos dude y más tarde lo haga, más eficaz la verdad de su falsedad. La duda en la realización entre el uso de herramientas ficcionales y documentales afecta la potencialidad expresiva del falseamiento. La situación se agrava cuando a un no actor (pulsión documental) se le pide actuar (pulsión ficcional), como sucede con el hombre que hace de académico anglo-norteamericano especialista en la obra de Chiriboga. El resultado es que quien debe aparecer como la máxima autoridad que certifica la obra de Chiriboga, aparece como un principiante, nervioso y descentrado, con lo cual la autorización no se concluye.

¿Cuál es la verdad que niega *Un secreto en la caja*? Al afirmar la vida y obra de Marcelo Chiriboga, el escritor ecuatoriano del boom, el falso documental niega la verdad de una literatura, la ecuatoriana, sin un representante en el boom. Claridad en el uso del recurso que aboga por el falso documental. Sin embargo, la obra de Izquierdo superpone,

de manera paralela en la trama, otra afirmación, la inexistencia del Ecuador como identidad, que al final del filme se confirma con la desaparición del territorio ecuatoriano del mapa. Con lo cual el espectador percibiría, tal vez en contra de lo que se propuso el falso documental, que la identidad Ecuador existe, aunque no tenga un escritor del boom.

En *Huahua* (2017), José Espinosa Anguaya y Citlalli Andrango, a diferencia de todos los documentales hasta aquí referidos, no usan un narrador para “atar los cabos sueltos del relato”, como dice Javier Izquierdo (Endara 2017, 16). Probablemente porque en *Huahua* el peso del relato es menor. Sin presentación previa de ninguna voz, la primera escena, en aparente modalidad ficcional, muestra directamente a una pareja de jóvenes emocionalmente afectados y graves, silenciosos, a quienes les resulta difícil iniciar una conversación sobre dónde criar al hijo en gestación, hasta que ella rompe el silencio:

CITLALLI: ¿Dónde le vamos a criar?

JOSHI: Aquí. (Refiriéndose a Quito)

CITLALLI: ¿Y si yo me quiero ir a Cotacachi?

JOSHI: ¿Y el trabajo?

CITLALLI: Allá también podemos trabajar. (Espinosa y Andrango 2017, 00:03:20)

Acto seguido, la misma pareja se encuentra frente a la cámara, en otro lugar, en otro estado de ánimo, alegres los dos, dispuestos a contestar las preguntas de un entrevistador fuera de cuadro, posicionando así el recurso del documental, estableciendo que los entrevistados no son actores sino una pareja conformada por personas identificables de la vida cotidiana, ella estudiante y trabajadora en la universidad, y ahora también cineasta, y él profesional del cine, lo que hace creíble que hayan aceptado ser filmados en su cotidianidad:

ENTREVISTADOR: ¿Qué son? ¿Cómo se consideran?

CITLALLI: Yo soy indígena.

JOSHI: A mí me han dicho que yo no soy indígena. (Espinosa y Andrango 2017, 00:05:20)

Es el complejo dilema que acompañará, a lo largo de la película, a Citlalli y a Joshi, porque la decisión de dónde criar al hijo, si en la ciudad capital donde viven ahora o en la comunidad rural donde viven sus padres, tiene que ver con la identidad del pueblo otavalo al que pertenece la pareja y al que debería pertenecer el hijo.

Citlalli y Joshi entrevistan, en modalidad documental, a familiares y amigos de su comunidad, en busca de una respuesta. Citlalli recurre a su madre, una mujer que se asume indígena de México, y a sus amigas que viven en la ciudad, una de ellas hija de madre otavalo y padre europeo, que habla francés, castellano y kichwa. Joshi recurre a su madre y a su padre, otavalos los dos y padres de hijos que viven en Estados Unidos casados con europeas y abuelos de nietos gringos que nunca vendrán; va donde sus amigos músicos que fusionan la sonoridad otavalo con sonoridades norteamericanas de moda. Este es el escenario del debate sobre un pueblo cuya identidad ha sobrevivido al incario, a la Colonia y a la República y que, sin embargo, se mira a sí mismo en crisis, ante un horizonte de posible desaparición lingüística y cultural:

MADRE DE JOSHI: Te debes de quedar aquí, porque en Quito se pierde identidad. [...] Los hombres deben llevar el cabello largo y trenzado. Las mujeres deben crecer con nuestra vestimenta. Ahí se ve al runa. Ahora los nietos son gringos. Ellos pertenecen allá, son americanos. [...] Que [el nieto] crezca como nosotros. Los runas se están extinguiendo. Las mujeres ahora visten de otra forma. Otras se casan con mestizos. Está bien que [el nieto] crezca con nuestra identidad. [...]

AMIGO 1: Lo que en realidad importa es lo que uno siente como esencia de su raíz, porque cualquiera puede tener el pelo largo, cualquiera puede vestir nuestras vestimentas, o aprender kichwa, pero no cualquiera puede sentir que en verdad pertenece a una nacionalidad. [...]

AMIGO 2. Decir que esta palabra me identifica, no es eso, más bien es cómo vivimos. Veo a bastantes que dicen que son runas pero no hablan kichwa. Lo importante es que llevemos eso dentro de nosotros. [...]

AMIGO 3: Yo pienso que el término indígena si deberíamos excluirlo... deberíamos llegar a identificarnos como kichwas otavalos. [...]

MÚSICO: Estar en la ciudad hace que tu vida sea un poquito más mestiza. Y estar en la comunidad hace que tu vida sea más runa. [...]

AMIGA: Decir que un indígena es esto y aquello es excluyente. Toda categorización es excluyente. Dejas fuera un montón de historias particulares como la mía, por ejemplo, y yo me siento totalmente indígena, pero tal vez no entre en esa definición. (Espinosa y Andrango 2017, 12:15-53:30)

La película intercala las entrevistas, todas realizadas a personas identificables de la vida cotidiana, con escenas de la vida de la pareja que prepara el recibimiento del hijo en el entorno cultural otavalo y que se empeña en resolver el conflicto entre la necesidad de trabajar en Quito y el deseo de parir en Otavalo, escenas que progresivamente asumen una creíble apariencia documental, con el recurso de mirar a cámara y de tapar la cámara para preservar la intimidad, entre otros.

Ante la decisión de Joshi de permanecer en Quito porque prefiere su trabajo, Citlalli lo abandona para radicarse en su comunidad. Incapaz de permanecer sin su mujer, Joshi

la sigue para construir un final de reunificación familiar en el entorno cultural comunitario, en un ambiente de ruralidad idílica, enfatizado por un tema musical otavalo y el canto en kichwa de una voz femenina: “Citlalli y Joshi le darán [al niño], nombre, cariño e identidad y un lugar bajo el volcán [Cotacachi]” (Espinosa y Andrango 2017, 01:06:05).

El falso documental concluye sin develar la falsedad, que solo será reconocida por el contexto de difusión del filme, opción inofensiva de los realizadores porque la problemática de la obra les concierne solo a ellos, ajena al sensacionalismo del falso reportaje radial *La guerra de los mundos* de 1938 y su versión quiteña de 1949, que terminó con la quema de la emisora que la emitió, Radio Quito.²³ La falsedad no develada en *Huahua* consiste en que la pareja, que en efecto lo es en la vida cotidiana, no espera ningún hijo y, más que eso, no espera tener un hijo nunca, con la conflictiva implicación que esto tiene en el interés de preservar la identidad comunitaria, si se da fe a la declaración emocionada de Citlalli en la entrevista: “Este es un mundo difícil para tener hijos. Y nosotros vamos a tener un hijo en este mundo que es difícil. Eso me asusta” (Espinosa y Andrango 2017, 13:05).

¿Qué verdad es esta que niega el falso documental? ¿Es tan cotidiana como no estar embarazada? La farsa que subyace al falso documental niega verdades difíciles o imposibles de ser aceptadas, por eso la necesidad de recurrir al falseamiento. ¿Por qué el falso documental confiere tanta relevancia a la identidad? ¿No será que la afirmación identitaria con que concluye la obra niega la verdad de la disolución lingüística, nacional y cultural?

En *Huahua*, la forma conclusiva que se concentra en registrar lo que pasa, sustancia una verdad que en la vida no puede concluirse, porque corresponde “a la naturaleza invisible de lo real, que es todo aquello que falta y que se busca” (Font 2001, 91).

²³ A diferencia de la versión radial de Orson Welles de 1938, que al inicio previno al radioescucha que la emisión por comenzar era una adaptación del libro de Herbert George Wells, y aun así despertó el pánico entre los norteamericanos que sintonizaron la emisión una vez iniciada, sin haberse informado que se trataba de una ficción, la versión quiteña empezó interrumpiendo una programación musical, sin prevenir al oyente que se trataba de una adaptación de la obra literaria. A la media hora de terminada la emisión del programa, y una vez informados los radioescuchas que se trató de una falsedad, una multitud de quiteños llegó al edificio donde funcionaba Radio Quito, y lo incendió. Para una descripción detallada de cómo operó esta emisión sensacionalista, y de las referencias al hecho en la literatura de la segunda mitad del siglo XX, léase el reportaje de Iván Rodrigo “El libreto (ficticio) de la invasión marciana a Quito” (Rodrigo 2013).

Capítulo segundo

Ficción y personaje

Las historias de ficción nos proporcionan un catálogo mental de fatídicos interrogantes con los que algún día podríamos topar, junto a los desenlaces de las estrategias que podríamos desplegar. ¿Qué opciones tendría si sospechara que mi tío mató a mi padre, ocupó su lugar y se casó con mi madre? ¿Qué es lo peor que podría ocurrir si tuviera una aventura para amenizar mi aburrida vida como esposa de un médico de pueblo? Las respuestas están en cualquier librería o videoclub. (2010, 161)

Denis Dutton

2.1 Un mundo posible

En la más difundida e intuitiva aplicación de este modelo [la teoría de los mundos posibles] a la semántica de la literatura, la oposición entre el mundo real y sus alternativas es referida como constitutiva de la distinción entre ficción y no-ficción: mientras que un texto no-ficcional describe el mundo real, el texto ficcional se refiere a un mundo posible no-real. [...] Mientras que puede ser el caso que objetivamente sólo un mundo real existe independientemente de la mente humana, podemos a través de ciertos actos partir de este mundo, seleccionar otro mundo como real, y crear por medio de actos mentales adicionales una cadena de mundos posibles alternativos alrededor de este nuevo centro. Este re-centramiento ocurre en sueños como también en los juegos de niños de “hacer-creer”, y constituye el gesto fundamental de la ficción narrativa. [...] Los textos no-ficcionales describen un sistema de realidades cuyo centro es ocupado por el mundo real; los ficcionales se refieren a un sistema cuyo mundo real es, desde un punto de vista absoluto, un mundo posible real. (Ryan 1991, 551)²⁴

El plano número uno de la primera escena de la película *Ratas, ratones y rateros*, de Sebastián Cordero, estrenada los últimos días del milenio anterior, el 24 de diciembre de 1999, empieza mostrando el rostro herido de un hombre de piel canela, que se despierta de golpe, porque ha escuchado algo. Tan pronto se incorpora, el hombre se prepara un cigarrillo de mariguana, lo enciende, lo fuma, lentamente, mientras mira con insistencia

²⁴ Traducción del autor.

hacia fuera de la habitación. El hombre tiene la mano herida: un dedo le ha sido cercenado. Se lo vanda él mismo. Tras él, una mujer desnuda, de similar color de piel, se despierta, se incorpora sobre la cama y lo incita a volver con ella. Él la ignora porque escucha algo. El hombre desnudo se incorpora, entreabre la puerta y espía hacia fuera. En el corredor, otro hombre ingresa a otra habitación con otra mujer, semidesnuda. Se trata de un prostíbulo de bajo costo. El hombre vuelve a la cama y se recuesta bocabajo sobre la mujer, que lo espera entreabierta, bocarriba. La piel de las paredes y de las ventanas trasuda cierta mugre, en contraste con la blanca piel de la sábana que cubre por completo las nalgas del hombre que folla con su prostituta. Resulta que no todo se puede mostrar, ni en el más crudo de los realismos. Pero el hombre no está para follar. Se incorpora para lamer los últimos vestigios de polvo que pudieron haber quedado en el envoltorio de un gramo de cocaína. La mujer se lamenta de que ya no puedan estar bien, juntos. Juguetona y dulce, lo retiene, besuqueándolo. De pronto, alguien rompe la puerta desde fuera. Dos hombres con pinta de malandros irrumpen armados, listos a disparar. El protagonista los ha esperado escondido tras la puerta, los vence y huye. Los malandros corren tras él. Cuando los perseguidores tienen o pueden tener al perseguido en el blanco de sus armas, no disparan; y cuando no lo tienen ni pueden tenerlo, disparan. El realismo sucio también necesita del héroe, y este no puede morir; en todo caso, no al comienzo. Ángel, el protagonista, salta de un piso alto a la calle, sin lastimarse. Ángel cruza veloz una amplia avenida por la que, coincidentemente, no pasa un carro. La vertiginosa persecución concluye en el cementerio de la ciudad. Los dos hombres han perdido el rastro del perseguido. Cuando todo parece haber terminado, desde la oscuridad, alguien salta como un tigre sobre uno de los malandros y lo golpea hasta matarlo. Es Ángel, que le increpa al cuerpo desfallecido, mostrándole su dedo cercenado: “Ahora sí estamos a mano, hijueputas” (S. Cordero 1999). Es el conflicto entre malandros que sostendrá el interés del espectador por toda la película, es el héroe de la épica posmoderna que ha sido presentado. Mejor dicho, el antihéroe, el portador de antivalores, la otra cara de la moneda: antes de concluir la secuencia, Ángel desvalija al muerto y se retira, contando el dinero robado –o recuperado–, como si nada hubiese pasado.

Esta es la introducción a un mundo posible, en la acepción citada de Marie-Laure Ryan, el mundo de *Ratas, ratones y rateros*, mundo que refiere, a su manera, a un supuesto mundo real, el de “la vida en las grandes ciudades, la corrupción de los valores,

las crisis de identidad, la marginalidad y la indigencia [...] la cotidianidad y la calle” (2005, 30), en palabras de Christian León.

Esta delimitación temática es una de las características de lo que León llama el *realismo sucio* en el cine latinoamericano de fines del siglo anterior, usando el mismo nombre de su antecedente literario: “En la literatura norteamericana, el realismo sucio aludía a una escritura caracterizada por las jergas de las minorías marginadas que relatan sórdidas historias de violencia y desintegración familiar” (León 2005, 23).

El realismo a secas, surgido en Europa a mediados del siglo XIX como ruptura de la mirada romántica que le antecedió –como se expresa en el manifiesto de la revista *Realismo*, 1856–, se propuso “la reproducción exacta, completa, sincera, del ambiente social y de la época” (Fernández 2008), en un afán exaltado de investigación que compartía con las nacientes ciencias sociales, y de consecuente veracidad en tanto correspondencia al objeto real. Esta posición no está muy alejada de la que subyace al nuevo realismo en cuestión, por mucho que este se empeñe en reproducir sólo los aspectos *sucios* de la realidad. De ser así, solo la incompletitud de la reproducción, por restringir el ámbito de la mirada, haría la diferencia entre realismo sucio y realismo sin más. La exactitud, la sinceridad, el ambiente social y la época serían preocupaciones comunes: una misma voluntad de verdad.

Una película, al igual que una novela, es una posibilidad de mundo que permanece a la sombra, cerrado en sí mismo, encriptado. En cuanto objeto construido se integra al universo de objetos del mundo real. El objeto película, para ser un mundo posible *real*, requiere de un dispositivo que lo reproduzca y de un espectador que escuche, mire²⁵ y sienta lo reproducido. Entonces, el mundo posible real se instala dentro de la psiquis del espectador y existe como en los sueños: “La existencia física de una obra de arte no es un hecho de vital importancia para Kant, en el sentido de que cuando apreciamos lo bello, respondemos solo a lo que él denomina la *presentación* del objeto, es decir, cómo se ve o suena en nuestra imaginación, cómo se reproduce en el escenario de la mente” (Dutton 2010, 150).

²⁵ Como *audiodescripción* se conoce a las nuevas prácticas de inclusión social que en varios países desarrollan instituciones del Estado con empresas productoras para incorporar a los no videntes en el disfrute de obras de cine, de otras artes y manifestaciones culturales, lo que ha desarrollado una nueva especialidad para guionistas del relato que leerá un narrador para describir el desarrollo de la acción perceptible en las imágenes, entrelazado con los diálogos. Más antigua es la práctica, ya generalizada en muchos medios audiovisuales, de incluir el lenguaje de signos gestuales en la pantalla y de subtítulos en la propia lengua para personas sordas.

A diferencia de la literatura, que para describir su mundo requiere de un lector capacitado para decodificar el lenguaje abstracto de la palabra escrita para acceder a su significado, al cine le basta la experiencia de vida cultural del espectador para que este pueda entrar a su mundo e interpretarlo, “no como producto de una cuidadosa atención [la del crítico], sino desde las necesidades personales inmediatas, los deseos y los planes prácticos” (Dutton 2010, 151).

¿Cuáles podrían ser estas necesidades y deseos que satisfaría el mundo posible de *Ratas...* presentado en la psiquis del espectador?

Para el crítico, que habita una esfera del mundo real distante de la marginalidad del mundo de *Ratas, ratones y rateros*, este parece serle un mundo intensamente posible, ya que “tiene el acierto de abordar la violencia callejera sin moralismo ni moraleja redentora, y hacer de la delincuencia el pivó para la tragedia del individuo –mérito compartido con muchos otros filmes del realismo sucio–” (León 2005, 51). El reconocimiento –expresado a lo largo del texto en palabras como acierto, mérito, soberbio, ejemplar– sería el vehículo emocional que haría que este mundo posible, el de la marginalidad “sin moralismo ni moraleja”, se instale como mundo posible real en la mente del crítico. Si la construcción de este mundo fuese lo contrario, desacertada y sin mérito, con moralismo y moraleja, este mundo no llegaría a instalarse en la mente del crítico como verdadera posibilidad. El crítico permanecería al margen, fuera de este mundo, fuera de su posibilidad.

El texto crítico, en cuanto discurso no ficcional, según Saer, está obligado a la verificación, ya que “aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos –lo que no siempre es así–, sigue existiendo el obstáculo [...] de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal” (Saer 1989, 10). Es esta turbulencia contenida en palabras conmovidas –como el mérito de hacer de la delincuencia el pivó– la que delata que el mundo de *Ratas ratones y rateros* es verdaderamente posible para el crítico. Es comprensible. Nadie busca la posibilidad de lo mismo, sino de lo otro, aquello que en la vida del mundo real nos está vedado:

Las historias ofrecen un sucedáneo de experiencia barato y casi exento de riesgos. Satisfacen una necesidad de experimentar con preguntas del tipo “¿Qué pasaría si...?” centradas en los problemas, amenazas y oportunidades que la vida [...] podría plantearnos ahora como individuos y comunidades. Las ficciones nos preparan para la vida y sus sorpresas. (Dutton 2010, 158)

Como en el caso del crítico, el mundo “sucio” de *Ratas...* fue posible también en la imaginación de los jóvenes de la naciente clase media, sobre todo quiteña, que asistió masivamente a vivir ese mundo en salas de cine, mundo que sigue reviviendo gracias al DVD, televisión e internet, en la mente de los miles de fans que *Ratas...* tiene dentro y fuera del país, fascinados por la posibilidad de vivir, a bajo costo y sin riesgos, la vida del malandro, su temeridad, su moral, su posibilidad de ajusticiar el mundo banal y vergonzante de la burguesía a la cual este espectador pertenece o anhela pertenecer, la posibilidad de trasgredir la norma, violar los diez mandamientos de la ley de dios y también la posibilidad de prepararse para enfrentar este eventual tipo de “sorpresas” –el robo, el asalto, la muerte– que la vida, quién sabe, puede deparar: ¿qué pasaría si...?

Para el marginal, aquel que supuestamente habita esa dimensión “sucia” del mundo real, distante de toda centralidad, ¿es el relato de *Ratas ratones y rateros* un mundo posible? ¿Satisfaría una necesidad de experimentar? No se sabe, porque el llamado marginal no ha escrito. No se le ha preguntado. Habría que preguntárselo. A lo mejor ese mundo no se le presente como posibilidad, sino como parodia del mundo real en el que se supone que él vive, como farsa de esa supuesta realidad: no es lo que es, sino una simulación o falseo de lo que es. También sería comprensible. El otro tampoco busca la posibilidad de lo mismo. En esa búsqueda, para el hipotético marginal del mundo real, podría ser verdaderamente posible el mundo de la burguesía quiteña, del cual, en la película, se aprovecha el ratero Ángel, lo violenta, lo destruye. Otra vez: ¿qué pasaría si...?

Las historias nos animan a explorar los puntos de vista, creencias, motivaciones y valores de otras mentes humanas, y nos inculcan capacidades interpersonales y sociales potencialmente adaptativas. Amplían las capacidades de lectura mental que empiezan en la infancia y florecen en la vida social adulta. [...] La mente utiliza la ficción para explorar y resolver problemas vitales en la imaginación. (Dutton 2010, 159)

Al final del filme, después de seis muertos a lo largo de sus cien minutos de duración, el antihéroe deja a su compañero de asaltos moribundo en el hospital, abandonado a su suerte. El antihéroe se regodea en mirar el botín que ya no tendrá que compartirlo con nadie. Al igual que en la primera escena, en esta última Ángel se prepara un pito de mariguana, lo enciende, lo fuma, lentamente. Muy sereno, muy seguro, el antihéroe arranca el auto y se aleja rumbo a su destino.

Al contrario del final neorrealista de *Los olvidados*, de Buñuel, en el que todos mueren, la épica del realismo sucio de *Ratas...* termina limpia, con un final feliz: el protagonista ha conquistado su objetivo: liberarse. Esta es la cualidad del antihéroe que despertó y despierta tanta admiración en sus cientos de miles de fans.

En sus siguientes películas –*Crónicas* (2004), *Rabia* (2009), *Pescador* (2011) y *Sin muertos no hay carnaval* (2016)–, con excepción de *Europa Report* (2013), Cordero mantiene el interés por indagar en el mismo mundo de la marginalidad y la delincuencia, y su violenta relación con el mundo de la burguesía y el poder estatal. Sus obras perseveran en la tarea de dominar un sentido y adaptar una forma, la del cine de ficción en clave de tragedia, alejándose de la exaltación admirativa hacia el otro –el malandro de *Ratas*–, cuyo encanto, perversamente seductor para el mundo correcto de la clase media, no ha podido ser igualado ni por el mismo Cordero.

En sus obras, Cordero, quien optó por cursar estudios formales de guion en sus tiempos universitarios entre otras posibles disciplinas del cine, apela a la construcción dramática del guion que el crítico Galo Torres impugna con pasión y desmesura, aquella que califica de “concepciones y prácticas patético trágicas del guion que perduran en la época actual” (2011, 65) desde las épocas de un demonizado Aristóteles, construcción caracterizada, de acuerdo a Torres, porque:

La historia narrada debe fundamentarse en situaciones fuertes, cuyos personajes se moverán por causas y objetivos de grave peso ético y moral; y dicha historia seguirá una curva de tensión hacia un clímax, alternando “puntos fuertes” con “puntos muertos”, pero estos últimos únicamente servirán para unir a los primeros. Los manuales de guion predicán que una causa inicial desencadena el drama, y el personaje debe vencer obstáculos hasta conseguir su objetivo. (2011, 66)

Cordero apela con determinación al dominio de la escritura del guion como herramienta necesaria y vital para la deseada conclusión de la obra cinematográfica: “Siento que el tener un guion bien estructurado, una historia que sabes cómo contar, después te salva la vida. Es lo que te permite que la película funcione una vez que estás ya enfren-tándote a todos los obstáculos y problemas que puedes tener en el camino.” (2016, 110). Se refiere al camino del rodaje y la posproducción, al camino de la conclusión del personaje y de la obra.

En el guion en pantalla²⁶ de *Ratas...*, la supuesta causa inicial preexiste al inicio del filme, y se delata por la tensión que impide dormir a Ángel, pendiente de lo que sucede afuera: es la situación inicial, que establece indicios de un mundo preexistente de aquel que el espectador está por vivenciar, es una tensión entre fuerzas opuestas (el binarismo, la lucha de contrarios que cuestiona Torres, autorizado por Deleuze), una que lo retiene dentro, consigo mismo y con su pareja, otra que lo expulsa afuera, a la vida del malandro. Terminada la secuencia inicial, una vez que el tigre Ángel ha desvalijado a su perseguidor ya muerto, el guion ha establecido con claridad y eficiencia las claves de lectura e interpretación del filme: ficción, en cuanto mundo posible construido; tragedia, en cuanto sucesos que tienen el peso grave de la vida mortal, a la vez que épica, por la heroicidad del personaje; thriller de acción, en cuanto género; protagonista, en cuanto objetivo del personaje: vivir en paz consigo mismo, libre de la vida del malandro.

El joven Cordero, imbuido del ímpetu del guionista que acababa de graduarse, usa el bagaje de la tradición dramática altamente consolidada en la cultura anglo-norteamericana, para adaptar su teoría y sus hipótesis de trabajo a un entorno cultural que conoce poco del drama como construcción artística, porque ha escrito, escenificado y filmado muy pocos dramas. En este proceso de aplicación de una teoría y un método, en la tarea de construir un drama cinematográfico, en cuanto ficción que concluye un mundo posible de ser vivido, usando los referentes de una realidad social que el mismo guionista conoce apenas –y que se afana en conocer–, mientras crea la ficción, el realizador vive él mismo, en el proceso de escritura del guion, en el rodaje y el montaje, la ficción que construye.

El thriller de acción del realismo “sucio” fluye a saltos y a brincos (los acontecimientos que disgustan a Torres), sin un solo “punto muerto” (que adora Torres), manteniendo al espectador en suspenso, tratando de adivinar lo que va a suceder, imaginando opciones, alternativas, equivocándose él, el espectador, acertando otras veces, sorprendido frente a lo que no se había imaginado que fuese posible: ¿cómo es que el adorado Ángel es capaz de largarse sin más, abandonando a su compinche a su suerte?

²⁶ En una conferencia dictada por Claude Bailblé en INCINE, Quito, en octubre de 2007, el teórico francés expuso su teoría del guion como proceso, teoría bastante aceptada en el oficio, muy alejada del estereotipo de “guion de hierro” al que con frecuencia se alude por desconocimiento de las prácticas inherentes a la producción. Bailblé identifica en el proceso de “escritura” al menos 10 guiones sucesivos, desde aquel que se prefigura en la mente del guionista, pasando por los diferentes borradores escritos, el último de ellos, para el rodaje, llamado en la jerga del oficio “borrador final” (*final draft*), los sucesivos cambios por el rodaje y el montaje, luego el guion en pantalla, hasta identificar el guion que se reconstruye en cada una de las mentes de los espectadores (y críticos), sus innumerables versiones finales.

Aunque las treinta y dos piezas que se erigen sobre los sesenta y cuatro cuadrados [del juego de ajedrez] ofrecen un sinnúmero asombroso de posibles combinaciones –billones de movimientos–, éstas no son nada si las comparamos con las contingencias que nos depara la experiencia diaria de toda una vida humana. [...] Las historias imaginativas, que son recordadas y experimentadas con placer por los seres humanos adultos y en desarrollo, ofrecen un conjunto mucho más complejo y útil de pautas y ejemplos que guía e inspiran la acción humana. Hasta cierto punto, forman parte intrínseca de la experiencia de la vida. (Dutton 2010, 160)

En la ficción, el espectador busca experimentar aquello que su vida no se lo ha ofrecido –al menos, no de la manera como lo vive el personaje–, o que simplemente no sabe que lo ha experimentado, por la desentrenada capacidad de mirarse a sí mismo. Si encuentra lo que busca, aquello por vivir, el mundo de la ficción le es posible.

Como sucede en la mayoría de las ficciones cinematográficas, *Ratas, ratones y rateros* concluye transparente, sin evidente delación del autor.

Para Peter Szondi, “las dos categorías formales capitales del drama, la acción y el diálogo,” cristalizaron la demanda de “afirmación renacentista del aquí, el ahora y la relación interpersonal” (2011, 93), en contra del más allá, la vida eterna y el monólogo divino, propios de las expresiones artísticas del Medioevo. La demanda del aquí y el ahora explican la tendencia del drama a presentarse como una entidad absoluta, vacía de autor. En el lugar cerrado por una cuarta pared transparente en la representación teatral –el espacio del drama–, el diálogo es percibido como interacción propia de los personajes, lo que acrecienta el carácter de entidad primigenia del drama y de sucesión absoluta de presentes. Esta capacidad de diálogo, de libertad y vínculo entre personas, de posibilidad de acción para tomar decisiones por cuenta propia, es lo que atrajo a los *fans* del teatro isabelino, cuyo camino a la individuación estaba en marcha, quienes no podían creer que el mundo de las relaciones interpersonales fuera tan posible.

El drama teatral, desde el mismo Shakespeare, ensayó siempre con el juego de romper la dialéctica cerrada que lo constituía –en una especie de consecuencia al ejercicio de la libertad que proclamaba–, permitiendo a sus actores coquetear con el público, cortando la acción para cambiar el escenario, introduciendo la voz del autor, interactuando con el espectador, hasta llegar al cuestionamiento radical del drama mismo, propio de las expresiones teatrales épicas, performáticas, dancísticas y plásticas del siglo XX.

De manera análoga a como la pintura se liberó de la figura cuando el apareamiento de la fotografía, para convertirse en todo lo que la pintura es y no es hoy, el teatro se liberó del drama, en cuanto entidad absoluta, delegando al naciente cine la capacidad de transparentar la acción, de convertirse en mundo primigenio. En esta tarea, el cine ha ido perfeccionando su aparato escenográfico virtual, su capacidad mimética, para potenciar el aquí y el ahora, con la incorporación del sonido sincrónico, el color, el sonido envolvente y las tres dimensiones, para devenir en lo que Barthes podría haber llamado el *super-analagon* de la realidad audiovisual (1961). A la vez, igual a como sucedió en el teatro londinense de fines del siglo XVI y comienzo del siglo XVII, en este cine transparente de hoy, los actores, la puesta en escena y el autor tratan también de abrir, cada uno a su manera, el mundo cerrado del drama –y de la ficción en general–, como de manera radical lo han hecho las vanguardias y las expresiones de la posmodernidad, que ensayan nuevas formas de romper y negar el mundo cerrado del cine.

Y, sin embargo, a pesar de todos los experimentos por romper el drama, el espectador del siglo XXI sigue mirando fascinado el mundo posible del diálogo y la interacción personal. Algo tiene de renacentista el hombre de hoy, aquel que consume con avidez las ficciones dramáticas de la industria del cine anglo-norteamericano y de las cinematografías nacionales en el mundo entero. Su necesidad de la interacción personal, de la vida aquí y ahora, de ejercitar su voluntad de accionar, no ha sido satisfecha todavía, no del todo. En palabras entusiastas de Balló y Pérez:

Se trata de un interés que ya constituía uno de los secretos más magnéticos del mejor teatro isabelino. Un espectador de Shakespeare puede sentirse desconcertado al darse cuenta de que no hay ni un solo personaje (desde un rey a un bufón, desde un amante fogoso a una doncella disfrazada de hombre) que no destaque por la clarividencia de las palabras. Hasta en los casos en que el dramaturgo explora la simpleza hiperbólica de algunos de sus “caracteres” [...] ciertamente tontos, [...] hay una lógica diabólica en el montón de disparates verbales y en los juegos de palabras, que acaban revelando una secreta lucidez [...] La regla shakesperiana es, dicho brevemente, una reivindicación democrática del género humano como especie dotada de una inteligencia potencial sin barreras, que engloba horizontalmente todos los estratos sociales. Este es el pasaporte dramático que libera al diálogo de la mera funcionalidad informativa, y lo convierte en recurso irrenunciabile para la reconversión del mundo entero. (2015, 134)

Se trata del diálogo entendido no solo como la interacción verbalizada entre dos caracteres, sino como la posibilidad de interacción, en todas sus formas visuales y audiovisuales. Es la posibilidad que niega Godard cuando en *Nuestra música* (2004) su objetividad sociológica hace que reclame a Howard Hawks la a-historicidad del plano y contraplano en la película *His girl friday* (1940), “porque el realizador es incapaz de captar la diferencia entre hombre y mujer”, ya que muestra a uno y otro (Gary Grant y Rosalind Russell) enfrentados en primeros planos de idéntico valor, como si fuesen iguales. La subjetividad cinematográfica de Godard desconoce en Hawks la herencia shakesperiana, que identifica a *His girl friday* con la posibilidad que vivía la sociedad norteamericana de aquellos años, la de la igualdad de géneros. En lugar de reconocer la significación de esa posibilidad en Hawks (¡no se diga en 1940!) Godard se reduce a objetar una supuesta no correspondencia con la realidad –la desigualdad de géneros–, porque “si miráis estos fotogramas de la película de Hawks, veréis que es la misma repetida dos veces” (00:44:05).

En *Nuestra música*, la racionalidad de Godard valora la fotografía del filme de Hawks, desconociendo la subjetividad contenida en los diálogos verbalizados de la escena –y de todo el filme–, que desestabilizan la fotografía, porque fueron contruidos para ironizar sobre la superioridad masculina, y dotar a la mujer de una capacidad argumentativa tanto o más potente que la del hombre. ¿Qué pasaría si hombre y mujer fuesen iguales?, se pregunta la película de Hawks. Para el monologista Godard tardío, la posibilidad del diálogo no existe. Tal es la distancia que separa a una importante corriente del cine continental europeo propenso al ensayo monológico, de una corriente mayoritaria en el cine insular inglés propenso al diálogo –distancia mucho mayor que los 33 kilómetros que separan a una tierra de otra–, y de la proyección trasatlántica del cine inglés, el cine anglo-norteamericano, herederos de la tradición dialógica shakesperiana.

En contraposición a las concepciones y prácticas de la construcción dramática aplicadas al cine, cierta crítica especializada suele entusiasmarse con cada experimento que busca romper el mundo primigenio y posible de la ficción dramática. Como sucede en Torres, cuyo gusto sintoniza con películas muy diferentes a *Ratas...*, y que el crítico llama de un *neorrealismo cotidiano*, “como la alternativa lírica y desdramatizada del rabioso realismo sucio de los 90 y sus prolongaciones,” cine caracterizado, conforme a Torres, por:

...historias simples, de pequeños dramas cercanos al “no pasa nada”, en las que domina la narración plana, la baja tasa emocional y situacional, la lentitud y la contención: eso impone el mundo real ordinario y común de la gente corriente. [...] con una imagen concreta que tiende a lo documental [...] a exteriores y escenarios naturales, actores no profesionales, improvisación y hallazgos de rodaje. (Torres 2011, 137)

Si en una próxima edición de su libro, Torres actualizara el listado de películas que ejemplificarían su mirada del neorrealismo cotidiano, e incluyera en él a un filme ecuatoriano, este sería *Silencio en la tierra de los sueños*, de Tito Molina (2016), cuyo plano número uno de la primera escena muestra en plano casi general, cámara fija, el comedor de una casa de clase media, perfectamente compuesto, especialmente por la expresiva luz lateral semidura que llega desde la ventana y cae sobre las espaldas de la mujer de avanzada edad que come de un plato, sentada en una silla junto a la mesa que tiene un mantel amarillo ocre, pegada a la pared de un verde pastel, de la cual pende un cuadro que retrata a una pareja de paisanos europeos. La mujer mastica cada bocado mientras alza a mirar apenas a su pared de enfrente, sin intención alguna. Mastica y alza a mirar. De pronto, la luz rojiza que ilumina el cuadro se apaga, sin razón visible. Ella mira al cuadro y luego hacia la pared de su frente como intentando saber por qué se apagó la luz, sin aprehensión alguna. A la falta de respuesta, vuelve su atención al plato y continúa masticando cada bocado. Una y otra vez. Hasta que toma el vaso de la mesa para beber de él una bebida de color ocre. Deja el vaso sobre la mesa. Se limpia la boca con la servilleta. Tose levemente una vez tapándose la boca con la mano. Vuelve a comer en perfecto silencio. Se limpia la boca otra vez. Bebe de nuevo. Corte.

¿Qué mejor ilustración de la definición que formulara Torres en 2009? La película continúa con similares “convenciones y prácticas” desdramatizadas, la rutina del día a día, hasta que la mujer duerme, palpita, y sueña en el mar. Y así los siguientes días y noches: la televisión, la sordera, el tejido de croché, el balcón, los músicos de enfrente, la cocina, la limpieza, la cama, el rezo del rosario católico. Hasta transcurrida la quinta parte del filme, precisamente cuando los manuales de guion dicen que debe suceder, llega el milagro, el suceso tan esperado que cambiará la rutina de la mujer: un perro callejero que le alegrará la vida, por fin con una compañía, para comer, para dormir, para pasar los días, para pasear con él en la playa, no del sueño, sino de la vigilia.

Al final, la mujer que duerme, esta bella durmiente octogenaria, se desdobra: la una permanece dormida, anuncio de la cercana muerte –sino la muerte misma–; la otra, cual su ánima, se levanta para instalarse en el balcón una vez más a escuchar a los músicos de enfrente, que insisten en cantar la música de toda su vida. El mundo de la vejez en soledad y la muerte inevitable, un mundo posible, demasiado posible.

Pensada inicialmente como documental, estrenada en el festival EDOC de cine documental, la película sin embargo es reconocida por su realizador como obra de ficción, probablemente por la evidente puesta en escena, la determinación de las posiciones y actividades de la mujer y los músicos, a más de la sofisticada ambientación e iluminación. El resultado adquiere un grado de poetización audiovisual a la vez que exquisito, de exuberante exaltación lírica, que insiste una y otra vez en demandar del espectador la contemplación de la elaboradísima composición visual y sonora: “El ritmo pausado, la morosidad y espera son una vez más una invitación a ejercitar la mirada escudriñadora e interrogativa” (Torres 2011, 116).

¿Qué permanece del impulso documental en la película? Muy poco, tal vez el hecho de que la mujer no es actriz, que es la madre del realizador en la vida cotidiana, y que la cocina es la cocina de su casa. Por lo demás: “Más allá de lo que quiero hacer en el cine, es lo que logré con este filme, en donde retraté a mi madre antes de que fallezca. Quiero tener una pintura exacta y viva de ella, ‘sobrevivirla’, y de esa manera permanezca para siempre viva en la pantalla” (Embajada-de-Ecuador-en-Washington s.f.).

¿Qué expresión subyace a esta “pintura exacta” de la madre? Al haberla convertido en el carácter solitario del filme, sin antagonismo, sin diálogo, sin drama, y haber hecho de ella la más hermosa madre de la vida, el realizador suscribe una especie de “carta de amor”, rebotante de exaltación lírica. “Emancipado así de la acción, el lenguaje lírico permite ocultar los abismos patentes en el seno del suceso” (Szondi 2011, 142). Desde la madurez, el realizador, sin reclamos, sin cuestionamiento, tiene la necesidad de perennizar en su memoria emocional a la madre idílica de la infancia, aquella del paraíso perdido: “Todo es una evocación de mi infancia [...] las aves en secuencia, los boleros, entre otras escenas que son parte de mis vivencias durante mi niñez” (Molina 2016).

En la lírica, el autor es el más formalista, esto es, se disuelve en la forma sonora externa y pictórico-escultórica y rítmica interna; por eso parece que no existe, que se funde con el héroe o, por el contrario, que no existe el héroe, sino el autor. [...] La reacción al

objeto, su valoración y el objeto mismo de esa valoración no están dados como diversos factores de la obra y de la palabra: somos nosotros quienes los distinguimos de manera abstracta; en realidad, la valoración penetra el objeto, es más: la valoración crea una imagen del objeto, precisamente la reacción estético-formal condensa el concepto en una imagen del objeto. [...] La lírica se acerca a la canción directa, en la que es como si la vivencia se celebrara a sí misma. (Bajtín 2006, 11-15)

Silencio en la tierra de los sueños es una ficción de vocación lírica, no dramática, que, antes que empeñarse en proponerle al espectador un mundo posible, le propone un autor, el poeta, y la experiencia de la comunión, mejor si mística, con su exaltada voz, con la preciosista cámara en las propias manos del poeta del cine, con su refinada musicalización. La hipótesis de la desdramatización opera, como su nombre lo dice, *contra el drama*, y los resultados de la operación conducen a la obra cinematográfica a otras formas de expresión también posibles en el cine de ficción, cuyos resultados en pantalla y parlantes pueden ser tan armoniosos, y lúdicos, como *Silencio en la tierra de los sueños*.

Para un entorno cultural con una significativa tradición musical, lírica y pictórica, estas expresiones aparecen como predispuestas también ante el lenguaje del cine. Como en la obra de Tito Molina, muchas películas del campo ecuatoriano hacen gala de una musicalización, sonorización y visualidad altamente concluidas. No parece suceder lo mismo a la hora de dramatizar la vida en la ficción.

2.2 El personaje del cine

Al salir con cara de “no pasa nada” de sus clases en la universidad, la protagonista de *Qué tan lejos* (Hermida 2006) se dirige al baño para orinar y luego arreglarse el cabello frente al espejo. Nada relevante ha sucedido hasta aquí, ni ha hecho nada ella, que no sea actividades cotidianas desprovistas de acción. Mientras retoca su imagen para la vida social, una voz ajena a la ficción, la voz de la autora, dice en un aire medio solemne, no emocionado, con una cierta autoridad irónica:

María Teresa Hernández Larrea, inscrita en el Registro Civil de Quito el 5 de noviembre de 1982, hija de Augusto y Bertha, abogado nacido en Ambato y maestra de música de ascendencia lojana. Peso al nacer, dos kilos. Edad del primer sangrado, trece años y medio. Patologías familiares importantes: abuela materna fallecida con cáncer de seno a los 70 años. Abuelo paterno, alcohólico. Conocida en el colegio como María Te; sus padres le llaman Tita; y sus tíos, Princesa. (Hermida 2006, 01:07:00)

Es la *sui géneris* ficha de identidad del personaje, con cuatro nombres distintos; Hermida utiliza una ficha de igual formato al inicio del filme para “identificar” a Esperanza, la coprotagonista recién llegada de España, con quien “Tristeza” (quinto nombre que se adjudica Teresa) se encuentra en el autobús rumbo a Cuenca: la chica ecuatoriana para evitar que el supuesto novio se case con otra, y la mochilera española para conocer el país. Tan pronto inicia el viaje, con la misma voz de la autora, sobre las imágenes de la ciudad, una tercera identidad es fichada:

San Francisco de Quito, inscrita en el Libro de Cabildos el 28 de agosto de 1534, con el aval del informe de Francisco Pizarro que reposa en el Archivo General de Indias de Sevilla. De ascendencia kitu, kara, inca y española. Altitud, 2.800 metros. Latitud, cero. (Hermida 2006)

Es el leitmotiv identitario con el que Tania Hermida insistirá durante el filme, identificando con su voz cuatro fichas más: las de un envejecido actor y un jovencito burgués, quienes se suman al viaje de las dos chicas; la ficha de Cuenca, la ciudad natal de la realizadora; y la del río Tomebamba que atraviesa esta ciudad, y cuyas aguas desembocan en el Atlántico a través del Amazonas.

Tan pronto Tristeza y Esperanza salen de Quito, descubren que las carreteras están bloqueadas por los indígenas que han paralizado el país en protesta contra el desgobierno. Aun así, la protagonista decide continuar el viaje a pie y jalando dedo (autoestop) por un país desolado, vacío de su gente: el paisaje entero solo para la protagonista, la aburguesada y a la vez rebelde sin causa “Tristeza”: el viaje de la pequeña heroína del mundo actual, un *road movie* para resolver un problema de identidad personal... y nacional.

Una vez de viaje, en contra de la insistencia de la turista española en filmar los volcanes y nevados, la protagonista le pide la cámara de video para filmar el rótulo que lleva en su parte posterior una destartalada camioneta de carga, con un característico texto preventivo y provocador de su dueño que dice: “No te pegues tanto que no es bolero”. “¿Qué estás grabando, tía?” le pregunta la española, “El Ecuador, *man*, el Ecuador”, le responde Tristeza, enseñando con esto a Esperanza que el tal Ecuador que la turista debe conocer no está en la naturaleza, sino en la cultura. La española deberá asimilar varios de estos aprendizajes, de boca de una protagonista que está muy convencida de conocerse a sí misma, y de conocer su país.

Este es el personaje de *Qué tan lejos*: una libérrima jovencita de la ciudad capital, dueña de su vida y su dinero, capaz de tomar de pronto la decisión por el viaje más disparatado, un camino de aventuras, sin aprehensiones ni permisos ni prohibiciones, como en los mejores tiempos del jipismo, de la Revolución de Mayo y el nacionalismo de la década de 1970 en América Latina, todo mezclado, con el libro bajo el brazo, *El mono gramático* de Octavio Paz²⁷, del cual lee la protagonista, en voz interior:

“Todos merecen un nombre propio y nadie lo tiene. Nadie lo tendrá y nadie lo ha tenido. La realidad más allá de los nombres no es habitable. Y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento. El sentido no está en el texto, sino afuera. Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido. Y en esto consiste todo su sentido.” (Hermida 2007, 01:10:40)

No todo cine de aspiraciones artísticas se propone construir personajes. En oposición a una tradición teatral asumida por el cine dramático, que requiere del personaje, la opción del “cinematógrafo”, como la llama Bresson, se propone un cine “donde las imágenes, como las palabras del diccionario, no tienen poder ni valor más que por su posición y por su relación”, como en la poesía (Bresson 1979, 16). El cine de vocación plástica y el cine de vocación filosófica o política, que asume una tradición ensayística, que se refiere a hechos y debates sociales e históricos con un interés de análisis crítico, no necesitan del personaje. A uno y otros les basta el autor. El cine que se ha tomado las pantallas de Ecuador, y casi todas del mundo, aquel de la industria anglo-norteamericana, se vale del personaje. Es un cine de vocación intensamente dramática, que se sostiene a base de reconocer la necesidad del espectador de verse a sí mismo de alguna manera accionando en el mundo posible que le ofrece, mimetizado en el comportamiento de los personajes, en las actividades, diálogos y acciones que estos despliegan, en su circunstancia y entorno. Es un cine que busca satisfacer “el instinto de apelar a la ficción” (Dutton 2010, 157).

¿Qué tiene la ficción de *Qué tan lejos* que fue capaz de desplazar a los monstruos del cine de la industria, ocupando el lugar reservado para ella durante algunas horas al

²⁷ “Para mí, la reflexión estaba en el pasaje de *El mono gramático*, de Octavio Paz, que lee tristeza al inicio, en la estación de buses: ‘Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido, y en eso consiste todo su sentido’. De alguna manera, la película gira en torno a la búsqueda de sentido de Tristeza y de Esperanza. No encontrar sentido es el sentido del viaje. [...] De algún modo, *Qué tan lejos* es una reflexión sobre el lenguaje y la imposibilidad de nombrar la realidad sin transformarla”, ha dicho Tania Hermida sobre el porqué de la inclusión del libro de Octavio Paz en su obra. (El Telégrafo, 3 de octubre de 2016)

día por algunos meses, para atraer a 220.000 espectadores que concurrieron a verla en salas de cine, que hicieron de ella la película ecuatoriana de mayor convocatoria desde 1990?

En el cine, mostración (*mímesis*) y narración (*diégesis*) conviven para construir una obra que André Gaudreault llamó *megarrelato* cinematográfico (Gaudreault y Jost 1995). Mostración, en cuanto el cine presenta en el plano imágenes audiovisuales de objetos reales, sea que estos objetos preexistan al registro, como en el modo documental, o sea que son creados para el registro, como en el modo ficcional. Narración, en cuanto estos objetos seleccionados son encuadrados de una manera, mirados desde puntos de vista y con valores de plano tales que implican una extraposición —la mirada del autor—, pero sobre todo porque cada registro de la mostración, cada plano, es puesto en secuencia uno tras otro a partir de un principio organizativo impuesto desde fuera de lo mostrado, desde el interés autoral.

Cuando el cine de ficción filma en locación, en interiores o exteriores, y sobre todo si es un cine de vocación neorrealista o naturalista (por voluntad, falta de presupuesto o acto naturalizado), que incorpora rostros, cuerpos y escenarios en función de aquello que parecen ser, el efecto documental se activa. Los eventos “puestos en locación” (puestos en escena) por la ficción, operan en un ambiente documental que se destaca especialmente en los planos abiertos, que son profusos en *Qué tan lejos*. De manera paralela a la sucesión de los hechos presentados, los rostros, los cuerpos, la cultura rural y naturaleza mostrada como fondo despoblado para la acción en la película, en contraposición a la cultura y *mood* urbanos de los personajes principales, funcionarían, sus imágenes, de la manera ambigua que el último Barthes analizó a profundidad en su *Cámara lúcida*, y su significación para el espectador resultaría hasta cierto punto independiente a la implicación del autor, y quién sabe si en su contra, como podría ser el caso en *Qué tan lejos*. “Decía que el cariño de la gente por la película era: «Qué lindo el Ecuador». Eso es algo que se dijo tanto para elogiarla como para criticarla”, es el comentario de la entrevistadora que produce en Tania Hermida la siguiente respuesta:

Por un lado, tenía 220 mil espectadores, y por otro, algunos críticos que, desde una cierta postura de la intelectualidad, descalificaron la película porque la consideraban —desde su mirada— un regodeo en el costumbrismo, en la identidad nacional [...]. Me resulta paradójico que, justamente, esos críticos, con una supuesta mirada más fina, no

hayan sido capaces de ver la ironía en el uso del paisaje, de las costumbres o en aquello que pueda parecer folclórico y turístico [...]. (2016a)

De manera conjunta al interés narrativo de la autora, las imágenes mostradas de rostros, objetos culturales y paisajes expresan algo ingobernable, que es propio del referente, como lo reclama la mimesis. Es el resultado de la operación del inconsciente óptico, del que habla Benjamin, que “en lugar de un espacio que trama el hombre con su conciencia presenta otro tramado inconscientemente” (1989, 13). Como resultado, aquello que los críticos reprochan a Hermida por regodearse en el costumbrismo y la identidad, probablemente haya sido para miles de espectadores lo que de verdad encuentran bajo el país abandonado, a pesar de la voluntad de la autora: “Qué lindo el Ecuador”. La narración justifica el abandono por el paro nacional impuesto por los indígenas, y por la emigración masiva a España, narración que opera de manera paralela a la mostración del paisaje y la cultura rural que la autora retrata con una exaltación lírica. Paisaje por el que atraviesan Tristeza y Esperanza, para vivir la persistente necesidad del viaje del héroe, que es el objeto de la narración.

A pesar del deseo irónico de la autora, el indomable espíritu kitsch²⁸ tan profundo en el espectador del mundo entero, se vierte contra su voluntad:

La película trata sobre la imposibilidad de tener identidad, de cómo un paisaje no es un país, de la complejidad de encontrar algo más que lo anecdótico del viaje [...], del sinsentido de la imagen turística. Es gracioso que para muchos la reacción sea: “¡Así sí dan ganas de ir al Ecuador!”. Nadie sabe para quién trabaja. (Cabrera 2016)

La ficción dramática crea la acción que es mostrada por el plano o los planos, y en la creación del evento de comporta como el drama al teatro, con diálogos e instrucciones de puesta en escena, con actores que hacen de personajes para desplegar la acción en una escenografía. Excepto que aquí, en el set del cine, la puesta en escena se crea para la puesta en el cuadro del cine, a sabiendas de sus complejas determinaciones. Más aun, se crea *con* la cámara que interviene en el desarrollo de la acción, interponiéndose en ella, afectándola con su manera de mirar y desplazarse, como si fuese un personaje invisible.

²⁸ “El punto de referencia del kitsch es siempre el ‘yo’ [del espectador]: mis necesidades, mis gustos, mis sentimientos profundos, mis intereses o mi admirable moralidad” (Dutton, 2010, 328)

No como aquel de la cuarta pared del teatro –el espectador distante que no interviene–, sino uno nuevo que el cine ha creado: el espectador inmerso en la acción.

El concepto de acción es evasivo, y suele confundirse con emoción y con despliegue de fuerza física. La acción puede implicar lo uno y lo otro, pero no son sinónimos. “Acción dramática es actividad combinada con movimiento físico y diálogo; incluye la expectación y logro de un cambio en el equilibrio que es parte de una serie de tales cambios.” (Lawson 1976, 285)

“Se habla de mimesis, en general, como de la forma en que el intermediario se esfuerza [...] por dejar que la acción se desarrolle ante los ojos del espectador. Se habla de diégesis, de narración, cuando el intermediario relata la acción para el auditorio” (Cano 2002, 110). Dualidad que convive en la puesta en escena dramática que el cine narra con la puesta en cuadro audiovisual.

La mostración que el cine hace de la acción que el personaje despliega, no la percibe el espectador desde un punto de vista fijo, como lo hacía desde la butaca que le correspondió en el teatro, sino desde cualquier lugar en el espacio de la ficción, gracias al sistema de registro y reproducción fotográfico y sonoro propio del cine, que desplaza el punto de vista en cualquier dirección y velocidad. Y, de pronto, el punto de vista se detiene, inmóvil, para poder acceder, con la intensidad que nunca pudo el teatro, al punto de vista más inesperado, *dentro* del personaje, gracias al primerísimo plano, la artificialidad del trabajo del actor, y, a veces, la voz interior.

El cine heredó esta cualidad introspectiva de la novela, donde el lector –ahora devenido en espectador– *entra* en la psique de los personajes, estableciendo un pacto que imita “la privacidad y el silencio de la conciencia individual” (Lodge 2004: 43, citado en Valencia 2017: 72). Heredó también la problemática: “La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz [...] Un personaje no es un simulacro de ser viviente. Es un ser imaginario. Un ego experimental” (Kundera 1994, 45-54).

El cine tiene cien minutos de percepción continua del espectador para narrar lo que muestra.²⁹ La novela, un día o dos de lectura, si fuese continua, para narrar aquello

²⁹ El tiempo de duración promedio de una obra cinematográfica tiene que ver con la ventana de difusión. Para salas de cine, el tiempo empezó corto y se ha ido prolongando hasta pasar de los 100 minutos de promedio.

que evoca; o varios días de lectura intermitente: “A pesar de que el cine y el teatro son también altamente personales y pueden ser discontinuos, la novela es inherentemente discontinua. Esta es su condición ergonómica.” (Valencia 2017: 46)

El cine dramático heredó este interés por la síntesis, una vez más, del teatro: unidad de espacio, unidad de tiempo, unidad de acción. Del teatro como lo conocemos, porque en sus orígenes, la representación teatral podía durar tanto como la fiesta: un día, y hasta un día con su noche; y la unidad de espacio y tiempo aparecía como absoluta. El teatro de la modernidad fragmentó la unidad, cambió escenografías y rompió el tiempo entre un acto y otro, desplegó diferentes acciones en los diferentes actos y escenas. El cine extremó este proceso de fragmentación y redujo la unidad a la escena, en espacio, tiempo y acción. Y entre escena y escena, usó la elipsis. Y entre plano y plano dentro de una misma escena, interpuso la micro elipsis. Solo así el cine puede sintetizar en hora y media lo que el espectador puede llegar a percibir como “toda una vida”.

La elipsis es la figura de la retórica plenamente asumida por el cine. La elipsis, en cuanto capacidad del relato para informar por omisión, ha logrado en el cine una eficacia radical gracias al montaje, entendido este como la yuxtaposición inmediata, en la línea del tiempo, de dos imágenes audiovisuales que no tienen ninguna relación aparente la una con la otra. De esa diferencia (montaje), y de esa omisión (elipsis) entre el final de una escena y el comienzo de la otra, entre el último cuadro de un plano y el primero del otro, brota en el espectador un sentido que ninguna de las partes yuxtapuestas lo contiene.

El montaje preexistió al cine, según lo demostró Eisenstein en *El sentido del cine*, ejemplificando el montaje visual con la pintura de Da Vinci, el montaje de palabras con la poesía de Pushkin, el montaje narrativo con los cuentos de Maupassant y de Dickens. Pero el cine, al poder presentar a la vez *varias líneas de sonido paralelas* a por lo menos una de imágenes, ha multiplicado exponencialmente las posibilidades de significación con el montaje.

El cine inventó el plano cinematográfico que, de acuerdo con Deleuze, “es el corte móvil de una duración” (1984, 41). A diferencia de la representación teatral, que es duración en sí misma, el cine es la sucesión de *cortes móviles de la duración*. Con los recursos del sonido ambiente continuo y la tensión dramática, el cine logra transparentar el corte entre plano y plano, para producir en el espectador la sensación de duración continua de una escena, propia del tiempo absoluto del teatro. Más aún, si la acción es apremiante,

el cine logra transparentar la elipsis entre escena y escena, y sostener la duración como ininterrumpida, como si la mostración fuese primigenia, sin autor.

En su compleja determinación de sucesión de encuadres visuales y sonoros, no necesariamente sincrónicos, de variabilidad y movilidad o inmovilidad de puntos de vista y de escucha, de evidencias o latencias de las cosas presentadas con imágenes y/o sonidos, dentro o fuera del cuadro, el plano cinematográfico es el fragmento que, yuxtapuesto a otros que le anteceden y a otros que le suceden en la duración, conforma la materialidad del cine, cuerpo y piel perceptibles a los sentidos.

Esta prolongada piel, en cuanto obra audiovisual compuesta por planos que duran uno tras otro, según lo que registren o dejen de registrar sus encuadres visuales y sonoros, y de acuerdo a cómo estos planos se suceden y yuxtaponen, este escurridizo cuerpo cinematográfico, contiene codificada en su tumba digital, que antes era fílmica, una sustancia que revive cada vez que un aparato foto-audio-electrónico-digital lo reproduce, decodificándola.

Para el espectador, esta sustancia revivida en cada reproducción del cine de vocación dramática es *el personaje*, es él lo que cobra vida en su propio mundo, es él aquello que revive en toda su complejidad de metáfora existencial.

Toda obra de arte es, de esta forma, un “levántate y anda”. En ella se constituye un sujeto, un nombre propio, y por su fuerza simbólica, de ella obtenemos por emanación, por emulación, por contagio, por participación, esa misma condición de sujeto. En ella todas las cosas son llamadas a resucitar, a ser retenidas. Y en tanto ellas son escritura, escritura muda, en ellas esta resurrección se cumple. (Brea 2004, 77)

El personaje que permanece encriptado bajo la piel de *Qué tan lejos*, años después de su estreno, todavía revive en su desenfadada ingenuidad, en el iluso despropósito de su viaje, en su ignorancia y juvenil arrogancia sustentada en su cultura urbana e intelectual. Al final, en efecto, nada es como parece, porque “la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento”. Cómo no identificarse con ella, cuando confiesa su nombre de pila a su compañera de viaje: “Me llamo Teresa”, le dice, como confesando, a la vez que asumiendo, una negada y anhelada identidad.

La identificación espectador-personaje, que puede parecer tan *natural*, es el resultado de una compleja predisposición de un equipo de trabajo por construir el personaje del cine. El origen de tal construcción está en el sí-mismo del guionista, en su capacidad

para encriptar por escrito aquello que, estando dentro de él, en su psique, aflora al texto, a la superficie de lo consciente, bajo la forma de imágenes audiovisuales, acciones y diálogos descritos.

La escritura descriptiva en tiempo presente solo de aquello que es posible ver, oír y hacer, propia del guion de cine, sugiriendo los puntos de vista y sus modificaciones de aquello que describe, corresponde a lo que cámara y micrófono harán después: registrar en imágenes y sonidos el desarrollo de una acción en un entorno escenográfico, plano por plano.

La capacidad descriptiva de la cámara de cine es herencia indirecta de la pintura realista y herencia directa de la cámara de foto fija. La cámara fotográfica registra cortes inmóviles de lo mostrado que dura ante ella, o de aquello que la cámara se empeña en mostrar. La cámara cinematográfica y el micrófono registran cortes móviles de aquello que dura en su mostración. En el cine dramático, esto que es mostrado para su registro, por medio de tomas de planos es la acción y su contrario: la no-acción a más de todas las transiciones, grises y momentos supuestamente “muertos” que conviven con la acción. El registro de la no-acción es el entorno adecuado para valorar la acción, por mínima que esta aparente ser, cuando esta suceda, como podría ser en el llamado cine desdramatizado. La no acción sostenida, aparentemente imperturbable, deviene en acción por su necia resistencia a actuar.

Si bien el objetivo del guionista de cine puede ser el mismo del novelista, en cuanto a examinar la existencia humana mediante la construcción de mundos imaginarios, mundos posibles, y su herramienta es la misma, la lengua escrita, el guionista del cine dramático usa ésta más que para narrar una historia, para *describir el desarrollo de la acción, a la manera de una partitura, compuesta de imágenes y acciones sucesivas, como si fuese una armonía musical a ser orquestada por varios intérpretes, el actor incluido*. Al implicar el guionista de cine en la descripción el punto de vista de la cámara, de escucha del micrófono y un entorno escenográfico, escribe para el equipo de trabajo, para el *crew* del cine, no para el lector. Como señala David Cronenberg, citado por Báez:

Un guion no es literatura. Es un fantasma de algo que todavía no ha nacido. Su objetivo no es producir placer en el sentido literario, sino incentivar el nacimiento de un filme. Un guion es algo que no se lee, sino que se somete a escrutinio. (Báez 2006, 96)

En los siglos XVIII y XIX, dice Kundera:

La novela se dejó aprisionar por el imperativo de la verosimilitud, por el decorado realista, por el rigor de la cronología. [...] La vida aparece como una trayectoria luminosa de causas, efectos, fracasos y éxitos.” Desde comienzos del siglo XX, en cambio, “Ante esta reducción del mundo a la sucesión causal de acontecimientos, la novela [...] afirma: *la poesía no está en la acción sino allí donde se detiene la acción*; allí donde se rompe el puente entre una causa y un efecto y allí donde el pensamiento vagabundea en una dulce libertad ociosa. La poesía de la existencia [...] está en la digresión [...] Está al otro lado de la causalidad. Existe *sine ratione*, sin razón.” (Kundera: 26, 178) (Énfasis añadido)

Así como el teatro se liberó del drama para encargárselo al cine (encargo que lo asumió desde el precario Meliès, que montó complicadas escenas y las registró con la cámara), la novela contemporánea se afana de haberse liberado de la historia para dejársela también el cine, al cine que enfatiza en su epicidad.

El cine que cuenta historias, especie de epopeya contemporánea, es el heredero de la narrativa que puso énfasis en contar historias, de la epopeya que en la Antigüedad contaba los cuentos míticos en todas las culturas. Es un cine muy popular desde que nació el cine. El héroe en su lucha contra el mal y, al final, la moraleja formativa.

La epopeya busca la admiración, la seducción del público por las virtudes de los héroes. Y presentarlos como modelos. Responde a momentos de expansión territorial de los estados, que reclaman, a la vez, expansión cultural. La epopeya es, pues, en su origen –y no parece haber cambiado mucho en ese aspecto– un género didáctico: la formación del espíritu de los jóvenes y la exaltación del de los ciudadanos. Las aventuras espectaculares sirven de excipiente, en realidad, a los mensajes ideológicos. (Cano 2002, 87)

El *road movie*, en su metáfora del viaje, conserva mucho de la epopeya de la Antigüedad transfigurada en los hombres “de carne y hueso” de hoy. En su carretera no son los héroes mitológicos los que luchan, los dioses y semidioses que todavía adora la humanidad, sino los hombres de la contemporaneidad, que la recorren con sus zapatos de ciudadanos. La frágil Tristeza de *Qué tan lejos* conserva rastros de esa antigua heroicidad, en sus nobles verbalizaciones contra el machismo, contra la mentira de los medios de comunicación, contra la hipocresía, contra el colonialismo español, contra los hacendados, contra los vicios de una sociedad curuchupa (conservadora), contra la maldad, “hasta las últimas consecuencias”. “¡Una mujer tan valiente como tú!”, lo reconoce Esperanza la única vez que Tristeza se quiebra emocionalmente en el filme, porque una heroína no puede quebrantarse. De su rebeldía sin causa se salvan los indígenas, el viejo sabio y el

joven afro. ¿Un mundo de buenos y malos? “El hombre desea un mundo en el cual sea posible distinguir con claridad el bien del mal porque en él existe el deseo, innato e indomable, de juzgar antes que de comprender” (Kundera 1994, 17).

Bajtín sostiene la centralidad del personaje –o *héroe*, como solía denominarlo en sus primeros escritos–, no solo en la creación dramática, sino en toda creación artística: “El hombre es el centro valórico formal y de contenido de la visión artística [...] si él resulta un objeto determinado de ella -y él siempre y de manera esencial aspira a eso-, es el héroe de la obra dada” (2006, 21). Esta centralidad opera sobre todo en la literatura, a la cual Bajtín dedica el grueso de su batería analítica, pero también en el teatro y en la escritura dramática. Reconoce, sin embargo, que “es posible una obra artística sin un héroe expresado de manera definida: la descripción de la naturaleza, la lírica filosófica, el aforismo estetizado, etc. Particularmente frecuentes son las obras sin héroes en otras artes: casi toda la música, el ornamento, el arabesco, el paisaje, la naturaleza muerta, toda la arquitectura, etc.” (2006, 19). Aun así,

El asunto está en que la contemplación estética como tal tiende a aislar a un determinado héroe, en este sentido cada visión encierra una tendencia al héroe, una potencia de héroe; es como si en cada percepción estética del objeto dormitara una determinada imagen humana, como en el bloque de mármol para el escultor. [...] Por eso se puede afirmar que sin héroe no hay visión estética ni obra artística, y sólo se debe distinguir al héroe real, manifiesto, y el potencial, que, diríase, aspira a abrirse paso a través de la cáscara de cada objeto de la visión artística. (Bajtín 2006, 19)

El hombre, como centro valórico de la creación artística, se expresa en la dualidad autor-personaje contenida en la obra. El autor es un acontecimiento estético, establece Bajtín, y pertenece al texto de la obra, diferenciado de la persona de la vida cotidiana que escribe o crea, “[...] que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida” (1998, 18). “La conciencia del autor es conciencia de la conciencia, es decir, es conciencia que abarca al personaje y a su propio mundo de conciencia” (Bajtín 1998, 19)

El autor se construye a sí mismo conforme construye el texto. El autor no preexiste al texto: es su resultado, como lo es el personaje. En Bajtín, no se trata del Autor, con mayúscula, al que dio muerte Barthes, refiriéndose a aquel que “se concibe siempre como el pasado de su propio libro [que] mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo” (1968, 3), que es el Autor de las biografías ilustrativas del genio creador. No. Se trata del autor, con minúscula, que Barthes, en el caso de la

literatura, propone llamarlo escritor: “el escritor moderno nace a la vez que su texto [...] el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras” (1968: 3).

En la novela más convencional, la voz del autor es claramente discernible de la voz del personaje. En ella, el autor, en general, está expresado en las descripciones y comentarios que hace de las situaciones, de los contextos, del comportamiento de los personajes. El personaje, a su vez, está expresado en los diálogos, en sus actos, pensamientos o voces interiores. Este discernimiento se complica en la novela contemporánea, en la cual es posible encontrar obras que aparentemente se construyen sólo con la voz del personaje, sólo con la voz del autor o con toda combinación posible de voces. Como en el cine.

En un extremo de opciones, la transparencia cinematográfica se propone ocultar cualquier rastro de autor: aparentemente, sólo habla el personaje en el mundo de la ficción. Por el contrario, la opacidad del texto cinematográfico delata la presencia del autor, al punto que sería posible, aparentemente, reconocer su sola voz, como en un cine de vocación plástica: la textura sobre la pantalla y la tesitura desde el parlante.

En varios de sus escritos, Bajtín estudia la génesis del autor y la creación del personaje. Para ello se ubica, primero, en la situación empírica del cuerpo que vive: “Mi cuerpo es, básicamente, un cuerpo interior [...] conjunto de sensaciones orgánicas internas, de necesidades y deseos reunidos alrededor de un centro interior [...] mi cuerpo como momento de mi autoconciencia” de la vida (1998: 68). La vida es percibida desde el cuerpo interior, como inconclusa, siempre inacabada. El nacimiento y la muerte del cuerpo, conclusiones propias de la vida, sólo existen para el otro.

La posición imaginativa fuera de la vida, la *extraposición*, en palabras de Bajtín, es la condición para la creación artística, como si esta fuese el resultado de la observación de *otro*, diferente del *yo-para-mí*, ya que “todas las formas de representación estética de la vida interior [...] así como las formas del mundo dado [...] por principio no pueden ser formas de la autoexpresión pura, expresión de uno mismo y de lo suyo, sino que aparecen como formas de actitud hacia el otro [...] El sufrimiento vivido objetualmente en el interior del que sufre, para él mismo no es trágico [o cómico, o épico, etc.]” En suma, “la actividad del autor que está por encima del ser es la condición necesaria para darle una forma estética a la existencia” (1998: 120).

Para Bajtín, la arquitectónica de la conclusión, “como disposición y vínculo visiblemente necesarios, no casuales, de partes y factores concretos, únicos, en un todo concluido, sólo es posible en torno a un determinado hombre-héroe. El pensamiento, el problema, el tema, no pueden ser la base de la arquitectónica [ya que] en el pensamiento está ínsita la energía de la infinitud” (2006: 3). Sólo el personaje puede concluirse.

En sus primeros escritos, Bajtín usa indistintamente las denominaciones *héroe* y *personaje* para referirse a la construcción artística del otro. En su reescritura posterior de su texto crítico sobre la obra de Dostoievski, Bajtín se acerca a una diferenciación de las dos denominaciones como dos conceptos diferentes. *El héroe sería una categoría propia del monologuismo*. Este sería el caso de la novela de educación, monológica por excelencia, según Bajtín, en la que “el protagonista viene a ser un punto inamovible y fijo [...] El movimiento del destino y de la vida de este héroe preestablecido es lo que constituye el contenido del argumento. [...] El monólogo está concluido y está sordo a la respuesta ajena [...] El monólogo sobrevive sin el otro y por eso en cierta medida cosifica toda la realidad. El monólogo pretende ser la *última palabra*...” (1998: 334).

En Bajtín tardío, el héroe así concebido se opone a “[...] La naturaleza dialógica de la conciencia, la naturaleza dialógica de la misma vida humana [ya que] No se puede prejuzgar a una personalidad (y su desarrollo), no se puede someterla a su propia idea. [...] En Dostoievski, el hombre siempre se representa ubicado en el umbral, en otras palabras, en un estado de crisis” (1998: 333).

Es el estudio a profundidad de la obra de Dostoievski lo que conduce a Bajtín a lo que él llama “El descubrimiento artístico del hombre como *personalidad* [y, consecuentemente, de] una relación dialógica como la única forma de actitud frente al hombre como personalidad, que conserve su libertad y su carácter inconcluso. [...] Dostoievski descubre la personalidad como otra *conciencia equitativa*: una *verdad ajena* que se resiste a la postura del autor, quien tiende a concluirla” (1998: 344).

En *Qué tan lejos*, la postura del autor constituye una unidad más o menos homogénea con la del personaje. Muchos indicios dan cuenta de ello: el título del ensayo que la protagonista escribió en la universidad, “Los personajes femeninos en los cuentos ecuatorianos contemporáneos”; su lectura de *El mono gramático* de Octavio Paz; el libro, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, también de Paz, que Tristeza da para leer a

su compañera de viaje; la relación condescendiente y hasta admirativa con la niña vendedora ambulante, y con los indígenas; su posición en contra de todo lo demás: gringos, turistas, conservadores, machos, periodistas, embusteros. La obra no personifica “una verdad ajena” a esta posición. Los demás personajes la consienten como a su niña mimada. En una sola ocasión Esperanza le da la contra, cuando Tristeza pretende, otra vez, enseñarle cómo protegerse de los machos: “Lo que pasa es que yo ya estoy grandecita, ¿no?”, le replica Esperanza (Hermida 2006, 01:11:05).

En *Qué tan lejos* escasea el dialoguismo, si no está ausente del todo, en cuanto “verdad ajena que se resiste a la postura del autor”. La película enuncia otras posiciones, sí, como la de los periodistas o la del jovencito burgués, pero no en tanto verdades, pues las desautoriza en el instante mismo de la enunciación por la forma como están caracterizados los cuasi personajes: no son gente que piensa, como Tristeza. Esto también tiene del espíritu de la epopeya, porque el afán educativo propio del monologuismo no acepta otra verdad contrapuesta.

Lo que Bajtín denomina *personalidad* correspondería a lo que en el drama contemporáneo se llama *personaje*, como *metáfora de la naturaleza humana*, en palabras de Mckee, capaz de producir la empatía o identificación en el espectador. La empatía -ponerse en el punto de vista de otro-, es condición para hacer posible una verdad contrapuesta.

Quando nos identificamos con un protagonista y sus deseos en la vida, en realidad estamos relacionándolos con nuestros propios deseos en nuestra propia existencia. A través de la empatía, de la unión ficticia de nuestro yo con otro ser humano irreal, evaluamos y ampliamos nuestra humanidad. [...] A primera vista no parece difícil crear empatía. El protagonista es [la metáfora de] un ser humano y el público está lleno de seres humanos. [...] Los personajes simpáticos gustan [...] Tienen una simpatía innata, pero la empatía es una respuesta más profunda. Empatía significa *ponerse en el lugar del otro*. En las profundidades del protagonista el público reconoce una cierta humanidad compartida. Obviamente, los personajes y los espectadores no son parecidos en todos sus aspectos; tal vez compartan una única cualidad. Pero hay algo en el personaje que toca la fibra sensible. En ese momento de reconocimiento, el público repentina e instintivamente quiere que el protagonista alcance su deseo, sea cual sea. (McKee 2013, 178)

La cualidad diferenciadora del héroe respecto del personaje es la profundidad, concebida como la construcción de varias capas de caracterización contradictorias que el espectador descubre conforme se desarrolla la acción. El personaje es dialógico en sí mismo. Mientras que el héroe tiende a presentarse desde el comienzo como concluido, el

personaje se presenta no concluido, inacabado, se concluye de manera conflictiva conforme avanza la obra, y nunca del todo.

En la construcción transparente del drama –u obra *objetiva* en la definición de Bajtín, como obra en apariencia ausente de autor–, la profundidad en la caracterización del personaje sería la cualidad formal que produce en el espectador la extraposición necesaria para abandonar de manera intermitente la empatía, porque se pregunta a cada rato cómo puede ser posible tal grado de contradicción, en los breves momentos de *paz serena*, de distancia necesaria respecto de la acción, para reconocer al autor y reconocerse como espectador.

En el empeño por contribuir a una causa ideológica, propio del espíritu épico, en relación a qué significa ser ecuatoriano, qué es y qué no es el país, cuán cerca está la escurridiza identidad nacional e individual, la película *Qué tan lejos* de Tania Hermida tiende a dibujar sus personajes, tarea propia de la facilitación didáctica. La obra no termina de concluirlos en cuanto “personalidades contrapuestas”, en la acepción de Bajtín.

La pregunta por la identidad atraviesa por igual la película *Prometeo deportado* de Fernando Mieles (2010). La identidad nacional, a secas, sin los líos personales de la identidad como se plantean en *Qué tan lejos*, porque *Prometeo deportado* no se propone construir personajes con dilemas interiores, puesto que la película tiene forma de farsa o “carroza alegórica” como prefiere llamarla su realizador.

En dirección contraria al viaje de la europea Esperanza, que llega al Ecuador para conocerlo en plan de turista en *Qué tan lejos*, en *Prometeo deportado* la multitud de alegorías que representan el concepto de “ecuatorianidad” llega a Europa en busca de trabajo, huyendo de su “país de mierda” (Mieles 2010, 00:32:20), cuyo nombre prefiere no acordarse el escritor emigrante de la película. Tan pronto arriban al aeropuerto de un país con una lengua desconocida, todos los tipos de ecuatorianos –y solo de ecuatorianos–, son detenidos sin explicación alguna y encerrados en una misma sala que hace de cárcel, que los forzaría a convivir hacinados por un tiempo interminable, aislados del mundo de sus sueños, que permanece oculto, sin asomo de futuro.

Si *Qué tan lejos* es el viaje por un país vaciado de contenido, cuya identidad yace palpitante bajo el paisaje deshabitado, imagen que contribuye a conceder a la voz del personaje-autor el aire grandilocuente propio de una epopeya, *Prometeo deportado* es la negación del viaje y la nación, a la vez que del vacío. Con el atiborramiento propio del

barroco, Mieles llena el fresco de la tipología que constituye el país abandonado, para fundar uno nuevo en el mundo del absurdo, la “Nueva y Soberana República Independiente de Ecuador”, en un gesto propio de la farsa.

“Al principio solo existía la nada [...] El no ser o la carencia absoluta de todo ser. Lo que no existe [...] No ser nada, no ser nadie, no ser nunca”, dice en voz interior la alegoría del escritor intelectual, mientras mira a la muchedumbre de sus congéneres dedicada a devorar mote, cuyes, cangrejos y toda una interminable representación de la gastronomía ecuatoriana. Y continúa: “Nombre, palabra que sirve para designar a las personas, cosas, objetos físicos, psíquicos, ideales o sus cualidades. Si el Ecuador es el nombre de una línea imaginaria, los ecuatorianos somos seres imaginarios, es decir, no existimos” (Mieles 2010, 00:33:15).

En contra del espíritu de la novela que, según Kundera, se afirma en la exploración de la existencia, en la farsa de Mieles la idea de la negación de la existencia es recurrente. “Tú no eres nada, nada”, le reclama Afrodita al mago: “No le importamos a nadie, ni siquiera a nosotros mismos. Es como si no existiéramos” (Mieles 2010, 01:30:40). De manera paralela al devenir del encierro de la multitud, la película interpone la idea de la no existencia graficada con la incesante imagen de un hierático Hemeregildo que deambula como un zombi por el aeropuerto, sin que nadie lo mire ni le conteste a su pregunta de cómo salir de ese mundo. Es la imagen de la negación radical de la relación interpersonal propia del drama, que no es posible por la simple razón que Hemeregildo no existe. En cuanto alegoría, más que encarnar un personaje, representa un concepto: “Hemeregildo construye esa prisión de la que no puede escapar... representa a todos los ecuatorianos... pero también a todos los latinoamericanos o ciudadanos del tercer mundo que construyen estos mismos sistemas en los cuales ellos quedan atrapados y son invisibles para los ciudadanos de ‘primera’” (Sitnisky 2012, 165), dice el autor.

La carroza alegórica es pródiga e irrefrenable en “personajes” que arriban incesantemente a su prisión imaginaria para graficar el concepto de la nación negada, empezando por el mismo cineasta, seguido de la joven pareja arribista de clase media, las tres viejas curuchupas, la mujer kitsch, el deportista patriota, la mujer afro, la “modelo” prostituta, el intelectual en su burbuja, el mago polizón, el traficante de animales, el médico desempleado, el pillo estafador, el barbero, la maquillista, la banda de música, los indígenas, el predicador evangélico, los guardaespaldas... ¡el presidente!

Prometeo deportado se caracteriza por espectaculares movimientos de cámara que evitan el corte para filmar en complejos planos secuencia, por una ambientación, puesta en escena y caracterización *que remiten abiertamente al ancestro teatral de la farsa, incluidas algunas estampas alegóricas, armadas a la manea de retablos barrocos*, como aquella del gobierno ecuatoriano compuesta por el pillo estafador, en primer término, los guardaespaldas y el presidente, en segundo, y el himno nacional del Ecuador de fondo musical.

El asumido ancestro y vocación teatral del realizador se deleita de manera incesante en lúdicas combinaciones de teatralidad y cinematografía, como cuando el escritor desde su burbuja, que se desvanece conforme avanza el filme, se ve forzado a escribir cartas al abandonado país, en nombre de sus compañeros de encierro, mientras mira otras estampas de la ecuatorianidad en los emigrantes, que la puesta en escena congela para que la puesta en cuadro, la cámara, recorra en plano secuencia el tiempo detenido en la espacialidad.

Mieles también reivindica en el filme su ancestro de documentalista, en extraña convivencia con la teatralidad: “Cuando hice *Prometeo*... quise hacer documental con actores”, declara Mieles (Sitnisky 2012, 163). Se refiere, probablemente, al uso en beneficio del autor de la capacidad mostrativa de la imagen y el sonido, que potencia los rostros, cuerpos y voces escogidos para encarnar las alegorías de lo nacional. A diferencia de en *Qué tan lejos*, en *Prometeo* mostración y narración conviven para una misma visión, que en palabras de un crítico-espectador es “Una visión general, compleja, sintética, reflexiva y moderna de la sociedad ecuatoriana, una película que se expande como una visión sobre las múltiples culturas, ideologías políticas, razas, clases sociales” (Cinespera 2010).

Una vez han desfilado todas las alegorías de la carroza nacional en *Prometeo deportado*, Mieles arma la fiesta de la que participan todos –incluido el presidente, menos el escritor– apelando a la posibilidad redentora del espíritu del carnaval que, de acuerdo con Bajtín, es “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. [...] El carnaval ignora la escena [...] Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*” (Bajtín

2003, 7-9). Pero como la farsa es un espectáculo y no un carnaval en rigor, la fiesta termina como empezó: en el arranche y robo generalizado de un país en desbandada, inmerso en su caos hiperbolizado, alegoría grotesca de una no nación. Inamovible en su cómoda y distante burbuja, frente al caos social, el escritor se pregunta: “¿Dónde está el Ecuador?”, y se responde, “el Ecuador no existe, pero duele” (Mieles 2010, 01:17:20).

En *Prometeo deportado*, lo grotesco asoma paulatinamente hasta instalarse, por ejemplo, en la estampa alegórica del país entero que compone otro retablo barroco, apretujados los ecuatorianos unos sobre otros, dentro de un ascensor, retenidos en el intento de huir del país en desbandada, cual una masa monstruosa de cuerpos que conforman otro único cuerpo, otra vez la imagen grotesca de la nación, enfrentada a las armas todopoderosas del desconocido mundo europeo. Para Bajtín, lo grotesco es la esencia de la cultura cómica popular medieval, y consiste en:

[...] un principio profundamente *positivo* que [...] no aparece bajo una forma egoísta ni separado de los demás aspectos vitales. [...] Por eso el elemento corporal es magnífico, exagerado e infinito: esta exageración tiene un *carácter positivo y afirmativo* [...] El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. Lo “inferior” para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un *comienzo*. (2003, 19)

Esta cualidad vivificante de lo grotesco sintoniza con la misión afirmativa de la farsa, porque “la representación fársica se constituye como una parodia de la vida cotidiana, en la que se niegan determinados valores y conductas mas no para demolerlas, sino para renovarlas y transformarlas positivamente” (Cándano 2000, 77). La farsa remite a la verdad, negándola.

Al final, gracias a la magia del amor, el mago charlatán y cutre –como lo llama Mieles– escapa del encierro junto a su ahora amada prostituta a través de su baúl de mago, en una escena altamente teatral. Todos los demás siguen tras ellos, incluidos el pillo estafador, los guardaespaldas, y el nadador ahora transformado en presidente.

La película fue un proceso de aceptación de mí mismo y de mi entorno. Por eso es que al final todos desean meterse en el baúl. Me preguntaban, “¿por qué se meten también los malos?”, y yo decía, “porque no hay malos”. [...] Es una historia de auto-aceptación, de aceptar al otro y confiar... volver a un estado primigenio, a creer. (Sitnisky 2012, 166)

“¿A dónde te vas?”, pregunta el hombre de la pareja arribista. “A donde sea, vamos” (Mieles 2010, 01:42:10), contesta la mujer y cruzan los dos por el baúl, atravesando ellos también la línea que une la farsa a una verdad que esta niega, ese “a donde sea” afirmativo, crédulos, todos en un solo cuerpo uno tras otro, “porque no hay malos”, entrando por esa especie de baúl-vagina en que ha devenido el baúl del mago, a través de lo “inferior” grotesco del espíritu carnavalesco, para volver al estado primigenio. La farsa concluye unívoca, *monológica*, porque en su espíritu, didáctico al fin, tampoco es posible otra verdad que se le contraponga.

Aun así, en el último plano, precisamente ante la evidencia de la unidad primordial, la vieja curuchupa y loca, se pregunta: “¿quién soy?” Resuelta la identidad nacional, queda por resolver la individual. Esto ya no es tarea de la farsa, que antes que construir personajes, se propone destruirlos. A todos, muy en el espíritu del carnaval.

2.3 El actor en la construcción del personaje

En su ópera prima estrenada en 2002, *Fuera de juego*, Víctor Arregui se afanó de haber trabajado con “actores naturales”, como llamó a los chicos que contrató para hacer de actores, sin que estos hubieran tenido ninguna formación o experiencia previa en actuación. No fue el primero en el cine ecuatoriano en hacerlo. Antes que él, todos lo habían hecho por la simple razón que no había actores con los cuales trabajar. Y si los había, eran actores de teatro sin ninguna experiencia en cine, por la simple razón que no había cine (o casi). Lo de trabajar con no actores en el siglo anterior, más que una opción estética, era una fatalidad del entorno laboral.

El neorrealismo cinematográfico irrumpió en Europa mientras terminaba la Segunda Guerra Mundial. Lo hizo en contra del cine propagandístico y retórico del fascismo, contra el cine de oropel que Mussolini mandó a fabricar en Venecia. Para Visconti, Rossellini y sus seguidores, poner ante la cámara de ficción a personas identificables de la vida cotidiana a representarse a sí mismas en una película, en lugar de trabajar con actores profesionales que representen a otros, no era un acto inevitable, era una costosa opción estética y política.

En contra de un cine de ficción que monta escenografías acartonadas en los sets de Cinecittá, los neorealistas filman en locación, en los mismos lugares donde viven y trabajan sus no-actores, sacando el gigantesco aparato del cine a la calle, en un acto esforzado que solo la autoridad moral de sus realizadores podía lograr. La ficción vuelve a los orígenes, a *El regador regado* de los Lumière, y se reinventa con el recurso privilegiado del documental, el registro del objeto “real”, como en *La salida de la fábrica*, también de los Lumière.³⁰ El realismo cinematográfico, como lo hizo el literario en el siglo XIX, ajusta su brújula hacia el naturalismo: la vida como es, como se supone que es.

El neorrealismo europeo tuvo una inmediata y grande influencia en América Latina, precisamente en los países donde había una industria del cine a la cual cuestionar, como en México, con *Los olvidados* (1950), de Buñuel, y en Brasil con *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira Dos Santos. Luego, durante la década de 1960, mientras la industria filmaba un cine aburguesado, más cineastas se sumaron en la suscripción al neorrealismo: Aldo Francia, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri, Miguel Littín, Julio García Espinosa, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés. En un país sin tradición cinematográfica, Bolivia, Sanjinés filma obras de una radical expresión neorrealista, como *Ukamau* (1966) y *Yawar Mallku* (1969). Este crudo neorrealismo causó una gran impresión, sobre todo en festivales europeos, y fue origen y bandera del auto llamado Nuevo Cine Latinoamericano, en épocas de la revolución y el nacionalismo.

Cuando en 1989 Víctor Gaviria estrena *Rodrigo D: no futuro*, filmada con muchachos de la calle que actúan la violencia callejera y viven la novísima cultura punk recién llegada a Medellín, *rompe con esta tradición politizada del neorrealismo latinoamericano en la que predominó el indigenismo, la lucha de clases y el antimperialismo, para suscribir un naturalismo urbano*, desencantado, amoral y sin futuro, como literalmente lo establece el título del filme. Y lo hace con el mismo afán documentalista del neorrealismo, al cual suscribe y al cual nutre con su concepto de *actor natural*:

Los actores naturales no deben ser como los actores profesionales, que tienen que subir un escalón para convertir su material íntimo en actuación a través de un trabajo de interpretación y memorización. Los actores naturales son parte del neorrealismo que siem-

³⁰ Otra vez Bourdieu: “La subversión herética afirma ser un retorno a los orígenes, al espíritu, a la verdad del juego, en contra de la banalización y degradación de que ha sido objeto” (2002, 122).

pre tiene diferentes caras para hacer que el cine se recupere. Es un cine de acompañamiento que los sigue [a los actores naturales] en sus angustias casi en secreto. (Gaviria 2012)

En su primera película, “en un país carente de formación artística [...] sin oportunidades”, Víctor Arregui trabaja con muchachos de colegio y de la calle para hacer de actores, “sin estudios, sin método, sin experiencia [...] personas inteligentes llenas de intuición” (En Merino 2009, 20), a quienes Arregui también llama “actores naturales”, como Víctor Gaviria:

El proceso del actor natural es el siguiente: no tienen texto, entran en situación y deciden qué hacer. En pocas palabras, *los actores naturales hablan de sus cosas y están en situación siempre*. [...] Ellos se van preparando de una manera inconsciente. Desde el comienzo yo los estoy grabando. Todo lo que ellos dicen y hacen, se va convirtiendo en material de actuación. Con el solo hecho que la cámara los capte, se están convirtiendo en actores de una forma de actuación que no es actuación, sino un pedazo de la vida cotidiana. Lo denomino actuación de la vida cotidiana. [...] Lo cotidiano no cambia en mis películas, solo se refleja” (Gaviria 2012) (Énfasis añadido).

En *Fuera de juego*, la mirada naturalista de la sociedad se vale del archivo de noticieros y documentales de los años 1999 y 2000 para presentar, a través de un receptor de televisión siempre encendido en la casa del protagonista, la historiografía de la conmoción social que vivió el país en esos años, que terminó en la confiscación por parte de la banca privada de los ahorros de los ecuatorianos, y la subsiguiente caída del gobierno como resultado de la presión social. Asimismo, intercala a lo largo del filme varias situaciones “muertas” de la vida social cotidiana de la ciudad, como refuerzo a la “objetividad documental”, ideal heredado de la novela naturalista, para ubicar la trama en el entorno social e histórico de la época, congruente con los postulados del naturalismo. En el mismo afán de documentalismo social, *Fuera de juego* incorpora las escenografías del proletariado, de los desocupados, de los pobres, sus barrios, sus calles, sus casas, sus habitaciones, sin aparente tratamiento que altere su impronta documental. Dice Arregui:

Menos el cuarto de Gioconda [la prostituta del filme], todas las locaciones son naturales. [...]. Como los actores eran naturales también, yo les decía: “¿Puedo ir a tu closet? ¿Qué ropa te pondrías para salir en esta escena?” Y me decían: “Esta” “¿Y me puedes prestar para la peli?” La casa de la familia de Juan es la casa donde en la realidad vive el actor Fabián Velasco [que hace de padre de Juan], y su mujer en la película es su mujer en la vida real. Jugamos mucho con las cosas reales. (Merino 2009, 26)

Con el ímpetu también naturalista de “experimentar” la realidad, la película implanta a sus actores naturales en un contexto real, como en una especie de discreto *reality*, para filmarlos participando con las multitudes que en el mismo devenir de la vida continúan en la protesta.

En este empeño documentalista dentro de la ficción, que Arregui haya filmado con “actores naturales” es la consecuencia orgánica a la propuesta del naturalismo, al igual que el uso del coloquialismo en el diálogo, de las jergas, los hábitos y costumbres, los gustos musicales, los “vicios” de la sociedad (como decían los naturalistas literarios del siglo XIX): el alcoholismo, la drogadicción, la delincuencia y la prostitución.

A dos años del asalto de los bancos privados a los bolsillos de los ecuatorianos, y las consecuentes historias de vida que esto significó para cada uno, los espectadores no podían evitar el identificarse con la situación social retratada en la película. El empeño de fidelidad, propio de los naturalistas, en la descripción de la vida del muchacho Juan y de su familia, concluye en la potente imagen de vida interior del protagonista con la que termina el filme: luego de haber robado el carro cuyo valor le permitirá realizar el viaje inevitable a la emigración, robo por asalto a mano armada, en el primer acto delictivo del chico, en primerísimo plano Juan mira la ciudad de la que se despide en silencio, en un estado de conmoción interior que interpela al espectador, como puede suceder en el cine, para intentar hacer posible

que se exprese con una magnitud hasta ahora desconocida para cualquier otro medio, más allá de toda historia, más allá del lenguaje, la insondable profundidad del ser, en “el espacio infinito” del mundo interior del que habla Lepecki, “...cuando él [el actor] permanece quieto, escuchando, sintiendo, oliendo sus propias vibraciones, ajustes, temblores corporales fluyendo a través, a lo largo, dentro del espacio, entre el núcleo de la subjetividad y la superficie del cuerpo, no hay más revelación que un espacio infinito” (Lepecki 2008, 536). (L. Cabrera 2017, 88)

El primer neorrealismo no persiguió estos momentos de intimidad e infinito de la vida interior en sus no actores, porque incorporaba en la ficción la mirada del documentalismo objetivo de la época, con la distancia que le caracterizaba, cosa que luego sí lo hizo en sus posteriores reinvenções, incluido el naturalismo de Víctor Gaviria, en *Rodrigo D: no futuro* y sus subsiguientes filmes, y en *Fuera de juego*, a tono con las nuevas tendencias subjetivas del documentalismo de hoy.

En el trabajo de la dirección naturalista para seleccionar el elenco prima la apariencia de la persona de la vida cotidiana que se busca o que opta para ser actor, a partir del postulado documental (el valor del objeto en sí mismo). En la selección actúa, a la vez, la experiencia y la intuición de la dirección para percibir cuán dispuesta está la persona que no es actor para entregarse a un aprendizaje acelerado de las determinaciones básicas del arte, entre ellas, la más relevante, en palabras de Gaviria: permitirse “entrar en situación y decidir qué hacer” en presencia de la cámara, sin delatarla, forma precisa para definir el renombrado “talento natural” del actor, que resulta de su naturaleza biológica y social, de su “inculturación”:

el actor [naturalista] utiliza su espontaneidad, lo que es natural según el comportamiento que ha absorbido desde su nacimiento dentro de la cultura y el medio social en los cuales ha crecido. Los antropólogos llaman “inculturación” a este proceso de pasiva impregnación sensorio-motriz de comportamientos cotidianos propios de la cultura. (Barba 2003, 352)

Que los jóvenes actores naturalistas –denominación tal vez más acertada que “actores naturales”–, de la película *Fuera de juego*, hayan logrado un relevante grado de verosimilitud y expresividad en presencia del aparatoso cámara-luz-micrófono de la ficción, para entregarle “un pedazo de la vida cotidiana”, como espera Gaviria que lo hagan, es mérito de la dirección, de su olfato actoral, según lo expresa el propio realizador: “No apliqué nada, yo vengo de dónde vienen ellos [los actores], de la intuición, [...] solo de la intuición” (Merino 2009, 30).

Una revisión especializada y detenida del resultado en pantalla de la actuación en *Fuera de juego*, permitiría establecer las determinaciones propias del “talento natural”, y las tensiones con la tradición y experticia del arte de actuar. La opacidad en la mirada –que tiende a ocultar el mundo interior–, y la anegación en lágrimas y fijeza facial –que tienden a congelar la emoción–, suceden como en los pedazos de la vida cotidiana de que está hecho el mundo social, como recurso de protección, también cotidiano, de la vida interior ante el otro. La transparencia, en cuanto desnudez del alma, expresiva en el cuerpo, rostro y voz del actor, aquella capaz de revelar al espectador el espacio infinito *dentro* del personaje (y no del actor) suele ser el resultado de un incesante y dirigido entrenamiento en alguna de las tradiciones actorales.

La dificultad, a veces imposibilidad, de lograr la transparencia expresiva en el actor, y no solo en el actor naturalista, en efecto hace que en él la imagen de “lo cotidiano no cambie en las películas, que solo se refleje”, como corresponde al impulso documental expresado por Gaviria, por violenta y sentimental que pueda parecer la imagen, pues la cotidianidad es cualquiera, como cualquiera es la experiencia social. Por este reclamo documental desde la dirección (“tú como eres, como lo harías naturalmente”) el actor naturalista tiende a reflejar únicamente la mirada de la cotidianidad, que no es sino aquella que la sociedad y el actor ya tienen de su sí-mismo, de un aspecto de su sí-mismo, aquel que, finalmente, es menos comprometedor de compartir con la sociedad. Así, en el set, el cuerpo del actor se mantiene dentro de un radio de confort, cualquiera, aceptable para la intimidad.

La delimitación del rango de expresividad del actor a la imagen de lo cotidiano tiende al estereotipo en la interpretación del sí-mismo, toda vez que la enunciación cotidiana del sí-mismo para el otro es una construcción social. La imagen estereotipada del sí-mismo y del otro opera dentro de la zona de confort o de reducción de consumo de energía vital, propia de la vida cotidiana. El estereotipo, en cuanto tendencia a la rigidez en el imaginario de los roles sociales, es el “tipo” de caracterización del alma humana que adora el espíritu melodramático, que deambula exaltado junto al arquetipo de la víctima, y su pareja, el victimario. En esta función de afirmación de los roles sociales, subyace también un impulso didáctico propio del melodrama, que hace que la verdad monológica de *Fuera de juego* concluya sin otra verdad ajena al autor, contrapuesta a su posición.

Antes que la artificialidad de la puesta en cuadro y puesta en línea de montaje del cine, parece que es el actor, naturalista o no naturalista, el centro del debate entre realismo y naturalismo, entre ficción y documental. Es quien hace la diferencia a la hora de encarnar el supuesto personaje de la vida real y el personaje de la ficción.

A contramano de la pulsión documentalista asumida por el naturalismo, que con el cuerpo del actor se propone reflejar o mostrar el personaje de la vida cotidiana, la pulsión ficcional busca *crear* uno nuevo, en cuanto posibilidad *dentro* del mundo ficcionado, no afuera, no en la cotidianidad.

En ese propósito, la ficción apela a las tradiciones actorales que buscan *desnaturalizar el cuerpo del actor*, precisamente *en la búsqueda de una posibilidad extra-cotidiana de la vida*, sobre la base de técnicas *desarticuladoras* de la rigidez que el rol social

fija sobre el cuerpo y mente del actor, para trascender las máscaras propias de la vida en sociedad, en un proceso que Grotowsky llama auto-penetración:

Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso, se revela a sí-mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de auto-penetración. [...] Las formas de la simple conducta "natural" oscurecen la verdad. (Grotowski 1978, 28)

En esta búsqueda *desnaturalizadora*, la actriz Ana Cristina Franco afirma de manera provocadora ser su “propio experimento” (2016, 2) en la creación de *su* personaje autoreferencial en “Queremos tanto a Helena”, la primera parte de la película *Los canallas* estrenada en 2009. El experimento consiste en exponerse ella misma como guionista, como realizadora y como actriz, debatiendo ante el espectador sus más íntimos dilemas personales: “El reto, o mi reto, está en ser yo misma ante la cámara. ¿Cómo haces eso? Es todo un proceso, un trabajo, *el intentar ser uno mismo dentro de la ficción*” (Franco 2016, 2) (Énfasis añadido). “Ser uno mismo”, porque en la vida cotidiana, conforme a Jung,

mediante su identificación más o menos completa con la actitud adoptada en cada caso, el individuo engaña cuando menos a los demás, y a menudo se engaña también a sí mismo, en lo que respecta a su carácter real; se pone una *máscara*, de la que sabe que corresponde, de un lado, a sus intenciones, y, de otro, a las exigencias y opiniones de su ambiente; y en ello, unas veces prepondera un elemento, y otras, otro. A esa máscara, es decir, a la actitud adoptada *ad hoc*, yo la llamo *persona*. Con ese término se designaba la máscara que en la Antigüedad llevaban puesta los actores teatrales. [...] A la actitud externa, al carácter externo lo designo con la palabra *persona*; a la actitud interna, con la palabra *ánima*, *alma* (2002, 758-762).

La máscara física sobre el rostro del actor permanece como símbolo de la teatralidad: la máscara de la tragedia junto a la máscara de la comedia. Para el espectador de la convención teatral y cinematográfica de hoy, el equivalente a la máscara es aquello vivo y de apariencia humana que se desplaza, habla y acciona sobre el escenario y desde la pantalla: el personaje. Es con el recurso de esa apariencia, de esa “actitud adoptada *ad hoc*” en la ficción, de alguna manera protegido bajo esa *máscara*, que el actor puede explorar *dentro* de sí-mismo, liberado de “las exigencias y opiniones” del ambiente real de la vida cotidiana. Exploración que empieza por un mecanismo de distanciamiento en

la escritura del personaje. Dice Ana Cristina Franco que, a diferencia de lo que ella es en la vida cotidiana,

en el guion Helena es colegiala, vive con la abuela, no tiene hermanos. Pero hay una cosa de hipérbole, porque yo en la vida real no es que sea tanto así. Yo no me comporto tan extremadamente, no. Entonces, hay una construcción, una reinterpretación de mí misma, que es como una especie de extremarlo todo, eso ya no es tal cual yo soy, ya es otro. [...] Hay un punto en el que ya ella no soy yo, sino que es Helena (2014).

En la primera escena del filme, en una situación abiertamente extra-cotidiana, Helena yace inmóvil y semidesnuda dentro de la tina, por un tiempo que parece interminable, ahogada o ahogándose bajo el agua. Su mano todavía retiene una flor y de su muñeca herida gotea sangre sobre el blanco piso del baño. Un tocadiscos gira en vano porque nadie escucha. El gatillo de la posibilidad ante el espectador se ha disparado. ¿Cómo es posible que alguien se suicide de una forma tan... kitsch? ¿Qué es esto que la ha movido a suicidarse de una manera tan placentera?

Freud llamó *pulsión de muerte* al impulso inconsciente del organismo vivo por volver al estado inanimado, pre-orgánico, a la no-vida, como recurso supremo y último para suprimir las tensiones propias de la existencia que algunos individuos perciben como insuperables. A esta pulsión, el europeo Freud le puso el nombre del mito griego *Tánatos*, que personifica la muerte no violenta, representado por la imagen de un apuesto joven alado, con espada al cinto y una tea encendida en la mano. La imagen de la joven Helena semidesnuda sumergida bajo el agua sería una figura de la pulsión de muerte actualizada al mundo de hoy y localizada en Quito, la imagen del suicidio deseado como el mito con el cual de manera inconsciente podría identificarse la autora y, como ella, un sector significativo de la juventud quiteña.

De pronto, cuando en el inconsciente el espectador ya se ha identificado con esta pulsión que le incomoda en la butaca, que le remueve algo en su propia profundidad, Helena en la pantalla se incorpora bruscamente emergiendo de bajo el agua, para respirar. Es la *pulsión de vida*, Eros, como la nombró Freud, el mito, también griego, que personifica la fuerza del amor erótico y el impulso creativo de la naturaleza.

“Soy una cobarde”, se recrimina la parte suicida de Helena, por haberse dejado vencer, provisionalmente, por la parte vivificante de Helena, breve diálogo que verbaliza

la tensión, en el mundo interior más profundo del personaje, entre impulsos primordiales de la condición humana, de naturaleza general o *universal*:

Una capa, en cierto modo superficial, de lo inconsciente, es sin duda alguna personal. La designamos con el nombre *inconsciente personal*. Pero esa capa descansa sobre otras más profunda que ya no procede de la experiencia personal ni constituye una adquisición propia, sino que es innata. Es capa más profunda es lo así llamado *inconsciente colectivo*. He elegido el término “colectivo” porque tal inconsciente no es de naturaleza individual sino general, es decir, a diferencia de lo psique personal tiene contenidos y formas de comportamiento que son iguales, hasta cierto punto, en todas partes y en todos los individuos. Es, en otras palabras, idéntico a sí mismo en todos los hombres y por eso constituye una base psíquica general de naturaleza supra personal que se da en cada individuo (Jung 2002, 3).

Ana Cristina Franco se ha ofrecido en cuerpo y alma para encarnar, como en un ritual, su “propio experimento”, su personaje, como recurso de distancia para acceder a la profundidad, para la *autopenetración*. Cuando en la película Helena verbaliza en voz interior las contradicciones del personaje, que reacciona de manera opuesta a lo que piensa, que no se comporta de forma cotidiana, produce otra vez en el espectador la incesante pregunta que despierta la ficción: ¿cómo es posible?

Creo que parte del mecanismo de distanciamiento es la dramaturgia. [...] Son leyes que existen en la ficción, que no existen en la vida [que registra el documental], porque en el documental tú no escuchas una voz interior, en la ficción sí. Son técnicas, herramientas que te permiten entender lo que no se ve en la vida. [...] Entonces, en este caso, la voz interior es un recurso [que] te permite saber lo que ella está pensando. Si no hubiera distanciamiento, no podría haber voz [interior]. (Franco, 2014)

Esta predisposición por indagar dentro de sí mismo en el proceso de creación del personaje, es condición para la empatía: “La única fuente fiable de verdad emocional somos nosotros mismos. Si permanecemos fuera de nuestros personajes, inevitablemente escribimos clichés emocionales” (McKee 2006, 191). Esta metáfora artificialmente construida, el personaje, “es tan poco humano como la Venus de Milo es mujer” (2006, 446), dice McKee sarcásticamente. Para él, el personaje es la *sustancia* del guion de cine, aquello que hace que “cientos de desconocidos sentados en una sala a oscuras, codo con codo durante dos horas o más [...] miren con fijeza una pantalla, invirtiendo más concentración ininterrumpida de la que dedican a su propio trabajo, pagando dinero para sufrir emociones que harían todo lo posible para evitar en la vida” (McKee 2006, 172):

Es algo muy despiadado. Verme en un aspecto tenaz que a mí me dolía un montón, verme y exponérselo eso a la gente fue súper duro. Entonces, yo creo que esa suerte de desnudez violenta –pero violenta, quiero recalcar–, en esa exposición tan dura, hay algo de verdad, hay algo de belleza. Es raro, porque son temas como crueles. (Franco 2014)

En lugar de apelar a la espontaneidad propia de los comportamientos cotidianos *inculturados*, técnica básica del actor naturalista, Eugenio Barba propone “*la utilización de técnicas específicas del cuerpo distintas de las que se usan en la vida cotidiana: la técnica de aculturación*³¹ [que] vuelve artificial (o “estiliza”, como se dice a menudo) el comportamiento del actor” (2003, 352) (Énfasis añadido). Para hacer posible la autope- netración, entendida como autoaprendizaje de algo más profundo que los códigos socia- les, la técnica del actor debe tratar de desnaturalizar su cuerpo, en un camino que tiene todo el aire de la utopía: liberarlo de la cultura:

Helena es un personaje que todo el tiempo está en su diálogo interior y no escucha, y eso no estaba planeado en el guion. No es que yo dije: “¡Ah, voy a esto de la *no escu- cha!*” Es algo que surgió después [en el rodaje]. Y el rato ya después de dirigir, de actuar, de editar, verlo editado, encontré un montón de cosas que yo no había tenido la intención de hacerlas y, sin embargo, estaban ahí, y era yo en esos errores, en eso que se me había escapado, era más yo que nunca. (Franco 2014)

En la escena final de *Queremos tanto a Helena*, luego de su tercer intento de sui- cido, rodeada de su abuela, su amiga y su novio, Helena sopla las velas de cumpleaños, con la muñeca de su brazo amarrada con un torniquete de trapo para evitar que se desan- gre. “¿Ha llamado mi papá?”, pregunta Helena, y luego se acota ella misma: “No pregunto porque hoy es mi cumpleaños, sino porque hoy es domingo”. Mientras escucha lánguida el cántico del *cumpleaños feliz*, el punto de vista del espectador –la cámara– se acerca a su rostro, a su mirada, a su ventana interior, para ver adentro una posibilidad. ¿En qué piensa Helena? ¿Qué sucede en su psique? El viaje al interior del *ego experimental* no arroja respuestas, sólo preguntas, como propone Kundera:

La búsqueda del yo concluye, una vez más, con una paradoja: cuanto mayor es la lente del microscopio que observa al yo, más se nos escapan el yo y su unicidad [...] La bús- queda del yo siempre ha terminado y siempre terminará en una paradójica insaciabilidad.

³¹ Barba utiliza la palabra “aculturación” en un sentido que no es sinónimo del uso corriente en Antropología, que implica no solo la desaprensión de una cultura, sino también la implantación de otra.

No digo fracaso. Porque la novela no puede franquear los límites de sus propias posibilidades, y la revelación de estos límites es ya un gran descubrimiento, una gran hazaña cognoscitiva. (1994, 35)

El personaje Helena se ha concluido como verdad interrogativa antes que afirmativa, a partir de las preguntas que despierta el personaje, conformando una cierta unicidad con la mirada distanciada del autor. Junto a ella, en la escena final, permanece su familia disfuncional: la abuela, la amiga y el novio. Ellos, que han cuestionado incesantemente a lo largo del filme el comportamiento torpe e inseguro de Helena, concluyen también en su verdad contrapuesta a la de la protagonista-autora. *Queremos tanto Helena* no termina monológica, no puede hacerlo, porque es una comedia, cuyo espíritu no es educativo, sino provocador:

Sí, [el final] es cómico, hay una sensación agridulce que representa bien esa ternura, esa torpeza que quería expresar, y creo que es como que el formato adecuado. De ahí, porque también no sé si hubiera sido soportable hacerlo trágico, quizá era demasiado, demasiado fuerte. [...] No sé si lo hubiera soportado yo, soportado los otros. (Franco 2014)

Helena es un personaje cómico porque provoca torpemente a la muerte. ¿De verdad se quiere matar? ¿O se trata de una representación inconsciente para llamar la atención de su desaparecido padre? Su comportamiento es ridículo porque Helena padece de una discapacidad que bloquea su predisposición y aptitud para accionar: es totalmente insegura. Como es incompleta para actuar, se sabe de antemano que la parte activa o protagónica de ella, su deseo de matarse no va a consumir su propósito. Lo que Helena hace sólo tiene pleno sentido para ella, no para los otros personajes ni para el espectador. Y, sin embargo, ¿cómo no identificarse con su inseguridad, con su incapacidad para resolver sus problemas existenciales, con su bajísima autoestima? Manteniéndose muy lejos de la admiración que en la epopeya provoca el héroe, en la comedia, la mirada distanciada del espectador se tiñe de un cálido aire de identificación con el personaje, precisamente por la ridiculez de su comportamiento:

El actor se esconde detrás de un papel, pero si no le proporciona una parte de sí mismo, algo individual, algo extremadamente personal, no será sino una idea en el guion. Nunca cobrará vida, ni originalidad, lo cual es indispensable para alcanzar la universalidad. No sería más que un cliché, un esquema, una repetición. La única manera de evitar el cliché es extirpando desde lo más profundo, y sin miedo, el temor a que parezca una

debilidad. [...] *Debemos derribar la barrera de la vergüenza y el sentimiento que nos prohíbe sentirnos vulnerables* (Kieslowski 2006, 17:00) (Énfasis añadido).

Es el temor a parecer débiles y la vergüenza de reconocernos vulnerables lo que, de manera muy especial en el mundo andino, explica la escasez de la mirada cómica en el cine ecuatoriano, subvalorada en el medio intelectual que toma las decisiones sobre qué cine fomentar.

2.4 Los monstruos del cine

Mi cuerpo es más que mi piel dada la vuelta: es ya mi exterior, el exterior en mí y para mí [...] ¿Dónde estoy yo en mi piel, mi mano, mi sexo, mi oído? ¿Dónde estoy yo en esta cara, estas facciones, rastros, manías y temblores? ¿Quién soy yo en los contornos de esta boca que dice “yo”? (2008, 32)³²

Jean-Luc Nancy

Si por *cuerpo extraño* se comprende a aquellos “personajes cuyas anomalías desafiaron el imperativo de belleza y productividad que los héroes y heroínas del romanticismo decimonónico cumplían” (Román 2013, 1), se puede pensar inmediatamente en *La doble y única mujer*, que da el nombre al cuento de Pablo Palacio, como el personaje de la narrativa ecuatoriana que ilustra sobradamente tal definición.

Conformado por “este cuerpo inverosímil, estas dos cabezas, estas cuatro piernas” (Palacio 2006, 54), como se describe a sí misma la narradora del cuento, este *monstruo doble* –en la clasificación de los teratólogos que ella impugna– es el cuerpo extraño por excelencia de nuestra literatura.

A más de estas hermanas siamesas, en un provisional inventario de tales cuerpos habría que incluir al hemipléjico Galo Gálvez en *Las cruces sobre el agua*, de Gallegos Lara; *El cojo Navarrete* de Enrique Terán; el monstruo en *La muerte del monstruo* de César Dávila Andrade; *Ana la pelota humana*, la diminuta mujer circense del cuento de Raúl Pérez Torres; *Belfegor* de Leonardo Valencia; la mujer enorme de Galo Galarza en

³² Traducción del autor.

Variaciones sobre una mujer enorme; y, seguramente, uno que otro personaje “anómalo” más. Al parecer, los cuerpos extraños –anómalos en su morfología– escasean en la literatura ecuatoriana. Y, según parece, escasean mucho más en el cine ecuatoriano.

Todas las películas de largometraje publicadas del cine hecho en Ecuador, realizadas en todos los formatos, modalidades y géneros, suman cerca de 200 hasta 2017. Se debería esperar de este significativo corpus algunos cuerpos anómalos. Y parece ser que los hay muy pocos, menos que en la literatura, quién sabe si apenas dos, adaptados de la misma narrativa literaria: Galo Gálvez en *Entre Marx y una mujer desnuda* (Luzuriaga 1996), personaje tomado por Jorge Enrique Adoum, el autor del libro homónimo, de la novela de Gallegos Lara; y *El cojo Navarrete* (West, 1997).

Se debería esperar una mayor cantidad de tales monstruos artísticos si se estableciera que debe haber alguna relación entre número de personajes de las representaciones simbólicas, en este caso cinematográficas, y número de personas identificables de la vida cotidiana representadas, si de representar a la “ecuatorianidad” se tratara, como parece. En términos estadísticos, equivaldría a decir entre *muestra* y *población*, si tal relación en el arte fuese posible. “¿Somos así en el Ecuador? ¿La Tigra, Vinicio Cepeda, los ‘papi-tos’, o ese Don Sata, o la Bestia Loca de *Un titán en el ring* representan parte de algo llamado ecuatorianidad?” (Castro 2007, 19), se pregunta el crítico y novelista Juan Pablo Castro después de haber analizado a los personajes protagónicos de algunas películas del cine ecuatoriano reciente. La pregunta parte del supuesto sobreentendido de que debe haber una relación de alguna manera proporcional entre representación y mundo representado. La analogía estadística no parece estar muy fuera de lugar.

Si esto fuese así, uno de cada ocho de los personajes del cine ecuatoriano debería ser portador de una discapacidad física, incluidas las llamadas malformaciones congénitas, ya que, según un estudio de la OEA publicado en 2009, el 13% de la población ecuatoriana es discapacitada (Ferrer 2009).

Discapacidad puede perfectamente ser sinónimo de cuerpo extraño, en tanto que disforme: “El mayor problema de las personas que tienen una discapacidad no radica en sus limitaciones físicas, sino en la discriminación y las actitudes prejuiciadas de la sociedad”, dice Eneida Ferrer, la funcionaria de la OEA que reporta el estudio citado. Discriminación y prejuicio: las actitudes que constituyen al monstruo, en la eugenesia clásica,

como “una pesadilla de lo ‘bello y lo bueno’, aquella que no incluye, sino que excluye, que no produce iguales” (2007, 94), según Antonio Negri.

Es decir, si se parte de considerar que la representación artística alguna relación proporcional debe tener con su población representada, por decirlo de alguna manera, el cine ecuatoriano es deficitario respecto de representar *cuerpos extraños*, según el concepto de Rut Román.

Pero, de acuerdo con la acepción y al juicio de Juan Pablo Castro, contrariamente a lo dicho hasta aquí, el cine ecuatoriano es prolífico en monstruos. Empezando por la monstruosa *Tigra* (Luzuriaga), el personaje protagónico de la película del mismo nombre, estrenada en 1990:

En el caso de la Tigra, el personaje cinematográfico, parece sumar casi todos los niveles de condena. Es excesivamente mala, fuera de toda explicación. No hay certezas que la rediman. No hay centro simbólico. Su ser se aleja hacia los márgenes, hacia el territorio del exceso. Disfórico. Su textura emocional la hace repulsiva. Le destruye sus cualidades humanas, [...] La noción de monstruosidad termina por ratificarse. (Castro 2007, 11)

¿A qué tipo de monstruo se refiere? No, en todo caso, al monstruo de la discapacidad o de las disformidades físicas. “En las películas ecuatorianas más recientes, algunos de los personajes aparecen como esos ‘otros’, configurados desde lo marginal y lo deforme” (Castro 2007, 8). Se refiere a otro tipo de monstruosidad, aquella que formula Antonio Negri: “Del otro lado, está el monstruo [...] El monstruo está fuera de la economía del ser. [...] El monstruo vaga en los sueños y en el imaginario de la locura [...] Así, la racionalidad clásica domina al monstruo para excluirlo [...] Si acaso el monstruo se manifestase, no podría más que ser parte de la nada, perteneciendo, por lo tanto, al límite absoluto del ser, a la materia (que no sabe ser y no es...)” (Negri 2007, 95). Para Castro, este también es el caso de Ángel, el personaje protagónico de *Ratas, ratones y rateros* (S. Cordero 1999), la película estrenada a fines de diciembre de 1999:

No es un sujeto concreto, es una suma de pedazos humanos, es decir, un monstruo. De esta manera se reproduce el discurso oficial en torno a los marginales: seres hechos de fragmentos de cuerpos, de partes nada más, botados en medio de un charco de sangre, o sobre la morgue, con el dedo meñique del que cuelga un número. [...] Es pues, Ángel, un tipo malo, feo y disfórico, siempre en los límites de lo marginal, por ello, deforme. [...] Es un monstruo, no hay duda, pero un monstruo gracioso. (2007, 11)

El crítico reclama en la Tigra y en Ángel la ausencia de algo que se podría llamar *humanidad*, entendida como profundidad y problematización en la construcción de los “tipos” humanos, de su metáfora, de la personalidad –en la denominación de Bajtín–, del personaje. En esa carencia, el crítico no se identifica: “¿Pero, son estas representaciones de lo que somos los ecuatorianos, qué nivel de cercanía e identificación es posible encontrar entre los personajes y los sujetos reales? [...] ¿No será que, en ese acto de mimesis, de reproducción de lo que los discursos nos dicen que somos, estamos aceptando una versión de las cosas, una forma de significarnos, una manera, reducida y empobrecida, de escribir nuestras narrativas?” (Castro 2007, 9).

Así las cosas, en este empeño reductor y empobrecedor que –en palabras del crítico– caracteriza al cine ecuatoriano, los monstruos pueblan la pantalla:

Piénsese en Juana de Cabrera, la campesina empobrecida desde un expresionismo delirante, o los rostros de la pobreza: feos, aletargados, desdentados, tontos y violentos de *Un titán en el ring* [Viviana Cordero, 2002]; o en la abuela encerrada y abandonada de *Ratas...* todo es posible. [...] Esos sujetos sudorosos, gritones, violentos, irracionales arremeten contra Vinicio Cepeda [en *Crónicas*, de Sebastián Cordero, 2004]. Esos “feos” resultan los salvajes de la pobreza. Monstruos todos ellos, provistos de gasolina, gritando, con los rostros exaltados, como en un cuadro barroco del Infierno. Luego la presencia de Cepeda, [...] Este monstruo, a veces en silueta, a veces ensangrentado, se regodea en su aparente inteligencia. (Castro 2007, 16)

Y sigue la monstruosa lista:

Hay al menos dos casos de padres violentos en el cine ecuatoriano reciente [...] Los dos son pobres, por tanto, marginales. Los dos son agresivos, casi teatrales, deformes. Los dos aparecen contruidos desde lo feo, lo grotesco [...] Los dos son anónimos. Son los papitos. Uno “padre” de Juan en *Fuera de juego*, y el otro “padre” de Salvador en *Ratas...* [...] El “padre” que recibe le visita de otro monstruo: el delincuente, el marginal feo, avezado, siniestro, que a golpes desquita su furia. (Castro 2007, 19)³³

Este desborde de fealdad y monstruosidad que campea en el cine ecuatoriano denunciaría un cierto trasfondo eugenésico bajo todo esto. “‘Eugenesia’ quiere decir que, si es ‘bien nacido’ alguien, será ‘bello y bueno’. [...] En consecuencia, sólo aquel que es bueno y bello, eugenésicamente puro, está legitimado para el mando. [...] Sangre noble,

³³ Si el crítico actualizara el listado, seguramente tendría que incluir a todas las alegorías de la carroza nacional de *Prometeo deportado*, del cine montuvio, del cine indígena.

buen nacimiento, causa constante de un orden jerárquico” (Negri 2007, 93). En contraposición, aquel que es ‘mal nacido’, será ‘feo y malo’, deslegitimado para el mando.

Esta ha sido la manera de mirar del conquistador ‘bien nacido’ al ‘mal nacido’ americano, y que perduró en la mirada del criollo y del mestizo hispanófilo. La ‘pureza castiza’ monstruificó la ‘impureza indígena’, y todo otro tipo de ‘impureza’: “Monstruo es el esclavo, el trabajador, el excluido del poder” (Negri 2007, 125).

Según el crítico Castro, el cine ecuatoriano ha contribuido, en sus representaciones simbólicas, a *monstruificar* a ese otro, al ‘excluido del poder’, configurándolo “desde lo marginal y lo deforme”: “Así, la estética de la pobreza, como sus monstruos, sus paisajes decadentes, resultan solo búsquedas visuales, artilugios, mentiras. En el ejercicio de deformar a los sujetos reales se avista una necesidad primaria, narrativa, dramática en el mejor de los casos, pero leve, superficial, y vaciada de contenido” (Castro 2007, 20) De manera contraria al fin *jerarquizante* de toda mirada de trasfondo eugenésico, ésta es gratuita, sin propósito, mero artilugio, primaria, ‘vaciada de contenido’. ¿Y qué pasa con los monstruos del cine europeo? Esa monstruosidad, al parecer, sí es grave, profunda, y llena de contenido:

Nada tiene que ver, en principio, con ese tema paradigmático de otras cinematografías, en las que la monstruosidad está estrechamente vinculada con su opuesto bello, de tal suerte que la lucha del primero por alcanzar al segundo suele llevarlo a la exculpación o la salvación. La unidad “bella-bestia” permite la creación de significativas historias, cuyo motor fundamental radica en la aceptación de un “otro” a pesar de sus excesos físicos. Esa matriz de alteridad, además, puede estar cimentada en otros círculos como el poder, el cuerpo, el erotismo [...] Sin embargo, dejamos anotadas algunos de los films más sugestivos. *Nosferatu*, *Cyrano de Bergerac*, *La bella y la bestia*, *El jorobado de Notre-Dame*, *El fantasma de la Ópera*, *Drácula*, *Eduardo Manosdetijera*, *King Kong*. (Castro 2007, 20)

Es decir, la razón por la cual la monstruosidad en este ecuatoriano es leve y superficial, es porque no es europea; si lo fuera, sus temas serían paradigmáticos, sus títulos sugestivos, y no meros artilugios. El cine ecuatoriano debería aprender del cine europeo, por comparación, quien sabe si por copia:

Entonces, ¿esos hombres y mujeres que huyen en las escaleras de Odessa son, representan desde las particularidades, las épocas y los espacios similares, a aquellos que reaccionan con violencia en *Crónicas*? ¿Ese Dr. Caligari es parecido –desde las patologías contemporáneas–, al violador Vinicio Cepeda? ¿Desde los ojos de la Tigra podemos acercarnos a una parte del imaginario nacional, tal como en su momento hicieron los italianos

con Antonio [en *Ladrón de bicicletas*]? ¿Es posible un encuentro con la idea de un Estado quebrado a partir de la documentación recreada de *Fuera de juego*, así como cuando se encuentra con los valores nacionalistas en *Nacimiento de una nación*? ¿En la locura de estos “papitos”, o en las metáforas de la decadencia, de la inmovilidad de la abuela en *Ratas...* o el hermano enajenado de *Fuera de juego*, es posible encontrarnos con alguna cercanía al desconcierto de la Posmodernidad, como así lo buscaran Buñuel y Dalí con su Modernidad? No será que, de ser imposible ese reconocimiento, estemos enfrentados a una sentencia mayor. [...] No será que nuestros cineastas conciben su ejercicio desde ciertos afanes meramente estéticos. (Castro 2007, 20)

¿No será que es el crítico quien –en lugar de, o a más de, los realizadores– está cruzado por un inconsciente impulso eugenésico, que perturba su capacidad para reconocerse en sus coterráneos –para llamar de alguna manera a los personajes de la lista–, en aquellos monstruos que este cine se empeña en construir? ¿Será que el crítico denuncia una reacción que comparte con los espectadores ecuatorianos?

Con otro estado de ánimo muy diferente, el crítico Fausto Rivera declara su reconocimiento en las representaciones del cine de la industria anglo-norteamericana. Más que mirar los personajes, mira la actriz, como suele pasar con cualquier espectador. Se trataría, para el crítico, de un personaje (la actriz) que habita varias películas. Que vive varias vidas, de película en película. “Keira Knightley dio vida a Cecilia Tallis, en *Expiación* [...] La recuerdo sumergiéndose en una fuente de agua para rescatar el pedazo roto de una preciada jarra familiar. Llevaba encima solamente ropa interior color piel que, al saturarse del vital líquido, delataba su vital sexo” (F. Rivera 2013, 22), dice el crítico, ¿refiriéndose a la actriz inglesa?, ¿al personaje? “Pálida, desalineada y minúscula, Keira Knightley poseía la textura adecuada para calzar en el personaje de Elizabeth” en la película *Orgullo y prejuicio* basada en la novela de Jane Austen, asegura el mismo crítico. “Keira como Anna [Karenina] es una gacela de sonrisa atormentadora, que se mueve entre la precisa contención y los perturbadores gestos nerviosos de su descarnado rostro”, concluye, refiriéndose a la adaptación al cine de la novela de Tolstoi.

Para el espectador, que en este caso hace de crítico, lo que subyace a los tres personajes de tres películas diferentes es el cuerpo de la actriz. “Su rostro: una marca de tiza impregnada en la pantalla de cine. Sus pómulos: cráteres reventados en la cima de sus mejillas. Su cuerpo: una gacela posando para Channel. Sus ojos: tiernas almendras de Marte. Su risa: la desgracia que encanta” (F. Rivera 2013), dice, refiriéndose a Knightley. Bajo este lirismo exacerbado subyace la identificación, gracias a la conclusión (acabamiento) del personaje forjado en una tradición actoral, dramática y cinematográfica de

siglos. Y subyace también la identificación de base eugenésica: el crítico se identifica con “la bella” que, de acuerdo a Castro, le falta al cine ecuatoriano, la otra cara del monstruo. Pero, el problema subsiste, pues *esa bella es del cine de allá*.

En Ecuador, donde el mito del país invisible es tan fuerte en la clase media y la intelectualidad, el autorreconocimiento individual y social es un proceso de oscuras resonancias. En el inconsciente colectivo pervive un complejo de inferioridad personal, cultural y nacional de difícil desciframiento. La intelectualidad reconoce esta problemática, y una de sus tareas asumidas ha sido dar cuenta de ella, como lo prueban innumerables películas del cine ecuatoriano³⁴ y mucho de la producción de otras formas de expresión artística que asumieron la tarea antes.

¿Qué hizo, si no, el realismo literario de las décadas de 1930 y 1940? ¿Cuántos monstruos –en la acepción de Castro– creó esta literatura? ¿Qué más monstruoso que el Andrés Chilingua de Jorge Icaza y el Chumbote de José de la Cuadra? Esa mirada racializadora del cuerpo del otro, propia de gran parte de la literatura indigenista de aquellas décadas, hizo que “el cuerpo subalterno [sea] presentado como hediondo y sonoro, recordando constantemente su esencia animal. Este organismo animal contrasta fuertemente con el cuerpo sublime del burgués, que se identifica con las esculturas clásicas.” (Soriano 2016, 332)

Estos personajes literarios interpelan al lector, como los del cine que cita el crítico lo hacen con el espectador. Por mucho que un realizador pretenda copiar un modelo –digamos, europeo–, la crueldad que le es propia al registro audiovisual –el inconsciente óptico de Benjamin–, develaría los indicios de otra identidad que difiere del modelo. El referente traspasa todo afán de modelización y se impone en la pantalla y en los parlantes: rostro y voz de un mundo monstruoso.

Es esta monstruosidad, ajena a los modelos europeos y anglonorteamericanos, la que desestabiliza el gusto de trasfondo eugenésico, que ha sido impuesto en el inconsciente de todos los estratos de nuestra sociedad. Pero, subyace el problema: ¿y la *identificación*?

³⁴ Junto al título de la película de Juan Martín Cueva de 2008, *Este maldito país*, las expresiones “País de mierda” y “País imaginario” son de las más escuchadas en el cine de ficción ecuatoriano. A esto se suman las interminables variaciones de “Yo no existo”, “No existimos”, “El Ecuador no existe”.

Como probablemente suceda con la mayoría de los espectadores del cine ecuatoriano, el gusto del crítico ha sido desestabilizado por los personajes que analiza. Lo que estos no consiguieron fue que el crítico se *identifique* con ellos. No es una ley imperativa de la percepción estética, pero la identificación es deseable porque es el pre-requisito del distanciamiento. Sin identificación no hay distanciamiento: hay distancia, que es lo que le sucede al crítico. Tanta distancia, que el objeto representado le resulta completamente ajeno: extraño.

La percepción monstruosa que el crítico tiene de estos personajes es más un reclamo, por la falta de identificación. Por algo denuncia, refiriéndose a *La Tigra*, que “Su contextura emocional la hace repulsiva. Le destruye sus cualidades humanas...” (Castro 2007). Y refiriéndose a Ángel: “No es un sujeto concreto, es una suma de pedazos humanos...” (Castro 2007)

La humanidad del crítico no se reconoce en la inhumanidad de estos personajes. ¿Se reconoció en ellos la humanidad de los miles de espectadores que hicieron de estas películas dos de las más taquilleras del cine ecuatoriano?

Esta pregunta ubica la posibilidad de la identificación en un contexto que rebasa la relación unipersonal del espectador con la obra de arte: en un contexto cultural históricamente determinado. Es decir: la identificación es posible o imposible –por ponerlo de manera extrema– no sólo a causa de las características de la obra y de las cualidades unipersonales del espectador, sino también, y quién sabe si, sobre todo, a condición del entorno socio temporal de la percepción.

Pero, la crítica del crítico no apunta hacia sí mismo como espectador, ni hacia el entorno de la percepción: apunta a las obras, a sus personajes. En ellas reconoce una cierta manera de caracterizar los personajes que exalta su sensibilidad de manera negativa. Y llama la atención sobre algo que el crítico no termina de precisar: la forma de caracterizar los personajes.

A través del personaje se puede conocer la totalidad de una obra literaria [dice, citando a Bajtin]. En su entramado dramático se concentran todas las unidades significativas del discurso. Como si el personaje se constituyese en una sinécdoque del film. Y a través de esta Tigra, la película [del mismo nombre] no alcanza esos niveles de significación. Su presencia en el corpus fílmico se desvanece. Falta ese algo que la vuelva personaje redondo, curvilíneo, humano. (Castro 2007, 12)

¿Qué es ese algo que falta? “Estos monstruos, como este cine del Ecuador, se alejan de una base histórica, se escabullen a un territorio ajeno, se configuran en un mundo ilusorio. No nos representan, no nos recuperan. Más bien nos ocultan, nos llevan a la sombra” (Castro 2007), sentencia el crítico.

¿Cómo lograr que estos monstruos nos recuperen, nos representen, nos develen, nos lleven a la luz? No es acercándose a una base histórica, ni ubicándose en un territorio propio, ni configurando un mundo real. Eso ya lo hace el cine ecuatoriano, incluidas las obras referidas por el crítico. Si esto fuera “ese algo” que falta, y que ya lo tiene el cine ecuatoriano, el problema estaría resuelto. Pero no, no lo está: el cine ecuatoriano y sus personajes tienen una deuda con el crítico: lograr que este se identifique con sus monstruos, los de él y los del cine ecuatoriano.

La demanda del crítico es difícil de pagar: “Los cuerpos son extraños el uno al otro por la naturaleza extranjera del espíritu que les da vida. Esta característica exterior es lo que los hace extraños: no sólo los cuerpos son extraños, pero además es con gran dificultad que ellos se reconocen unos a otros y establecen contacto. Están forzados a asumir una suspicacia, a veces temor, sino repulsión” (Nancy 2008), dice Jean-Luc Nancy. ¿Cómo vencer esa extrañeza, esa repulsión?

La identificación con el personaje es la base sobre la que se asienta la industria del cine anglo norteamericano que, con la globalización y en la posmodernidad, domina el mundo. Sus personajes vencen la extrañeza, la suspicacia, el temor y la repulsión: son íntimos, confidentes, amorosos y atractivos para el espectador, por ‘malos’, ‘feos’ y monstruosos que sean.

Este cine que el mundo adora –incluido el mundo de los intelectuales– se propone un solo objetivo en cada obra: la identificación. Algo tiene que aprender de él el cine ecuatoriano, si quiere satisfacer al crítico y, con él y junto a él, a sus públicos: cómo profundizar el proceso de construcción de sus personajes, desde su escritura en papel hasta su finalización en pantalla y parlantes, para volver a cada personaje “redondo, curvilíneo, humano”.

En esa tarea está el cine ecuatoriano; y, para ello, el camino es el que ha emprendido cien años después que los inventores del cine, errando. De acuerdo a Foucault, “el ‘error’ todavía constituye no el olvido o la postergación de una realización prometida, sino una dimensión propia de la vida de los hombres, indispensable para la temporalidad

de la especie [...] Y si se admite que el concepto es la respuesta que la vida le da al azar, debemos convenir que el error es la raíz del pensamiento humano y de su historia” (2007, 44).

Error y monstruosidad son cualidades esenciales de una cinematografía que lucha por conquistar su audiencia, en condiciones abiertamente desfavorables.

Capítulo tercero

Nacionalidad e identidad

Mirar a los personajes novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros defectos. [...] Los personajes, en este caso, son de la misma naturaleza humana, ni más, ni menos que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad. (1928)

Ramón del Valle Inclán

3.1 El nacionalismo cinematográfico

Desde los primeros intentos por hacer cine, como aquel de Augusto San Miguel en 1924 (*El tesoro de Atahualpa*),³⁵ y luego en todos los otros esporádicos y fugaces intentos hasta finales del siglo XX, el aura modernizante del cine estuvo siempre acompañado del espíritu nacional. El cine realizado en Ecuador, a la vez que moderno, era un cine nacionalista hasta inicios de la década de 1980. Nación y modernidad –el discurso que marcó al continente desde la segunda mitad del siglo XIX– operaron de manera orgánica en y con el aparato del cine, no solo en Ecuador, sino en todo el continente.

³⁵ Javier Izquierdo realizó un reportaje documental al que tituló *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003), en el que da cuenta del joven guayaquileño que derrochó su fortuna, y su vida, en la realización de los primeros largometrajes ecuatorianos, estrenados en el transcurso de menos de dos años, desde 1924 hasta 1925: *El tesoro de Atahualpa*, *Se necesita una guagua* y *Un abismo y dos almas*. Uno de los entrevistados en la obra de Izquierdo es el periodista guayaquileño Hugo Delgado Cepeda, que se afana de haber sido quien preservó la memoria, documentada por la prensa de entonces, del joven emprendedor y de sus estrenos silentes. Lastimosamente, por razones que bordean lo mítico –historias de entierros y lejanías, como la del mismísimo tesoro de Atahualpa–, no se ha conservado ninguna de las películas de San Miguel. El viejo Delgado Cepeda conserva todavía, hasta 2016, en el armario de su modesta casa de barrio, unos cuantos recortes de prensa de aquellos años, algunos anuncios pagados por San Miguel para sus estrenos, algún lacónico comentario de un periodista, y una entrevista que la prensa local hizo a la protagonista de sus obras, varias décadas después del estreno. La historia de Delgado Cepeda, y de su personal empeño por preservar la memoria de Augusto San Miguel, da cuenta del precario archivo del campo cinematográfico, precariedad que todavía subsiste, a pesar del empeño de la Cinemateca Nacional. Las obras del cine ecuatoriano se han desvanecido tan pronto se han estrenado, en los armarios de sus realizadores, en las bodegas de los laboratorios, en los micro chips de las memorias digitales.

Esta convergencia de nacionalidad y modernidad en el cine de entonces explica, en buena medida, el reconocimiento de la sociedad a las esporádicas producciones del siglo pasado, que usualmente gozaban del entusiasta apoyo de la prensa y del público. Este era el caso, por ejemplo, de las producciones y coproducciones con México y Argentina de la década de 1960. A pesar de la voz solitaria de Ulises Estrella, el intelectual tzántzico³⁶ que fundó por esos años el Cine Club Universitario, que acusó a estas coproducciones de ser “el falso cine ecuatoriano” (Granda 2007, 13), el público urbano-mestizo asistía masivamente para solazarse en las imágenes de un país integrado al mundo moderno que este cine le ofrecía.

Dos películas de la decena de filmes de la década son particularmente representativas de la producción y del espíritu que los embarga: la coproducción ecuatoriano-mexicana *Fiebre de juventud*, de Alfonso Corona Blake (1965); y la producción argentina *Cautiva de la selva*, de Leo Freider (1969)³⁷.

Fiebre de juventud, estrenada en el país con el título *Romance en Ecuador* –por obvias razones promocionales–, narra la visita a Guayaquil de Enrique Guzmán y sus amoríos y los de su colega de la banda musical con las guapas y millonarias chicas del puerto. Guzmán era el nuevo ídolo de la música “moderna” mexicana de entonces, ese rock aburguesado de terno y corbata que floreció en toda América Latina.

Al empezar el filme, sobre las imágenes de los principales monumentos, plazas y edificios emblemáticos de Quito, dice la voz de un solemne narrador extraño a la ficción, sacado de un documental “objetivo” de la época: “Ecuador, primer país productor de plátano en el mundo, cuya capital, Quito, se encuentra ubicada a 2.814 metros sobre el nivel del mar, en la majestuosa cordillera de los Andes. Aquí se dio el primer grito de libertad en América” (Corona 1965, 00:04:05). Un momento después, sobre imágenes de similar

³⁶ Tzantzismo, el nombre del movimiento literario fundado en 1962 viene de *tzantza*, la palabra shuar que designa la cabeza reducida de los enemigos muertos en batalla, reducción ritual de la nacionalidad amazónica para alejar la venganza. En el manifiesto de su revista literaria *Pucuna* –verbo kichwa que significa “madurar”–, el grupo asume “el duro arte de la reducción de cabezas” de aquellos que ignoran que “Quito tiene un rosario de mendigos [y] que Guayaquil afronta el más grave problema de vivienda de la América”. El cine nacionalista de aquella década ignora, precisamente, las dos cosas, entre muchas otras (Movimiento Tzántzico 1963, 2).

³⁷ Los otros títulos de la década son: *Mariana de Jesús Azucena de Quito*, del español Paco Villar, 1960; *Los guambras*, de Jaime Corral, 1961; *La sonrisa de los pobres*, del mexicano Rafael Baledón, 1964; las películas dirigidas por el mexicano René Cardona, llamadas *SOS conspiración bikini* (1967), *Cómo enfriar a mi marido* (1967), *Peligro mujeres en acción* (1969), *24 horas de placer* (1969), y *Caín Abel y el otro* (1971) (Granda 2007, 13).

significación de Guayaquil, continúa la misma voz educativa: “Esta es la ciudad de Guayaquil, construida al nivel del mar en el corazón del trópico, primer puerto marítimo y fluvial del Ecuador” (1965, 00:06:00). ¿Qué más nacionalismo se puede esperar de una película “comercial”?

Mucho más. Mientras visita con sus amigos mexicanos el monumento a la unidad continental en el malecón del puerto, la chica burguesa y educada a quien pretende Guzmán, les explica: “Simón Bolívar y José de San Martín, los sueños de la libertad, los primeros hombres que concibieron la idea de una América unida, poderosa y libre” (1965, 00:38:45). Más que un nacionalismo “ecuatoriano”, la película trasuda un nacionalismo “latinoamericano”, expresado sobre todo en el amor de una juventud formal y casta, que termina en matrimonio, entre la pequeña burguesía mexicana y la gran burguesía ecuatoriana. Nacionalismo contenido en la vida alegre de un país moderno, de amplias avenidas, lujosos hoteles, clubes de golf, surf y yates en playas tipo Acapulco o Miami, rodeado del paisaje costanero y andino, donde no aparece un asomo de miseria y desigualdad, ni tampoco otra cultura que no sea la europea-urbana, ni otra lengua que no sea la castellana. El Ecuador de *Fiebre de juventud* es un país plenamente moderno.

Era la década del surgimiento de una incipiente clase media gerencial y funcionaria bajo las alas de la floreciente burguesía nacional. Eran épocas de la Alianza para el Progreso, de la ilusión del desarrollo capitalista como la meta social de la región. “Pasa en las películas, pero también en Guayaquil” (1965, 12:05), dice de manera asertiva el conserje del hotel ante la duda del protagonista sobre si podrá casarse con la chica más rica del puerto. La película incorpora en su elenco a las estrellas del espectáculo nacional, Julio Jaramillo y Ernesto Albán, pero no incluye a ningún *cinematografista* o “técnico” ecuatoriano, como se los llamaba en aquellos años, simplemente porque no los había. En los créditos, todo el equipo de realización es mexicano. El aporte ecuatoriano se reducía a dos personas del elenco y a la inversión de un pequeño y novelero empresario nacional, Carlos Espinoza, el exhibidor guayaquileño de la compañía Filmadora Ecuatoriana.

En *Cautiva de la selva*, los productores argentinos traen a la vedette bonaerense de moda en aquellos años, Libertad Leblanc, a lucir sus pechos desnudos frente a unos temibles “*aucas*, los reducidos de cabezas”³⁸ (Freider 1969, 00:31:05), como los llama

³⁸ En aquella época, el mundo urbano-mestizo llamaba *auca*, que en kichwa quiere decir *salvaje*, al integrante de la nacionalidad que luego se nombró *waorani*, que en su propia lengua *wao terero* quiere decir *gente*. En

el coprotagonista. En la película, resulta que los tales “aucas” viven cerca de los territorios de la nacionalidad *Tsáchila*, cuando en realidad están separados por la cordillera de los Andes, error geográfico que no preocupa al director, porque su película no va ni de la antropología ni de la interculturalidad –que en aquellos años no se había formulado todavía–, sino de la “unión libre” de una especie de lumpen burguesía argentino-ecuatoriana, en pos de recuperar un tesoro escondido en la selva.

A su llegada desde Buenos Aires, la diva recorre una moderna ciudad con el tema *Guayaquil de mis amores* de fondo musical, la canción-himno del puerto. El pacto con el socio ecuatoriano, el adinerado geólogo conocedor de la zona, es sellado con un fulminante encuentro sexual motivado por la diva. Ya emparejados, parten desde la ciudad civilizada al mundo “salvaje” de los tsáchila, con el suficiente dinero para comprar a sus pobladores: “Tenemos plata y a ellos les gusta” (Freider 1969, 00:34:50).

Una vez en el mundo adánico, una desnuda Eva-Leblanc de la civilización argentino-europea toma su baño de río junto a un desnudo hombre tsáchila, y folla con él de una vez, con lo cual consigue lo que el dinero no pudo: que este los guíe al temible mundo “auca”. Al final, todos los expedicionarios mueren a manos de los “salvajes”, menos ella, porque pagó el precio que sólo la mujer podía entregar: follar con los jóvenes príncipes, a pedido del “cacique auca”. La diva es encontrada desfallecida en la selva por unos muy educados soldados, quienes llevan a la mujer semidesnuda ante un muy correcto capitán de una avanzada militar. Es la avanzada de la civilización en la barbarie de la supuesta Amazonía, tarea que el ejército asumió en aquella época de la exploración del verdadero tesoro que la selva escondía: el petróleo. Era la década de las dictaduras militares en el Ecuador y en otros países de América Latina, que habían asumido el encargo de imponer la modernización en la región.

En *Fiebre de juventud* el trasfondo nacional ecuatoriano-latinoamericano aparece como una viva y entretenida unidad social, que tiene a la alta burguesía guayaquileña como su centro, alrededor del cual los otros se integran orgánicamente, con fluidez, para dar forma a un encantador ideal clásico de nación, donde todo funciona. En *Cautiva de*

la película, los waorani viven en la misma región selvática que los *colorados*, nombre urbano-mestizo de la época para designar a los integrantes de la nacionalidad *tscáchila*. Se les llamaba “colorados” por la costumbre ritual de los hombres de peinar su pelo recortado con tintura roja del achiote. Los waorani viven en la selva amazónica, hacia el oriente de los gigantescos Andes, mientras que los tsáchila viven en la selva occidental del Ecuador, que linda con el océano Pacífico. El ritual de reducir y momificar las cabezas de sus enemigos es una práctica desaparecida de las nacionalidades *shuar* y *achuar*, que también viven en la Amazonía.

la selva, ese trasfondo nacional permanece como el centro, pero desviado hacia la lumpen-burguesía,³⁹ cuya voracidad –que al inicio aparece como la aventura romántica en pos de una riqueza de fácil extracción de la selva– termina siendo mortal por el desconocimiento del valor de un mundo que desconoce y maltrata: el mundo “colorado” y “auca”. Para su suerte, inclusive la lumpen-burguesía puede contar con un ejército profesional que la protege: es la imagen romántica de una nación que se desborda hacia lo que le es ajeno, pero nación al fin.

Después de una década de abstinencia en salas de cine hecho en Ecuador, en 1981 Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo estrenan *Dos para el camino*, obra que la prensa llamó “la primera película totalmente ecuatoriana de todos los tiempos”. Los realizadores se enorgullecían, es cierto, de que en su elenco y equipo de trabajo todos eran ecuatorianos, y que esto no había pasado antes con ninguna película estrenada en pantallas de cine. Desde esta apreciación compartida por realizadores, prensa y público, el nacionalismo ya estaba operando. Y opera sobre todo dentro del *road movie* que es el filme, mezclado con una historia de amor.

A diferencia de *Cautiva de la selva*, la aventura en *Dos para el camino* parte desde el otro centro del país, Quito. Una pareja de vividores, especie de “chulla quiteño” el uno y “sapo guayaquileño”⁴⁰ el otro, recorren el país en un carro robado, timando en cada pueblo a cada ingenuo que se presta al juego. En la ruta conocen a otro par de viajeros, un industrial adinerado de Quito y su bella y educada hija soltera. El joven sapo se enamora de la chica y la persigue por el país acompañado de su viejo amigo quiteño, recorriendo las flamantes carreteras y un nuevo malecón en el puerto de Manta, obras que el Gobierno Nacionalista Revolucionario acababa de construir.

A pesar de que el amor se hace difícil y se escabulle, el moderno país aparece como un espacio de hermosos paisajes y de vida alegre y despreocupada, desprovisto otra

³⁹ El velasquismo y los populismos posteriores, como el cefepismo y el bucaramismo, establecieron las bases políticas para la alianza entre los sectores des-proletariados de la sociedad y una burguesía matonil, alianza que ha asumido otros colores en el siglo XXI. Ver en *Lumpenburguesía lumpendesarrollo*, André Gunder Frank, La oveja negra, 1970; y en *El populismo en el Ecuador*, Varios autores, Ildis, 1989.

⁴⁰ El *chulla*, que se traduce como “soltero” en kichwa, es el vividor de la urbe que, siendo de origen popular y mestizo, aparenta ser de la clase alta europeizada. Es el personaje que perennizó Jorge Icaza en su novela *El chulla Romero y Flores*. El *sapo* es el timador, el que vive de trampear a sus congéneres. Que un personaje sea de Quito y otro de Guayaquil es de gran significación para el público ecuatoriano, pues al compartir un viaje por su país y una forma de vida contienen el ideal de unidad nacional siempre frágil, por las diferencias históricas que han mantenido la oligarquía guayaquileña y la clase terrateniente quiteña, desde épocas coloniales.

vez de miseria y diferencias sociales que lo aquejen. Tan es así, que al final el sapo de la Costa termina conquistando a la burguesita de la Sierra. Es el *happy end* de una época en que la clase media y la burguesía –representadas en la película– todavía creían en la promesa de futuro, alimentada por la riqueza petrolera. Por algo la película recibió el más alto apoyo de público del que se tiene noticia, con más de medio millón de espectadores en un año en que las antiguas salas de cine empezaban ya a decaer.

“Yo quiero comenzar de nuevo, yo quiero cambiar” (Cuesta y Naranjo 1980, 01:32:20), dice al final del filme un sapo vividor que ha aprendido mucho durante el recorrido por su país, como corresponde en un *road movie*. Es la declaración de fe en una nación unida, y en su futuro.

Extrañamente, este es un cine que se hacía sin el apoyo formal ni de la burguesía ni del Estado, lo que es un indicio de que uno y otro no terminaban de ser ni modernos ni nacionales.⁴¹ El cine, sus realizadores y el público lo eran mucho más. Es a partir del fin de la Guerra Fría en 1990, del empoderamiento en el país de las doctrinas neoliberales durante esa década, de la consolidación del proceso de globalización mundial, que el vínculo –¿cómo llamarlo?– de *identificación* del cine ecuatoriano con su audiencia empieza a cambiar, hacia una relación marcada por la sospecha y duda mutuas. Junto a la crisis de la nación, la crisis de la identidad.

La globalización trajo consigo la consolidación de un sistema de circulación de contenidos audiovisuales, el internet, que afectó profundamente las relaciones entre las culturas del mundo, entre productores y consumidores de contenidos, al punto de proponer la disolución de las diferencias entre unos y otros, creando un nuevo tipo de agente, el *prosumer* de imágenes y videos, aquel niño y joven de cualquier parte del planeta que produce a la vez que consume contenidos directamente en plataformas digitales, en su propia lengua y en cualquier otra, empoderado en una inusitada autarquía de la producción audiovisual.

Sin embargo, esta democratización del uso del audiovisual no ha significado el fin del monopolio de la industria anglo-norteamericana en la producción y distribución de películas y series de televisión; por el contrario, ha hecho posible el grado máximo de su desarrollo a niveles nunca antes alcanzados, el de un cine y audiovisual *globalizados*,

⁴¹ Ver Agustín Cueva (1972)

logrado en buena medida sobre la base de la alianza con la todopoderosa industria de la comunicación digital, de la producción de hardware y de software.

Iniciado el siglo XXI, el gusto por un cine globalizado se ha naturalizado ya en el espectador ecuatoriano, principalmente en la niñez y juventud de las urbes. Por sobre las diferencias nacionales y culturales, en el cine *global* está en juego el planeta entero y la supervivencia de la humanidad, defendidos por los Estados Unidos de Norteamérica de las amenazas naturales, de los alienígenas de algún lugar del universo o del terrorismo de este mismo planeta, mejor si con apariencia de *otro* –árabe, oriental u otro *otro*-. A la par de las sagas imperiales, otro cine de la misma industria complementa la programación mundial, con dramas que escenifican las relaciones al interior de la cultura anglo-céntrica y de esta con las demás culturas del mundo; y con un cine para los niños internautas del mundo entero, que usa los códigos “universales” de los nuevos lenguajes gráficos y digitales que generan las aplicaciones para la conectividad global.

De manera contradictoria, este gusto por el cine global no corresponde al discurso nacionalista que renació en algunas regiones del continente a comienzos del siglo XXI, especialmente en la región andina –Ecuador incluido-. Este resurgimiento del nacionalismo tiene una base social que todavía espera el cumplimiento tardío de la promesa de nación y desarrollo del capitalismo. Esto explicaría que el imaginario de lo nacional todavía tenga un peso relevante y, sobre todo, conflictivo en la cinematografía ecuatoriana y regional. El gusto por el cine global tampoco corresponde a las demandas de la pluri-nacionalidad e interculturalidad, planteadas desde el protagonismo político de los pueblos y nacionalidades a partir de 1990. Por el contrario, estas demandas corresponden al fortalecimiento de sus nacientes cinematografías en el Ecuador y en la región.

En este contexto actual –nación y globalización-, a comienzos del siglo XXI, precisamente cuando por primera vez el público ecuatoriano puede reconocer un conjunto significativo y sostenido de películas realizadas en el país, que se estrenan año a año en circuitos convencionales y “alternativos”, que hace pensar en la consolidación de una cinematografía ecuatoriana, de manera contradictoria tiene sentido preguntarse *si un cine nacional aún es posible* –y necesario-.

En el proceso de conformación de lo que hoy se conoce como literatura ecuatoriana, ya fue conflictivo y contradictorio el peso de los paradigmas éticos y estéticos que

parecían consustanciales a la lengua del colonizador, de uso obligado para quien se proponía escribir en un entorno cultural y material –el del mundo andino– distante del hispano europeo. *En el proceso de construcción del cine ecuatoriano de hoy, la relación entre lenguaje y medio social aparece al menos tan compleja como aquella.*

¿Cómo dar cuenta y con qué recursos de lenguaje de los nuevos paradigmas que atraviesan a la sociedad, a la vez que satisfacer, conciliar o lidiar con el gusto de un público formado por el cine global? ¿Qué clase de dudas y sospechas son las que marcan la relación actual entre los públicos ecuatorianos y sus cinematografías?

El presente capítulo sondea en estas preguntas aguzadas por algunos problemas. En la primera parte del capítulo, “Identidad modernidad y mestizaje”, por la identificación con la nación, o con un mundo más allá o fuera de ella, a través del diálogo entre dos películas y las teorías sobre cultura nacional y modernidad en Agustín Cueva y Bolívar Echeverría. En la siguiente parte, “Problemas del cine histórico”, se trata la identificación con la historia nacional y se problematiza desde el cine histórico realizado en Ecuador y desde las nuevas miradas de la historia y de la novela histórica en Menton, Imbert, Jitrik, Rivas, White y Aínsa. La sección “El surgimiento de un cine kichwa” da cuenta de los debates que plantea un cine que se enuncia desde otra lengua, cultura y nacionalidad diferentes a las dominantes en el cine ecuatoriano. Mientras que en “Diálogo o duelo intercultural” se plantean las contradicciones entre discurso político y texto cinematográfico derivadas de este nuevo paradigma social, que obliga a un replanteo de la nación y la identificación.

3.2 Identidad, modernidad y mestizaje

En el mes de septiembre de 2012 se estrenaron dos películas ecuatorianas en salas de cine, *La llamada* y *Vale todo*. Dos estrenos en un mismo mes era muchísimo más de lo usual para la actividad cinematográfica del país, ya que hasta el año 2011 los estrenos de películas de ficción para salas de cine no pasaron de cuatro en el año. Los dos filmes sirven de pre-textos para el debate sobre la relación entre el cine ecuatoriano y las discusiones que sobre la identidad y la cultura nacionales tienen lugar en las actuales condiciones históricas del Ecuador y del proceso de globalización.

“¿Será que la audiencia tiene ganas de una mezcla sana de Ecuador con Hollywood? Películas de acción con un toque nacional. Que haya un drama con la finura de Casablanca y una línea que diga ‘Siempre nos quedará Baños de Ambato’ [...] ¿Estará el público ecuatoriano esperando ese inicio de un ‘jolywud’ hecho a nuestra medida?” (Goldenstein 2012, 3), se pregunta el comentarista Ilan Goldenstein en el boletín informativo de septiembre 2012 de la sala de cine del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. Pregunta poco novedosa, pero persistente, en el campo cinematográfico ecuatoriano.

Goldenstein se hace la pregunta, que tiene la marca de una propuesta implícita, a propósito del estreno de *Vale todo*, la historia de un peleador de artes marciales de los arrabales de Guayaquil que consigue, por un azar, luchar y ganar nada más y nada menos que en Los Ángeles y en Las Vegas. Goldenstein pregunta al director del filme: “¿Quién es Roberto Estrella?”, y este le contesta describiéndose a sí mismo, asumiendo una identidad individual: “director, escritor, productor, político, filósofo, budista, católico, vegetariano (a veces como carne), amante de la comedia inteligente, músico, pero no toco instrumentos, amante del anime, de los videojuegos, discotecas y largas noches donde sea que esta me lleve. Un hombre que *vive en la mitad*, he encontrado que me gusta lo mejor de dos diferentes mundos” (Goldenstein 2012, 4) (Énfasis añadido).

Vivir en la mitad. Echar mano de todo cuanto ofrece el *supermarket* identitario y cultural de la vida moderna, gustando lo mejor de dos de los mundos en oferta, aquellos a los que el director nombra con una metáfora culinaria en su respuesta a otra pregunta del mismo entrevistador:

- Durante el rodaje, ¿qué comían?
- En Ecuador, arroz con menestra, carne asada y patacones. En USA, hamburguesas (Goldenstein 2012).

En comparación, “*La llamada* (Nieto 2012) se inscribe dentro de una nueva forma de entender el cine latinoamericano” (Venegas 2010, B 12), dice Paúl Venegas, su productor, en una entrevista durante el rodaje del filme. La película recrea un par de horas en la vida de una madre laboriosa y de su hijo colegial de la clase media de Quito, necesitados el uno del otro, pero separados por una doble dependencia: la de ella al trabajo y a la telefonía celular, y la de él a la mala educación colegial. “El espíritu de *La llamada* es no dejar que el ritmo vertiginoso de la vida moderna se interponga entre las cosas que

realmente nos importan, como la familia, mostrando un intento más humano para sobrevivir” (2012, A 18), declara David Nieto, su director, durante el estreno del filme.

Sobrevivencia. La vida moderna como amenaza de lo humano. Una nueva forma de cine latinoamericano. Otra vez, tensión: entre la vida y la muerte, entre lo moderno y lo humano, entre lo viejo y lo nuevo. No necesariamente en la mitad (tomando todo de todas partes), como lo plantea el director de *Vale todo*, pero sí entre lo uno y lo otro. Parecería ser que la tan reiterada pregunta por la identidad subyacería a las afirmaciones categóricas de los directores de estas películas *modernas*. Conforme a Echeverría,

si hay una identidad a la que se pueda llamar moderna, ¿cómo se determina? [...] Las formas identitarias de la modernidad resultan todas ellas de propuestas para volver vivible la contradicción entre el valor de uso y el valor mercantil del mundo de la vida... La cultura moderna consiste, en su plano más elemental, en el cultivo de las formas o identificaciones de la vida social que acompañan a esas estrategias de supervivencia. Por ello es que la modernidad es en sí misma *plural*. Existen *muchas modernidades* y no sólo una, porque hay también muchas estrategias posibles de vivir la modernidad capitalista y de construir ‘mundos’ para vivirla. (2006, 210)

De esta contradicción básica que resume Echeverría trataría, como propia de la modernidad capitalista, la problemática de la que da cuenta *La llamada*, contradicción encarnada en el filme en la madre descuartizada entre dos fuerzas: una que la retiene en sus interminables obligaciones laborales, fuerza que actúa a través de la telefonía móvil, como materialización del “valor mercantil” de la vida, a la manera de un dios tirano que incesantemente determina el recorrido y acciones del ser humano por sobre su voluntad; y otra fuerza que la arrastra hacia su familia *moderna*, integrada por su exmarido, auto, hermana, perro, madre e hijo que la espera, quienes representan para ella, según lo declara, el verdadero sentido de la vida, la vida en su “valor de uso”.

¿Qué más *universal* que este conflicto en pleno siglo XXI? ¿Será posible imaginarse otro más abarcador que este? ¿Se trata de llegar a un público más amplio, más allá de las fronteras del Estado nacional? ¿A esta estrategia se refiere el productor cuando proclama “una nueva forma de entender el cine latinoamericano”?

La llamada tiene un marcado aire *desterritorializado*. Ni las locaciones, ni los actores, ni la música nos dan pistas evidentes de una geografía y cultura claramente discernibles, como sucedía en el cine nacionalista de siglo pasado. Los ambientes sociales

corresponderían a una clase media que bien podría ser medio argentina, medio ecuatoriana, medio mexicana. Se trataría de una clase media hispanoamericana en el sentido múltiple de lo hispanohablante, radicada en América (ya que no habla en el castellano de España), de la clase social “media”, y de apariencia promedio de los diversos colores identitarios propios de cada región del continente.

Para Echeverría, el reacomodo del mundo acorde con la globalización neoliberal, “lleva a cabo algo que podríamos describir como una uniformización de las características de lo humano civilizado, como el establecimiento de un prototipo de ser humano basado en la versión mínima o más empequeñecida de lo que ha sido el hombre occidental” (Echeverría 2006, 198).

La clase media de *La llamada* podría corresponder a esa uniformización de lo humano civilizado en su versión regional hispanoamericana, *imposibilitada de ser plenamente “universal”, entre otras razones, por la limitación del habla castellana*, ya que “*al construir el mundo global, lo civilizado, lo humano, debe entenderse a sí mismo como occidental-Estados Unidos, y debe mantener a distancia, como un elemento hostil y suprimible, a todo lo que se resista a ser integrado en ese mundo*” (Echeverría 2006, 217) (Énfasis añadido).

¿Cuáles serían las características básicas de este prototipo de ser humano *universal* de la modernidad? “En la sociedad moderna, la esencia humana se encuentra enajenada en esta *sujetidad* cósmica que actúa desde el núcleo de la esfera de la circulación mercantil, desde el valor de la mercancía capitalista, y que impone ‘dictatorialmente’ un *telos* determinado al conjunto de la vida social, la meta implacable del productivismo capitalista, ‘producir para producir’” (Echeverría 2006, 146). Faltaría añadir, y de su correspondencia fatal en la esfera del mercado: consumir para consumir.

Esencia humana que asume una forma concreta, cultural (en cuanto cultivo de las formas o identidades), en el caso de *La llamada*, como *hispanoamericana* o *latinoamericana*. “Si existe entonces una peculiaridad de la cultura latinoamericana, ella se debe, en mi opinión, formalmente, a la estrategia del mestizaje y, en lo que respecta al contenido, a la convivencia o presencia simultánea de los distintos tipos de modernidad que fueron apareciendo a lo largo de la historia de América Latina” (Echeverría 2006, 199)

¿Mestizaje? Sí, como “la intervención en el otro y la apertura al otro”, según Echeverría (2006, 199), para quien “la forma propia de existencia de las culturas es el mestizaje

[...] la cultura de las sociedades no puede llevarse a cabo de otra manera que no sea involucrando a las otras culturas en el auto cuestionamiento de su identidad” (2006, 204).

De ser así, los dos películas referidas, *La llamada* y *Vale todo, como formas artísticas construidas en un entorno cultural concreto, dan cuenta, cada una a su manera, de este proceso de mestizaje identitario, y de los distintos tipos de modernidad, o respuestas posibles frente a la modernidad*: “es posible reconocer [...] que junto a esta modernidad *realista* [de entrega plena al capitalismo] ha habido también otras modernidades, estructuradas en torno a otros *ethé* u otras maneras de vivir dentro del capitalismo, de neutralizar su contradicción básica [...] la manera *clásica* [...] la manera *romántica* y finalmente la manera *barroca*” (Echeverría 2006, 211).

Agustín Cueva, en su famoso ensayo *Entre la ira y la esperanza*, publicado por primera vez en 1967 (en la década de los tzántzicos), se burla de la idea de que el mestizaje fuese ya una realidad dada en el Ecuador de esa década. “Si partimos del supuesto, aceptado por muchos de nuestros sociólogos, de que para que haya mestizaje cultural es suficiente la presencia simultánea de un tiesto de barro y una olla de aluminio, el problema ni siquiera se plantea” (A. Cueva 1987, 112). Cueva diferencia el mestizaje cultural, como un proceso dado o en proceso de darse, de lo que él llama el *principio de mestización*, entendido como “*la cierta alteración sufrida por unos y otros por acción recíproca*”, muy en la línea de lo ya expuesto por Echeverría, para quien el mestizaje es “*la intervención en el otro y la apertura al otro.*”

Para entender el problema del mestizaje en el Ecuador, Cueva se remite, como no puede ser de otro modo, al antecedente histórico que marcó la vida cultural de América, la Colonia, y dice: “En el campo de la cultura, como en todo lo demás, los españoles defendieron un ideal *endogámico*, pese a que las condiciones sociales imponían una *exogamia* cultural. Tal pretensión no impidió, ciertamente, que se produjera un mestizaje racial porque el resultado biológico no se modifica en razón de lo que los hombres piensen de él” (A. Cueva 1987, 105).

En Ecuador tendríamos, según Cueva, un *mestizaje racial* que fue inevitable, dadas las características de la colonización española, pero no un mestizaje cultural propiamente dicho. La *raza mestiza* existe, aunque los mestizos no se piensen como tales ya que estos, según Cueva, se piensan como blancos, blanco-españoles, antes, y blanco-norteamericanos, hoy.

Esta escisión entre *mestizaje racial* y pretendida *pureza cultural* española y/o norteamericana de los mestizos en el Ecuador, serviría perfectamente como demostración de lo que Aníbal Quijano establece en su ensayo *¡Qué tal raza!*: “No existe indicio alguno, ya que no evidencia, de que algo, en alguno de los subsistemas o aparatos del organismo humano [...] tenga naturaleza, configuración, estructura, funciones o roles según el ‘color’, de la piel, o de la forma de los ojos, del cabello, etc.” (2010, 191).

El concepto de *raza* se cuestionó a partir de la toma de conciencia de los efectos genocidas masivos del nacionalismo nazi, abanderado de la supuesta supremacía de la *raza aria*, y, más recientemente, a partir del reconocimiento de igualdad en los derechos civiles gracias a los movimientos antiracistas en Estados Unidos, en la década de 1960. Sin embargo, Quijano establece que todavía hoy “Lo que es realmente notable es que, a pesar de esos cambios, para la abrumadora mayoría de la población mundial, incluidos los opositores y las víctimas del racismo, la idea misma de que ‘raza’ es un elemento de la ‘naturaleza’ que tiene implicaciones en las relaciones sociales, se mantenga virtualmente intocada desde sus orígenes” (Quijano 2010, 185).

Entonces, en el mestizaje entre americanos y españoles subsisten aún hoy para los mestizos las implicaciones sociales de esta *naturaleza*. Estas implicaciones se derivarían, según Quijano, de “la perspectiva cognitiva, epistémica, constituida con el radical dualismo cartesiano, ‘cuerpo’ es ‘naturaleza’ [en oposición a sujeto-razón-espíritu], ‘raza’ es también un fenómeno ‘natural’ y algunas ‘razas’ están más cerca de la ‘naturaleza’ que otras y son, pues, ‘inferiores’ a las que han logrado alejarse lo más posible del estado de naturaleza” (Quijano 2010, 185).

Desde el mismo mestizaje *étnico*, como lo llama después Cueva, al mestizo ecuatoriano acompaña el fantasma de la inferioridad de su cuerpo, mezcla este de una *raza superior* y otra *raza inferior*, como si tales cosas existieran:

La cultura de este país no es firmemente mestiza en cuanto no ha logrado un verdadero y sólido sincretismo, capaz de definirla como entidad original y robusta. [...] para que pueda hablarse de cultura *mestiza* es menester no sólo la concurrencia heteróclita de elementos de prosapia diversa, sino además la fusión de los mismos en un todo orgánico y coherente, estructurado, en una palabra. (A. Cueva 1987, 114)

Cueva analiza el proceso de mestizaje cultural desde su nacimiento violento en la conquista, a partir “de los escombros de una cultura aborígen destruida y los brotes raquíticos de una cultura exótica mal aclimatada” (1987, 105), hasta el supuesto mestizaje de hoy:

Nadie negará que los mestizos nada o casi nada conocemos del alma indígena [...] ¿De qué modo se integra, por ejemplo, este monte que ahora contemplo al universo cultural indígena? ¿Como dios? ¿Como ancestro tutelar? ¿Cómo elemento determinante de las buenas o malas cosechas? [...] Y, cuando el indígena viene a la ciudad, ¿qué reacciones anímicas le produce la civilización urbana? ¿Qué cosas codicia [...] y cuáles le parecen aberraciones de los ‘blancos’? ¿Cómo, finalmente, le impresiona la mujer citadina? Si nuestro mestizaje étnico estuviera acompañado de una correlativa compenetración cultural, tendríamos respuesta a buena parte siquiera de las interrogaciones formuladas que no son de las más difíciles. Pero no la hay, es evidente. (A. Cueva 1987, 119)

Cueva centra su mirada en el sector letrado-urbano de la clase media a la cual él pertenece. “El problema fundamental de la clase media radica en su inautenticidad [...] ¿Cómo podría ésta ser verdaderamente mestiza, si lo primero que preocupa a la clase media es borrar toda huella del ancestro aborígen? [...] la cultura mestiza es hoy una virtualidad, basada en el mestizaje étnico, y no en la realidad” (1987, 132)

Volviendo a la película *La llamada*, es importante reconocer que la clase media allí retratada no tiene la apariencia del mestizaje *étnico* mayoritario en el Ecuador. Tiene la apariencia de una clase media más europea. Hasta los proletarios, como el conserje y el taxista, bien pueden pasar por bonaerenses de inmediato origen europeo, sin rastro evidente en sus fisonomías de un antepasado amerindio. Se trataría de un sector minoritario de la clase media, aquel que, a lo largo y ancho de América, guarda más relación con el componente europeo del mestizaje, tanto a nivel *étnico* como cultural. ¿Una coincidencia a la hora de escoger el elenco o una decisión con fines de supuesta *universalización*?

No es el caso de *Vale todo*, película que hace gala de popularidad en el elenco (y popular en Guayaquil significa mestizo), con claros, fuertes y hasta dominantes componentes amerindios y afrodescendientes en cuerpos y rostros, de tal modo que cuando el protagonista luchador y su agente, mestizos ecuatorianos los dos, viajan a Estados Unidos en busca del éxito, el contraste de sus fisonomías con las de los luchadores y agentes europeo-estadounidenses es evidente: el luchador y su agente ecuatorianos brillan por su *mesticidad*.

Escoger *el elenco*, seleccionar el actor protagónico, *es el recurso privilegiado del realizador para asumir una voz*. Para el espectador, quien habla es el personaje desde la pantalla. A veces, muchas veces, quien habla es directamente el actor: a él se le adjudica la voz del filme.

Vale todo asume claramente la voz de lo que se puede llamar *lo ecuatoriano-guayaquileño*, como una identidad cultural nítidamente reconocible sobre todo en los rostros y en los cuerpos, pero también en los entornos arrabaleros de clase media y de clase alta, la manera de hablar, el colorido de las vestimentas, el colorido de las ambientaciones, el bullicio, la gastronomía, el caos urbano, el paisaje, y, por supuesto, como no podría faltar en una identidad que se precie de serlo, los estereotipos que ella ha creado de sí misma: el macho pegador, la mujer traicionera, el padre castigador, las solícitas prostitutas, la delincuencia a flor de piel, y la bohemia alcoholizada.

Por tanto, *Vale todo* habla desde lo ecuatoriano-guayaquileño. Esto es “la una mitad” de aquello a lo que se refirió su director cuando se describió a sí mismo como “Un hombre que vive en la mitad, [que] he encontrado que me gusta lo mejor de dos diferentes mundos” (Nieto 2012). ¿Cuál sería la otra mitad? Seguramente el *american way of life*, con su ofrecimiento de éxito garantizado, y el estereotipo de cine de acción y entretenimiento de la industria de Hollywood.

¿Cómo funciona la superposición o mezcla de estos dos mundos diferentes o maneras diferentes de mirar el mundo? Probablemente no funcionaría igual en el Guayaquil ficcionado, en el cual transcurren las dos terceras partes de la película, que en los Estados Unidos de la ficción, en el cual transcurre la tercera parte restante.

El mundo ficcionado de lo ecuatoriano-guayaquileño, ya descrito a grandes rasgos anteriormente, *se tiñe del género estereotipado del llamado cine de acción gringo, en la línea de la serie de películas de la industria Rápidos y furiosos, plagada de hombres físico-culturistas, chicas sexis, bohemia alcoholizada y, el corazón del asunto, híper violentas peleas callejeras*. La escena que más evidencia esta simbiosis es aquella del lugar abandonado y secreto donde se libran peleas a muerte con apuestas, por tanto, de manera ilegal. En ella, David Rodríguez, el protagonista encarnado por el actor Carlos Valencia, las gana todas y se gana también el viaje a Estados Unidos para luchar en ligas profesionales. Esta escena, como ejemplo sintomático del encuentro de los dos mundos en Ecua-

dor, funcionaría con el espectador de doble manera: por un lado, logrando la identificación por auto reconocimiento (“Esto es Guayaquil”) y, por otro, confirmando en el espectador el gusto ideologizado por el cine norteamericano de acción (“Qué buen cine”).

¿Cómo funcionaría este encuentro en el otro mundo? Tomemos, por ejemplo, la secuencia de Las Vegas. Luego de un paseo nocturno por las maravillas fluorescentes de esa ciudad, y de un recorrido por las grandes instalaciones del coliseo de lucha MMA (*Mix Martial Arts*), lleno de anunciadores, camarógrafos y público gringo, que produciría un efecto de reconocimiento admirativo de lo *otro* en el espectador (“¡Esto es Estados Unidos!”), llega la escena climática del filme, aquella en la cual *el luchador ecuatoriano, como lo mestizo-popular-guayaquileño, gana la pelea contra lo norteamericano, provocando en el espectador un pathos auto-reconfortante* (“¡Les ganamos!”). *Happy end*.

El regodeo en el autoreconocimiento identitario que trasuda el filme, en lugar de abogar por el mestizaje cultural, en este caso con la cultura norteamericana, abunda a favor de la afirmación de Cueva respecto de la discapacidad del ecuatoriano medio para asumir el mestizaje, ya que “el cultivo de la identidad no puede pensarse de otra manera que como un proceso de puesta en crisis de esa identidad. [...] La cultura es siempre un cultivo [...] que pone en cuestión permanentemente [...] la identificación particularizadora de lo humano. Las formas identitarias son siempre dinámicas...” (Echeverría 2006, 203). ¿Pone en crisis la película *Vale todo* la identidad de lo ecuatoriano-guayaquileño? Probablemente no.

Lo interesante en *Vale todo* es que el mestizo popular del mundo ecuatoriano, con el apoyo de otro mestizo de clase media que conoce ya las reglas del juego de los Estados Unidos, son quienes logran penetrar el poder central, ganando dentro de sus propias reglas del juego. ¿Fomento de una ilusión? ¿Provocación para mirar la vulnerabilidad del mundo anglosajón? ¿Inversión de valores? De manera paradójica y contradictoria, de esto va el filme.

Vale todo, por otro lado, actualiza la cuestión de la significación que ha adquirido la industria del entretenimiento en la cultura, ya que, siguiendo a Echeverría,

el capitalismo de hoy ha entregado esa producción de identidad social artificial directamente a esa ‘industria cultural’ de la que hablaban Horkheimer y Adorno, ahora globalizada y norte americanizada. [...] Muchos creen reconocer la presencia de una inercia dirigida hacia un hecho catastrófico, el de la ‘muerte de la cultura’ en general, y la sustitución de ella por la producción y el consumo de eventos de diversión y entretenimiento,

programados para una sociedad convertida en simple espectadora de su propio destino, incapaz de practicar ella misma una cultura ‘desde abajo’. (2006, 16-17)

Lo contradictorio en *Vale todo* es que *la película usa el cine de acción*, género por excelencia de esta industria del entretenimiento, *para ficcionar a un ‘pobre diablo’ de la llamada periferia tercermundista como actor de su propio destino, practicando una acción cultural ‘desde abajo’, penetrando el centro mismo del mundo.*

Lo dicho vuelve la reflexión a la cuestión pendiente sobre cuál o cuáles estrategias discursivas estarían en juego en estas dos películas, como formas de sobrevivencia frente a la contradicción que plantea la modernidad capitalista. Usando la clasificación propuesta por Echeverría (barroquismo, clasicismo, romanticismo y realismo), *Vale todo* puede dar cuenta una estrategia barroca, que para el autor es la constitutiva de la modernidad en América Hispana:

El aparecimiento del *ethos* barroco en América tiene que ver [...] con el modo como los indios americanos sobrevivientes [a la Conquista] se inventan una manera de sobrevivir, y al mismo tiempo, junto con los españoles abandonados por España, de mantener la vida civilizada en América. [...] Para ello, los indios vencidos no sólo reconocen su condición de vencidos, no sólo aceptan que la reproducción del código de la identidad europea absorba los restos de la suya, los devore y los integre, sino que, volteando el sentido de la Conquista, son ellos mismos los que asumen el papel de sujetos de ese proceso, los que construyen una identidad mestiza.” (Echeverría 2006, 213-214)

Este comportamiento barroco, de acuerdo a Echeverría, subsistiría como estrategia de supervivencia hasta la actualidad, a pesar de los subsiguientes *shocks* modernizadores de los siglos XVIII, XIX y XX, que produjeron, a su vez, otros tipos de respuestas. Echeverría se refiere al imperio del Despotismo Ilustrado de los Borbones en el siglo XVIII, con la consecuente administración “de eso otro tipo de modernidad que es la modernidad clásica francesa [...] que intenta imponer a las poblaciones del continente una sociedad contractual y laica allí donde prevalecía una constitución barroca de la misma” (2006, 215).

Siguiendo a Echeverría, la independencia de los novísimos Estados nacionales del continente durante el siglo XIX significó un nuevo *shock* para el comportamiento barroco, ya que:

La modernidad latinoamericana comienza a ser exógena o importada; intenta ser la réplica de las otras modernidades europeas de la época romántica, como la inglesa o la

francesa.” (: 215) La estrategia de supervivencia que se podría llamar *romántica*, y que apareció como respuesta en aquel siglo, apela a un “grado de locura capaz de invertir el sentido de las cosas. [...] La contradicción desaparece así de la vida cotidiana porque cada uno de los individuos se experimenta auto realizado al participar en la empresa estatal de realización del pueblo como nación. (Echeverría 2006, 212)

Finalmente, Echeverría expone que, “A partir de los años setenta del siglo XX, se extiende un escepticismo, inducido por la impotencia de la economía capitalista autóctona en el proceso de globalización” (2006, 216). A esta época, que coincide con el *posmodernismo*, correspondería un comportamiento *realista*, “un *ethos* o una estrategia de entrega plena al capitalismo. [...] para vivir la vida capitalista, su *ethos* moderno, consiste en desconocer la contradicción inherente a esta época, experimentándola como no existente, denegándola” (2006, 211).

Todas estas cuatro maneras de enfrentar la contradicción subsisten, dice Echeverría; pero, como sucede con toda conceptualización, no se dan ni pueden darse por separado ni de manera pura en la realidad y sería posible conceptualizar otras maneras de hacerlo. Pero el esquema puede servir para entender las estrategias discursivas del cine, como cualquier otra expresión, frente a la modernidad.

La estrategia que subyace a *Vale todo* no podría ser más barroca porque, parafraseando lo dicho por Echeverría, el protagonista parte de reconocer su condición de vencido (al inicio del filme), y voltea el sentido de la ‘conquista’, asumiendo el papel de sujeto del proceso de mestizaje cultural de lo popular-guayaquileño con la industria del entretenimiento norteamericana, tanto del cine de acción como de las *Mixed Martial Arts*. *Estrategia no exenta, en Vale todo, de un aire realista, pragmático, desde el mismo título que se corresponde con lo declarado por el director: todo vale.*

¿Cuál sería la estrategia de sobrevivencia identitaria que subyace a *La llamada*? “La clase media, sumo sacerdote del rito cultural ecuatoriano [...] necesita, para sentirse en ‘su’ lugar, asentar los pies en nubes de otro cielo. Lo que más teme es el encuentro consigo misma” (Cueva, 1987, 131). ¿Es el caso de la clase media representada en *La llamada*? El reconocimiento del conflicto que vive la madre de clase media, escindida entre su trabajo y su hijo, como representaciones del valor mercantil y el valor de uso de la vida, contradeciría, 45 años después, el criterio de Cueva de que la clase media ecua-

toriana se resiste a mirarse. El filme es autocrítico de la clase a la que pertenece el realizador y su equipo de trabajo, sumos sacerdotes del rito cultural cinematográfico. Significaría que, ahora, esta clase no teme a encontrarse consigo misma.

Pero, ¿y los *otros*? En *La llamada*, los *otros* no existen. Es un mundo en sí mismo, en el que no hay cabida para los *otros*. ¿Qué lugar es este en el que desaparecieron los *otros*? ¿No sería este un aire de “nubes de otro cielo”? En *La llamada* no hay un sentido de inversión ni de contrapunto para considerarla barroca, tampoco un sentido de locura y de negación de lo existente, para considerarla romántica. Parece haber, por un lado, un sentido de aceptación pragmática de la realidad, lo que la acercaría a un *ethos* realista, pero también subyace una sociedad sometida a lo contractual y al laicismo, propio de un *ethos* clásico, alejado de la religiosidad propia del barroco (¿y del mestizo ecuatoriano?).

La llamada y *Vale todo* son textos cinematográficos que se proponen, cada uno a su manera, encontrar respuestas y proponer salidas al conflicto de identidad que atraviesa al individuo en la sociedad ecuatoriana en plena modernidad globalizada.

Autores de varias formas identitarias modernas para sí mismos [...], los latinoamericanos sólo pueden actualmente afirmar su calidad de sujetos, de creadores de formas, si la ejercen en el subsuelo o en los márgenes de la vida social formal. Reivindicar su identidad se les está volviendo cada vez más un asunto de alcances revolucionarios. (Echeverría 2006, 216)

3.3 Problemas del cine histórico

El historicismo europeo había entrado ya en crisis cuando hacia finales del siglo XIX nació el cine en la misma Europa, crisis que Hayden White resume en un “estado mental irónico” de historiógrafos y filósofos de la historia, que les permitió cuestionar las pretensiones de objetividad de los grandes relatos históricos que les antecedieron (White 1998).

Paralelamente a ello, la novela –al igual que otras formas de representación artística como la plástica y el teatro– también se cuestionaba la pretensión realista de sus representaciones de la que hizo gala en el mismo siglo, con irrupciones formales que ponían en duda la autoridad del universo ficcional del relato novelado.

El cine recién inventado en ese entonces –producto tardío de la modernidad–, a espaldas de los debates sobre la historia y la novela, rehizo el recorrido que las otras formas narrativas de representación hicieron en siglos, desde lo *clásico* a lo *moderno*.

Como lo había hecho la literatura helénica en sus orígenes, el cine que tempranamente se llamó histórico, porque los eventos que mostraba se referían a épocas pasadas, debutó con el espíritu de la epopeya, con películas como *La caída de Troya* de 1910, *Los últimos días de Pompeya* y *Quo vadis* de 1913, y las míticas *El nacimiento de una nación*, de 1915, versión racista de la guerra civil entre los europeos anglosajones apropiados del territorio norteamericano e *Intolerancia*, de 1916, especie de “historia antes de la historia” de los Estados Unidos de Norteamérica.

Con el poder soviético, la épica cinematográfica deslumbró a la intelectualidad europea y del mundo al heroificar a las masas proletarias en películas como *El acorazado Potemkin* de 1925 y *Octubre* de 1927, que recrean sucesos históricos recientes con un grado de realismo nunca visto, y con la presencia en pantalla de los protagonistas de la historia en la vida real: los soldados de la Guardia Roja, y los mismos Lenin y Trotsky en *Octubre*.

La epopeya se ha caracterizado por narrar acciones trascendentales –típicamente bélicas, de viajes o de aventuras– alrededor de la figura de un héroe –usualmente varón– que encarna las virtudes ideales de una colectividad. Las acciones esforzadas de los héroes épicos se narran con grandes trazos de espectacularidad para disfrute del público, espectáculo que encubre y hace digerible la función didáctica que la epopeya ha tenido desde sus inicios.

Este corte épico lo tienen las primeras novelas que se refieren a épocas pasadas, especialmente aquellas escritas hasta el siglo XVIII y denominadas por Hayden White como pseudo históricas (White 1998), de discutible verosimilitud, que antes que empeñarse en construir una conciencia histórica ponen énfasis en una didáctica moralizante, propia de la epopeya. Es la misma mirada del cine épico de los inicios, que subsiste hasta hoy como *el* modo de la industria norteamericana de tramar el relato histórico. Es un cine que se presta para servir descaradamente al empeño geopolítico del Estado norteamericano por educar al mundo sobre las bondades del imperio y su capacidad para proteger a

la humanidad de los supuestos enemigos presentes y futuros.⁴² Más que histórico, es un *cine de época*, que se propone mostrar en la ficción lo que en apariencia pudo haber sido una época pasada de la humanidad, pero lo hace con otros intereses que pueden ser ajenos y hasta contrarios al de construir una conciencia de la historia, muchas veces contradiciendo lo que pudo haber sido el espíritu de aquella época, entendido por tal la moral, ideología, conocimiento y costumbres. Mucho del cine de *ciencia ficción*, aquel que se imagina una época futura de la humanidad, puede ser considerado cine de época. Los procedimientos de este otro cine espectacular de la industria son los mismos que usa el cine que recrea épocas pasadas, y su finalidad suele ser también la didáctica desde el interés hegemónico mundial.

White no considera la epopeya como una de las tácticas narrativas que el historiador usa en la construcción de su relato, que para él son cuatro: la novela o romance, la comedia, la tragedia y la sátira, en las cuales es posible implicar una mirada irónica de la historia. En la epopeya no: los héroes edificantes son refractarios a la ironía.

La novela histórica se diferencia de la epopeya por la “*conciencia histórica* de parte del novelista o autor de la ficción, que busca la reformulación de lo histórico, su interpretación, llenar los silencios de la historia no ficcional” (Rivas 2004, 51). Para Georg Lukács, la novela propiamente histórica nació con Walter Scott y floreció durante todo el siglo XIX, vinculada con el romanticismo, y caracterizada por la construcción de una anécdota ficticia sobre un telón de fondo histórico que es respetado, al igual que la moral y la ideología de la época, con los personajes históricos importantes en segundo plano y la anécdota ficticia en primero.

El *Cine histórico*, y no el cine de época, sería el equivalente audiovisual de la novela histórica, en cuanto ficción que crea en base a una investigación la posible apariencia visual y sonora de una época, sus códigos sociales y formas de vida, pero que ante todo centra su atención en preguntarse por el espíritu de ella, empeñado en la construcción de una conciencia de la historia, lo que implicaría la mirada inquisidora y explicativa propia de un investigador:

⁴² Por ejemplo, en la película *300* de Zack Snyder (2007), sobre la batalla de las Termópilas, la Europa de Esparta representa en el filme de manera textual “la democracia, la libertad y la razón”, y derrota a 100 naciones de África, Medio Oriente y Asia (no aparecen las naciones de América Latina porque saltaría el obvio anacronismo), que representan lo opuesto: “la tiranía, la esclavitud y la locura”.

También el cine se plantea problemas parecidos a los de la literatura cuando bebe de las fuentes históricas. También el cine reinterpreta la historia representada. Hay pues una literatura y un cine históricos, que se apropian de los referentes del pasado colectivo y los reelaboran, para propiciar así miradas diferentes de las del historiógrafo. (2004, pág. 40)

Para el cine histórico sería igualmente válido lo que Jitrik reconoce como esencial en la novela: “La verdad histórica constituye la razón de ser de la novela histórica que, en consecuencia, no se limitará a mostrar, sino que intentará explicar. Esto es, precisamente, lo que la distingue de cualquier otra novela que pueda legítimamente extraer su material de la historia” (Jitrik 1995, 12).

En el camino de su forzada modernización, Hispanoamérica escribió también sus novelas históricas desde el siglo XIX, emulando el modelo romántico europeo, no tanto por moda, sino por necesidad, como lo señala el mismo Jitrik, la necesidad después de la independencia política de España de revisar el pasado para afirmarse como naciones, para resolver un problema de identidad. Según Rivas, “Si bien los europeos exploraron dentro de la novela histórica el problema de la identidad individual y las identidades colectivas referidas a las clases sociales, los latinoamericanos se volcaron hacia el problema de la identidad nacional” (Rivas 2004, 48).

De esta preocupación por la identidad nacional se nutrieron las primeras películas de ficción histórica de la región, en las cinematografías que desde sus mismos inicios han tomado la delantera en el continente: el cine mexicano con *Los libertadores de México*, de 1916, y el cine argentino con *Nobleza gaucha*, de 1915, basada en *Martín Fierro*, el libro nacional de ese país. En este espíritu nacionalista no es casual que la primera película de ficción de la que se tiene noticia que se filmó en Ecuador, aquella temprana incursión del guayaquileño Augusto San Miguel en 1924, se llamara *El tesoro de Atahualpa*, en referencia al mito que subsistió al fatal encuentro del Inca con el conquistador Francisco Pizarro en Cajamarca, y la posterior quema de Quito.

Igual a lo sucedido con la novela histórica, el cine que se refiere a la historia transitó por un equivalente de la novela romántica, con películas paradigmáticas como *Lo que el viento se llevó*, de 1936, y *Casablanca*, de 1942. En América Latina, sus nacientes industrias cinematográficas hicieron lo propio, con íconos como *María*, de 1922, en Colombia, basada en la novela de Jorge Isaacs, y en Argentina con *La guerra gaucha*, de 1941, basada en el libro de Leopoldo Lugones. Este cine histórico materializa el espíritu de la conciencia histórica del siglo XIX, cuando, según Hayden White:

Se consideraba que la 'historia' era un modo específico de existencia, la 'conciencia histórica' un modo específico de conocimiento, y el 'conocimiento histórico' un dominio autónomo en el espectro de las ciencias físicas y humanas. En el siglo 20 [...] pensadores de la Europa continental [...] han insistido en el carácter ficticio de las reconstrucciones históricas y han discutido el reclamo de un lugar entre las ciencias para la historia. [...] El efecto de estas dos líneas de indagación ha sido crear la impresión de que [...] es posible ver la conciencia histórica como un prejuicio específicamente occidental por medio del cual se puede fundamentar en forma retroactiva la presunta superioridad de la sociedad industrial moderna. (White 1998, 13-14)

Correspondiendo a esta mirada cuestionadora de la conciencia de la historia, la *nueva novela histórica*, que surgió en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX, se define por una forma discursiva que Menton resume en las siguientes características: subordinación de la reproducción mimética a la presentación de ideas filosóficas; distorsión de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; ficcionalización de personajes históricos; metaficción o comentarios del narrador sobre el proceso de creación; intertextualidad; y visiones dialógicas que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo (Menton 1993, 43-44).

Algunas de estas características de la nueva novela histórica se encuentran en el cine latinoamericano que a partir de la década de 1960 se refiere a la historia; estas expresiones cinematográficas se hicieron eco del *neorrealismo* italiano, la *nueva ola* francesa y del *free cinema* inglés. Irrumpen por esos años el *cinema novo* brasileño, con obras como *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de 1964, y *Cómo me gustaba mi francés*, de 1971, películas de ficción que pueden reconocerse como de un nuevo cine histórico. Igual sucede en Argentina con *La hora de los hornos*, de 1968, que inaugura un cine de ensayo que cuestiona frontalmente las miradas dominantes de la historia.

En Cuba, a la vez que se hace una filmografía épica en apoyo al proyecto revolucionario, la película *Memorias del subdesarrollo* (1968) propone una mirada de la convulsión social que vivía el país, que se ajusta al concepto de historia que Luz Marina Rivas definió como *intrahistoria*, cuyas características son las siguientes:

- Construcción de personajes ficticiales subalternos (frecuente la narración en primera persona) a través de los cuales se ficcionaliza la historia de lo cotidiano.
- Apropiación de los géneros de la intimidad y de los márgenes, es decir formas de las contra literaturas [...] que incluyen diarios, testimonios, relatos autobiográficos.
- Apropiación de los lenguajes y formas de la cultura popular, como la oralidad, el mito y distintas formas de la cultura de masas.

- Metahistoria, como una forma de hacer patente la conciencia de la historia que define la novela histórica. (Rivas 2004, 101)

Desde entonces, desde la década de 1960, gran parte del cine latinoamericano con interés en la historia ha ido de la mano, en sus desarrollos y propuestas éticas y estéticas, con la literatura histórica del continente. Excepto en aquellos países de la región que por razones económicas y políticas han visto postergado el inicio de sus cinematografías, como es el caso de Ecuador. En el país no es sino hasta 1977 que se filman los primeros cortometrajes documentales que miran la historia (Granda 2010), *Entre el sol y la serpiente* (1977) y *Nuestra primera historia* (1977), dos películas que narran las culturas prehispánicas en Ecuador, en un gesto fundacional desde el cine: empezar por donde se supone que empieza la nación, por los supuestos antecedentes aborígenes.

En una especie de continuidad historiográfica de estos primeros documentales, a partir del siguiente año se filman los primeros cortometrajes de ficción histórica, entre ellos: *La Libertadora del Libertador*, 1978, sobre la relación de la quiteña Manuela Sáenz con Simón Bolívar; *Montonera*, 1980, sobre Nicolás Infante, el líder de las montoneras alfaristas de la década de 1880; *Las alcabalas*, 1980, sobre la rebelión de fines del siglo XVI contra el pago del impuesto real; *Miguel de Santiago*, 1980, sobre el pintor de la Escuela Quiteña de fines del siglo XVII; *Daquilema*, 1981, sobre el líder de la rebelión puruwa de 1871; *Espejo el precursor*, 1981, sobre el pensador libertario de fines del siglo XVIII (Granda 2010).

Al finalizar esa década del nacionalismo de la Junta Militar y del gobierno de Jaime Roldós, estos cortometrajes se proponen resaltar los momentos y las figuras de la Historia que esta había mantenido en un segundo lugar, figuras que desde la mirada de los realizadores encarnaban el verdadero espíritu de la nación. En esta tarea se *heroifica* al personaje histórico y se simplifican los conflictos de la época, en razón al impulso didáctico que los animaba, antes que a la brevedad de las obras. Aun así, estos cortometrajes constituyen un singular conjunto que de alguna manera “busca la reformulación de lo histórico, su interpretación, llenar los silencios de la historia no ficcional”, conforme al reclamo de Rivas para la novela histórica (2004).

Una década después, en 1990, aparece el primer largometraje que puede considerarse cine de época, *La Tigra* (Luzuriaga 1990), adaptación del cuento del mismo nombre de José de la Cuadra. Heredera tardía del nacionalismo nunca consumado, la película

recrea el ambiente rural de la costa ecuatoriana de la década de 1930. Desde un conflictuado mundo montuvio, *La Tigra* mira la corriente civilizadora que viene desde la ciudad como una amenaza, que ha empezado a resquebrajar la cultura rural. Es un filme de alguna tonalidad histórica, por cuanto subyace en él una pregunta y una explicación sobre el porqué del derrumbe del mundo mítico del montuvio.

Motivada por el éxito de público de *La tigre*, la empresa televisora Ecuavisa produjo, durante la década de 1990, varios largometrajes para la televisión, adaptaciones de novelas ecuatorianas que se refieren a épocas pasadas. Dos de ellas recrean también el mundo montuvio de comienzos del siglo XX: *Los Sangurimas*, estrenada en 1993, basada en otra obra de José de la Cuadra; y *A la costa* en 1995, basada en la novela de Luis Martínez; las dos adaptaciones dirigidas por Carl West. Adaptó además la novela *Cumandá* de Juan León Mera, dirigida por César Carmigniani en 1993. Luego produjo *Siete lunas, siete serpientes* en 1996, a partir de la novela de Demetrio Aguilera Malta; y *El cojo Navarrete* en 1997, basada en la novela de Enrique Terán, otra vez con la dirección de Carl West.

Cada una de estas adaptaciones de la literatura proponen una imagen de lo que pudo haber sido la vida del país desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. Juntas ofrecen una visión exótica de un pasado precapitalista, rural y mítico, que exalta un regodeo nacionalista muy valorado por la audiencia televisiva. A ello se suma una cierta exaltación de la gesta liberal en *Los Sangurimas* y en *El cojo Navarrete*, películas que contienen en su trama prolongados episodios que recrean las batallas entre liberales y conservadores de fines del siglo XIX. La misma empresa produjo en 1995 la adaptación de la novela de Jorge Icaza *El chulla Romero y Flores*, también dirigida por Carl West, obra que presenta la vida urbana de un pequeño Quito de inicios del siglo XX, todavía marcado por la religiosidad católica y sus prejuicios sociales y raciales.

Toda esta prolífica y singular producción de un canal de televisión, que recrea los ambientes de una época antes que cuestionar la historia, logra ficcionar un pasado nacional, una memoria audiovisual generada desde la ciudad burguesa y blanco-mestiza, heredera del liberalismo. La construcción en la ficción de esta amplia imagen de un pasado mediato, desde antes de la Revolución Liberal hasta después de ella, que atraviesa las tres regiones geográficas del país, gozó de amplia aceptación en todas las audiencias, todavía necesitadas de la identificación con un imaginario de lo nacional.

En 1996, otra adaptación de la literatura, la película *Entre Marx y una mujer desnuda* (Luzuriaga), basada en la novela homónima de Jorge Enrique Adoum, plantea una ruptura del imaginario nacional y de la historia. El filme asume la voz crítica y frustrada, a través de un escritor en ciernes, de la juventud militante de un Partido Comunista que en la década de 1960 impuso, como lo hizo en la mayoría de países del globo, una política que atendía a las necesidades de la Guerra Fría antes que a las demandas de la realidad local. La ruptura radica en la crítica al indigenismo, al proponer la imposibilidad del mundo intelectual urbano-mestizo de conocer y acceder al mundo kichwa andino, que le es ajeno y opuesto. El resultado es el resquebrajamiento de la nación y de su futuro: al final, un desencantado protagonista deja el país, “porque las montañas no nos dejan ver el horizonte”.

Más que cine de época, el filme corresponde a la conceptualización de nueva novela histórica que hace Menton, y a la de intrahistoria que hace Rivas. Y, sin embargo, ¿puede considerarse esta película como nuevo cine histórico o cine intrahistórico? No, según Anderson Imbert, porque cuenta una acción ocurrida en la época contemporánea a la vida del cineasta y no anterior a ella, concepto que ha sido profusamente cuestionado para la novela, aunque Seymour Menton lo considera el más apropiado.

No sería el caso de *Mientras llega el día* (Luzuriaga), película estrenada en 2004, que recrea momentos significativos del año comprendido entre agosto de 1809 y agosto de 1810, durante el cual los quiteños que desataron la lucha contra el poder colonial fueron apresados y luego asesinados. La película, si bien incluye en la trama a personajes y sucesos históricos destacados, incorpora como protagonistas a personajes ficcionados subalternos para recrear la vida cotidiana de Quito de aquella época, y “propicia un acercamiento al pasado en actitud niveladora y dialogante, elimina la ‘distancia épica’ de la novela histórica tradicional y propicia una revisión crítica de los mitos constitutivos de la nacionalidad” (Aínsa 2003, 28), en palabras que Fernando Aínsa usa para describir la nueva novela histórica, y que bien corresponden a este filme, que “muestra a nuestros libertadores como personajes vulnerables, personas con miedo y seres totalmente sensibles a la realidad de su momento” (Lucero 2017, 4).

Después de *Mientras llega el día*, algunos largometrajes documentales se han realizado en el empeño de *reescribir el pasado*: *AVC: del sueño al caos*, realizado en 2007

por Isabel Dávalos, sobre el grupo guerrillero de fugaz vida en la década de 1980; *Abuelos*, realizado en 2010 por Carla Valencia, que se refiere a un líder sindicalista asesinado por la dictadura de Pinochet; *Con mi corazón en Yambo*, realizado en 2011 por María Fernanda Restrepo, sobre el asesinato policial de los hermanos Restrepo; *Mindalae*, realizado en 2011 por Samia Maldonado, historiografía de la diáspora de los comerciantes otavalos por el mundo; *La muerte de Jaime Roldós*, 2013, realizada por Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, sobre el complot para asesinar al presidente socialdemócrata ecuatoriano; y *Alfaro vive carajo*, 2015, de Mauricio Samaniego, sobre el grupo guerrillero de la década de 1980.

En el mismo período, se estrenó una cantidad un poco mayor de largometrajes de ficción que tienen por material de trabajo a la historia: *Matilde Hidalgo de Prócel* en 2004, *Olmedo el castigo de la grandeza* en 2009, y *Manuela Sáenz* en 2011, tres películas dirigidas por César Carmigniani, cada una sobre un personaje de la historia del Ecuador; *Recuerdo de Montalvo* en 2000 y *La revolución de Alfaro* en 2010, dirigidas por Diego Terán; *Distante cercanía*, de Alex Schlenker (2013); y *Mono con gallinas*, de Alfredo León (2013). Todas estas películas recrean claramente épocas anteriores a la de la vida de los autores. Por tanto, serían obras de cine histórico, según Imbert, por lo de referirse a una época anterior a la vida del autor.

En la década del neonacionalismo de la Revolución Ciudadana, que se afanó de retomar el espíritu –y la espada– de la Revolución Liberal, *La revolución de Alfaro* (J.-D. Pérez 2010), recrea los momentos que la historia considera relevantes de la lucha liderada por Eloy Alfaro, que este recuerda mientras viaja de Guayaquil a Quito detenido por sus enemigos políticos, en el mismo tren que hizo construir en su gobierno pocos años atrás. La película expone extensamente, y en palabras más que en acciones, los intereses por las cuales las fuerzas tradicionalistas promovieron la masacre de Alfaro y la de sus lugartenientes, y la posterior quema de sus restos en la llamada *hoguera bárbara* de 1912. El filme se constituye en el resumen historiográfico de la gesta liberal en un claro empeño didáctico, atravesado por la misma heroificación y grandilocuencia de los cortometrajes históricos de inicios de la década de 1980, sin énfasis en la pregunta sobre el problema de la verdad histórica, pues esta se da por hecha. La forma de su realización no lo hace verosímil, y la verosimilitud, según Aínsa, es condición de la ficción histórica:

Aunque los objetivos de la historia y la ficción son diferentes, la forma del texto es parecida, los procedimientos narrativos utilizados son similares y, sobre todo, están guiados por un mismo esfuerzo de persuasión. [...] El discurso narrativo resultante está dirigido a un receptor que espera que el pacto de la verdad (historia) o de lo posible y verosímil (ficción) se cumpla en el marco del corpus textual. (Aínsa 2003, 24)

En el cine, desde que se alejó de la réplica de lo teatral que fundó Meliès, y gracias al rodaje en locaciones reales y a la actuación vivencial, el espectador es mucho más propenso a tomar por ciertas tanto la ambientación como las acciones, a tomarlas por verdaderas, es decir, por históricas en cuanto voluntad de *verdad*. A la vez, al mostrar el desarrollo de una acción supuestamente pasada en tiempo presente, vivencial y continuo, de modo indetenible, como en la vida, la ficción cinematográfica sería radicalmente más eficiente que la novela en propiciar, conforme a Jitrik, “la ilusión de espacializar un tiempo bloqueado” (1995, 15), propósito de la novela histórica. El cine de ficción histórico encarna la ilusión del desbloqueo total del pasado.

En el transcurrir del tiempo presente continuo propio del cine, este le impone al espectador una sola e interminable imagen audiovisual en movimiento, a diferencia de la novela que transcribe reflexiones, citas y descripciones de escenarios y acciones que evocan en el lector imágenes y sonidos que él toma de su propio banco de datos personal, del repertorio familiar, cultural o enciclopédico. La novela es mucho más polisémica que el cine, menos dictatorial en su modo de hurgar en una evasiva verdad histórica.

Frente a la capacidad de naturalizar propia de la ficción, que hace pasar por verdadero aquello que sólo es la representación de un punto de vista que se refiere a la realidad, Jitrik propone desarrollar “una teoría crítica del totalitarismo ficcional” (1995, 65). Está pensando, seguramente, en las acciones que ha desplegado la nueva novela histórica por poner en duda la autoridad del discurso histórico de la novela y de la historia.

Es en esta línea de un nuevo cine histórico que en 2013 el largometraje *Distante cercanía* (Schlenker 2013) ironiza sobre su propia condición de ficción y sobre la historia. En lugar de heroificar a un personaje conocido de la historia, usa la comedia farsesca para ficcionar lo que pudo haber sido la vida de la clase media quiteña en épocas de la Segunda Guerra Mundial, con un *empleadillo* de banco de personaje principal, que por arribista se integra a la célula fascista que dirige un nazi alemán de medio pelo en el mismísimo Quito, días antes de la caída de Hitler. Muerto el líder fascista local, el arribismo del empleado bancario subsiste y se perpetúa como desfalcador de los ahorros de una pequeña

población, personificando en una época anterior lo que en realidad pasó a fines del siglo pasado, cuando el país vivió el *feriado bancario*, cuando la clase media ecuatoriana vio esfumarse sus ahorros en un día. *Distante cercanía* puede considerarse como película intrahistórica ya que, según Carlos Pacheco, conforme a Menton: “la opción por la intrahistoria implica sobre todo la percepción del acontecer de la Gran Historia desde las perspectivas locales, domésticas o personalísimas de personajes comunes, sin especial relevancia” (Pacheco 2001, 213). A la vez, la película asume el gesto del nuevo cine histórico por su énfasis en la “distorsión de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.”

La película está claramente dividida en dos partes, como sucede con algunas obras del cine ecuatoriano. En la primera domina el espíritu de la comedia, mientras que en la segunda se instala claramente la farsa. En la primera parte, la mirada irónica de la historia da fe a versiones que refieren a células fascistas en el mundo entero, Ecuador incluido, en espera del triunfo nazi para globalizar su dominio. La célula quiteña es ridiculizada por el personaje cómico, lo que desestabiliza la pretensión “histórica” del nazismo y la pretensión de verdad de la misma historia, pretensión que es abiertamente satirizada con el anacronismo del desfalco bancario en clave de farsa, en la segunda parte.

De manera coincidente, otro largometraje estrenado el mismo año 2013, *Mono con gallinas* (A. León 2013) reconstruye Quito en la década de 1940 y en relación a una guerra, con la diferencia que no se trata de la Segunda Guerra Mundial, sino del conflicto armado entre Ecuador y Perú por cuestiones limítrofes. En un tono que intenta ser de la tragedia, la película asume el punto de vista de un muchacho de la clase media alta, quien, para huir de la tiranía familiar, se enlista como voluntario para la guerra, en un acto descabellado, pues ir a pelear –ir a morir– al frente de guerra es solo para los que no tienen futuro, como el amigo proletario del protagonista, según lo establece la presentación del filme. En la reconstrucción de los escenarios, de la visualidad y sonoridad de la época, y de la actuación, la película pone un empeño poquísimas veces logrado en el cine ecuatoriano, con el claro propósito de lograr que la verosimilitud su cumpla, y hacer posible el pacto de la verdad con el espectador.

Una vez en la selva de la Amazonía ecuatoriana, donde se desarrolló buena parte del conflicto armado de 1941, el protagonista y sus pocos compañeros de viaje enviados desde Quito para integrar un pelotón de soldados, encuentran en su destino a un sargento

del ejército ecuatoriano solitario, viviendo en pésimas condiciones de vida, en un destaralado puesto de avanzada, sin armamento, y al borde de la locura, en espera de un apoyo logístico que nunca llegará. El ridículo pelotón, que es visto al inicio desde la comedia, se deshace lentamente en el hambre y el ambiente hostil para los ciudadanos; y cuando ya la mirada trágica erradicó a la comedia del filme, es atacado de pronto por armas de verdad que matan a todos menos a dos: el muchacho quiteño y el soldado guayaquileño. Tomados presos por los peruanos, empieza la parte más interesante del filme: la relación entre los *monos* ecuatorianos detenidos, y los *gallinas*⁴³ peruanos que los capturaron.

Por contraste, la película escenifica un puesto de avanzada peruano altamente organizado y eficiente, y personas con las que el mono quiteño puede dialogar: la bella enfermera, el vigilante, y el mismo oficial al mando. De esta manera, la mirada del realizador explica la razón de la derrota militar y limítrofe del Ecuador en la guerra, desde una mirada no exenta del espíritu de la víctima propio del melodrama. Al final del filme, en otro acto descabellado, el protagonista y su compañero de prisión escapan a sabiendas que no hay camino. En la imagen que pudo haber sido la final, porque sintetiza el absurdo de la guerra, los dos fugados yacen sobre el piso a la vera de un río innavegable, el quiteño herido y el guayaquileño muerto, junto al soldado peruano que los alcanzó en la fuga, muerto él también.

A diferencia de todas las películas nacionalistas de época anteriores, *Monos con gallinas* se propone mirar al individuo atravesado por la fatalidad social e histórica, y lo logra. El mono quiteño sobreviviente es reconocido por su adversario, el oficial peruano, para quien la fuga no tenía sentido, y que, sin embargo, termina valorando el gesto del ecuatoriano: “Entiendo su accionar: es el deber de todo soldado” (León 2013, 01:16:05). Es el reconocimiento del otro –mejor si el enemigo–, lo que construye la identidad individual y nacional, en un solo acto.

Monos con gallinas concluye con la mirada grave de la tragedia y con un personaje construido, el mono quiteño, por las capas de profundidad que han aflorado a lo largo

⁴³ El título del filme hace referencia a los apodos que los nacionales de los dos países se han asignado los unos a los otros desde La Colonia. El origen es incierto pues hay varias versiones. La más gráfica para una película de guerra es: “Decían que los ecuatorianos no tenían armamentos y que cuando escuchaban las balas se subían a los árboles [como monos]”, y “En Jambelí, los ecuatorianos atacaron con furia y rebeldía porque estaban cansados de los vecinos del sur. Decían que los peruanos salieron a la carrera como gallinitas” (Llanos 2016).

de la obra. La película logra ver *dentro* del personaje. En ese impulso dialogante entre autor y personaje, la película se atreve a mirar también dentro del otro, para reconocer la voluntad de verdad en los bandos en pugna. Son cualidades que hacen de la obra una película histórica que busca “llenar los silencios de la historia no ficcional”.

Al final, el joven quiteño vuelve a casa y se detiene en la puerta. El muchacho se limita a esperar a que salgan a recibirlo, con una mirada que habla de la profundidad construida, en un silencio elocuente que dice de su identidad asumida. “Estás muerto”, le dice la madre, incrédula de que su hijo haya sobrevivido a la guerra.

3.4 El surgimiento de un cine kichwa

El joven cineasta José Espinosa Anguaya, ante la pregunta sobre cómo llamar aquello a lo cual él pertenece, si nación, nacionalidad, etnia o cultura, responde con la palabra “pueblo”. Y a la pregunta sobre si él se considera indígena, indio o kichwa, responde que él es “otavalo”.

Espinosa Anguaya es uno de los pocos jóvenes del pueblo otavalo que ha estudiado cine como su profesión. El primer otavalo en hacerlo fue Alberto Muenala, quien terminó sus estudios en México en 1985. Desde su regreso al país ha filmado varios cortometrajes de ficción y documentales, todos desde el interés de su pueblo, entre ellos el reconocido *Por la tierra por la vida levantémonos*, de 1992. Ante la pregunta de si su producción debe llamarse “cine indígena”, responde Muenala:

El término de cine indígena es una denominación poscolonial. [...] Este apelativo de alguna manera ha servido para diferenciar la producción audiovisual racializada y en estos últimos tiempos para distinguir las producciones de alto y bajo presupuesto, tanto es así que al crearse una nueva categoría en el CNCINE se destinó el presupuesto más bajo para estas producciones. Desde los realizadores de los pueblos y nacionalidades del Ecuador no aceptamos esta denominación excluyente. (La Hora 2017)

En 2012, con el grupo de jóvenes cineastas de Otavalo, y con el apoyo de profesionales no otavalos procedentes de Quito y La Paz, Muenala dirigió *Killa* (Luna), el largometraje producido por la Corporación Rupay, obra estrenada recién en 2017.

Killa es el primer largometraje de ficción que se afana de haber sido producido en un contexto profesional por integrantes de un pueblo originario de la región, realizado

principalmente por personas que se han formado para hacer del cine su profesión. Mucho antes, desde 2004, otra corporación, llamada *Sinchi Samay* (Fuerte aliento), radicada en Quito e integrada por jóvenes emigrados de la zona de *Kacha*, provincia de Chimborazo, descendientes del pueblo *puruwa*, han realizado y estrenado cinco películas sin las bases de una formación profesional: *Pollito*, a la que luego debieron llamar *Pollito 1*, ya que dos años después estrenaron *Pollito 2*, seguida por *Atun Aya*, *Runakay* y *Llakilla Kuskukuy*, que se estrenó en 2013.

Estos emprendimientos *corporativos*, a los que se debe sumar innumerables obras de corta duración y documentales educativos y promocionales producidos por individuos y organizaciones de los diversos pueblos originarios, son suficientes para establecer que la relación entre las expresiones *indigenistas* de la sociedad europeizada del Ecuador y aquellas de los pueblos originarios ha cambiado radicalmente.

Hoy resultaría casi inaceptable aquello que hasta hace 40 años aún era bien recibido en la elite cultural del país, cuando, en palabras de Ángel Rama, “esas multitudes [indígenas], por ser silenciosas eran [...] cómodamente interpretables por quienes disponían de los instrumentos adecuados: la palabra escrita, la expresión gráfica” (Cornejo-Polar 1970, 15). Y la expresión cinematográfica, habría que añadir.

Heredero del indigenismo literario, el indigenismo cinematográfico vivió de manera tardía sus escasas expresiones en Ecuador durante las décadas de 1970 y 1980, escasez común al conjunto del cine ecuatoriano que apenas nacía. Este resurgimiento del indigenismo en el moderno aparato del cine se explica por el impulso nacionalista de un gobierno que se proponía, una vez más, consolidar un Estado moderno, y la consecuente necesidad de integrar una nación de ciudadanos. De manera paradójica, los máximos exponentes de aquel breve indigenismo del cine son dos descendientes kichwas, los hermanos Igor y Gustavo Guayasamín, autores de obras documentales como *Los hieleros del Chimborazo* y *Tiag*. Según el crítico Christian León,

en las dos películas se mantiene la representación ilustrada de un indígena que lucha en y contra la naturaleza, despojado de la relación social y es excluido del mundo de la polis. A partir de esta representación, se consagra la figura redentora del intelectual mestizo que traduce las demandas y la voz del indígena, incapaz de abogar por sí mismo. A través del discurso de la desgracia indígena, se intenta reeditar la figura de un indio sin capacidad de agencia política y la del mestizo redentor, agente de la cultura occidental y del Estado-nación. (C. León 2010, 186)

Abundando en la paradoja, Gustavo Guayasamín filmó el cortometraje de ficción *El cielo para la Cunshi, caraju*, adaptación de un episodio de la novela cumbre del indigenismo literario ecuatoriano, *Huasipungo*, de Jorge Icaza. Que Guayasamín haya escogido en 1977 la obra de Icaza para adaptarla al cine no era extemporáneo. En plena década de 1970, una adaptación teatral de *Huasipungo*, dirigida por Antonio Ordóñez, devino en éxito de taquilla con llenos completos por varios meses en el Teatro Nacional Sucre de Quito, y en otros teatros del país. Con una reforma agraria todavía haciéndose, y un gobierno militar nacionalista rigiendo, la obra de Jorge Icaza parecía gozar de plena validez.

Por un lado, el público *chulla*, por usar la palabra kichwa que Icaza utiliza para nombrar al ciudadano arribista, parecía compartir la burla explícita al proyecto modernizador liderado por los gringos, que en el texto de Icaza sucede en la primera mitad de siglo, y para el público de la representación teatral sucedía en aquellos días, en pleno inicio de la explotación petrolera; pero, a la vez, subyacía, y subyace aún, una identificación más profunda.

La palabra hiriente, sucia, vulgar y fea –a ojos del lector de su época y de muchos lectores de hoy–, que Jorge Icaza utiliza incesantemente para describir, en *Huasipungo*, la sórdida y bestializada relación del mundo andino-rural con el mundo europeizado-urbano de comienzos del siglo XX en la sierra feudal ecuatoriana, resonaba en aquella década, cuarenta años después de la primera edición del libro, todavía con fuerza en el inconsciente del lector de su novela, del espectador de la adaptación teatral y del espectador de la breve adaptación al cine.

Probablemente, aquel lector-espectador reconocía, en la profundidad de su ser, que la palabra que Icaza usa para aparentemente describir una relación exterior a sí mismo, de un supuesto mundo real, en verdad la usaba para describirse él, hiriéndose, ensuciándose, vulgarizándose, afeándose, de una manera masoquista, sufriente, dolorosa. Ese masoquismo autodesvalorizador en el cual los urbano-europeizados habían sido educados por el catolicismo culpabilizador.

Mirado así, el resultado del empeño por construir al otro, por construir “el problema del indio”, en el caso de la literatura indigenista, sería, al final de cuentas, parte de la lenta, compleja y contradictoria construcción del sí mismo, como individuos, como colectividades. De lado y lado.

Proceso de autoconstrucción personal y colectivo plenamente insertado, no está demás el precisararlo, en un devenir social, que implica, al mismo tiempo, en el caso de la naciente novela ecuatoriana de inicios del siglo XX, “...un doble proceso [porque] se aprende a escribir novelas para que los lectores, a su vez, aprendan a construir naciones como sociedades modernas”, como lo sintetiza Antonio Cornejo-Polar (1995, 19), asumiendo plenamente la novela –la ficción– como posibilidad, como mundo posible, como *nación posible* – en este caso–.

Generalizando, bastaría con decir: *se aprende a escribir para aprender a construir y a construirse*, como individuos, como colectividades, de acuerdo al proyecto social en el cual se está inserto. En el caso de la obra de Jorge Icaza y de los otros autores de la región llamados *indigenistas*, se trata del proyecto social de construcción de una nación-sociedad moderna.

Como en los demás indigenistas de su época, el texto de Icaza es un llamado a la revolución, a subvertir el orden. Es un llamarse a subvertirse, subvirtiendo la forma, el lenguaje. Es un llamado, este, que funciona por rechazo, de sí mismo, de una relación social en la cual el autor es protagonista. No todos los indigenistas lo hicieron de igual manera, otros lo hicieron por exhortación, por mitificación, por descubrimiento, por encubrimiento.

“La vida, más que pensamiento quiere ser hoy acción, esto es, combate. El hombre contemporáneo tiene necesidad de fe. Y la única fe, que puede ocupar su yo profundo, es una fe combativa” (2013, 16), exhorta José Carlos Mariátegui a su lector de *El alma matinal*. ¿Quién es este hombre contemporáneo al que se refiere Mariátegui, si no es él mismo? Es él quien siente la necesidad de abandonar su necio apego a pensar la vida, para accionar, para combatir. Es él quien vive la necesidad de fe, para poder accionar, para poder combatir.

El ideólogo Mariátegui escribe como el literato Arguedas, como los poetas, tomándose el nombre del otro, de los otros, de todos los otros, de *la inmensa humanidad* según el verso de Nazim Hikmet, para, en estricto sentido, hablar de sí mismo, desnudando su interioridad, su conflictividad, compartiéndola. Es una dimensión de su yo lo que se objetiva en el texto, que adquiere una textura, una textualidad.

En la década de 2010, a 80 años de la primera edición de *Huasipungo*, y a 40 de sus primeras adaptaciones al teatro y al cine, a muy pocos “no indios” se les puede ocurrir

hablar a nombre del “indio”. Porque las condiciones de los pueblos originarios en el Ecuador han cambiado, precisamente desde la década de 1970, desde la última reforma agraria, a partir del proceso sostenido de modernización de la sociedad iniciado entonces, con la lenta abolición del privilegio de las castas y del trabajo servil que aún subsistían, con la imposición de la ciudadanía, del trabajo asalariado, del capital, y del mercado.

Ahora, los pueblos y nacionalidades, sus descendientes y sus representantes, tienen cada vez más voz y más espacios en la vida social, si bien aquello que han conquistado no alcanza todavía la plenitud por ellos deseada. Rota la inmovilidad social del feudalismo, muchos de ellos han conquistado la educación universitaria, el poder político en sus regiones, y una porción del poder económico accediendo a la clase burguesa en tanto empresarios del comercio, de los servicios, y de la producción.

No sería casual, entonces, que ahora los pueblos originarios hablen con voz propia, a través de sus jóvenes realizadores en el caso del cine, y que ya no resulte socialmente aceptable que intelectuales europeo-urbanos pretendan hablar por ellos.

Sin embargo, el problema de la autoconstrucción de la voz propia, en el caso del cine y de toda forma de expresión de esa voz, está cruzado por el problema del aprendizaje de la forma de expresión que, como se sabe, no es ni puede ser neutra.

El cine, más *moderno* que la misma novela, también vino de Europa, entendida esta “más como una expresión cultural que como una expresión cartográfica; [referida] principal y conjuntamente a Europa Occidental y Norte América” (2001, 95), de acuerdo a la precisión de Immanuel Wallerstein.

Su irrupción en la cultura urbana ecuatoriana a inicios del siglo XX significó, en primer lugar, el espectáculo de películas filmadas en esta Europa culturalmente entendida, y luego, lenta y esporádicamente, el aprendizaje de cómo construir su lenguaje y de para qué usarlo.

Este aprendizaje y uso de la forma de expresión cinematográfica ha estado en manos de pocos ciudadanos de Guayaquil y sobre todo de Quito, unos de ascendencia aristocrática, otros de origen burgués, otros *chullas* de la clase media, la inmensa mayoría hombres, que han bregado, todavía hasta hoy, por construir un imaginario de lo nacional desde diferentes acercamientos, incluido el indigenismo.

Es recién desde finales del siglo XX, pero sobre todo una vez empezado el siglo XXI, que tanto mujeres cineastas de la ciudad como hombres cineastas de los pueblos y

nacionalidades filman de manera consistente y sostenida sus primeras voces. ¿Hablan por sí mismos estos jóvenes realizadores de los pueblos y nacionalidades? ¿Para quién hablan? ¿Cuánto de construcción de su subjetividad o identidad personal o colectiva es posible reconocer en sus obras?

El texto que identifica el video *tras cámaras* promocional de *XXI Runawood Marka* (Pueblo *Runawood* del siglo XXI), publicado en la red social norteamericana *Youtube*, dice:

RUNAWOOD es un ideal, una lucha por mantener vivo nuestras historias, nuestras vivencias, una lucha por nuestra reivindicación cultural. En la actualidad, *Inka's Entertainment* nos apadrina con el proyecto *RUNAKAY*, La serie, y esperamos que más personas y productoras sigan uniéndose a esta iniciativa, ya que ahora somos más, con más fuerza y ¡más unidos que antes! (W. León 2012)

Los realizadores del video, de origen *puruwa*, parodian el nombre de la 20th Century Fox y su isologo audiovisual en movimiento, cambiando la música del original, de vientos metal y cuerdas de la instrumentación europea, por otra música con bocinas de los Andes, según consta al final del video referido:



Imagen 1 Logotipo de Runawood Marka

En otro video publicado con anterioridad a este,⁴⁴ en el que los realizadores promocionan una muestra de sus obras, estos parten de establecer “lo que tienen los gringos” (*Gringokunaka charinmi*), que no es otra cosa que Hollywood, para luego establecer “lo que es de la tierra Indú (*India llaktaka*), que es Bollywood, y terminar proponiendo “No-

⁴⁴ Ver en <http://www.youtube.com/watch?v=6vnygrjxS4A&list=UUUeaiMth4U6Ntby6KU3PG8w>

sotros también tenemos que mirar” (*Ñukanchikmi rikunatapish charinchik*), que es el segundo festival Runawood (*2do Runawood Raymi*), sólo que esta vez el isologo animado corre con la música europea del original de la 20th. Century Fox.

Esta línea icónica y progresiva de la producción cinematográfica, de Hollywood a Runawood, coincide con la línea histórica de la acción modernizadora del cine, del centro a la periferia, del mundo europeo al mundo andino. De manera paródica, y a la vez explícita, los realizadores de esta programación cinematográfica se declaran herederos de Hollywood, son el Hollywood de los *runas* y, al mismo tiempo, los promotores de “una lucha por nuestra reivindicación cultural”, como consta en su declaración ya citada.

William León es el fundador y director de la corporación Sinchi Samay y de una serie de empresas y marcas covinculadas, todas en inglés, como *Inka's Films*, *Inka's Entertainment*, *Inka's Records* y la referida Runawood. Él mismo es el director de todos los largometrajes y series producidas por la corporación y por sus marcas. Varios sitios de estas marcas en el internet, y una presencia importante en el canal YouTube, con muchas otras obras “colgadas” en la red a más de los largometrajes, hablan de una capacidad de producción y de promoción que dan cuenta de un importante nivel empresarial.

A diferencia de la literatura indigenista, cuyo destinatario “no es nunca el indio” (Cornejo-Polar 1970, 24), las obras de Sinchi Samay se dirigen primero a su comunidad Kacha, donde se estrenan, y luego a los demás pueblos a lo largo y ancho del país, que compran copias “piratas” en DVD. Después se dirigen a todos aquellos kichwas que han emigrado a Europa y Estados Unidos. No es casual, por tanto, que un tema preferido de la producción Runawood sea la migración.

Por ejemplo, *Pollito Tigramuy* (*El regreso de Pollito*), más conocida como *Pollito 2* (W. León 2010), la obra más difundida de Runawood y más vista que la mayoría de las películas *letradas* del cine ecuatoriano, trata del padre viudo que deja a su pequeño y único hijo al cuidado de la abuela en su casa del campo andino, para emigrar a España y ganar dinero. Pero un ladrón rompe su ilusión tan pronto llega a Quito. Sin embargo, persiste en trabajar para recuperar el dinero robado y viajar, mientras que su hijo sufre la muerte de su abuela y debe subsistir de betunero en el pueblo cercano. El padre, de pronto arrepentido, regresa a su comunidad para encontrarse con un hijo abandonado al borde de la muerte, víctima de otros ladrones. Al final, el padre jura que no volverá a abandonarlo nunca más; ni a él, ni a su tierra.

El tono melodramático de este filme y el estereotipo de las situaciones, que abundan en una resolución educativa y moralizadora que recuerda algunas expresiones de la literatura indigenista, está presente ya desde *La navidad de Pollito* (2004), película luego conocida simplemente como *Pollito 1*, la obra iniciática de este conglomerado cinematográfico, tono que perdura en las producciones recientes de Runawood.

Cornejo Polar establece como definición del movimiento indigenista y como su condición: “Una diferenciación real entre el universo indígena y el universo desde el cual el indigenismo es producido, al mismo tiempo que una conciencia especialmente aguda de esta diferenciación [que] en sus planos de realidad y conciencia, es social y cultural” (1970, 25-26).

En la producción de Runawood, el “universo indígena” representado estaría sostenido por “nuestras historias, nuestras vivencias”, como consta en su declaración por internet ya citada, por la presencia en pantalla de no actores originarios de la comunidad, que hablan en kichwa, y por el registro de entornos rurales de los Andes, a más de entornos urbanos frecuentados por kichwas migrantes. Este universo no se diferenciaría de aquel de la producción del texto fílmico. Por tanto, no habría conciencia de ninguna diferenciación, porque no la habría entre universo representado y universo desde el cual se produce la representación, sino que, por el contrario, habría identificación, tanto en la realidad como en la conciencia de esa realidad.

Si esto fuese así, habría que concluir que el mundo referido, la comunidad Kacha del pueblo puruwa, se ha alejado significativamente del mundo kichwa idealizado de algunas expresiones del indigenismo del siglo XX y que hoy es un mundo ecléctico, heredero de un pasado andino, a la vez que transformado por la modernización, al punto que los valores que subyacen a sus obras no establecen mayor diferencia de aquellos que sostendría la producción melodramática y pretendidamente educativa de un cine urbano atravesado por la tradición católica más convencional: la culpa, el arrepentimiento, el llanto desbordado, el machismo, la caridad, el arribismo social.

La reivindicación cultural que se proponen los jóvenes que integran la corporación Sinchi Samay, parece estar más encaminada a una reivindicación social, según lo expresan ellos mismos en el video ya citado del tras cámaras de Runawood, al comentar sus motivaciones: lo importante es que “no estamos desapercibidos aquí en la ciudad de

Quito”, que se debe mostrar “de qué somos capaces”, y que “si tu sueño es contar una historia o si quieres ser un gran actor”, se debe integrar el colectivo Sinchi Samay.

Contextualizados en estos términos los productos cinematográficos de estos jóvenes puruwa, cabe la pregunta de cuánto y qué de aprendizaje de la forma de expresión contienen, cuánto y qué de construcción de su subjetividad-identidad individual y colectiva. El crítico Christian León se pregunta sobre este dilema:

¿Hasta qué punto un filme como *Pollito Tigramuy* afirma los estereotipos contruidos por la narrativa victimizante realizada por escritores, pintores, y cineastas indígenas? La respuesta es compleja. Por un lado, la película afirma una serie de lugares comunes que conciben al indígena como un cuerpo doliente despolitizado y apela al relato moralizador del melodrama. Por otro, sin embargo, no es posible dejar de reconocer que el lugar enunciativo de este producto difiere de la perspectiva nacionalista y colonialista de la producción indigenista. (Alvear y León 2009, 111)

El poder del arquetipo de la víctima que subyace al melodrama atraviesa toda la cultura ecuatoriana, incluida la cultura urbana y la de las clases medias. Esto explica en buena medida la popularidad de la obra del pintor de ascendencia kichwa Osvaldo Guayasamín, la general aceptación de la música pasillera y rocolera, y de la televisión y el cine melodramáticos. El porqué de esta identificación tan profunda de todo un pueblo con la víctima habría que rastrearlo hasta la Colonia, cuando el esfuerzo sistemático y de siglos de la todopoderosa Iglesia Católica logró identificar a toda una población con la imagen del sacrificio doliente de Jesucristo en la cruz.

Como es sabido, la telenovela latinoamericana se apropió del antiguo melodrama, en un gesto que para Jesús Martín Barbero es propio de la posmodernidad, al “recuperar las anacronías al interior de un discurso que resuelve las más nuevas tecnologías audiovisuales con los dispositivos de narración y reconocimiento más tradicionales e incluso arcaicos” (1992, 4). Es sabido también que “la empatía y seducción que la telenovela [el melodrama] suscita en los sectores populares y en los medios, o sea en las mayorías, es directamente proporcional al asco y al rechazo que produce en las élites.” (1992, 5) Ese gusto adverso al melodrama, ese asco, en Jesús Martín Barbero expresa el pánico al auto reconocimiento de las élites en cuanto latinoamericanos mestizos, porque se perciben interpeladas por el reconocimiento que propone el melodrama:

El drama del reconocimiento, esto es, el movimiento que lleva del des-conocimiento –del hijo por la madre, de un hermano por otro, del padre por el hijo– al re-conocimiento de la identidad. ¿No estará ahí, en el drama del reconocimiento, la secreta conexión del melodrama con la historia cultural del “sub” continente latinoamericano, con su mezcla de razas que confunde y oscurece su identidad, y con la lucha entonces por hacerse conocer? (1992, 31)

En la entrega al llanto desgarrador del padre cuando cree que su hijo ha muerto, al final de *Pollito Tigramuy*, ¿está en esa mismidad de la entrega el modo del re-conocimiento de su identidad de padre *puruwa*?

El melodrama no es patrimonio nacional. En cuanto arquetipo que subyace a ciertas vidas o a ciertos momentos de la vida, palpita bajo todas las culturas, en unas con más fuerza que otras. Pero la historia de los últimos 500 años puede explicar la fortaleza del melodrama en Ecuador y otras regiones de América Latina. La “narrativa victimizante”, por tanto, no sería propia de los indigenistas, sino de la cultura toda. *Pollito 2* sería una prueba.

Cabe, entonces, la duda de si en efecto el universo que produce la representación se identifica con aquel representado. Los jóvenes que integran la corporación Sinchi Samay pertenecen ya a una arribista clase media, educada y ubicada en el contexto urbano y, sin embargo, el mundo que representa es un mundo marginado y empobrecido. Esta dislocación, esta distancia del lugar de enunciación, ¿no daría pie a una suerte de neo-indigenismo en el texto de los mismos descendientes del mundo kichwa?

Paralelamente a esta producción, Alberto Muenala ha producido algunos cortometrajes en el contexto de talleres de formación con aficionados de su pueblo Otavalo, y de los otros pueblos originarios del país, talleres que Muenala ha desarrollado con el claro propósito de estimular la conformación de equipos de trabajo de los pueblos y nacionalidades.

El cortometraje *La yumba* (2010) se refiere a un ser mitológico, dueño de la vertiente de agua, ser que fija su mirada en Aisha, quien toma conciencia de la fortaleza del lugar sagrado y la usa para responder a la opresión de su esposo, sabiendo que la naturaleza se encargará de darle una lección de vida. *Cuando te vuelva a ver* (Morales 2008) trata de Amaru, hombre otavalo casado con la francesa Sofía, quien no soporta las diferencias culturales de criterios para la crianza del hijo de los dos, y decide regresar a Francia llevando consigo al niño, a quien el padre no verá nunca más. *Mallki* (Cornejo 2008) es la historia de un niño huérfano de padre que un día pierde el dinero para su madre, y

debe sortear diferentes peripecias hasta recuperarlo con la ayuda de su amigo de la misma edad. *Paktara* (2014) trata sobre una líder kichwa que busca ante todo sacar adelante su organización y su pueblo; pero su lucha se ve interrumpida y se pone en juego su lealtad y compromiso. *Shinamari* (2008) muestra la violencia intrafamiliar en una joven sometida por los maltratos de su madre; huye convencida que las cosas cambiarán; sin embargo, es víctima de la violencia también fuera de casa; reacciona y acude en ayuda para librarse de ser maltratada.

Las sinopsis de los cinco cortometrajes dan cuenta de un universo temático que traspasa las preocupaciones de orden social, económico y cultural que marcó el indigenismo para referirse a problemas relativos al crecimiento individual, sobre todo de la mujer, a la crítica del machismo, a los conflictos internos de las organizaciones de los pueblos, a los matrimonios interculturales. Todo esto en un entorno más urbano que rural, más de la clase media y pequeño-burguesa, que del mundo campesino o marginal, y más de una sociedad educada que analfabeta, por señalar algunas de las claras diferencias con las obras del indigenismo del siglo pasado.

A diferencia de la producción de Sinchi Samay, en la que subyace una cierta ilusión arribista en la escala social (De Runawood a Hollywood), la producción de la corporación Rupay surge desde una asumida posición social muy diferente a la del mundo marginal creado por el indigenismo, y parte desde una clase media urbano-kichwa que se asume y representa a sí misma.

El pueblo otavalo se ha caracterizado por ser el primero del mundo andino ecuatoriano en insertarse en el proceso de modernización de la sociedad, estudiando, comerciando, produciendo, enriqueciéndose. Una emergente pequeño y mediana burguesía otavalo ha liderado la recuperación parcial de sus tierras, de algunas de sus ciudades, y ha establecido el aprendizaje sistemático de los conocimientos anglo-europeos enviando a sus hijos a las universidades del país y del exterior.

Muenala no ha sido ajeno a este proceso de su pueblo. Luego de estudiar cine en la UNAM de México, ha trabajado en la producción de productos artesanales y semi-industriales de tejidos, viajando a veces por el mundo para venderlos, como es tradición del pueblo otavalo, a la vez que ha sostenido una relevante producción audiovisual. Este viajar por el mundo y esta mezcla de actividades es, probablemente, la experiencia que

ha animado a Muenala a proponerse un cine “profesional”, realizado por otavalos que han estudiado para ello.

Aníbal Quijano, al final de su texto sobre la *colonialidad* del poder, hace la siguiente exhortación: “reconocer como dominante un patrón en la relaciones intersubjetivas [...] no equivale a desconocer la existencia o mejor co-existencia [...] de otros patrones, inclusive de elementos no claramente ubicables en un patrón distinguible, y que son o pueden ser no solamente subalternos e integrados en el patrón que domina, sino también diferentes, conflictivos y alternativos” (Quijano 2001, 31). Esta exhortación bien puede describir la obra de Muenala y su colectivo de trabajo. El patrón dominante ya no corresponde al tiempo mítico, que aparece sólo como tradición, es el de las relaciones que corresponden a la modernidad, pero claramente co-existen otras que le son propias a su pueblo, y que lo matizan.

Los cinco cortometrajes dan cuenta del empeño por crear personajes y situaciones alejadas del estereotipo, cercanas a la construcción de identidades creíbles y propias, en un claro proceso por aprehender una forma de expresión. Dan cuenta también de modos de ser que se corresponden a sí mismos, y no a exigencias ni expectativas de una supuesta autenticidad que la antropología y la ciudad letrada demandaba de los pueblos y nacionalidades.

La tercera muestra de trabajos observados para este esbozo es la obra de Túpac Gualán, del pueblo saraguro. Él es de los poquísimos jóvenes de su pueblo que se ha propuesto hacer cine y que estudia para ello, y su trabajo, a más de único por representativo de un grupo social, lo es por su discurso.

A diferencia de las obras observadas de las corporaciones Sinchi Samay y Rupay, los dos cortometrajes que Gualán ha realizado son abiertamente auto referenciales. Él se ofrece como experimento para explorar sobre su identidad en relación a la de su pueblo, sobre el conflicto existencial que vive al sentirse exigido, tanto por su comunidad como por la sociedad urbana, a pertenecer y representar a un mundo saraguro que él, a la vez que venera, cuestiona.

Gualán pertenece a la generación de hijos de padres que conforman una intelectualidad kichwa de educadores y dirigentes. Su madre se asume saraguro y habla kichwa, al igual que sus abuelos y ancestros. Pero la generación de Túpac ya no habla kichwa,

porque ha estudiado en la gran ciudad, con todos los problemas de aceptación y rechazo que esto implica.

En su cortometraje aut documental *Kikinyari (Identidad)*,⁴⁵ el joven Gualán se filma a si mismo debatiendo su conflicto de identidad con sus compañeros de estudio, para luego viajar a casa de su familia en la zona rural de Saraguro, hacerse una *limpia* con métodos tradicionales prodigada por su tía, y preguntarles a sus abuelos sobre si mantener la apariencia de su identidad saraguro, fijada en la vestimenta y en el *guango* o trenza de su cabello. La negativa de la abuela a la decisión del nieto de romper con estos símbolos de una identidad colectiva, esta especie de censura institucional ejercida desde el mundo kichwa, remueve “esa valla ‘invisible’ que [...] tenemos para entender los mecanismos de dominación que nos socavan el ser desde lo más hondo de nuestra subjetividad [...] una especie de ‘censura interior’ harto más compleja que la censura institucional” (J. Sanjinés 2004, 13).

Cuando en la escena climática del cortometraje Gualán se corta el *guango* en presencia de su madre, el acto simbólico de ruptura identitaria resulta ser más doloroso y emotivo de lo que madre e hijo pudieron imaginar. A diferencia de la abuela, la madre no cuestiona la decisión de su hijo, pues para ella la identidad no está en el *guango*, está en otra parte que su hijo debe reconocer. La imagen final del corto –Gualán caminando de manera incierta, sin rumbo, solitario, rodeado del tráfico y el ruido anónimo de la gran ciudad, sin *guango*, pero ataviado de toda su indumentaria tradicional de hombre Saraguro–, establece el conflicto que, para asombro de muchos, todavía perdura: la persistencia del mundo kichwa en medio de la avasalladora realidad del capitalismo global.

La decisión de cortarse o no el *guango* adquiere una profundidad existencial en el siguiente trabajo de Gualán, *Sapikuna (Raíces)*,⁴⁶ El joven cineasta parece establecer que el problema de las raíces, a las que se supone que él, y sólo él por ser kichwa, está atado, es que estas no se encuentran fuera de sí, sino *dentro* de sí, en la desnudez de su cuerpo, en la vida íntima de pareja, en el amor, en el deseo. En *Sapikuna*, el amor apasionado de la pareja interétnica es conflictivo en los cuerpos del encuentro en sí mismos, antes que por las convenciones culturales.

⁴⁵ Ver en https://www.youtube.com/watch?v=AUTu6CZ_eMA

⁴⁶ Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=5LjDgjC0gYA>

La mínima y casi inexistente línea argumental del corto, deja percibir un trasfondo activo que aparece como incomprensible, tanto para el protagonista kichwa como para la co-protagonista no kichwa. Los símbolos identitarios de las culturas encontradas a través de los dos personajes –el guango, la música, los recuerdos, el maquillaje, la vestimenta–, en lugar de organizar un curso armónico, como se espera que actúen las tales raíces, los revuelcan en un debate sin fin. Las fuerzas que actúan en su interior, las raíces de cada uno, los sostienen en una especie de inmanencia, de mismidad, abrumadoramente vivos.

“[...] la novela, para ser tal, tiene que ser el reflejo de lo que soy yo y a través mío, si es posible, el reflejo de [...] ese inaprensible hervidero humano y a través de ese hervidero, mi propio hervidero”, argumenta José María Arguedas en carta dirigida a John Murra refiriéndose al cuestionamiento que el sociólogo Aníbal Quijano le hiciera a su última novela, porque los capítulos que había leído de ella “no reflejaban fielmente la realidad” (Arguedas 1996, 181).

Desde su sí-mismo, Gualán construye su identidad individual imbricándola en su identidad saraguro, ubicándose en un piso más profundo, “ese inaprensible hervidero humano”, asumiendo el proceso de construcción identitario como un conflicto, antes que como retorno al paraíso. En el caso de *Sapikuna*, el yo teñido del ancestro kichwa requiere del otro europeo-urbano para reconocerse, para construirse. Es un re-conocimiento en tono grave y severo, alejado del desborde emocional del melodrama que caracteriza la producción de *Runawood*.

Son las voces identitarias y diversas de otra centralidad, la nacionalidad kichwa.

3.5 Diálogo o duelo intercultural

Al ser un principio ideológico y político, inicialmente propuesto por el movimiento indígena ecuatoriano –y no un concepto concebido desde la academia– la interculturalidad, entendida como proceso y proyecto social, político, ético y epistémico, despeja horizontes y abre caminos que enfrentan al colonialismo aún presente. (2009, 14)

Catherine Walsh

El apareamiento del proyecto de la interculturalidad es explicable en esta región de América, caracterizada por la enconada pretensión hegemónica de una monocultura hispanófila, y luego anglófila. Esta pretensión ha sido ejercida de manera sistemática y violenta por todos los poderes y por siglos y que, sin embargo, no ha logrado desaparecer ni la identidad ni la diversidad de muchos de los pueblos originarios de la región. Para la FENOCIN, la Confederación Nacional de Organizaciones Campesinas, Indígenas y Negras del Ecuador,

[...] la interculturalidad va mucho más allá de la coexistencia o el diálogo de culturas; es una relación sostenida entre ellas. Es una búsqueda expresa de superación de prejuicios, del racismo, de las desigualdades y las asimetrías que caracterizan al país, bajo condiciones de respeto, igualdad [...] Desde la **ética y los valores sociales**, la identidad e interculturalidad se las promueve como el reconocimiento y respeto de la diversidad social [...] Desde **las prácticas e interacción cotidiana**, la identidad e interculturalidad posibilitan actitudes para el entendimiento y relaciones entre “los distintos”. (FENOCIN s.f.)

Las palabras resaltadas en negrita y entre comillas por la FENOCIN son reveladoras del concepto intercultural: *ética, valores, prácticas, distintos*. A más de estas, son claves en la cita las palabras *búsqueda expresa, respeto, identidad, diversidad*. Palabras que apelan a un *proyecto político*, según lo precisa Catherine Walsh: “la interculturalidad como proyecto de convergencia y buen vivir [...] que no haga desaparecer las diferencias, sino que las convierta en constitutivas” (Walsh 2002, 235).

¿Es el arte letrado urbano de la región, arte de ascendencia europea y anglo-norteamericana, el espacio simbólico adecuado y fértil para el ejercicio de este proyecto? ¿Lo es el arte floreciente de los pueblos y nacionalidades? ¿Es posible reconocer gestos de interculturalidad en algunas de sus obras representativas?

En la mayoría de los casos, solo desde los pueblos y nacionalidades afroecuatorianos hablamos y estamos haciendo ejercicio de la interculturalidad. [...] A todos nos incumbe transformar esta sociedad monocultural en una intercultural. La interculturalidad, entre otras cosas, es construir equidad, es respeto a las culturas vivas, aceptar que somos iguales y tenemos los mismos derechos a participar y proponer para alcanzar un verdadero estado plurinacional. (La Hora, 2017)

Es la proclama de Alberto Muenala, uno de los cineastas de mayor trayectoria de la cinematografía ecuatoriana, a propósito del estreno de *Killa* (Luna), su primer largometraje de ficción, estrenado por fin en 2017, luego de cinco años de haberlo filmado. “No es la primera producción en kichwa, pero sí la primera que tiene un estreno en salas

de cine, estamos orgullosos de hacerlo así” (2017), declara Muenala en el acto de presentación del filme a la prensa. Para estrenarla en salas convencionales de cine (salas “comerciales”), Muenala debió afilar el equipo de producción para obtener una imagen, un sonido y una narrativa de un *look* profesional, cosa que logra sobradamente y que fue uno de los propósitos declarados de sus realizadores⁴⁷. Para Muenala, como en su momento lo fue para el cine *mishu* (mestizo), estrenar su película en las salas donde campea el otro cine, es un objetivo político: “Lo importante para mí es visibilizar la pluriculturalidad con la que está compuesto este país, porque lamentablemente en el cine se representa a una sola cultura, entonces no se refleja mucho las otras culturas de los pueblos y nacionalidades que componemos Ecuador”.

A diferencia de la producción de *Runawood*, que mira un mundo puruwa empobrecido y lacerado, en *Killa* el mundo del pueblo otavalo corresponde a una clase media acomodada, educada y floreciente, más urbana que rural, segura de sí misma, y fiel a su lengua, creencias y tradiciones. La película es la confirmación en la ficción cinematográfica de una posición conquistada por el pueblo otavalo en la vida social y económica del país, y desde esa seguridad *Killa* interpela a la cultura racista, al Estado nacional y a su gobierno, el gobierno de la Revolución Ciudadana, que cualquier espectador ecuatoriano con un mínimo de información reconoce en el filme, sin que se lo nombre.

La película entrecruza tres líneas narrativas paralelas. Por un lado, la historia de amor de Sayri y Alicia: él, un apuesto otavalo fotógrafo y periodista, activista comunitario contra la concesión minera; ella, la guapa periodista mestiza citadina y “pelucona”,⁴⁸ que apoya la lucha del pueblo otavalo. Por otro lado, corre en el filme la historia de la organización de los líderes de la comunidad contra la decisión unilateral del gobierno de conceder al capital extranjero la explotación de una mina colindante con la ciudad de Otavalo. Y, en tercer lugar, la película alterna la mirada mítica y onírica del Tayta (Viejo sabio) de la vida espiritual de su pueblo.

⁴⁷ “La primera película profesional hecha por kichwas”, dice el actor protagónico en la rueda de prensa del estreno del filme, en https://www.youtube.com/watch?v=LCR_qqAv1TY (01:05)

⁴⁸ De “pelucones” acusó el presidente Rafael Correa (2007-2017) a sus adversarios políticos, reeditando el apodo con que se conocía a los conservadores chilenos en el siglo XIX, aludiendo al uso de pelucas por parte de la aristocracia europea.

Tan pronto la película ha sembrado la trama de suspenso del fotógrafo que huye de la policía, porque fue descubierto capturando imágenes comprometedoras de la represión policial contra quienes manifiestan para detener la concesión minera, y una vez que este logra escapar, el filme muestra al Tayta conectado al mundo mítico de los dioses. En este mundo, en un ambiente nebuloso, como primigenio, por el que deambula a manos juntas la pareja integrada por Sayri y Alicia, en trajes y maquillajes que sugieren un idilio ancestral y originario, especie de Adán y Eva de la tradición bíblica, una voz grandilocuente (¿divina?) expone en kichwa el acta fundacional de la “creencia” (como dice el filme) del pueblo otavalo:

En nuestra cosmoexistencia somos hijos del Taita Imbabura, de Mama Cotacachi, del maíz y de los ríos. Durante años fuimos guardianes de la Tierra cuando el humano y la naturaleza eran uno solo. Sin embargo, el equilibrio se rompió cuando el hombre envenenó su corazón con la codicia. Desde entonces su sed por objetos materiales está acabando con la vida de todos los seres de la Tierra. (Muenala, 2017)

Las fotografías (que nunca se ven en la película ni se sabe de qué van) se convierten en la piedra angular del filme. Alicia quiere publicarlas en el periódico en el que trabaja porque está en contra de la explotación minera, lo que la enfrenta a su padre, que es el alto funcionario del gobierno que firma la concesión de la explotación. Al padre, racista y machista como lo reconoce la misma hija, no le gusta su novio kichwa, razón adicional para mandarlo a apresar, porque la ingenua hija le confesó que su novio tiene las fotos cuya publicación comprometería al padre y al plan desarrollista del gobierno. De manera paralela, la película describe la decisión de los dirigentes de echar a la compañía minera: “Por nuestros hijos, por nuestra familia, por nuestra vida,” dicen (Muenala 2017, 13:10). El máximo dirigente es apresado y rechaza el soborno que le ofrece el alto funcionario, a través de un otavalo traidor. Alicia decide no publicar las fotografías por fidelidad a su padre, traicionando a Sayri y al pueblo otavalo que dijo apoyar. El funcionario es derrotado y libera al dirigente de la comunidad. Conocedor de la traición de Alicia, Sayri se separa de ella, porque antes que deberse a una persona, por mucho que la ame, él se debe a su pueblo. Así concluye la historia del amor imposible entre el mundo kichwa y el mundo mestizo.

En el epílogo, el periodista Sayri escribe en su computadora lo que enseguida se convierte en la misma voz divina del comienzo del filme, voz que a lo largo de la película

ha narrado en kichwa el credo del pueblo otavalo, voz recia que el Tayta convoca por última vez mientras hace ofrendas a la *Allpa Mama*: “La Madre Tierra se está muriendo lentamente. Estamos envenenando su sangre. Los Dioses tutelares se están alejando. Los hombres ya no tenemos paz interior en la soledad y la tristeza... poco a poco vamos muriendo” (Muenala 2017, 58:40).

Así, *Killa* se convierte en un manifiesto de la política del pueblo otavalo frente a la sociedad y frente al Estado. *Killa* describe la imagen de una autonomía, de una centralidad kichwa, respecto de la cual la cual el otro es el mishu, su lengua y sus instituciones. La película es también un compendio de las creencias del mundo kichwa y una apología de su lengua: cuando en la cárcel ilegal el funcionario asume su derrota frente al dirigente otavalo, y este se niega a hablarle en castellano para hablarle únicamente en kichwa, el funcionario termina hablando él también en kichwa, de pronto y sin antecedentes que lo justifiquen, en un momento poético por absurdo. En *Killa*, la lengua de Otavalo vence a la de Castilla.

En la tarea de dar cuenta de la tensa relación entre el mundo kichwa y el mundo mishu, Muenala logra construir dos personajes, Sayri y Alicia, de una cierta tonalidad melodramática sobre todo en ella, bajo quien subyace el irrefrenable arquetipo de la víctima. Al final, luego de la separación de la pareja, la película deja a cada uno en su soledad, en evocadores primeros planos sopesando en su interior lo sucedido, imagen que activa la identificación del espectador con las dos personalidades contrapuestas. Construidos los personajes, se ha construido la identidad individual de cada uno de los dos representantes de sus respectivas culturas, lo que complejiza la relación intercultural.

En el filme, el pueblo otavalo es habitado por “buenas” personas, excepto el traidor, mientras que el mundo mestizo está poblado de “malas” personas, incluida Alicia, porque a pesar de su buena voluntad fruto del amor, termina siendo consecuente con su propio mundo, por lo cual miente y traiciona al otro, el pueblo kichwa de Sayri. En *Killa*, la compenetración entre las dos culturas implica la imposición de la cultura kichwa, y la relación interpersonal por fuera de ellas es posible a costa del sometimiento de la cultura mishu-europea. Es la inversión de la historia desde la centralidad del mundo kichwa, en abierta provocación a la mirada cómoda de la corrección política propia del discurso oficial y urbano de la interculturalidad. *Killa* no niega la posibilidad del diálogo entre culturas: establece las determinaciones profundas que atraviesan la posibilidad.

En contrapartida, *Blak Mama*, de Miguel Alvear y Patricio Andrade (2009), escenifica el encuentro festivo y burlón de expresiones mezcladas de la cultura popular andina –la kichwa incluida–, y expresiones de la cultura del Estado nacional y de la intelectualidad europeizada, para construir en el filme lo que Alvear ha llamado el “champús cultural”⁴⁹ de la *ecuatorianidad*: mixtura de formas diversas, copias de la oralidad y del cine “culto”, citas y referencias incesantes de la cultura erudita ecuatoriana y europea, de las culturas populares, uso de otras lenguas a más del castellano –alemán y kichwa–, faltas gramaticales, amontonamiento de visualidades y sonoridades, burla, parodia, etcétera y etcétera.

Como es usual en la farsa, *Blak Mama* opera con alegorías, es decir, con figuras que representan conceptos; no trabaja con representaciones de existencias humanas, es decir, con personajes. Las alegorías encarnadas despliegan acciones alegóricas para dar cuenta de abstracciones, como el concepto de “*la destrucción de la cultura nacional*” en la escena inicial, la del teatro de los recicladores de papel y de cultura: libro tras libro, la literatura realista de los treinta, la Constitución, Guayasamín, título tras título, son destruidos a punta de machetazos por una bella “ninja”. Se trata de una idea provocadora, no de una emocionante experiencia.

En sentido contrario, *Killa* se esfuerza por construir personajes, y en el empeño se ubica en la tradición novelística de la literatura: sus referencias son creíbles. Construye personajes como *egos experimentales*, en la definición de Milán Kundera (Kundera 1994), o como *metáforas de la humanidad*, en la definición de Robert McKee (McKee 2006). Personajes que remiten al espectador directamente a sus experiencias, vividas y por vivir. Este reconocimiento por parte del espectador del sí-mismo y del otro, en cuanto verdades contrapuestas, diferentes (el fotógrafo otavalo y la periodista citadina), abre la posibilidad del diálogo intercultural “como búsqueda expresa de superación de prejuicios, no para desaparecer las diferencias, sino para convertirlas en constitutivas”.

De manera opuesta, la mirada de *Blak Mama* es abiertamente de burla, porque es una farsa. Y la burla implica negarse a la posibilidad de ubicarse en el puesto del otro.

⁴⁹ Ver Lizardo Herrera (2012). El autor refiere que “Miguel Alvear, en una conversación personal, me manifestó que en su criterio la imagen del champús es la que mejor describe la mezclanza cultural contemporánea”. El champús es una bebida tradicional, mezcla de harina de maíz, panela, hojas de limón, clavo de olor, canela, naranjilla, piña, que en Ecuador se bebe en algunas celebraciones religiosas.

Opción estética que contradice la ética de reconocimiento y respeto, de prácticas que posibilitan actitudes para el entendimiento y relaciones entre “los distintos”, como reclama la FENOCIN.

Por el énfasis conceptual, *Blak Mama* se ubica en el cine-ensayo (debate de ideas), más que de cine-ficción⁵⁰ (posibilidad de mundos), aunque su farsa use imágenes de cuerpos humanos desplazándose, diciendo textos y haciendo cosas. En esa línea, según la crítica Amalina Bomnin en su artículo “Miguel Alvear y la identidad arrendada”, *Blak Mama* se constituye en un “alucinante ensayo [...] que deconstruye los vericuetos e intersticios de la nacionalidad y pensamiento ecuatorianos, marcados por la hibridación cultural” (en Ramos Monteiro 2013, 43).

“Todo es vacío, todo es igual” (Alvear y Andrade 2009, 01:25:25), dice Blak de manera insistente hacia el final del filme, proclama desencantada que se ubica en el polo opuesto del gesto intercultural, que requiere de reconocimiento de la diferencia, de valoración de la diversidad, de búsqueda expresa de superación de prejuicios:

En ciertas escenas, se siente la autoridad férrea de los realizadores intentando que todo en el cuadro esté en su sitio. Este prurito esteticista delata una instancia autoral inquestionada que trabaja con los significantes de lo popular desde una conciencia poco crítica sobre las consecuencias de su acción. La estética híbrida de *Blak Mama* encubre una conciencia cerrada a toda participación social o colectiva. (León 2009)

Blak Mama es una narración que tiene la apariencia de épica, porque cuenta un viaje: el recorrido cósmico de la alegoría humana desde los cielos hasta los infiernos, desde el arriba hacia el abajo. El viaje, en la narrativa, usualmente es la metáfora del aprendizaje, de la modificación interior. Pero, de manera contradictoria, el filme usa alegorías que no pueden aprender, porque los conceptos no cambian.

El poder es condescendiente con la farsa porque sabe que no daña, que es una mascarada, que su gesto no va en serio. La cultura del Estado nacional de la cual la película se burla incesantemente, incluida la cultura religiosa católica y la cultura letrada, difícilmente proclamará un duelo a su representación farsesca. Pero cabe preguntarse por la recepción de la farsa en las otras culturas, las llamadas subalternas. ¿Puede el gesto burlón de la farsa ser recibido por ellas como invitación al diálogo intercultural?

⁵⁰ “La ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología [el ensayo], sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata”, en Juan José Saer (1989, 12).

Mientras en el país no exista una relativa igualdad social entre los sujetos de las diferentes culturas, difícilmente la burla farsesca podrá ser aceptada por la cultura colonizada como invitación al diálogo, porque la burla proviene de la autoridad colonial – colonialidad interna–. La farsa no puede formular tal invitación.

¿Implican estos desencuentros simbólicos una “búsqueda expresa de superación de prejuicios”? ¿Promueven “el reconocimiento y respeto de la diversidad” que exigen todas las organizaciones de los pueblos y nacionalidades que, desde la década de 1990 – según el historiador Enrique Ayala Mora–, enarbolan unitariamente la bandera de la interculturalidad? (Ayala-Mora).

Si *Blak Mama* construye el champús de la cultura ecuatoriana, es decir, su indiferenciación, *Killa* construye su diferenciación: no es lo mismo ser kichwa que ser mishu. Esta es la esencia de la interculturalidad, y su reclamo: la diferencia, y el respeto a ella. Mientras esta no sea reconocida por la sociedad, en todos los órdenes de la vida, el reconocimiento mutuo no será posible. Como en *Killa*. Y, menos aún, la burla. Porque esta solo es posible entre iguales, por diferentes que sean.

Capítulo cuarto

Producción y recepción

Todo parece programado para la desilusión del espectador, a quien no se le deja más constatación que la de ese exceso de cine que pone fin a toda ilusión cinematográfica. [...] Una imagen es justamente una abstracción del mundo en dos dimensiones, es lo que quita una dimensión al mundo real e inaugura, de ese modo, la potencia de la ilusión. (2012, 14-16)

Jean Baudrillard

4.1 El *boom* de la producción

Si hasta la última década del siglo XX los estrenos del cine ecuatoriano en salas de cine sucedían uno cada cinco, diez o veinte años, desde aquel emblemático año 1999 los estrenos han sucedido todos los años, y en aumento de número de estrenos por año, como nunca antes: es el *boom* de la producción de cine en Ecuador.

El primero en usar la palabra boom para referirse a la situación actual del cine es, probablemente, el director Víctor Arregui, con el entusiasmo previo al estreno de su segundo filme *Cuando me toque a mí* (2006): “en la actualidad el cine ecuatoriano experimenta su boom, que comenzó con *Ratas, ratones, rateros*, de Sebastián Cordero. En este año [2006] tenemos tres películas: *Qué tan lejos*, de Tania Hermida; *Esas no son penas*, de Daniel Andrade y Anai Honaisen, que estuvo en el festival de San Sebastián; y la mía”. (Arregui 2006).⁵¹ Ocho años después, el boom sigue sonando; un diario local entrevista a “Tres talentos ocultos del BOOM cinematográfico”: el director de arte Roberto Frisone, el director de fotografía Daniel Andrade, y el “sonidista Juan José Luzuriaga” (Hoy 2014). BOOM con mayúsculas.

Llegar a la “explosión” (¡boom!) le tomó cien años a la producción de cine en Ecuador, desde las primeras incursiones de prueba, hasta una tardía institucionalización, en un proceso en el que claramente se puede reconocer tres períodos diferenciados por las características de la producción.

⁵¹ *Esas no son penas* se estrenó en 2007 y la película de Arregui se estrenó dos años después, en 2008.

El primer período, el de “los inicios del cine”, transcurre de 1906 a 1970, desde las primeras “vistas” de Guayaquil filmadas por el italiano Carlo Valenti, hasta el declive de las producciones mexicanas y argentinas filmadas en Ecuador, a fines de la década de 1960. Este prolongado período de varios comienzos, se caracteriza por una producción intermitente que no logró asentar una tradición, una infraestructura y una experticia para que la producción se sostenga.

A inicios del siglo XX, la proliferación inicial de salas de proyección creó la demanda de una imagen de lo nacional en la pantalla, ocupada desde el comienzo por las bullentes cinematografías de Europa y Estados Unidos, que venían adjuntas al equipamiento con que se montaban las salas de cine. Esta necesidad fue satisfecha de vez en cuando por la producción de reportajes y unos poquísimos largometrajes de ficción, realizados sobre todo gracias a la iniciativa de viajeros extranjeros: los italianos Carlos Crespi y Carlos Bocaccio; los chilenos Alberto Santana y Roberto Saa; los españoles Eduardo Rivas, Manuel Ocaña, Paco Villar y Alberto Borges; el argentino Francisco Diumenjo (Suárez 2012-2014) (Granda 1995).

Durante este período, la producción estuvo centralizada en el puerto de Guayaquil, por donde llegaban todas las mercancías al país, incluido el cine, y a donde venían de paso las estrellas de la farándula del continente.⁵² Los emprendimientos no perduraron

⁵² En *Cine mudo cine parlante*, Jorge Suárez inicia su narración con las primeras proyecciones realizadas por los aventureros que traían consigo el aparato de proyectar y las “vistas” de Europa, impresionantes para una sociedad que anhelaba el modelo europeo. Con el mismo aparato de proyectar, estos emprendedores filmaban “actualidades” de Guayaquil, que procesaban con sus propias manos para proyectarlas a la noche siguiente. Luego Suárez describe las “vistas” documentales del puerto y del país, la mayoría promocionales de empresas e instituciones, filmadas por el español Manuel Ocaña y el chileno Alberto Santana; el documental *Los Invencibles Shuaras* del italiano Carlos Bocaccio, producido por Carlos Crespi y estrenado en Guayaquil en 1927; los siete estrenos de las únicas películas de ficción ecuatorianas del cine mudo, desde 1924 (*El tesoro de Atahualpa*, producido por Augusto San Miguel, con guion, dirección y cámara del chileno Roberto Saa) hasta 1931 (*Incendio*, del argentino Francisco Diumenjo). La llegada del cine sonoro anularía el impulso de hacer cine en Guayaquil, hasta 1949, cuando Alberto Santana vuelve al país para filmar *Se conocieron en Guayaquil*, la primera película sonora filmada en Ecuador. Al final del tomo dos de su obra, el autor señala que ninguna de las películas de ficción se conservan, ni siquiera la última del período descrito, y que después de esta película el cine guayaquileño “bajó su telón” por segunda vez. Lo interesante de esta historiografía del cine de la primera mitad del siglo XX, es el contexto de la cultura política y farandulera del puerto de entonces, incluyendo la prensa escrita, el box, la música, la gastronomía, el teatro, la opereta, la moda, el fútbol, y, ante todo, la añorada presencia en las pantallas guayaquileñas de los íconos del cine norteamericano, argentino y mexicano. Cual un cuento de hadas, el autor narra cómo algunas de estas estrellas bajaron del cielo para literalmente anclar en el puerto de Guayaquil: los norteamericanos John Barrymore y Clark Gable, y otras estrellas argentinas y mexicanas. El libro de Suárez crea retrospectivamente un *Star system* porteño que tiene a Hollywood como clara referencia y anhelo.

debido el reducido mercado local y a la precariedad del entorno laboral y artístico. Los estrenos no lograron fundar productoras locales que subsistieran. Santana, Saa, Diu-menjo, y los ecuatorianos Demetrio Aguilera Malta y Jorge Fegan, debieron mudarse a otros países para consolidar sus carreras cinematográficas. Hacia el final de esta etapa surgieron los primeros realizadores ecuatorianos capaces de sostener una producción más o menos continua: Gabriel Tramontana y Agustín Cuesta, dedicados sobre todo al rodaje de noticieros que se proyectaban en las salas de cine, donde la escasez de un imaginario nacional era ampliamente cubierta por el cine hecho en México, de generosa aceptación en todos los estratos sociales. Las glamorosas producciones y coproducciones mexicanas y argentinas filmadas en el país en la década de 1960, no dejaron secuelas que permitan la continuidad de una producción local.

El segundo período, que corresponde al de un acendrado “nacionalismo cinematográfico”, transcurre de 1971 a 1999. Se caracteriza porque la producción está centralizada en Quito, debido al crecimiento en esta ciudad del aparato estatal del boom petrolero, que contrata promocionales, lo que alimenta a las flamantes productoras, que también deben satisfacer la demanda de producción publicitaria de la televisión comercial en auge. Muchas de estas empresas, montadas por jóvenes de la naciente clase media educada, se dedican además a hacer un cine, ante todo documental, marcado por el nacionalismo de la época. El declive de las cinematografías mexicana y argentina en las pantallas locales (y del continente), y la consecuente escasez en salas de un imaginario nacional (o que se le parezca), abrió las condiciones para llenar ese vacío con ficciones ecuatorianas que empiezan a producirse, sobre todo en formato de cortometraje. A la vez, se producen las primeras telenovelas, series y películas para televisión, que son de gran aceptación.

Estos jóvenes nacionalistas integran la primera generación de cineastas ecuatorianos, y son los organizadores del primer gremio del sector, ASOCINE⁵³, con la finalidad de impulsar la expedición de una Ley de Cine. Se crea también la Cinemateca Nacional del Ecuador. Durante este período, regresan al país los primeros cineastas que viajaron a

⁵³ ASOCINE se funda en 1977 por iniciativa de Gustavo Guayasamín, el más destacado realizador de la década, autor, junto a su hermano Igor, del reconocido documental *Los hieleros del Chimborazo*. Los fundadores de la asociación son, precisamente, los documentalistas y ficcionadores de la época: José Corral, Gustavo Corral, Ramiro Bustamante, Pocho Álvarez, Fredy Elhers, Polo Barriga, Pedro Saad, Santiago Santillán, Camilo Luzuriaga, Jaime Cuesta, Gustavo Valle, Paco Cuesta y los hermanos Guayasamín. Con el fervor del cortometrajismo para salas de cine entre 1980 y 1982, se sumaron casi todos sus realizadores a la asociación: Edgar Cevallos, Teodoro Gómez de la Torre, Alfonso Naranjo y Ulises Estrella, entre otros.

formarse en el exterior, algunos en Rusia y otros en Cuba y Estados Unidos. A partir de 1985, el declive de convocatoria de las salas por falta de cambio de tecnología y de imagen empresarial, desestimula radicalmente todo empeño por hacer cine para esta ventana de difusión. Aun así, se estrenaron en salas convencionales entre 1980 y 1999, seis largometrajes de ficción. *Lo relevante de este período es que se crearon las condiciones materiales para asegurar la continuidad de la producción*, como lo prueba el hecho que algunas de las productoras creadas en este tiempo subsisten hasta la actualidad, y que algunos de sus realizadores permanecen activos.

El tercer período empezó en el año 2000 y transcurre hasta la actualidad. Es la etapa de “la explosión del cine”, del “boom”, precedido del auge de la producción de telenovelas y seriales para televisión, con base principal en Guayaquil, ciudad abierta a incorporar toda oportunidad de negocios. A la vez, la recuperación acelerada de las salas de cine, a partir de su conversión a complejos multipantalla en centros comerciales y la digitalización del procesamiento de la imagen y el sonido, estimularon la producción de cine para estos espacios, con estrenos anuales en crecimiento. La difusión de las nuevas tecnologías digitales y el internet abrieron posibilidades para toda clase de producción audiovisual y cinematográfica, con el apareamiento de una cantidad cada vez mayor de realizadores de todos los orígenes, tipo de formación e intención. Es una etapa caracterizada por la profesionalización de las primeras generaciones de cineastas formados en escuelas de cine locales, y por el surgimiento de productoras en casi todas las regiones y en el pueblo kichwa. Se constituyen varios gremios profesionales que empujan la expedición de la Ley de Cine y la creación de un fondo de fomento para la producción.

La primera parte de este último período, de 2000 a 2006, se caracterizó, además, por la creación, a manos de los cada vez más numerosos cineastas activos, de algunas instituciones que fortalecieron el proceso de emergencia de la cinematografía local: la primera red de salas de cine arte conformada por Ochoymedio y Maac Cine; los primeros programas para estudiar cine iniciados por la Universidad San Francisco y seguidos por la Universidad de Cuenca e INCINE; los primeros festivales de cine, EDOC y Cero Latitud; la primera Ley de Cine emitida luego de 30 años de incesantes gestiones de los gremios, posible en 2006 gracias a la presencia en el Congreso Nacional de un cineasta devenido en legislador, César Carmigniani, quien a finales del siglo XX había ganado

renombre por sus populares adaptaciones a la televisión de clásicos de la literatura ecuatoriana.

Este recorrido de institucionalización culmina en 2006-2007 con la creación del Consejo Nacional de Cine, CNCINE, que desde entonces inyecta al sector recursos en efectivo,⁵⁴ factor que ha contribuido a sostener el boom de la producción cinematográfica ecuatoriana.

Paradójicamente, el incremento anual del número de estrenos en salas convencionales de cine durante el boom, a la cifra nunca imaginable de más de 75 largometrajes estrenados en el decenio 2007-2016, producidos la mitad de ellos con el financiamiento parcial del Estado, no ha significado un crecimiento en el porcentaje de participación del cine nacional en esas salas. Por el contrario, el incremento de la producción ha ido de la mano de un decrecimiento del público, al punto que la convocatoria de las doce películas ecuatorianas estrenadas en 2015, atrajeron todas juntas la décima parte de espectadores que convocó una sola película en 2006 (*Qué tan lejos*), antes que el CNCINE empiece con la entrega de recursos no retornables para la producción local.⁵⁵

El hecho que películas de las décadas anteriores –como *Dos para el camino*, *La tigre*, y *Ratas ratones y rateros*– hayan sido los únicos estrenos ecuatorianos en mucho tiempo, es un factor que ciertamente contribuyó a su notable convocatoria. A la vez, también es cierto que el subsidio estatal y el crecimiento cuantitativo de la producción no han derivado en un incremento en la participación en el mercado. Algo no termina de funcionar entre el cine ecuatoriano y su público, o el que debería ser su público: aquel 98 % que

⁵⁴ El promedio anual de los fondos asignados entre 2007 y 2017 para el fomento de la producción gira alrededor de un millón de dólares, el equivalente al salario anual bruto de 10 ministros de Estado, o al salario anual básico bruto de 150 trabajadores. Muy poco, si se trata de estimular el nacimiento de una industria de cine, como reza el Plan Nacional de Desarrollo de la Revolución Ciudadana.

⁵⁵ El promedio de estrenos del cine ecuatoriano entre 2007 y 2016 es de 7,5 largometrajes por año, que totalizaron una convocatoria anual promedio de cerca del 2% de los espectadores. La convocatoria total máxima es del 4,5% en 2011, cuando se estrenaron *Con mi corazón en Yambo*, *En el nombre de la hija* y *A tus espaldas*. La convocatoria total mínima es del 0,5% en 2015, cuando se estrenaron 12 largometrajes. En comparación, *Dos para el camino*, único largometraje ecuatoriano estrenado en salas después de 1961, convocó en 1980 al 10% de los espectadores; el siguiente largometraje en estrenarse diez años después, *La tigre* en 1990, hizo el mismo porcentaje; *Ratas ratones y rateros* en 1999-2000, el 5%; al igual que en 2006, *Qué tan lejos*, el 5% de los espectadores. Fuentes: International Box Office, Multicines, CNCINE. Elaboración del autor.

no compra cine ecuatoriano en salas de cine.⁵⁶ Refiriéndose a la causa del problema, el crítico Geovanny Narváez dice:

El cine ecuatoriano actual se celebra sobre todo por el esfuerzo –humano, económico, técnico– puesto en una película mas no por el contenido-resultado. Hay una sed de reconocimientos mayores, porque menores los tiene por doquier, un logo de esto y aquello se coloca para consolar la idea de prestigio. Por otra parte, tampoco parecen entender que no toda producción reciente puede pasar por las salas comerciales, porque simplemente no están previstas o no se alinean a la oferta-demanda de esos sitios, el efecto contraproducente es la indiferencia total del público. Y esa indiferencia se alcanza ya sea por el pésimo resultado o por un alto grado intelectual. (Narváez 2017, 32)

Para el crítico, la causa de la “indiferencia total del público” está en las películas en sí mismas, en su “pésimo resultado” o excesivo intelectualismo, a pesar del –o gracias al– gran “esfuerzo”. Esta imagen del esfuerzo infructuoso en el cine local es bastante difundida entre algunos críticos, como lo confirma Cristina Flores Ortiz:

El esfuerzo que se realiza por presentar una imagen y un sonido prolijos, provoca que se descuiden la trama y la historia. Este enfoque permitiría responder a la pregunta de *¿por qué los espectadores ecuatorianos no consumen cine ecuatoriano?* Y quizá la respuesta sería que hace falta el desarrollo de historias que el público desee consumir. (Ortiz 2017, 26)

La crítica Rocío Carpio coincide en que la falta de público se debe a las películas; entre otros aspectos señala que: “la intención de algunos realizadores de reconstruir momentos, espacios o ambientes específicos que le fueron familiares o cercanos, desde la subjetivación de la realidad con una voluntad claramente autobiográfica [...] pero que no son experiencias reconocibles para la mayoría de la población” (2014). Los realizadores y productores, por su parte, sostienen que al cine ecuatoriano le falta convocatoria por otras causas. Dice la productora Isabel Carrasco:

Aunque tu película sea buena y superior a las que están en la cartelera usual de los cines, hay que competir con todo un aparataje gigantesco de las grandes corporaciones. Hay que desprogramar al público que está acostumbrado a consumir cierto cine que le viene en lata. Creo que el cine hecho en Ecuador tiene cosas interesantes. Gana premios en el extranjero, ha conseguido distribución internacional. Pasan muchas cosas que no se analizan, ni se difunden como se debería. (El Telégrafo 2012)

⁵⁶ El articulista anónimo de “El desafío del cine ecuatoriano es ganar espectadores” concluye que “a la fecunda producción cinematográfica ecuatoriana [...] aún le queda un desafío: sintonizar con el espectador y llevarlo a las salas.” (IEPI 2015).

La productora Carrasco no es la única en pensar que la causa es de índole estructural y que atañe al mercado. El productor y documentalista Alfredo Mora es más radical en determinar los motivos de la crítica situación:

Las películas ecuatorianas no alcanzan la audiencia que esperamos porque existe un motivo primigenio: Todos y cada uno de los procesos de creación, producción y distribución de cine en nuestro país siguen siendo dictados por ese monstruo amigable que es el cine de Hollywood, desde la manera en que lo hacemos hasta la manera en que lo vendemos; desde la manera en que lo vemos hasta la manera en que lo envidiamos. (A. Mora 2014, 34)

La causa puede ser, simplemente, la falta de dinero porque “pensamos en películas grandes y las vamos achicando de acuerdo al presupuesto que vayamos consiguiendo”, dice Mora. La productora Isabella Parra cree que, ajustando el sistema de distribución, puede mejorar la convocatoria: “Hacen falta espacios de proyección que se ajusten a los proyectos y al tamaño de las películas. El cine ecuatoriano se presenta en multisalas donde la gente va a comer canguil y ver películas como *Shreck*. Si pones películas independientes en un espacio que no le corresponde, no ayudas al proyecto” (Parra 2014, 23).

La productora Parra parece coincidir con el crítico Narváez, quien recomienda a los realizadores que “se debería trazar un camino, *escoger un ‘mainstream’ en el viejo dilema arte y/o comercio, manejar las convenciones clásicas o de arte y ensayo de forma crítica, arriesgar en el contenido y en la forma, el prestigio vendrá tal vez después*” (Narváez 2017, 36) (Énfasis añadido).

El productor Jan Vandierendonck relativiza esta oposición arte-comercio:

La oposición *comercial* versus *autoral* es confundir resultado y empeño. Cada obra tiene un autor, [...] es injusto limitar la palabra autor a un escritor de una obra muy personal o “artística” y no permitir que esta palabra sea usada para definir al creador de una comedia popular. La palabra comercial se refiere al resultado económico de una obra, por ello decir que uno va a hacer una película comercial es desde mi punto de vista un sinsentido. Cada autor quiere llegar a un máximo de su público, en definitiva, quiere ser comercial. Digo “su público” y no el público, porque “el” no existe, público es plural. (Vandierendonck 2014, 30)

Si bien, conforme a Bourdieu: “la competencia por la legitimidad cultural, [...] cuyo árbitro, es el público, nunca se identifica completamente con la competencia por el éxito en el mercado” (2002, 15), para el cine, que se caracteriza por ser la forma artística

de mayor imbricación con el aparato económico y de circulación de mercancías, captar el “máximo de su público” en cada estreno es sustancial para asegurar la continuidad de una obra artística, empresa, “onda” o autoría.⁵⁷

De los estrenos con mayor convocatoria durante el período comprendido entre 2007 y 2016, probablemente la película *A tus espaldas* (Jara 2011) es la que sabía con más claridad a qué público se dirigía: la nueva clase media de origen kichwa, que habita o habitaba en el sur de Quito. De ahí el nombre, *A tus espaldas*, porque la gigantesca escultura de la Virgen María que instalaron los padres oblatos en 1975 sobre la cima de El Panecillo, en el centro de la ciudad, da sus espaldas al sur de Quito y da su frente al norte de la capital, hacia donde se encuentran las instalaciones del Gobierno Nacional y donde viven las clases mejor acomodadas.

Desde el inicio, la película suscribe frontalmente al melodrama, haciendo del personaje principal la víctima que el más popular de los modelos dramáticos reclama. “El melodrama es a la vez expresión y funcionalización de una diferencia, el punto de continuidad y transformación de una narrativa popular [conforme a Martín-Barbero], en ella reside gran parte del ‘secreto’ y la fascinación que ejerce la telenovela: esa modalidad de melodrama en la que las más viejas de las narrativas se mezclan y hacen mestizaje con las transformaciones tecno-perceptivas de las masas urbanas, cuya ‘oralidad secundaria’ ha incorporado gramáticas de lo audiovisual. Escándalo para los ilustrados.” (Barbero 1992, 4-5).

El protagonista de *A tus espaldas* recuerda a su padre alcohólico irrecuperable, maltratador de su madre en presencia del niño, que terminó con su vida en el más bajo de los fondos: “Borracho muere de frío encima de su orina”, reza el titular del diario sensacionalista que publica la noticia. La viuda, que, según su hijo, “sufría como mi abuela sufría en sus tiempos, y estaba convencida que tiene que sufrir una mujer pobre para ganar el cielo” (Jara 2011, 00:06:20), anegada en lágrimas, comunica al niño que lo deja para emigrar a trabajar en España, porque el dinero no alcanza. “Esa fue la última vez que vi a mi mamá”, dice el protagonista. El niño víctima es hijo de una madre víctima que a su vez es hija de otra víctima. En el uso a plenitud del refuerzo o reiteración enfática propia

⁵⁷ De los 75 estrenos en salas entre 2007 y 2016, 25 no llegaron a 3.000 espectadores a nivel nacional, 20 pasaron de los 3.000 pero no superaron los 10.000, 15 hicieron entre 10.000 y 30.000 espectadores, 10 entre 30.000 y 100.000 espectadores, y cinco sobrepasaron los 100.000: *Prometeo deportado*, *Con mi corazón en Yambo*, *Pescador*, *Zuquillo Exprés* y *A tus espaldas*.

del melodrama, cuando madre e hijo se separan entre gritos y llanto, el autor recarga el ambiente con un tema musical andino, un lamento muy triste que remueve el alma del espectador del sur de Quito, originario del mundo rural que adora el yaraví, esa musicalidad de la que disfruta en un regodeo que tiene de masoquismo.

Gracias a las remesas de dinero que envía la madre, el niño y su abuela se visten mejor, viven mejor, y están en condiciones de arribar un escalón más alto en la segregación social: “Ya no podíamos seguir viviendo allí, a tus espaldas” (Jara 2011, 00:09:50), dice el protagonista a la Virgen del Panecillo, como se conoce en Quito al monumento en cuestión. Devenido en oficinista de un banco, el protagonista vive en el norte de la ciudad, de frente a la Virgen; viste terno, corbata, gafas oscuras y es dueño de un flamante auto, pequeño, pero “tuneado”,⁵⁸ junto al que se reúne a escuchar música a todo volumen con sus amigos del banco, arribistas como él. “Jorge Chicaiza Cisneros, así me bautizaron. Nombre cholo, carajo. A los 18 lo cambié legalmente a Jordi Lamota Cisneros,” dice la voz interior del protagonista al inicio del filme (Jara 2011, 00:02:40).

Entonces, resulta que Jorge Chicaiza, hijo de padre kichwa, reniega de su apellido porque delata su origen y adopta un nombre catalán, para vivir la vida del oportunismo, conforme al *ethos* realista del que habla Echeverría, en cuanto entrega plena a las demandas de la modernidad capitalista. El “nuevo rico” Jordi, apoderado de su falso papel de galán y triunfador, se enamora de una de las chicas de compañía del gerente del banco, que encarna el estereotipo de la mujer víctima característico del melodrama: joven, bella, prostituta, pobre, abandonada y maltratada. El amor no es correspondido, lo que revive en Jordi el rol de víctima de su niñez. Cediendo a la pulsión arquetípica, la víctima reverdece de pronto: se dedica a la borrachera desmedida, es aprovechado por su amor platónico, llora en soledad y se entrega al gerente del banco para que lo golpee, como merece la víctima. Luego que la chica de compañía también es golpeada por el banquero, ella y Jordi se encuentran por fin, en un beso y un abrazo de dos cuerpos dolientes, sangrantes por las heridas de los golpes, y llorando a mares: imagen espléndida del único amor posible para la víctima, el del sufrimiento.

Por fin, la pareja se dispone a vengarse de sus opresores, los banqueros-traficantes de dinero que los contratan de oficinista y de prostituta (¿prostitutos los dos?), y deciden

⁵⁸ “Tuneado” viene de *tuning*, la moda de adaptar el motor y la apariencia de un automóvil, “personalizándolo”, para lucir ante la sociedad.

robar su dinero mal habido, muy en la ética del melodrama (y del *ethos* realista): ladrón que roba a ladrón, no roba. A la hora del atraco, Jordi traiciona a su amor y se larga con el botín, dejando a su chica en manos de la policía. En el epílogo, un renovado Jordi, disfrutando de su riqueza frente al mar, recuerda su origen kichwa con una sonrisa en los labios y una cerveza en la mano: “La vida es una guerra, y yo, por ahora, voy con ventaja”, se dice (Jara 2011, 01:12:10).

¿Cómo no van a identificarse con el protagonista la multitud de jóvenes de origen popular y kichwa que aspiran a una vida mejor, aquellos que han sido segregados y estigmatizados por el racismo y el sectarismo de una sociedad que arrastra con las taras del feudalismo? ¿Cómo no va a identificarse la víctima que lleva adentro el espectador, con la víctima que le presenta la película? El horizonte de expectativas que propone la obra se fusiona armoniosamente con el horizonte de expectativas de “su público”.

La gran recepción que obtuvo *A tus espaldas* se debe también a que actualiza el personaje típico del *chulla* quiteño, aquel que fue retratado en *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza en 1958, el hijo de madre kichwa y de padre “español”. El personaje “mestizo” que reniega de su origen kichwa para presentarse como “español” o “blanco”, es altamente popular en la oralidad ecuatoriana. A esto se suma la cita textual que hace la película a dos sucesos recientes de la historiografía local: la quiebra fraudulenta de los bancos, con el Banco del Progreso a la cabeza (Banco Progresista, en la película); y la muerte por sobredosis de drogas y sexo de un notario de provincia que se dedicó a robar a miles de sus compatriotas tan ambiciosos como él. Que la película haya incorporado a su trama estos hechos tan significativos para todos los ecuatorianos, que daban cuenta de la crisis de la política neoliberal en el país, del desgobierno y desbande financiero en que devino su implementación, fue un gesto que sintonizó inmediatamente con el público.

La película goza de una factura audiovisual que cumple con los cánones del profesionalismo. Supo trabajar una estandarizada actuación de corte naturalista, con no actores o principiantes, en base a un guion que abre y cierra de manera comprensible. Cita incesantemente las costumbres de una generación de un emergente sector social, que no había sido visto por el cine ecuatoriano: aquellos muchachos que fueron seducidos cuando eran niños por *El Chavo del Ocho*, la popularísima serie de televisión mexicana de fines del siglo pasado. Dentro de esta factura y acabado, *A tus espaldas* no se cuestiona sobre

el machismo imperante en todos los ambientes sociales que reproduce, y se limita a retratarlo como se supone que es: hombres alcoholizados y maltratadores, junto a mujeres víctimas y prostitutas. No busca *debajo*, muestra *encima* de la apariencia: en esto también es popular.

Hans Robert Jauss, citado por Sánchez Vásquez, se refiere a “distancia estética” como aquella establecida entre el horizonte de expectativas que propone la obra y el horizonte de expectativas del espectador. Conforme a ello, “en la medida en que esta distancia disminuye y en que la conciencia del receptor no le exige volverse hacia el horizonte de una experiencia no conocida, la obra se aproxima a la esfera del 'arte culinario o de entretenimiento'” (Sánchez-Vásquez 2005, 40). Es el dilema al que se enfrenta una obra de aceptación popular.

Por su lado, *No robarás (a menos que sea necesario)*, la película dirigida por Viviana Cordero estrenada en 2013, también se dirigió al público del sur de Quito. Pero desde otra perspectiva: la de su adolescente protagonista en incesante estado de rebeldía contra las sofocantes circunstancias de vida, una luchadora que rechaza el asedio constante de los machos. Lucía es una chica colegiala, la mayor de cuatro hermanos con quienes vive en un pequeño departamento, junto a su madre y padrastro. A diferencia de la hija, la madre de Lucía es una víctima a manos de su marido borracho y maltratador. Por razones que la película no expone, Lucía ha roto la cadena de victimización y reniega de la actitud sumisa de su madre. Para Lucía y sus amigos, con quienes integra una banda de punk, la vida que viven es un encierro, “es una mierda” y “vale verga”. Sólo la música que interpretan los redime y la amistad que los une.

Cuando su madre es detenida, después que al defenderse de otra agresión de su marido alcoholizado este resultó gravemente herido, Lucía debe asumir el mantenimiento y cuidado de sus hermanitos menores, para lo cual no le queda otra que emprender en pequeños robos. Como lo que obtiene no le alcanza para pagar al abogado que sacará a su madre de la cárcel, busca otras opciones de ingresos. Lucía rechaza la prostitución que se le proponen para reunir el dinero. En su lugar, debe arriesgarse en atracos y asaltos audaces con la ayuda de sus amigos de la banda.

El final del filme esboza una esperanza para Lucía, su madre y sus tres hermanitos, porque todos juntos viajan a otra ciudad, dejando atrás al marido violento y la vida de ratera que debió emprender para subsistir.

Muy a la manera de Víctor Gaviria, Viviana Cordero *pone en escena su cine directamente en los barrios empobrecidos de las periferias*, trabaja con muchachos que no son actores, hijos en la ficción de familias caóticas, sin padres, ladronzuelos a la fuerza, mariguaneros, borrachos y punkeros, a quienes hace recorrer por los lugares más sórdidos, en el mismo afán naturalista de retratar la vida tal cual se supone que es. En este empeño, el filme construye un personaje creíble y potente en Lucía, muy en el espíritu de la tragedia, cualidades de construcción que valen también para el amigo enamorado y los compañeritos de la banda. A la vez, la película construye unos estereotipos propios del melodrama costumbrista: la madre víctima, el abogado corrupto, las viejas burguesas, el marido borracho y maltratador. En un tercer registro de tipos, la película timbra en la farsa con la caracterización súper dibujada, alegórica, del peluquero homosexual y afeinado, y del marido conquistador en la escena de la reconciliación. Esta mezcla de modelos dramáticos puede desconcertar al espectador, a menos que haya sido llamado a presenciar un “experimento”, con la finalidad de establecer una cierta “distancia estética”.

Aun así, ¿cómo no identificarse con el infatigable espíritu luchador y justiciero de la jovencísima Lucía? ¿Cómo no identificarse con su tierno vecino, el chico callado y solidario, que sobrevive íntegro en un mundo que le es áspero y hostil? ¿Cómo no identificarse *con la capacidad de la banda de punk para hacer que la vida reviva* en cada uno de sus integrantes cada vez que se instalan a tocar en su guarida?

La película reivindica *la función social que la música punk cumple entre alguna juventud de los barrios empobrecidos*, especie de tribu urbana contracultural y familia real para los chicos que la integran. Al haber hecho este recorte en el gusto musical de la protagonista, el gusto por el punk, la obra redujo notablemente su poder de convocatoria. En materia de gustos musicales, los muchachos son fanáticos y radicales. Si la protagonista hubiese sido una diva de la tecno cumbia, el más popular de los géneros musicales a nivel nacional junto con la rocola, esta misma película pudo haberse convertido en la de mayor convocatoria de la producción ecuatoriana de aquel año.

Si el espectador se siente convocado por una película es porque esta tiene algo que lo llama a él y solo a él. El público percibe una especie de presintonía entre su horizonte de expectativas y aquel que se desprende de la promoción del filme, siempre que exista correspondencia entre el horizonte deseado del espectador y el ofrecido por la promoción.

Una vez en la sala, ese algo debe compensarlo sobradamente, porque es la película, su horizonte, la que lo ha llamado: debe darse la sintonía.

Zuquillo Exprés, dirigida por Carl West, convocó en 2010 a sus fans que ya los tenía conquistados desde mucho antes, desde sus primeras versiones de obra de teatro, serie de televisión y espectáculo de circo, escritas por su creador, Luis Miguel Campos. Los fans concurrieron en cantidades, para hacer de esta película, junto a *Prometeo deportado* y *Con mi corazón en Yambo*, las tres de mayor convocatoria en la última década.

El espectador de *Zuquillo Exprés* tiene un pacto previo de conexión con la película, pues conoce a los cuatro tipos de mujeres que la protagonizan, vendedoras de verduras en un mercado popular de Quito: Meche, Nacha, Lucha y Charo, todas con “che”, uno de los fonemas característicos del kichwa. Antes de empezar el filme, el espectador espera ya con la sonrisa en los labios que la película lo recompense, por lo que al inicio mismo la pantalla muestra una parodia para conectar con el espectador: el famoso icono de la Metro Goldwin Mayer, pero con las cuatro vendedoras en el centro del isologo en lugar del león, y Nacha que bosteza en vez de rugir; para completar la parodia, el original *Ars Gratia Artis* (“el arte por el arte”) grabado sobre la cinta que bordea la imagen, es reemplazado por el texto “en latín” *Ars Zuquillum Artis*. Con esto, la película se ubica desde el primer cuadro de los créditos en clave de farsa –la otra tradición tan popular como el melodrama–, que la mantiene con fidelidad hasta el final.



Imagen 2 Isologo de la "marca" Zuquillo Exprés.

Al inicio de la obra, se derrumba el vetusto mercado de abarrotes donde las vendedoras trabajan, hecho que deja a las cuatro amigas en la desocupación, circunstancia

que finalmente las conduce a emigrar, para lo cual contratan un coyotero que les ofrece llevarlas a Estados Unidos. Como las cuatro mujeres son el colmo de ingenuas, resultan estafadas por los coyoteros, quienes las conducen por un prolongado recorrido de varios días por agua y tierra en un vagón cerrado, hasta abandonarlas en la supuesta frontera con el anhelado país del norte. La presencia de un grupo de “gringos” parece confirmar que han llegado a donde querían, pero en realidad son turistas que fotografían el monumento a la Mitad del Mundo en las afueras de Quito.

La película apela con desenfado a una puesta en escena teatral, a una caracterización y visualidad de caricatura, a un falseamiento en la interpretación actoral, a la mascarada, con el objetivo de construir alegorías que representan el concepto de “pueblo quiteño”, encarnado por las cuatro mujeres: ¿qué más popular que las vendedoras de un mercado de abarrotes? El filme apela también a todas las formas del gusto popular, para lo cual integra en el elenco y en la banda sonora a los cantantes que adoran los sectores empobrecidos, reproduce el habla coloquial quiteña, se pasea por pueblos y lugares entrañables para la población, recorre su gastronomía, construye escenografías, vestuarios y una gráfica que gritan el multicolor, en un hartazgo de visualidad pop. El color plano de la pantalla que la película usa para transitar de una secuencia a otra, no es negro, ¡es lila! Con descaro, la película ridiculiza a las cuatro mujeres (al “pueblo quiteño”), su credo religioso, ingenuidad, ascendente campesino e ignorancia. El absurdo florece a lo largo de la narración: imágenes religiosas que hablan desde los altares, criaderos de animales de granja en plena ciudad.

En la farsa, el espectador no se identifica con el personaje –porque este no existe como tal–, se identifica con la burla. *Zuquillo Exprés* se mofa de la ingenuidad que se supone es muy propia de los quiteños, de su necio empeño por “borrar toda huella del ancestro aborigen”, y de su ilusión de vivir bajo “nubes de otro cielo” (A. Cueva 1987, 131), que es la emigración a los Estados Unidos. Para que la burla sea aceptada y disfrutada por el mismo objeto de la sátira (el “pueblo quiteño”), la película la ejerce desde adentro, desde las caricaturas, desde un coloquialismo que para quien lo conoce, le resulta cálido y entrañable. Por esta insistencia en formas coloquiales de lo “popular”, “siempre con la necesidad de representar una realidad emplazada en un contexto localista”, películas como *Zuquillo Exprés* son cuestionadas por la crítica, que prefiere ver “una intención

más universalista en el cine nacional, menos autorreferencial y que [vaya] soltando los encargos de ver al cine como un reflejo de lo que somos” (Carpio 2014):

Jauss demanda una “función social” a la literatura, que bien puede valer para el cine: “La función social se manifiesta en su posibilidad genuina sólo cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital, cuando forma previamente su concertación del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento social” (Vásquez 2005, 45). Esta demanda comulga con la necesidad que las ficciones satisfacen, conforme a Dutton, para quien las ficciones “amplían las capacidades de lectura mental que empiezan en la infancia y florecen en la vida social adulta.” (2010, 159) Es otro dilema que se plantean las obras de convocatoria masiva: cuánto de “función social”, cuánto de “ampliar las capacidades” de su público deben y pueden cumplir.

Las cinco películas de mayor convocatoria de la década anterior *tienen a personajes de origen popular como protagonistas*, incluso en el documental *Con mi corazón en Yambo*, donde Pedro Restrepo, un hombre de la próspera clase media (prosperidad truncada por la desgracia) que, al encarnar una voz en contra de la represión y el abuso policial, hace que aquellos sectores de la población en los que este abuso se regodea especialmente, se identifiquen con el personaje.

Pescador (2011), de Sebastián Cordero, es uno de estos cinco filmes que tuvo gran aceptación. Su protagonista es un pescador artesanal de una comunidad pequeña y remota de la Costa ecuatoriana. Es un hombre joven sin educación, de escasos recursos económicos, que vive la aspiración de una vida mejor.

En su cuarta película, Cordero vuelve a rebuscar en los arrabales, en las zonas informales de la sociedad donde la ley del malandro opera, como ya lo hizo en *Ratas...* y en *Crónicas* y lo vuelve a hacer en *Sin muertos no hay carnaval*. Para ello, recurre por segunda vez a una noticia de la crónica roja como la punta del ovillo: el hallazgo, en una playa de pescadores artesanales, de un cargamento de cocaína que alguna embarcación naufragada del narcotráfico dejó arrastrar hacia fuera del mar.

En la ficción, Blanquito es uno de aquellos pescadores que recogió y guardó varios kilos de la droga para con su venta realizar sus sueños, lejos de su lugar y de la vida que lleva. El primer sueño: conocer a su padre, un político acaudalado de Guayaquil. El an-

helado encuentro termina en la negativa del hombre de reconocer su paternidad. El segundo: montar con su amigo un negocio para salir de la pobreza. Esto lo lleva a Quito, donde podría vender la droga a mejor precio. Hundido en una trama de amor hacia una mujer prostituida por el capo de una mafia, el ingenuo Blanquito termina como empezó: todavía sin futuro, y ahora sin un lugar. Otro final desesperanzador al que es tan proclive Cordero.

El conflictivo desencuentro de los más pobres con los más ricos –la tensión de fondo en la que ha trabajado su realizador desde *Ratas...*–, adquiere en *Pescador* una sorprendente sofisticación audiovisual, junto a un orgánico trabajo combinado de actores profesionales con no actores. El supuesto realismo sucio que el crítico León reconoció en *Ratas...*, en *Pescador* ha devenido en un naturalismo encantador a la hora de filmar los entornos populares, y en un realismo –¿cómo llamarlo?– “limpio” cuando filma los entornos de los millonarios políticos y mafiosos.

En sus cuatro películas filmadas en Ecuador, Cordero ha insistido en realizar sus rodajes en Guayaquil y en la Costa ecuatoriana, con personajes preferentemente de origen popular, convencido que el cine ecuatoriano no podrá sostenerse si no logra atraer al público de esta región del país, la más poblada y la más rica. Seguramente tiene razón: más de la mitad de los espectadores de todo el país se encuentran en esa ciudad, y casi las dos terceras partes en la región Costa del Ecuador, Guayaquil incluido. Aun así, sobre todo en *Ratas...* pero también en *Pescador*, Cordero ha tenido el cuidado de incluir sucesos relevantes de la trama para que transcurran en Quito, la segunda ciudad más populosa del Ecuador. Son recursos que el guionista-director-productor utiliza para hacer que su cine sea posible.

Y, sin embargo, su más reciente película, *Sin muertos no hay carnaval*, filmada enteramente en Guayaquil, no gozó del apoyo del público al que ha estado acostumbrado Cordero. ¿Será porque el protagonista de *Sin muertos...* no es un personaje del pueblo? ¿Será porque su público ya no quiere más finales desalentadores? ¿O será porque la crítica tiene razón al decir que “esa urgencia de representar la realidad social e idiosincrasia local” es lo que ha alejado al público del cine ecuatoriano? (Carpio 2016,2).

Para Rocío Carpio, el futuro del cine ecuatoriano está en la renovación alejada de la autorrepresentación. Luego de hacer una entusiasta enumeración de la variedad y cantidad de películas por estrenarse en 2016 dice a inicios de aquel año:

Aunque por el momento solo es posible hacer una breve descripción de las películas a estrenarse, sin duda 2016 se perfila como el inicio de la renovación de las narrativas dentro del cine ecuatoriano. [...] Esto no quiere decir que las narrativas que se han repetido y los encargos de autorrepresentación vayan a desaparecer, más bien se trata de una evolución saludable que incluye diversidad de enfoques, géneros, estéticas, voces de nuevas generaciones y lugares de enunciación. (Carpio 2016, 5)

Esta evolución y diversidad no trajo consigo una recuperación del público a las salas de cine, pues terminado el año 2016 el cine producido en Ecuador captó apenas la centésima parte del público de las salas convencionales de cine, la quinta parte que en 2006. Algo no termina de funcionar entre el cine ecuatoriano y su público.

En el empeño por conquistarlo, diversos agentes del campo han trabajado algunas estrategias. Unos, que se autodefinen como expresiones de un cine independiente, insisten en la necesidad del subsidio estatal para mejorar la producción. Otros, que trabajan para no depender del subsidio del Estado, han convocado el apoyo de una audiencia masiva en el ciberespacio digital, para hacer posible su cine. Otros más, de manera declarada o no, han suscrito a la tradición de los géneros para convocar a un público, lo que ha devenido en la generación de varios géneros cinematográficos ecuatorianos.

De esto también va la tensión entre la producción y la recepción en el campo.

4.2 El cine independiente

Conquistar el interés del espectador ecuatoriano por parte de la producción local es una lucha inmensamente desigual, debido a la diferencia desproporcionada en las respectivas capacidades de producción y distribución entre cine local y cine global, lucha frente a la cual las clases dirigentes del país han hecho mutis, para que el monopolio impere, dejando el iluso empeño en manos de unos cuantos individuos de la naciente clase media⁵⁹.

⁵⁹ A pesar del nacionalismo altisonante del gobierno de la Revolución Ciudadana, de 2007 a 2017 este no fue capaz de emitir ninguna ley de apoyo efectivo que cambie las relaciones de poder entre cine local y cine global, relación que durante el período significó la reducción de la cuota de pantalla del cine nacional en las diferentes ventanas. En salas de cine, esta reducción fue del 5% en 2006 al 1% en 2016.

Criticar la globalización siempre me ha parecido algo absurdo. [...] me encanta que el mundo sea cada vez más pequeño; que conozcamos las características de las culturas más remotas. [...] Y que seamos capaces de relacionarnos de algún modo. Ahora bien, es cierto que frente a ese poderoso impulso de apertura e intercambio se levanta la estrecha rutina mental y comercial de los intermediarios. Es muy fácil y muy lucrativo crear un producto insignificante e inundar el planeta con la misma basura. (Montero 2010)

Frente a esta manera tan radical de plantear la dimensión del problema, con la que coinciden muchos productores ecuatorianos y del mundo, una de las respuestas más difundidas es la de hacer un cine independiente, especie de tabla de salvación y bandera que muchos actores del campo cinematográfico ecuatoriano reivindican, empezando –o terminando– por el ente estatal creado en 2006 para promover la producción cinematográfica ecuatoriana, el Consejo Nacional de Cinematografía, CNCINE.

Dicho consejo convocó en 2014 al Primer Encuentro sobre Cine Independiente Popular “articulado con un grupo de productores y directores independientes –ASOCIDEC, Asociación de Cineastas Independientes del Ecuador– que busca generar insumos de políticas públicas [...] que cumplan con los derechos culturales establecidos en la Constitución del Ecuador” (CNCINE 2017). De acuerdo con esta convocatoria, no se trataría de la independencia respecto del Estado. Mal podría serlo en un país donde muchas producciones “independientes” son financiadas con recursos estatales, como también sucede en Argentina, Brasil, Chile, México, España y en la gran mayoría de países europeos. La independencia sería relativa a otra cosa, a algo menos político:

“Nosotros empezamos hace veinte años este trabajo, con ideas, con ganas y con una cámara en la mano. No estudiamos cine, aprendimos en el camino, y así hemos realizado este oficio desde las tripas y el gusto por hacer películas”, mencionó Fernando Cedeño, representante de ASOCIDEC, al referirse al cine independiente popular. A ese planteamiento, Xavier Quito, un productor audiovisual del cantón Chunchi, añadió que “...este tipo de cinematografía responde a un desarrollo histórico de producción cinematográfica no comercial que ha surgido en base a sus propios recursos. Por tanto, es un tipo de cine que debe replantearse en el proceso selectivo del Fondo de Fomento del CNCINE.” (CNCINE 2017)

Extraña independencia que reclama un replanteo en la asignación del pequeño fondo que el Estado ecuatoriano ha asignado para repartir a entre 20 a 40 personas/proyectos por año, escogidos de entre centenas de postulantes, dentro de un esquema de participación denominado fondo concursable, que luego devino en modelo a seguir para las otras formas del arte y la cultura.

¿Qué es ese algo menos político al que se refiere la independencia del cine ecuatoriano? Para aclarar el tema, establece un articulista: “Las salas de cine independiente [...] son salas en las que se puede disfrutar de películas que no traen las salas comerciales”. Es decir, se trataría de la independencia respecto de la actividad comercial, tan es así que el mismo articulista se congratula que “la [sala] de la Casa de la Cultura ecuatoriana asombrosamente es ahora gratuita [...] La otra es la pequeña y emblemática [sala] del Ochoymedio [que] permitió admirar películas que las salas comerciales difícilmente mostrarían” (CNCINE 2017).

Entonces, el cine independiente sería aquel que no tiene por objetivo el comercio, aquel que se difunde en espacios no comerciales, y qué mejor si son gratuitos. ¿Qué cine sería este si no fuese aquel financiado por el mecenazgo estatal? ¿De qué otra manera pudiera existir este cine en el Ecuador?

Tania Hermida, la propulsora más autorizada del cine independiente, trata de esclarecer el problema cuando “cuenta acerca de su postura al frente de la escuela de Cine de la Universidad de las Artes, un sitio desde el que promueve la idea –muy política– de seguir dando la batalla por las salas de cine, tan copadas en nuestro país –y más aún en Guayaquil– por el mercado”. Dice Hermida:

Guayaquil [...] es una ciudad impermeable al cine independiente, incluso el ecuatoriano [...] Lo masivo está tomado por el mercado y sus lógicas. [...] Ante la avalancha del consumismo, las iniciativas independientes se han reducido a espacios privados. Eso es de alguna manera renunciar a lo público. Y lo complejo es que estas dos lógicas conviven muy bien: el mercado y la avalancha por aquí, y los artistas y lo privado por acá. No se disputan nada. Lo público, ese gran espacio que es el lugar de todos, no debería estar exclusivamente ocupado por las lógicas del mercado. Aunque pagues un ticket, el cine es un espacio público. No es solo la pantalla gigante y el sonido, también es vivir al lado de otros seres humanos una experiencia colectiva, hipnótica, y ocupar ese espacio que está copado por un cine comercial, en el sentido más estricto: películas que se han hecho para que la gente consuma un refresco y unas palomitas. (2016b)⁶⁰

De acuerdo a Hermida, la tensión sería entre lo privado-comercial, y lo público-no comercial. ¿Y lo independiente del cine? ¿No habría que incluirlo en la contradicción?

⁶⁰ En la entrevista al diario El Telégrafo, refundado por el gobierno de la Revolución Ciudadana y propiedad del Estado, Tania Hermida da cuenta de los propósitos y logros del gobierno en el campo de la producción cinematográfica y de la educación en artes, entre otros logros, a más de establecer aquellos objetivos que, según su criterio, no logró el gobierno, como el de consolidar la esfera de lo público por sobre la del mercado privado.

Por tanto, y para ser congruentes, habría que nombrar esta tensión como aquella entre lo privado-comercial-dependiente y lo público-no comercial-independiente. Independiente, entonces, de las salas de cine comercial y de su sistema de mercadeo privado, que apesta a palomitas de maíz (canguil, en Ecuador).

Sorprendente independencia, la del cine independiente, que renuncia antes de dar batalla a su territorio, tomado ahora por la producción de cine anglo-norteamericana, la del cine global. Renuncia al parecer naturalizada no solo en las clases dominantes del país, sino también, y como se ve, en todas las clases sociales. Parafraseando a León Febres Cordero,⁶¹ habría que concluir que “para qué crear un cine ecuatoriano, si ya tenemos el cine de Hollywood”. Pero Tania Hermida, que ha vivido en carne propia dos batallas cinematográficas (los largometrajes de ficción estrenados en salas convencionales de cine, *Qué tan lejos* en 2006 y *En el nombre de la hija* en 2011), sabe que las relaciones con la industria no son en blanco y negro, y que la vida es más compleja que una bandera. Continúa Hermida:

Cuando hicimos *Qué tan lejos*⁶², queríamos estrenarla en salas de cine. Para nosotros [...] la postura de estrenar en sala de cine era y sigue siendo política. Y eso es algo que ha sido leído de manera muy chata por algunos académicos de calibre. Hablaban de una película comercial..., como si fuera fácil hacer una película comercial. La cuestión es hacer la película que queremos, con los personajes que queremos, sin una sola concesión que pudiera afectar la propuesta para hacerla vendible. No hay nada en esa película que responda a los cánones de lo que es una película comercial [...] De ninguna manera buscamos actores conocidos públicamente, porque sabemos que un personaje público ya carga un significado. Luego de hacer cero concesiones, a la película le fue muy bien [comercialmente]. (2016b)

⁶¹ “Para qué crear una nueva moneda nacional, si ya tenemos el dólar”, habría dicho el político neoliberal ecuatoriano, parafraseando a su vez a Harry White, el creador del SMI, poco tiempo antes de la dolarización de la economía ecuatoriana que sucedió en 2000.

⁶² *Qué tan lejos* es la ópera prima de Tania Hermida, estrenada en 2005. La obra logró conquistar al público, sobre todo de Quito y de ecuatorianos emigrados a España, con 220.000 boletos vendidos, entre otras razones, *porque da cuenta de un país vacío, abandonado, sin transporte, sin gobierno, imagen de país* en la que se reconoció la audiencia.

La denostación de la riqueza personal y la actividad comercial, enfrentada a la experiencia económica del productor de cine “independiente”, alimenta las contradicciones en el discurso⁶³. Antes que demonizar las “salas comerciales”, tal vez sea más apropiado referirse a convenciones de salas de cine. La dicotomía salas comerciales (¿dependientes?) versus salas culturales (¿independientes?), evade el problema, como si en ambos casos no hubiera una cultura y un comercio de por medio. Para las salas que Hermida llama comerciales, la convención está hecha de una cierta programación (entretenimiento, Hollywood, espectáculo –por nombrarlo en tres palabras–), de una cierta ambientación y encaje cultural, conformado por los centros comerciales y de un cierto hábito de consumo de bebidas y alimentos (“refresco y palomitas”). Para las salas que el articulista del diario El Telégrafo antes citado llama “culturales”, la convención está hecha de otra programación (pensamiento, Europa, discurso –otras tres palabras–), de otra ambientación y encaje cultural conformado por los café-cines o los auditorios estatales y de otro hábito de consumo de bebidas y alimentos (café y galletitas). Sorprendida por el éxito comercial de su película –según sus propias palabras–, Tania Hermida se complica al explicarse:

Me hace gracia cuando hablan del cine comercial. Admiro mucho a una película taquillera, me guste o no, *porque no es fácil conectar con el público*. Hollywood, todos los años, pierde millones y gana con unas tres o cuatro. Lo que pasa es que eso le alcanza para perder con otras cien. En nuestro caso, un cineasta independiente fracasa con una y hasta ahí llegó. Es un mito eso de pensar que hay una fórmula para hacer películas comerciales. Considero que la historia del cine ecuatoriano nos ha dado la razón: las películas que han tenido más taquilla⁶⁴, como [*Con mi corazón en*] *Yambo* o *La muerte de Jaime Roldós* son muy personales, y están hechas con una forma de narración que no digo que sea la vanguardia ni la revolución, pero es propia. No están hechas con fórmula de cine comercial, ni de independiente ni de autor (que aquí también hay fórmulas). (2016b) (Énfasis añadido)

⁶³ Bajo el debate independentista no deja de asomar la tradición cultural católica, vigente todavía incluso en la intelectualidad por sobre las declaraciones explícitas en su contra. El discurso católico en el Ecuador se ha caracterizado por satanizar el enriquecimiento económico, dibujado en la metáfora “Es más fácil para un camello pasar por el ojo de una aguja, que para un rico entrar en el reino de Dios” (Marcos, 10:25). El comunismo del siglo pasado, y el socialismo del siglo XXI, han comulgado en este antecedente cultural y demonizaron el enriquecimiento lícito (porque del ilícito, de la coima en la contratación pública, los moralizadores han echado mano sin pudor). No sucede así en entornos culturales donde el catolicismo no impera, como en las sociedades anglo-sajonas, influenciadas por el luteranismo y el judaísmo, culturas que tienden a considerar la riqueza, bien habida y bien usada, como un don de Dios. A este entorno cultural corresponde la industria de Hollywood.

⁶⁴ Para Tania Hermida, en un *lapsus politicus*, el cine ecuatoriano empieza con la denominada Revolución Ciudadana. En efecto, desde 2007, el primer año de la Revolución, las dos películas que ella menciona, han sido las más taquilleras. Ella se olvida de su propia *Qué tan lejos*, de *La tigra* y *Dos para el camino*, que en 1990 y 1980 hicieron, respectivamente, 256.000 y 600.000 espectadores.

El cine independiente, cuyo valor relativiza Hermida, es, para variar, un invento norteamericano, y muy antiguo, de 1913, cuando así se autonombraron los empresarios, con los hermanos Warner a la cabeza, que huyeron de la costa este de los Estados Unidos para instalarse en la costa oeste, precisamente en Hollywood, un campo vacío al otro lado del continente, lo suficientemente lejos para evadir la dependencia del pago de patentes a la Edison Trust, que bloqueaba su capacidad de desarrollo. *Hollywood nació* –¿quién podría creerlo?– *como producción independiente* del monopolio del fundador del cine en los Estados Unidos, Thomas Alva Edison, con sus bases empresariales en New Jersey.

Los independientes de entonces, ya instalados en California, establecieron en menos de cinco años el *studio system* de los cinco grandes estudios de producción de aquellos años (“*majors*”): Metro Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, 20th Century Fox, Warner Bros, y RKO Pictures. Pocos años después, unos nuevos independientes emergieron en el mismo Hollywood, liderados por Charles Chaplin, quienes terminaron conformando United Artists que, a su vez, terminó siendo un *major*, pero “menor” (Hall 2009). Mucho después, en la década de 1960, nuevos independientes surgirían y así, sucesivamente, hasta la proliferación actual de productores independientes de los principales estudios, independencia que caracteriza a un imparable número de productores que abarca un pequeño pedazo del pastel de la producción norteamericana de cine. Más de mil empresas “*independents*” tenían en 2012 el 15% del mercado mundial; el resto seguía estando en manos de los *majors*. Entre esta inmensa cantidad de empresas independientes estaban las que ahora empiezan a ser los nuevos *majors*: Amazon, CBS, Imax, Miramax, Netflix. Cada nuevo productor independiente, en su momento, para poder crecer, se independizó del grupo o sistema económico de producción de cine del cual dependía.

¿De cuál ente económico depende la producción de cine ecuatoriano? ¿Depende de Hollywood? No, porque los *majors* no han financiado ninguna película hecha en Ecuador, que no sea *Proof of Life* el año 2000,⁶⁵ debido a que a la industria anglo-norteamericana no le interesa la producción en países de escaso peso geopolítico y económico como

⁶⁵ De marzo a junio del año 2000, se filmó en Quito y sus alrededores la superproducción *Prueba de vida*, dirigida por Taylor Hackford y protagonizada por Russel Crowe y Meg Ryan. Fue la primera y última vez que un *major* de Hollywood filmó en Ecuador. El costo del filme bordeó los cien millones de dólares, de los cuales la décima parte se gastó en territorio ecuatoriano. Con muy pocas excepciones, todos los cineastas de entonces trabajaron en el filme en algún rol por menor que haya sido.

Ecuador. Por tanto, en relación a la producción de los grandes estudios de la industria global, el cine ecuatoriano es totalmente independiente, muy a despecho de muchos que viven la ilusión de una anhelada dependencia hollywoodense, el “monstruo amigable” al que “lo envidiamos”, conforme ironiza Mora (2014, 34).

¿Depende de los espacios de difusión privados, salas de cine y canales de televisión en sus diferentes ventanas? Sí, porque sin ellos no es posible una exhibición “comercial” de los filmes que se proponen tal difusión que, resulta, es deseada para la mayoría de los estrenos ecuatorianos, a contracorriente de su factura, como lo demuestran las cifras de recaudación. Los productores de cine son dependientes de las ventanas de difusión para recuperar sus costos de producción mediante la venta de los derechos de exhibición. Y dependen no solo en Ecuador, sino en todo el mundo. Como toda relación de dependencia, esta también es de doble vía: los medios de difusión dependen de los contenidos para su sostenimiento económico, de sus calidades y cantidades. Este problema, entonces, no estaría en la dependencia, que sería mutua en una situación ideal del mercado, sino en qué tipo de contenidos necesitan los medios y qué posibilidades tiene una producción de satisfacer esa necesidad.

¿Depende el cine ecuatoriano de las empresas de distribución de contenidos cinematográficos? Sí y no. No, porque en el Ecuador no existen todavía empresas de distribución establecidas de cine y televisión, por tanto, no hay de quién depender. Muy a la manera artesanal de hacer cine, el productor es, a la vez, el distribuidor en el ámbito nacional. Él depende de sí mismo. Sí, porque la distribución internacional no es posible en la práctica sino es a través de empresas distribuidoras constituidas. El mayor flujo de distribución a nivel mundial está centralizado en pocas mega empresas, las majors de la distribución, algunas de las cuales son a la vez productoras y exhibidoras, con lo cual, por colusión de intereses de producción-distribución-exhibición, las posibilidades de la producción independiente de colocar sus obras para la distribución y exhibición, incluso en sus propios países, se ve drásticamente reducida.

La tendencia al monopolio producción-distribución-exhibición sucede incluso en Estados Unidos, a pesar de la histórica decisión de 1948 de la Suprema Corte de ese país que obligó a los principales estudios de producción a vender sus salas de cine. Con el advenimiento de la distribución-exhibición por el internet, los nuevos majors como Amazon y Netflix han devenido en productores, recreando viejas prácticas colusivas. No se

diga en Ecuador, donde no existen disposiciones legales al respecto, que no sean las ampulosas declaraciones de la Ley de Regulación de Mercado y la Ley de Comunicación, cuya aplicación es nula porque no se las reglamenta, o porque los reglamentos desdican de las declaraciones de la ley.⁶⁶

En Ecuador, es ampliamente conocido que los canales de televisión mantienen una práctica de épocas anteriores, cuando no existía una producción sostenida de cine, de producir sus propios contenidos; y que algunas cadenas de salas de exhibición, como la empresa Supercines, que posee la mayor cantidad de pantallas del país, es a la vez (la empresa o sus propietarios) la más grande empresa distribuidora en territorio nacional de las majors de Estados Unidos.

Por tanto, necesitamos más regulación al respecto, lo digo para sacar de quicio a los defensores a rajatabla del libre mercado: una cinematografía nacional independiente no funciona con las leyes del libre mercado, no importa su tamaño [...] Esta regulación [...] debe ser eficiente y amplia para de esa manera crear un panorama cinematográfico más igualitario. Para que esto funcione debe estar enfocada hacia la creación y la financiación de contenidos artísticos que complementen este beneficio espiritual sin moralismos y sin censura.” (Mora 2014, 35)

Esta necesidad de regulación y de financiación por parte del Estado, para hacer posible la realización de “contenidos artísticos [...] sin moralismos y sin censura”, en ejercicio de “la ambición de autonomía [...] como tendencia específica del campo intelectual” (Bourdieu 2002, 16), implica también el reconocimiento de otra dependencia, a más de la dependencia de las majors de la distribución: la dependencia del Estado. Pero como está claro que el Estado y sus gobiernos tienen otras prioridades, más vinculadas a los multimillonarios contratos de infraestructura en los que siempre se puede obtener réditos mal habidos para los delincuentes que hacen de funcionarios públicos, Mora se adelanta curándose en salud: “Hasta que las políticas necesarias lleguen [...] esta debería ser

⁶⁶ Hasta 2017, luego de seis años de expedición de la llamada Ley Orgánica de Regulación y Control del Poder de Mercado, el Gobierno Nacional no había expedido ninguna reglamentación para impedir la colusión de intereses económicos en la programación de contenidos en salas de cine, televisión, internet, empresas telefónicas y compañías de aviación que aterrizan en suelo ecuatoriano, de modo de democratizar el acceso a estas ventanas de la producción independiente. El caso de la llamada Ley Orgánica de Comunicación es peor, pues el reglamento emitido por el Gobierno Nacional niega la obligación que establece la Ley a los canales de televisión de adquirir producción independiente por un valor equivalente al 10% de las ventas del año fiscal anterior, permitiendo en su lugar el pago de una multa equivalente a diez salarios básicos.

una oportunidad para no guardarnos ningún golpe, ser cada vez más transgresores, experimentales y bizarros” (A. Mora 2014, 35). Según Bourdieu, “los que disponen menos capital [el llamado cine independiente] se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la herejía [...] subversión herética [que] afirma ser un retorno a los orígenes, al espíritu, a la verdad del juego, en contra de la banalización y la degradación” (2002, 122).

El cine ecuatoriano, independiente de los majors de la producción, y dependiente de las majors de la distribución-exhibición, depende también del Estado porque este ha financiado parcialmente la mitad de las películas ecuatorianas estrenadas entre 2007 y 2016.⁶⁷ De ellas, habría que imaginar cuántas no se hubiesen filmado o estrenado sin este subsidio. Como toda dependencia, esta también pone un precio, a cambio del aporte para cubrir en parte los costos de producción de un filme, contribución que en promedio ha sido equivalente a la quinta parte del costo total. El precio es... la dependencia del Estado, que obliga al productor a conceder créditos de reconocimiento desmedidos para la dimensión del aporte y a cumplir con una serie de trámites burocráticos asfixiantes. A más de la condición oculta de hacer un cine enmarcado dentro de la corrección política que exigen las políticas públicas de inclusión, respetos y derechos. ¿Le interesa al cine dependiente del financiamiento Estado independizarse de él? Seguramente no. Como se ha visto, la dependencia del Estado no solo que no es cuestionada, sino que es deseada.

Sin otoño sin primavera, *Mejor no hablar de ciertas cosas* y *Ochenta y siete* son tres de las películas ecuatorianas estrenadas entre 2012 y 2014, que han sido cofinanciadas por el Estado y que se reivindican como cine independiente. Cada una, en su respectivo año de estreno, ocupó el primero o segundo lugar del ranking del cine ecuatoriano. Las tres, cada una a su manera, se constituyen en retratos de la generación, del sector social y de la ciudad a la que pertenecen los cineastas.

Desde el mismo título, *Sin otoño sin primavera* de Iván Mora (2012), se refiere a lo que falta a los hijos de la burguesía y pequeño-burguesía de Guayaquil, ciudad donde se supone que lo que queda es las otras dos estaciones: verano a invierno. Para dar cuenta de esa falta, la película recurre a una narración que rompe la linealidad temporal, rompe los ejes de acción, rompe los encuadres, rompe los vidrios, las vallas publicitarias y los

⁶⁷ De los 75 estrenos en salas entre 2007 y 2016, 42 recibieron fondos del Consejo Nacional de Cine: el 56% (Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador). Elaboración del autor.

corazones de sus protagonistas, mientras suena la canción *Destruye* de Ilegales, el tema que trata de hilvanar *la estética punk* que se propone el filme.

Una estética punk bastante “aniñada”, por sofisticada, en el lenguaje coloquial de los guayaquileños. ¿Qué le puede faltar a esta generación de muchachos guapos, hijos de familias bien, a los que les sobra recursos para estudiar, beber, drogarse, amarse y dedicarse a joder tarde mañana y noche? Armada como un rompecabezas hecho de trozos de varias historias que corren paralelas, la película recurre a las voces interiores de los personajes que se alternan en decir frases con un cierto aire de auto condescendencia y solemnidad, para heroificar un gesto anarquista: “Yo no soy parte de ninguna generación. Ni generación X, ni Y ni Z. Esos son inventos para tontos del primer mundo que todavía se creen parte de algo” (I. Mora 2012, 00:08:05), dice el protagonista mientras se corta el pelo a rape frente al espejo, asumiendo su *look* punk. “Quiero destruir el sistema desde adentro”, declara a su sicoanalista-siquiatra este hombre que cree en “la anarquía de la imaginación”.

Su pretendida, la chica sin padre devenida en *pusher*, reflexiona diciéndose “la diversión está sobrevalorada. Cuando me aburro, hago preguntas”, mientras mira a todos sus amigos desparramados por el piso al día siguiente de una de las borracheras del filme. Estos chicos que devanean incesantemente sobre aquello que les falta a sus vidas, mientras la viven con desenfreno en su “ciudad de mierda”, “una ciudad de 100.000 personas y un millón y medio de extras”, hablan desde su condición de ser parte de esas “100.000 personas”, y no de los extras, parte de aquella “gente pensante de Guayaquil que se va, se vuelve loca o se adapta” (I. Mora 2012).

El rompecabezas integra precisamente a los tres tipos de “gente pensante” de esa ciudad, conforme los clasifica el filme: los que se van (y han vuelto para ser parte de la historia), los que se vuelven locos, y los que se adaptan. “A veces cuando nos perdemos es porque queremos que nos busquen” (I. Mora 2012, 01:38:50), se dice el protagonista mientras escoge con cuáles pastillas se va a suicidar. “¿Qué es la felicidad para ti?”, es la pregunta que hace la protagonista a sus compañeros de vida, registrando las respuestas en una grabadora que finalmente la pierde y cae en manos de un recolector de basura, con lo cual todo su empeño “filosófico” queda en eso. Su novio le contesta “la felicidad simplemente” y el filme corta la frase para enseguida mostrar en imágenes la respuesta: la felicidad es –¿aquello que faltaba?– la playa, el buceo, el surf, la cerveza en la playa, la

piscina, la fotografía de todos juntos muertos de risa en pelotas luego de una tarde de cerveza, música y piscina, en el verano de Guayaquil. Este es el final feliz de una armónica y lúdica “balada punk”, calificativo con el que se promovió la película.

Por su parte, *Mejor no hablar de ciertas cosas* de Javier Andrade (2012), arranca con la imagen añorante de Paco, el protagonista cuando era un muchachito, en su primer “polvo” en manos y cuerpo de una prostituta, para acto seguido desatar el frenesí impareable de dos hermanos adictos al whiskey, al aguardiente de caña, al porro, a la base de coca y a todo lo que se pueda ingerir y hacer, incluso la música punk, para llenarse de algo que también les falta, a estos hijos de la burguesía de la provincia costeña, que disfrutaban de su poder y riqueza, luego de haber regresado de Cambridge, Roma, Londres, y antes de irse a refugiarse en Miami.

Mejor no hablar... también apela a la estética punk, de una manera –cómo decirlo– más punk, fuera del preciosismo visual y verbalidad lírica que caracteriza a *Sin otoño...*, con una banda de punk en el centro de la historia, liderada por Luis, el hermano menor del protagonista, “un desastre”, un “animal”, como lo califica Paco, animal que está dispuesto a vender todo y a venderse él mismo, en cuerpo y alma, a “empeñar cosas que nos pertenecen a todos en la casa, y así mantener su vicio asqueroso... vicio asqueroso que comparto plenamente”, el vicio de fumarse una “pistola” a cada rato, aquella mezcla de marihuana y base de coca. “Una pistola no se quita, se pasa” (Andrade 2012, 00:07:10), es el lema que comparten los dos hermanos “viciosos”, estos “aniñados” de la costa ecuatoriana que se juegan la vida a punta de pistoletazos.

A diferencia de *Sin otoño...*, excepto por los recuerdos del protagonista del comienzo y el final, *Mejor no hablar...* se compone de manera lineal, que es una de las razones que la hizo más popular que el filme de Mora. *Esta linealidad está repleta de hiper-actividad*, de gritos, de mentiras, de traiciones, de peleas, de muertes, del más procaz valeverguismo verbal, para retratar a la más corrupta de las sociedades, en todos los estratos sociales, desde la “chola de mierda”, hasta el “careverga del presidente”. Nadie se salva.

Como en *Sin otoño...*, la película de Andrade utiliza la voz interior para acrecentar la sensación de autorretrato del filme. Si la película guayaquileña es el autorretrato colectivo –con varias voces interiores– de un grupo de *amigovios* de una generación punk

“aniñada”, sin padre ni madre ni hijos, sin ninguna responsabilidad que no sea la de preguntarse sobre qué les falta, la película manabita es el autorretrato de una familia lumpen-burguesa, con padre madre e hijos, y nueras, yernos y suegros, narrado con la sola voz interior del hijo mayor. Sin ninguna responsabilidad y sin preguntas. Después de fumarse una pistola en el baño del banco donde trabaja de empleado, Paco se orina valientemente sobre los papeles de la gaveta de su cubículo, para acto seguido abandonar su lugar de trabajo. Dice su voz interior mientras se dirige al automóvil Mercedes Benz para largarse con su amante: “Estaba feliz. Sabía que necesitaba un cambio en mi vida. Y con Lucía a mi lado, todo parecía posible. La verdad es que yo ya no podía seguir de cajero de banco. Yo soy más que eso” (Andrade 2012, 00:41:40).

¿Qué es “eso” más que Paco es? Una vez muerto su padre, emigrada su madre y hermana a Miami, asesinada su novia, el hermano menor y el amante del hermano, a manos del pusher que se declaró estafado por estos clientes, el protagonista cambia radicalmente de vida, deja el whiskey y las drogas, se compromete con una novia que lo aburre, para ser el “eso” que debió haber sido siempre, como buen hijo mayor de una familia bien: el político que repite la política de su padre político y de su suegro millonario, para que las cosas no cambien: “Si todo sale bien, el otro año seré diputado. Y de ahí, quién sabe. Muchos en el partido incluso me consideran presidenciable”, dice la voz interior de Paco al final del filme, mientras recibe los aplausos de una escuálida muchedumbre de seguidores (Andrade 2012, 01:39:00).

Estas dos películas independientes, que dependen grandemente del financiamiento del Estado, estos dos gritos de irreverencia, estas dos “puteadas” a la sociedad ecuatoriana, debieron cumplir con pagar el costo contractual de reconocer en los créditos de cabecera de los filmes el patrocinio de las instituciones del Estado y de presentar engorrosos informes contables que debieron ser aprobados por fiscalizadores que espulgan los documentos en busca de la mínima infracción a las leyes fiscales. Es un precio que seguramente valió pagar, si por ello las películas terminaron en pantalla de cara a sus públicos.

Las dos películas son consecuentes con *la sed de autonomía, en sus formas y sus maneras de decir, propia de los insurgentes del campo, sin pagar el costo oculto a cambio de la dependencia financiera del Estado*, sin ceder a las exigencias de corrección que demandan las políticas públicas de inclusión, respetos y derechos, tan promovidas por el

gobierno de la Revolución Ciudadana, el gobierno del Estado de cuyos recursos depende el cine independiente. ¿No hay problema en que estos insurgentes no hayan pagado el costo oculto? ¿No pasa nada, entonces?

Ochentaisiete –de Anahí Honneisen y Daniel Andrade– y *Alba* –de Ana Cristina Barragán– son dos películas independientes filmadas en Quito, en la serranía ecuatoriana, estrenadas en 2014 y 2016, con registros de público por debajo de las obras punkeras de la costa ya citadas, pero, aun así, entre las primeras tres en convocatoria de sus respectivos años de estreno. Los dos filmes coinciden en retratar a los chicos púberes y adolescentes de una clase media educada, sin el uso de la voz interior, sin suscripción a ninguna estética musical ni plástica, haciendo por corresponderse a un lugar y a una época.

Los personajes de *Ochentaisiete* son cuatro chicos de edad colegial, renuentes a sus hogares por falta del padre o falta de atención. Uno de ellos, Juan, el hijo del policía que maltrata a su esposa, se fuga de la casa y se instala en la casa abandonada del barrio, que se convierte en la guarida donde los cuatro viven su amistad y el primer amor. Sin dinero, recurren a pequeños robos para financiar su hogar alternativo. El filme es un relato en dos tiempos paralelos, el uno de 1987, el tiempo de la adolescencia, cuando el país vivía la represión del gobierno de León Febres Cordero contra la subversión clandestina en la que militan los padres de Pablo, el protagonista del filme, desde cuyo punto de vista se cuenta la historia. El otro tiempo corresponde a la madurez de los personajes 20 años después, cuando Pablo regresa al país para intentar curar las heridas del pasado, pues la amistad de la pequeña pandilla se resquebrajó a partir del accidente en el que murió el adolescente Juan, en el choque del vehículo que conducía Pablo, mientras huían después de ser descubiertos con las manos en la masa del robo que cometían.

En el tiempo presente, Paco descubre que las heridas siguen abiertas y duelen. El policía, padre del fallecido Juan, convertido en el dueño de un próspero prostíbulo, rechaza la intención de dialogar de Paco y lo amenaza con echarlo a la fuerza. El amigo Andrés mantiene un cuestionamiento a Paco por haber tomado el camino fácil de la huida. Solo Carolina acepta escucharlo, abriendo la posibilidad de rehacer su amistad y tal vez el amor que se tenían de chicos.

A diferencia de *Ochentaisiete*, *Alba* se narra en tiempo lineal, a un ritmo mucho más lento, con una sucesión de momentos en que la película se detiene para observar a la pequeña Alba, la protagonista de 12 o 13 años, tímida y con dificultad para interactuar

con sus compañeritos de estudios y con el mundo de la sociedad. A ella le fascinan los objetos, los árboles, las mariquitas, y la cantidad antigüedades que descubre en el ático de la vetusta casa de su envejecido padre, a donde debe ir a vivir porque su madre fue llevada al hospital camino a la muerte. El padre, tan callado como Alba, no ha visto a su hija en muchos años, desde que se divorció de la madre. Juntos, mientras esperan noticias del hospital, deben construir una relación filial, atravesada por la necesidad de madre de la hija, a quien poder confiar los estremecimientos que brotan del primer beso, la primera amiga, la primera menstruación, la primera fiesta. Al final, la noticia de la muerte de la madre une a padre e hija en un abrazo y llanto silenciosos.

Las dos películas, cada una a su modo, gozan de una visualidad y sonoridad que rayan con la exquisitez, una interpretación actoral que tiende al naturalismo y una mirada propensa a la observación, al silencio y a la pausa –sobre todo en *Alba*–, opuestas a la estética ruidosa y bullente de sus colegas costeños, de *Mejor no hablar...* y de *Sin otoño...*, muy en correspondencia a los entornos culturales de las dos regiones del país. Las películas costeñas abigarradas de diálogos, monólogos interiores y conversaciones; las serranas, calladas.

Alba es una película correcta, que suscribe la demanda de la pubertad por ser escuchada y valorada, que denuncia cómo el *bulling* surge en los colegios de manera “natural”, que reconoce la posibilidad del encuentro interpersonal y de la superación de los problemas de la vida. *Ochenta y siete* no se queda atrás, porque es una alerta sobre las demandas de atención de la adolescencia, frente a un mundo adulto que la ignora por completo y porque reconoce también la misma posibilidad del encuentro y de la superación.

Esta corrección ¿es resultado del costo oculto a pagar que exige la dependencia de los recursos del Estado? No. No de manera consciente, en todo caso. La corrección e incorrección, antes que decisiones conscientes, “son las formas de pensar, las formas de lógica, los giros estilísticos, y las contraseñas, existencia, situación y autenticidad ayer, hoy estructura, inconsciente y praxis, que parecen tan naturales e inevitables que no constituyen, propiamente hablando, el objeto de una elección consciente” (Bourdieu 2002, 118).

¿No pasa nada, entonces? Pasa, porque, por un lado, en el caso de las películas costeñas, su “incorrección” declara que no hay futuro –sobre todo en *Mejor no hablar de*

ciertas cosas–, que no es posible construir otra sociedad diferente que la que se supone que existe: la de la corrupción de la política y de la farra. Por otro, la corrección de las películas serranas declara que es posible el encuentro y la superación, pero en el ámbito de la subjetividad de las relaciones de intimidad de la clase media educada. *Unas y otras están lejos del discurso de la transformación social, de la imagen de una nación moderna más justa construida por el gobierno de la Revolución Ciudadana y del pueblo como su base social*. Es la razón del reclamo que formuló el presidente de este gobierno, cuando “acusó a un filme [ecuatoriano] recientemente estrenado de estereotipar a la Policía Nacional cuando ‘claramente la Policía ya no es así’”, conforme lo reporta la crítica Rocío Carpio (Carpio 2014). ¿Se refería acaso a la mismísima *Ochentaisiete*, película en la cual el policía es un macho maltratador y traficante de mujeres a las que prostituye? ¿O tal vez a *Mejor no hablar...*, en la cual la Policía Nacional obedece sin más las órdenes del oligarca de Manta para matar a quemarropa al *dealer* y a toda su familia, desdiciendo del discurso del respeto a la condición humana por sobre toda acusación o delito, y del debido proceso del que tanto habló la tal Revolución?

Por haberse mantenido fiel a la vocación de autonomía creativa propia del campo artístico e intelectual, a su reclamo de especificidad, y, en consecuencia, por haberse negado a pagar el costo oculto que exige la subvención estatal, el cine independiente ecuatoriano ha debido sostenerse con los escasos recursos con los que la tal Revolución mantuvo a sus gestores en un prolongado silencio acrílico. *Este es el precio de la dependencia, y de la independencia*.

4.3 Antropofagia cinematográfica en el ciberespacio

Más que la cantidad de votos en cualquier elección para una función pública, que el número de ejemplares vendidos de un *best seller*, o la cantidad de entradas adquiridas para asistir a ver un filme, el número de reproducciones, suscriptores, “amigos” y *likes* en las llamadas redes sociales de contenidos dan cuenta de un nuevo poder de convocatoria de un cuasi infinito número de obras de cine y audiovisual que se “sube” al internet todos los días, a toda hora.

En 2017, el número total de canales de programación de contenidos en YouTube, el más difundido de los sitios web para compartir cine e imágenes en movimiento, supera

los 1.000 millones. Es decir, un canal de difusión por cada siete habitantes del planeta. La inmensa mayoría de los titulares o “propietarios” de estos canales son jóvenes y niños, que se dirigen a *su* público, constituido sobre todo por la familia, comunidad o grupo de amigos. Pero también programan en YouTube las grandes empresas del mercado y las mega corporaciones del entretenimiento, con todos los recursos económicos necesarios para ganar a los jóvenes *youtubers* del mundo, como se llaman a sí mismos, en la disputa por la atención de la audiencia global. Casi todos ellos son chicos que hablan a la cámara comentando sobre algún comportamiento social, como en la televisión convencional, pero además representando ellos mismos la situación que comentan, siguiendo el modelo inaugurado por el chileno Germán Garmendia en 2011, desde su canal *Hola soy Germán*, el número siete de convocatoria en el mundo y el primero en habla hispana.

A fines de aquel mismo año, motivados por la necesidad de entrar en el circuito profesional tan pronto terminaron sus estudios en una escuela de cine, sin tener que esperar por los prolongados ciclos de desarrollo de proyectos de largometrajes y su difícil financiamiento, y luego de haber recibido la negativa de un canal de televisión para producir una propuesta de serie, cinco jóvenes quiteños emprendieron a fines de 2011 la producción y difusión de lo que llamaron “sketches”, cortos breves que suben semanalmente y desde entonces a su canal de Youtube: *Enchufetv*.

Halloween (Día del escudo) es el nombre del cortometraje de ficción subido a la web en octubre de 2012 por *Enchufetv*. El corto, de seis minutos de duración, es la parodia de las películas de terror que se apropian de las pantallas de cine del mundo precisamente a fines de octubre, cuando los estadounidenses de Norteamérica festejan el *Halloween* el día 31 de este mes, y con ellos, cada vez más, el mundo entero.

Siguiendo la canónica línea argumental del género de terror, el corto empieza con la llegada despreocupada de un grupo de jóvenes a una casa abandonada. Llegan para festejar “el 31 de octubre”, dice una “ella” quiteña; “el día de Halloween”, precisa aterrizado un “él” gringo; “el día del escudo nacional”, contradice un “otro” quiteño, muy solemne, mirando a la distancia como si mirara algo parecido a la patria.

A partir de ahí, cada suceso del filme tiene lecturas contradictorias y lo que parece ser no es, lo que parece horror es un simple error. El gringo muere porque es la “minoría étnica” del filme, los sonidos atemorizantes son ridículos *ringtones* que el quiteño ha “bajado” del internet, el asesino enmascarado de oveja es un muchacho cualquiera que se

equivocó de víctima porque es un cegato. Al final, un niño disfrazado de diablito ofrece al asesino dulces de su canasta canturreando el lema “dulce o truco”, castellanizando a su manera el dicho en inglés “trick-or-treat” de la tradición norteamericana, provocando que el asesino destruya su canasta y lo reconvenga furioso: “¡es el día del escudo!” (Ulloa 2012).

La *quiteñidad* de los personajes no gringos del corto es una percepción que sólo podría tenerla un ecuatoriano, y no todos, ya que la quiteñidad no ha sido posicionada, al menos fuera del país, como forma particular del habla o de la manera de ser propias de un entorno social determinado. “¿De qué país son ustedes?”, pregunta en 2012 un aficionado chileno luego de felicitar a Enchufetv en la red social *Facebook*. Como si le estuviese contestando, un directivo de Enchufetv dice en una entrevista publicada en un medio local, refiriéndose a una de las expresiones que el programa ha hecho famosa: “me gusta que la expresión ‘¡quién dice!’ sea conocida fuera del país como ecuatoriana”.

Es decir, tan pronto se popularizó la serie Enchufetv, había ya el interés de la audiencia cibernética por reconocer de dónde son estos hispanohablantes, ya que su modo del habla no corresponde al de España, ni de México, ni de Venezuela, ni de Argentina, ni de Colombia, lugares de donde usualmente son los hablantes del cine y de la industria audiovisual hablada en castellano. Habría, por otro lado, el interés de los hablantes por hacer reconocible el lugar desde dónde hablan. Habría, en suma, *un interés por la identidad cultural en este encuentro cinematográfico en el espacio virtual*.

El cortometraje en referencia, claramente direccionado como cine de entretenimiento en clave de farsa desparpajada, pone de manera frontal a dos expresiones culturales y simbólicas en diálogo contradictorio: la fiesta de Halloween y el Día del Escudo Nacional, *sin aparente toma de partido por ninguna, burlándose de las dos y de los “personajes” de la historia que declaran creer en ellas*.

Como “*Indiana Jones* [...] mezclado con la idiosincrasia ecuatoriana” (INCINE 2012), describe Jorge Ulloa, directivo del equipo de cineastas, a esta línea de producción de Enchufetv, haciendo un uso a la vez literal y metafórico del título de la conocida saga para referirse a la industria del cine de entretenimiento de Hollywood. “Mezcla” sería una palabra modesta para referirse a la estrategia discursiva que opera en esta otra saga de cortos paródicos que ha hecho famoso a Enchufetv ante la multitud de hábitos del internet, dentro y fuera del país. *¿Se trataría de una estrategia antropófaga, transculturadora,*

cuestionadora tanto de las expresiones estereotípicas de la industria del entretenimiento, como de las expresiones también estereotípicas de la llamada “idiosincrasia ecuatoriana”? ¿O se trataría de simple “mezcla” con fines de mero entretenimiento?

En palabras de Juan Manuel Acevedo, “el proceso creativo sigue un camino antropófago de apropiación, deglución, digestión y asimilación de la tradición”; síntesis afortunada y operativa, por actualizada, de lo que en 1928 expuso el paulista Oswald de Andrade en su *Manifiesto antropófago* al proponer la antropofagia como metáfora “del acto de asimilación ritual y simbólica de la cultura occidental, [de] incorporación de la alteridad metafóricamente por medio del comer, del deglutir las formas de arte de origen europeo y transformarlas para ponerlas al servicio de la cultura brasileña” (Acevedo 2012).

A más del corto ya esbozado, *Halloween (Día del escudo)*, en la programación que Enchufetv ofrece constan muchas otras parodias de formatos estereotipados de la industria del entretenimiento, tanto del cine de Hollywood como de la televisión y la publicidad norteamericanas.

El corto *Centro de supervivencia estudiantil avanzada* parodia las formas del cine de suspenso, del cine que incluye el enfrentamiento de los héroes, de los televisivos *reality shows* de supervivencia, en contraste con lo que sería la “idiosincrasia” de la educación secundaria en el país. Del choque paródico brota la enunciación de una crítica, tanto de los formatos estereotipados de la industria, que aparecen como torpemente ridículos, como de la cultura educativa en Ecuador, que aparece como neciamente nefasta.

El corto *El período* parodia directamente la película *El exorcista* para develar, con la manera como sólo la farsa puede hacerlo, la impredecible y bipolar conducta femenina bajo los trastornos hormonales propios de la menstruación, criticando de paso la tradicional dependencia de la hija quiteña de su quiteña madre y burlándose abiertamente de los quiteñizados representantes de la Iglesia Católica.

El corto *Juego de niños*, publicado en la red en el Día del Padre, parodia las películas llamadas de acción, invirtiendo los roles: no es el niño el espectador obligado a presenciar el mundo violento actuado por adultos, sino que es el niño, en este caso el hijo, quien, con el apoyo de la madre, obliga a su mismo padre a jugar a la guerra, juego que termina exteriorizando la real sed de violencia del adulto. Para colmo de la ironía, juegan en un pacífico parque infantil y protegidos por los mimos de una madre obsecuente.

Cortos que, al igual que tantos otros títulos de la oferta de Enchufetv, son, ante todo, “apropiación, deglución, digestión y asimilación de la tradición” del cine de entretenimiento de Hollywood, de sus formas del arte cinematográfico, para “ponerlas al servicio de la cultura ecuatoriana”, parafraseando lo de “ponerlas al servicio de la cultura brasileña” en la formulación de Acevedo sobre la antropofagia impulsada por De Andrade en el Brasil de comienzos del siglo pasado.

La apropiación de una expresión de la cultura norteamericana, y su posterior deglución, digestión y asimilación, por sí sola, sería mera aculturación, como sucede con frecuencia en todos los ámbitos de la vida cotidiana, sobre todo entre los jóvenes criados en entornos urbanos con acceso a la televisión, al cine y al internet, muy predispuestos a tales apropiaciones, pues los Estados Unidos de Norteamérica encarnan, como cultura y como poder, el paradigma de la época actual. Para que esta apropiación sea un acto de antropofagia, sería necesario ponerla al servicio de otra cultura, aquella que se beneficia de lo apropiado.

Para los antropófagos brasileños, la antropofagia artística y cultural no era un acto de enajenación por aculturación, sino de autoafirmación por apropiación. Es en este sentido que la cultura antropófaga es “servida”. ¿Es el mismo caso el de los ecuatorianos de Enchufetv?

Para el cubano Fernando Ortiz, creador del neologismo,

el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*.” (Ortiz 1940, 96)

De las diversas tensiones que forman el proceso transculturador, es probablemente la dimensión desculturadora la que más desequilibra la apreciación de estas nuevas expresiones por parte de quienes puedan declararse a favor de una cultura. “Pérdida o desarraigo” son malas palabras para los nacionalismos, que ofuscan la valoración de nuevas expresiones transculturadas. En una cinematografía con una pequeña tradición, como la ecuatoriana, más probabilidades habría de ganar, en cada parodia.

Soy un zombie, Fin del mundo (El último hombre), Alien en Latinoamérica, Dragon Bowl suegra, Soldado a punto de morir, Esto no es una película, Agenda del futuro,

Súper héroe ecuatoriano, Juegos macabrones, Vampiros clásicos ven “Crepúsculo”, Audición X, Trailer del Chavo, No contaban con [mi astucia] y Esperman son otros de los títulos de cortos paródicos de la serie Enchufetv.

¿Perdería raíces el cine con esta producción farsesca? En *No contaban con [mi astucia]* los actores Jorge Ulloa y Orlando Herrera actúan la canónica escena del enfrentamiento final del “malo” de la película de súper-agentes que ha sometido al “bueno”, en un juego incesante de “audaces” movidas del uno en respuesta al otro, en un ping-pong de frases copiadas del género, cada una más descabellada que otra, hasta el desenmascaramiento de sus rostros, como en las primeras versiones de la serie *Misión Imposible*, develando sus “verdaderas” personalidades: la abuelita del “bueno” y... ¡Delfín Quishpe!, el cantante kichwa ecuatoriano de mayor renombre. En un juego de representaciones donde nada es lo que parece, en el epílogo, la parodia remata citando a otra parodia de los superhéroes, el Chapulín Colorado, la popular serie de la televisión mexicana. La abuela manda a callar y echa del set a quien, haciendo de Chapulín, acaba de decir la frase característica de esta alegoría: “No contaban con mi astucia”, porque “Nos pueden demandar” (Enchufetv 2016, 02:35), dice la abuela, aludiendo a un conato de demanda que, en efecto, los titulares de esta popularísima serie plantearon a Enchufetv por una parodia anterior a *El chavo del ocho*.

“La no censura propia de la web ayuda a que sea genuino el producto, a darle autenticidad, las malas palabras no son gratuitas, simplemente es lo que pasa”, dice Jorge Ulloa en la misma entrevista (INCINE 2012). La búsqueda de la autenticidad aseguraría el arraigo cultural, para que la parodia sea tal, y no simple copia, para que el resultado sea un producto transculturado. Aquello que estos jóvenes cineastas reconocen como auténtico, la “idiosincrasia ecuatoriana” en sus propias palabras, sería el componente cultural que se vería enriquecido por efectos de la *neoculturación*.

Parodia incesante la de Enchufetv, que se apoya en el trabajo de un colectivo de actores y actrices profesionales –en el doble sentido de que han estudiado para ello y que viven para serlo–, que se basa en “el poder de la actuación”, conforme a las palabras de Christian Moya, otro integrante del colectivo de cineastas, poder que hace verosímiles y expresivos a los “personajes” que encarnan, con un desparpajo que no se había visto antes en el entorno del audiovisual ecuatoriano.

En su apariencia, la farsa reniega de la voluntad de verdad que caracteriza a la ficción –como a todo discurso–, se declara falsa de manera grandilocuente y, a la vez, lo hace para que el espectador reconozca bajo cada explosión de risa el aleteo de un pedacito de verdad. La farsa es modesta en sus pretensiones y, por eso mismo, probablemente sea tan popular.

¿Cuál verdad afirman estas farsas paródicas de Enchufetv? La verdad de Hollywood, de su imperio sobre el cine del mundo. Y su incesante incorrección respecto de la cultura y sociedad ecuatorianas, ¿de cuál poder se burla la farsa? En los “sketches” de Enchufetv, las abuelas son desalmadas, las madres castigan a sus hijos, los niños disparan a los adultos, los novios son infieles, los padres aplastan a los hijos, los profesores maltratan a los estudiantes, los niños matan a sus mascotas, el sistema educativo es fascista, la ley es injusta, las convenciones sociales son mera apariencia, el racismo impera, igual que el machismo. Al negar que existe la corrección en el comportamiento social, la farsa de Enchufetv se burla del discurso correcto de la Revolución Ciudadana, el discurso de la inclusión, de los respetos y derechos.

Después de seis años de su apertura en 2011, el canal Enchufetv tiene en el sitio YouTube tantos suscriptores como ciudadanos tiene el Ecuador y casi 5.000 millones de visionamientos acumulados de toda su producción de cortometrajes. El canal ecuatoriano está posicionado como el número 45 más popular del mundo, el sexto en lengua castellana, el cuarto en “comedia”, y el primero especializado en contenidos cinematográficos para el internet (Socialblade 2017). Su “sketch” más popular, *Súper Campeonas*, tiene más de 55 millones de visualizaciones acumuladas desde su publicación hace cinco años. 50 de sus casi 1.000 cortos publicados tienen cada uno más de 20 millones de visualizaciones, con una relación de *likes* (me gusta) y *dislikes* (me disgusta) de 40 a uno. Son cifras impactantes, que dan cuenta de la producción cinematográfica y audiovisual de mayor convocatoria en la historia del cine ecuatoriano.

Si los likes se comparan a los votos de la democracia, esta sería la más participativa de las democracias del globo, y Enchufetv el producto “electoral” de mayor aprobación. Al igual que las falacias que la precedieron, la democracia informática camufla casi perfectamente su relación con la propiedad de los medios de producción, bajo la idea ilusa de la apropiación global del internet, como si los medios informáticos que la sostienen

estuviesen en manos de la humanidad cibernauta, de todos y cada uno de los usuarios del mundo que hacen *clic* todos los días a toda hora.

La democracia informática tiene dueño. En cada ocasión que el usuario hace clic, a la vez que accede a una infinitésima parte de la información potencialmente disponible en el océano de la red, acrecienta en una parte igual la riqueza de alguno de los propietarios de la red. Alguna empresa paga a otra por el beneficio derivado de la exposición de un anuncio o “link” cuando alguien accede por medio de un clic.

En este entorno de negocios archimillonarios, que crecen día a día de manera exponencial al número de clics, Enchufetv hasta 2012 no cobraba ni un céntimo por su programación. Por el contrario, gastaba, y mucho, para sostener la producción de cinco minutos de cine a la semana por más de un año consecutivo.

También en forma de parodia, el cortometraje *La junta* da cuenta del debate interno que el colectivo de cineastas debió asumir a propósito de cómo financiar tan costosa operación antropófaga. No aceptó las ofertas para posicionar productos en pantalla por la pretensión de los publicistas de aprobar los guiones y el corte final del sketch que iba a posicionar la marca. Tampoco aceptó las ofertas de canales de televisión para incluir Enchufetv en su programación, por similares razones. Prefirieron mantenerse en la web de acceso gratuito financiando la operación con el “acolite” de actores y cinematografistas que no cobraron por casi un año, a cambio de la experiencia y la exposición que trabajar para Enchufetv significa.

¿Cómo interpretar este gesto empresarial colaborativo en épocas de “la catástrofe del discurso”, “del reino del individualismo y la pérdida de los lazos sociales”? (Rancière 2011, 272). De espaldas al discurso imperante de la expansión del capitalismo, ajenos a todo trascendentalismo propio de alguna juventud de épocas pasadas, incluso de aquella antropófaga o reductora de cabezas –los tzántzicos quiteños de la década de 1960– que para serlo tuvo que declararse tal en manifiestos, los jóvenes cineastas de Enchufetv saben que la colaboración sin pago de dinero que financia la operación es posible porque es de beneficio mutuo. Se ha sostenido porque todos aprenden, ganan experiencia y una plataforma para sus proyectos cinematográficos rentables a futuro inmediato, gracias a la marca Enchufetv.

Hemos hecho al revés –dicen- primero hemos conquistado una audiencia, ahora vamos a hacer películas para que la vean desde las butacas de cine [...] y porque es más

fácil empezar construyendo bien un arco dramático de 3 minutos, para poder después construir bien uno de 100 minutos, que corresponde a un largometraje. (INCINE 2012, 12:20)

Particular forma de eficiencia empresarial que iría de la mano con la eficiencia discursiva de sus obras, en épocas de la eficacia como *el* paradigma, cuando *la* marca comercial es fuente de identidad individual y colectiva. Seis años después de haber iniciado, y gracias a su millonaria convocatoria en México, Colombia, Perú y Ecuador –en este orden–, el isotipo y la marca Enchufetv identifica a una generación de niños y adolescentes que, a más de esperar semanalmente sus estrenos, adquieren sus útiles de ir a clases con el isotipo que los identifica con una manera de ser, la manera Enchufetv: en contra de sus padres, en contra de sus profesores, en contra de la autoridad. Es el proceso de identificación del *logo* de la marca empresarial con el *logo* (identidad) de una generación siempre *cool* (Klein 2001).

Ahora que tiene a nivel continental una multimillonaria audiencia fiel a su disposición, la programación de Enchufetv es apetecida por los anunciantes, adquirida por canales de televisión, doblada a otras lenguas, y genera a sus titulares suficientes recursos para financiar sus primeras producciones de largometraje. Empezando por *Enchufe sin visa*, estrenada en 2016 en el sitio Vimeo en modalidad PPV (*pay per view*, pago por ver), una parodia cruel de la ilusión de buena parte de los latinoamericanos por vivir el “sueño americano” a cualquier costo. Y luego sigue *Rock n’cola* –filmada en 2017 para ser estrenada en 2018–, la parodia de una ilusa generación de rockeros *outsiders* fuera de época, que sueña con la fama, y se estrella con ella.

En una época marcada por la diversificación y atomización de los públicos, por la tiranía del espectador que decide cuándo y qué ver entre un universo infinito de ofertas disponibles en el internet, y por la gratuidad de la recepción como un derecho, Enchufetv ha logrado sostener su producción y programación con una regularidad que se acerca a un modelo industrial de hacer de cine, que se basa en una premisa cercana a las declaraciones de Ulloa: “primero hemos conquistado una audiencia, ahora vamos a hacer películas”.

Esta independencia de los recursos del Estado que ha conquistado Enchufetv para poder producir, tiene a su vez un costo, otra dependencia: *satisfacer a su público*. ¿Qué

pasa con su millonaria audiencia a más de sostener su fidelidad fanática que la hace esperar tres veces por semana por un nuevo cortometraje? En todo ese amontonamiento de *chats* escritos en Facebook a propósito de Enchufetv, difícilmente aparece algo más que “ja, ja, ja”, que una palabrota, o que un “bacán, sigan adelante”. Es como si la audiencia, que ha disfrutado, no habría visto ni oído de qué van los cortos. “Lo que se dice en una lengua común siempre puede ser pensado como poema, es decir, como aventura intelectual que se cuenta a cualquiera presuponiendo que basta con ser hablante para entenderla” (Rancière, 2011: 46). Es el dilema al cual se enfrenta ahora Enchufetv: tiene la audiencia, pero la audiencia tal vez no tenga el poema, porque, muy a pesar de la aventura intelectual que los anima, *no basta con ser vidente para entender el cine*.

¿Qué hacer con una audiencia “incapaz de vincular una experiencia sensible a modos de interpretación inteligibles”? (Rancière, 2011: 256). Esa es la pregunta. ¿Será que es posible hacer algo más que filmar poemas –y otras cosas menos poéticas– y colgarlos en la red?

4.4 Los géneros ecuatorianos

Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación –o en cualquier reseña– sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos –el *western*, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gánsters, la ciencia-ficción, el terror– y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual y mitad conceptual. (2000, 33)

Richard Jameson

Para ejemplificar los géneros cinematográficos, los críticos reconocidos del género recurren, como no podía ser de otro modo para quienes hablan desde el cine anglo-norteamericano, a la filmografía de la industria de Hollywood, con lo cual contribuyen a identificar, sin proponérselo, género con industria del cine norteamericano.

Esta identificación es bastante naturalizada en el habitus del campo, lo que ha cegado la posibilidad de imaginar siquiera que puedan existir géneros ecuatorianos del cine. Pensar el género desde una perspectiva local, a la vez que de manera inevitable refiere a la tradición genérica desarrollada por los inventores del cine, ubica sobre todo el problema del género en la cultura del país y en el debate sobre la pertinencia o no de abrazar un género. Ubica, por tanto, la discusión sobre el género en *su* lugar: este.

La primera muestra de la identidad género-cine norteamericano data de 1929, cuando un grupo de “aficionados ambateños”⁶⁸ filmó *El terror de la frontera*, cortometraje en el cual se intercalan planos de un puñado de “actores” haciendo de “tejanos”, filmados en las afueras de Quito y planos literalmente recortados de una película norteamericana, un western en el que aparecen las multitudes de vaqueros a caballo, el pueblo solitario propio de las películas del oeste, los charros mexicanos, el incendio del pueblo, y el infaltable *Saloon and Dance Hall*. Los letreros intercalados, como corresponde al cine mudo, narran sucesos propios de un supuesto Texas: “El tejano regresa a sus lares después de largos años de ausencia. [...] Con la que topa primero es con la francesa, cuyo pasado es tan negro como la noche. [...] El Doctor Jackson y su bella hija Clara, en un viaje de estudio, encuentran en su camino al texano. ‘Es preferible que venga a mi rancho, en este pueblo no hay seguridad’. [...] Poco después en la puerta de la hacienda ‘Cattle-farm’” (Martínez-Quirola 1929). Así es como narra su western el ambateño Luis Martínez, quien aparece en la película en el rol principal disfrazado de un “tejano” de los Estados Unidos.

Este temprano intento por copiar un género resulta en aculturación, de acuerdo a la definición del antropólogo cubano Fernando Ortiz (Ortíz 2002), en cuanto adquisición de una cultura distinta, la “tejana-norteamericana”. En *El terror de la frontera*, la cultura local no aparece por ningún lado, ni siquiera en los rostros y cuerpos filmados, ocultos tras el disfraz de vaqueros tejanos y prostitutas francesas. Tampoco en los letreros y en los nombres. Ni siquiera en las locaciones, que se escogieron por el parecido a aquel

⁶⁸ Wilma Granda llama “aficionados” (Granda 2010, 7) a los realizadores de la película, probablemente para disculpar la precaria factura de los planos filmados por Martínez, cuya calidad contrasta con la de los planos “profesionales” tomados del western original. El motivo de tal apropiación seguramente haya sido conferir al filme el *look* tejano, a falta de experiencia para resolver complejos problemas de puesta en escena con multitudes y efectos, que los “aficionados” no estaban en condiciones de afrontar.

lejano lugar ubicado “bajo nubes de otro cielo”, en donde nació el género norteamericano conocido como western.

A diferencia de los modelos de la tradición dramática, que tienden a perdurar por su cualidad para encarnar miradas arquetípicas o “universales” de la vida, los géneros tienden a ser coyunturales, y son típicos de una cultura y momento histórico, como resultado de un quehacer cinematográfico y social concreto. El género surge por sintonía entre unas ciertas obras y una determinada audiencia. Una vez reconocido por el público, el género es copiado, desarrollado y adaptado hasta que eventualmente pierde vigencia, para luego, a lo mejor, revivir en otro contexto. Los géneros más reconocidos son –como no podía ser de otro modo– aquellos “generados” en la industria del cine anglo-norteamericano, y son estos los que más se tiende a copiar, adaptar o deglutir. El problema de esta inclinación es que suele desconocer precisamente el hecho que un género corresponde a una cultura y a un momento histórico, y que es difícil, a veces imposible, adjudicar a sus características aquellas que corresponden a otra cultura e historia.

Uno de los géneros norteamericanos más apetecidos por los jóvenes cineastas del campo local es el cine de ciencia-ficción, género en referencia al cual se han filmado algunos cortometrajes y un largometraje, la distopía *Quito 2023* (Moscoso e Izurieta 2013). La película, después de resumir los cambios de gobierno en el Ecuador desde 1980 y los recientes derrocamientos de varios presidentes, propone que en 2023 otra destitución está en camino, a manos de unos cuantos muchachos que conspiran, armas en la mano, desde una guarida que la película hace porque parezca el futuro, con ciertos recursos de escenografía, iluminación y vestuario, como lo suelen hacer las distopías norteamericanas. A pesar del declarado afán por ubicar el filme en la historia, la película no establece una causa de la rebelión contra un dictador en traje de militar –que recuerda a Pinochet–, única imagen que la película ofrece de aquello contra lo cual luchan los rebeldes. Al final, el dictador se suicida. El líder de la revuelta, luego de que acepta rematar a uno de sus compañeros muy mal herido, se lamenta diciéndose: “Tanta lucha para nada” (Moscoso y Izurieta 2013, 01:20:05).

Fuera del nombre del filme, de la relación de datos históricos y de la manera quiteña de hablar el castellano –identificable para el espectador de Quito–, la película no se ubica en un entorno reconocible que se pueda deducir como quiteño. No se trata de lograr

una identificación costumbrista o localista, se trata de identificar una historia y una cultura. El intento por adaptar al medio local el género de ciencia-ficción distópica combinado con el *suspense*, como declaran los realizadores que fue su intención, se apoya en la reproducción de una forma, sin una sustancia diferenciadora que pueda sostener la adaptación. El resultado, que de antemano se sabe que es difícil de lograr, resiente al espectador porque este lo compara con los originales del género norteamericano, que llevan las de ganar. Es la adaptación al medio local aquello que puede ofrecerle un plus al espectador, que compense las distancias de las posibilidades de producción de cada entorno cinematográfico.

El término género no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados, que podríamos identificar de la siguiente manera:

- el género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- el género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- el género como un *contrato* o posición espectral que toda película de género exige al público. (Altman 2000, 35)

De acuerdo a este acercamiento de Altman a la dimensión del problema, el género cumple funciones relevantes en la industria del cine, de cara a la línea de producción, a los guiones de los filmes, a la distribución/exhibición y, especialmente, en relación con el público. El género es una necesidad de la industria; a la vez, el género requiere de los recursos de la industria para desarrollarse en cuanto tal. Sin ella, el género parece juego de niños, como en *El terror de la frontera*.

El cine y el audiovisual colombianos, cuya producción es mucho más cercana al modo industrial que la ecuatoriana, han posicionado en su propio país y en el mundo un género que su producción ha sido capaz de germinar y desarrollar, desde su cultura y desde su historia, la narco-novela, que se reconoció como tal a partir de 2006 con la popular serie *Sin tetas no hay paraíso*. De esta serie luego se han filmado varios *remakes* en algunos países del mundo, y ha “generado” una secuela que perdura de nuevas telenovelas y películas. Es esta capacidad de “generación”, que resulta en una coyuntural “duración”, fruto de la voluntad de la producción por corresponder a una fórmula, una estructura, una etiqueta y un contrato con el público, lo que constituye un género.

Para Mckee, en el proceso de construcción de la obra, en su “estructura o entramado”, lo que diferencia un género de otro son ciertos componentes formales y de contenido: “tema, ambientación, papeles [roles], acontecimientos y valores” (McKee 2006, 108). Siguiendo este esquema, a manera de comprobación de su funcionalidad, es posible reconocer las siguientes características diferenciadoras de la narco-novela: el tema es el tráfico de drogas; la ambientación es un contraste entre los arrabales de donde vienen los siervos del narco, y los nuevos palacios desde donde delinquen; los roles son el narcotraficante, sus secuaces, sus mujeres y la policía; los acontecimientos giran en torno al crecimiento del poder del narcotraficante en contra de la policía; el valor es la fidelidad a toda prueba, esencia del método de trabajo del mundo narco.

En el cine y la televisión ecuatorianos, la tendencia a la industrialización de la producción ha sido muy débil, porque la producción misma no ha terminado de consolidarse como un sector definido en la economía. En este contexto, la suscripción de la producción a un género ha sido poco frecuente, especialmente en el cine “graduado”, término que utiliza la crítica brasileña Lucía Ramos Monteiro para referirse a la producción de los “letrados” del cine, y que opone al término de cine “autodidacta” (2016, 47):

A este cine realizado por cineastas autodidactas, con equipos caseros y actores no profesionales, se suele llamarlo “underground” o “cine de guerrilla”. Aunque sus realizadores no se identifiquen con estos términos, la expresión “cine bajo tierra” se difundió [para llamar este cine] por iniciativa de Miguel Alvear. Investigadores y críticos también lo han llamado de “otro cine”, lo que pone en evidencia la separación entre un “nosotros” y un “ellos”, y refuerza la diferencia y la distancia entre las dos categorías de cine y cineastas. [...] Un análisis de este encuentro entre los dos cines ecuatorianos [...] debe tener en cuenta el aspecto de clase. (2016, 45)

¿De clase social? El término “autodidacta” no refiere al modo de producción artesanal del cine, pues este cine puede ser tan artesanal y “amateur”, o tan industrial y “profesional”, como el cine graduado. El autodidactismo refiere a la forma no académica e informal de aprendizaje del cine, lo que sugiere un entorno social (una clase social) en el cual la academia no existe o está fuera del horizonte de posibilidades (etáreas, culturales y económicas). El término “graduado” sugiere lo contrario y, por lo mismo, propone otra clase: aquella que tiene acceso a la academia en la edad juvenil, en cuyo horizonte está posicionada la posibilidad de hacer cine, porque tiene acceso a los recursos para ello.

El cine graduado, originado en una academia atravesada por el eurocentrismo, vincula a sus estudiantes más a una tradición francesa-continental de hacer cine, que incluye

los reclamos autonomistas de las vanguardias, el gesto autoral y la posmodernidad. El cine autodidacta, forjado al amparo del gusto del cine y la televisión de la industria anglo-norteamericana, vincula su producción más a los géneros de esta industria y al mercado. Esta diferente formación de unos y otros, marca dos tendencias muy diferentes en relación a cómo mirar el género en el cine ecuatoriano. En el cine graduado, recae sobre el género su vinculación con la industria y el comercio como estigma:

El cine actual es una selva enredada con algunas luces. La imposición estética y de contenidos por parte de la gran industria y de quienes a esta representan [los distribuidores y exhibidores: los comerciantes], se torna más evidente a través de festivales, fondos internacionales y organizaciones gubernamentales que bajo cualquier tendencia política, consciente o inconscientemente, se inclinan serviles ante el colonialismo cinematográfico. Dentro de este marasmo opresivo y castrante, nacen artistas que [...] se atreven a componer [...] con activados procedimientos creativos. [...] ¡Qué viva el cine experimental como el no género!, es decir, el lenguaje de la libertad con la luz y la sombra del poema. (Burbano 2017, 24)

El “no género” proclamado como bandera, a favor del “poema”, como en el “cinematógrafo” –“escritura con imágenes en movimiento y con sonidos”– que Robert Bresson opone al “cine” –“teatro fotografiado”– (Bresson 1979, 12). Aun así, a pesar de la declaración de guerra, en el campo del cine local es posible reconocer ciertos grupos de películas, sobre todo en el cine autodidacta, que interesan por la posibilidad de constituirse en géneros ecuatorianos, en cuanto corresponden a una cultura y momento histórico local. El intento por delimitar estos grupos y describir sus características, daría cuenta de géneros o embriones de géneros que podrían desarrollarse, si de asumir una cierta industrialización del cine y el audiovisual se tratara, dado que la industria del cine y el género se necesitan y retroalimentan, como ha sucedido en otras economías.

El cine “autodidacta” ha sido más proclive a desarrollar sus propias posibilidades de géneros, que dan cuenta de su lugar en el cine, en la cultura e historia. La razón podría estar en la conclusión que expone Miguel Alvear en su investigación sobre el cine que él y su colega investigador, Christian León, llamaron “bajo tierra” o “videografías paralelas”: la demanda de un público.

El consumo masivo de estas videografías paralelas nos hace pensar que estamos quizás en el momento germinal de una industria audiovisual con otro corte que el fomentado e ideado desde la institucionalidad. [...] A diferencia del sector formal y “culto” del cine, [...] este cine mantiene una estrecha relación con las demandas del público y del

mercado. En otras palabreas, estas películas existen porque hay quien paga por verlas. (Alvear y León 2009, 35)

Uno de los géneros del cine autodidacta es aquel que se podría etiquetar como “cine de acción montuvio”, en relación a las películas de acción de la industria que los cultivadores del género copian o asimilan, y al entorno cultural y económico de donde proceden los realizadores y al cual refieren, el mundo montuvio. El monte o campo montuvio es la zona rural de la costa ecuatoriana comprendida entre las provincias de Guayas, Los Ríos y Manabí, que se caracteriza por una economía de fincas y finqueros entre pequeños y grandes, dedicados a la agricultura y crianza de ganado. Hasta el siglo anterior, y todavía hasta hoy en ciertos lugares apartados, la justicia por mano propia es la norma, ante la ausencia de un Estado que sigue siendo sobre todo urbano.

El pueblo montuvio se posicionó como tal en el mundo letrado gracias a la literatura realista de la década de 1930, especialmente por la obra de José de la Cuadra: el ensayo *El montuvio ecuatoriano*, la novela *Los Sangurimas*, y varios de sus cuentos, entre ellos “La Tigra”. Luego, otros autores se sumarían a la tarea, incluyendo a Horacio Hidrovo y su novela *Un hombre y un río*.

La película *La Tigra*, de 1990, es precursora en llevar al cine el mundo montuvio que investigó de la Cuadra. El filme adapta el cuento homónimo del autor, para lo cual establece el centro de la ficción en la casa de la finca “Las tres hermanas”, sin la ‘ese’ final, propiedad que han heredado las hijas de la pareja de campesinos que fue asesinada por unos asaltantes, en presencia de las muchachas. La mayor de ellas, conocida como “la Tigra”, guarda un rencor contra los asesinos desconocidos, que no la deja vivir en paz, rencor que aflora en la relación impositiva y violenta que mantiene con los hombres del lugar. Ella sabe que uno de ellos es el asesino que busca. Gracias a la limpia que le hace el curandero, la Tigra logra recordar quien fue el jefe de los asaltantes. Acto seguido, mata al asesino, vengando la muerte de sus padres. Después de que la Tigra descubre que la hermana menor anda en amores con un negociante de la ciudad, la Tigra la encierra para impedir que el comerciante la rapte y rompa la precaria unidad familiar, lo que desata una batalla a bala entre la Tigra y sus peones, contra el comerciante y la policía rural, que ha venido a poner su orden. En este enfrentamiento campo-ciudad, la Tigra pierde y muere asesinada.

La Tigra, cuya realización está a medio camino entre un cine “autodidacta” y un cine “graduado”, contiene ya los componentes básicos de un género cuya producción se popularizará después, desde el autodidactismo de los mismos montuvios. ¿Cuáles son los componentes genéricos del cine de acción montuvio? La temática gira en torno a la violación o ruptura de la unidad familiar, por asesinato o rapto; la ambientación es la ruralidad del campo montuvio y su eventual relación con la ciudad modernizante; los roles principales son el jefe o sobreviviente de la familia mancillada, y el asesino o violador; los acontecimientos giran en torno al asesinato o violación, y la posterior venganza, con despliegue de acciones violentas y persecuciones; los valores en juego son la unidad familiar y la venganza.

Desde 1994, Nixon Chalacamá, cineasta autodidacta de Chone, una de las capitales del mundo montuvio, filma algunas películas de acción que tienen a este mundo como su eje central, películas atravesadas por la copia, más que por una asimilación o deglución, de las películas de patadas chinas, de acción, de narcos y de aventura. *Tráfico y secuestro del presidente*, de 2008, es su película más elaborada, de amplia difusión en el mercado pirata del país. El filme empieza con el asesinato de tres policías a manos de una pandilla de narcotraficantes, seguido de una persecución a punta de disparos, que termina en una explosión. Los narcos violan a la hermana de Ángel y luego la asesinan junto a toda su familia campesina, y solo porque uno de ellos fue testigo involuntario del asesinato de los policías. Ángel jura venganza, cuyo cumplimiento se enreda con la persecución policial a los narcos por el secuestro al mismísimo presidente de la República. La película termina en la batalla cuerpo a cuerpo, como en el cine de acción, de Ángel contra el jefe narco. Ángel gana, y cuelga de un árbol el cadáver del asesino de su familia.

A partir de 1999, Chalacamá se junta con Fernando Cedeño, Carlos Quinto y otros autodidactas de la zona, para conformar el grupo de producción “independiente” llamado Sacha Producciones, que quince años más tarde se autoproclamó como “Cine guerrilla”. La mayoría de las obras de este colectivo corresponden al cine de acción montuvio, que devinieron a comienzos de este siglo en las películas de mayor difusión del cine ecuatoriano, gracias a la venta consentida de copias piratas en soportes físicos. Pero, sobre todo, gracias a la inmediata aceptación de un público mayoritario que adora el cine de acción, y que se identifica con la posibilidad de ejercer la justicia vengativa por sus propias manos, ante la ausencia de una justicia formal que pueda intentar siquiera resolver estos

casos. Son películas producidas con bajísimos presupuestos y en condiciones muy precarias, que han sido ampliamente reportadas por Christian León y Miguel Alvear en su libro *Ecuador bajo tierra* (2009).

La película emblemática de este género es *Sicarios manabitas*, dirigida por Fernando Cedeño, estrenada en 2004. Después de una larga introducción, que muestra a quienes luego se sabrá que son los sicarios, cabalgando por el paisaje montuvio al son de un corrido mexicano hecho en Chone, el hacendado de la zona los contrata para matar, sin que ellos sepan el motivo ni la identidad de las víctimas. Por medio de un flash back, se sabe que el hijo del hacendado fue muerto a tiros por un finquero vecino, porque el muchacho le impidió romper un cerco de la propiedad. “Lo más importante que hay aquí, es mi familia” (Cedeño 2004, 00:09:40), dice el hacendado. En venganza, él los quiere muertos a todos los miembros de la familia del asesino y, de paso, quiere muertos también a todos aquellos que le han robado u ofendido. La película transcurre entre persecuciones y ejecuciones a balazos –a manos de unos bravos e indolentes sicarios–, y fulminantes romances de uno de los sicarios con las dos hijas del hacendado, mujeres fáciles que se entregan sin trámite ante el forastero. Cerca del final, uno de los sicarios se arrepiente ante la palabra de un pastor evangélico, pero esto no impide que lo maten, junto a los otros sicarios y al mismo hacendado. En el epílogo, una vez que todos han muerto y la casa está en manos de la viuda, los hijos que el sicario procreó en las hijas del hacendado, juegan a dispararse el uno al otro. Esta es la ética del mundo montuvio, de acuerdo a *Sicarios manabitas*.

En 2006, el mismo equipo de producción estrena *Barahúnda en la montaña*, dirigida por Carlos Quinto. Como en *Sicarios...*, por un flashback se sabe que una de las hijas de la familia Zambrano fue violada por Carpo, hijo de la familia Cedeño, quien luego de la muerte de los padres biológicos ha devenido en el padre adoptivo y tiránico de sus hermanas, a quienes les impuso una madrastra que se hace servir por sus hijastras de la misma edad. Los hermanos de la chica violada aguardan por el momento de la venganza. Mientras, un trío de asaltantes se refugia en la casa de los Cedeño, haciéndose pasar por “ingenieros”. Como en *Sicarios...*, las hermanas anfitrionas, y la misma esposa de Carpo, se entregan a los forasteros sin ningún encantamiento previo. Solo una de ellas se conserva fiel a uno de los hermanos Zambrano. A la vez, una hermana de Carpo cultiva con el brujo de la zona, especializado en sacrificar mujeres que las entierra –con cruz católica

y todo— en el patio de su casa, otra venganza contra se propio hermano tirano. Al final, en una verdadera barahúnda, la policía viene por los asaltantes, los amantes huyen y Carpo los persigue, y se matan casi todos unos a otros. Solo el amor de los amantes que lograron huir de ese mundo, sobrevive. Un final feliz para el cine de acción montuvio.

Ocho años después, Fernando Cedeño estrena *Ángel de los Sicarios*, cuyos sucesos transcurren ante todo en la pequeña ciudad de Chone y sus alrededores. Como es usual en este género, el protagonista se pasa toda la película en la tarea de vengar la muerte de sus familiares, en este caso, de su padre y su madre. Al final, el vengador muere a manos de la madre de uno de los asesinados por Ángel, estableciendo el círculo al parecer interminable de la venganza.

La mayoría de las obras de estos autoproclamados guerrilleros del cine ecuatoriano contienen mucho del esquema y ética de las películas referidas, salpicadas con dosis de narcotráfico, cine de acción hollywoodense y melodrama mexicano. La ley del monte, de la justicia por manos propias (o contratadas) para vengar el honor herido o la muerte de un familiar, sigue siendo popular en todo el país: “Uno de los grandes piratas de Santo Domingo de los Tsáchilas aseguró haber vendido más de un millón de copias [de *Sicarios manabitas*]. La cifra es inverosímil, pero, aun si es solo la mitad, no deja de ser considerable. Lo cierto es que esta película está en casi todas las tiendas piratas que encontramos durante nuestra investigación” (Alvear y León 2009, 35).

Motivado por el éxito en el mercado pirata de las obras de Sacha Producciones, desde 2005, Nelson Palacios, radicado en Durán, se ha dedicado a producir incansablemente un cine autodidacta de varios intereses. Dos de sus películas, *El llanero vengador* y *El regreso del llanero vengador*, dan cuenta de un mundo montuvio que comparte similares características que las del cine de acción chonero de los manabitas, pero con el filtro de una adaptación del western norteamericano. *Camino del viejo rancho*, *La hija no deseada*, *El fruto amargo de la vida*, son otras obras de la gigantesca filmografía autodidacta de Palacios, que también hablan del mundo montuvio. En *La venganza de Juan*, el hombre que al inicio de la película mata a una mujer porque no acepta entregarse a él, y que luego mata también al pequeño hijo de brazos, huye del marido de la difunta quien va tras el asesino con la ayuda de su padre. El asesino se defiende con el apoyo de un colega y se inicia una persecución y tiroteo por el monte, dos contra dos. Luego de gritos y llantos por el asesinato del viudo, el padre mata al asesino y su secuaz, después de haber

perdido a toda su familia, su valor máspreciado. Al final, acompañado solo de su caballo, el padre, suegro y abuelo de los fallecidos, entierra sus cuerpos anegado en lágrimas. Es una ética y procedimiento muy similar a la del cine de Chone.

Dentro de la misma modalidad de producción autodidacta, que Alvear y León llamaron “bajo tierra” –queriendo decir con este nombre que es una producción ignorada por la intelligentsia del campo cinematográfico ecuatoriano–, es posible identificar otros bocetos de géneros locales, como un cine de melodrama kichwa, un cine evangélico y, seguramente, se pueda reconocer otros más. El cine bajo tierra no ha tenido empacho en copiar o adaptar descaradamente los géneros del cine de la industria y cultura anglosajonas, tarea que a la intelligentsia le despierta más de una preocupación y suspicacia.

El melodrama kichwa ya fue abordado en el apartado sobre el nacimiento de un cine kichwa, en el capítulo anterior. Este género tiene como sus máximos exponentes al colectivo Sinchi Samay, de origen puruwa y con base en Quito. *Pollito 1* y *Pollito 2* son sus obras más difundidas, también a través de la piratería. En el “melo kichwa”, el tema es la pobreza y la marginación del mundo kichwa; la ambientación corresponde al mundo rural de los Andes, y a las barriadas de las ciudades a donde emigra el pueblo kichwa empobrecido; el rol principal es la víctima, sea niño, mujer u hombre en condiciones de debilidad; los acontecimientos giran en torno al abandono y a la migración para superar la pobreza; el valor es el amor al *ayllu*, en cuanto familia, comunidad y tierra.

Contrariamente a lo que sucede con el catolicismo, que no ha producido cine para promover su iglesia en Ecuador, el cristianismo evangélico ha utilizado profusamente la producción audiovisual y cinematográfica para difundir su fe. En algunas de las películas de los cineastas autodidactas de Chone, luego que sus estereotipos matan por doquier, estos se arrepienten y entregan a Cristo. Nelson Palacios ha filmado varias películas de claro interés evangelizador (*Mundo real*, *Buscando a mamá*), y, como él, muchos autodidactas en varias provincias del país: Davis Mero realizó *Luz sobre las tinieblas* y *Libertad en Cristo*; Bárbara Morán filmó *Sueño de morir*. Hay, además, películas religiosas que se producen expresamente para exhibirse en canales de televisión evangélicos y hasta en salas convencionales de cine.

El estreno más reciente del cine evangélico es un filme “graduado”, *Con alas para volar*, dirigida por Alex Jácome y estrenada en 2016, año en el que fue la película ecuatoriana de mayor convocatoria en salas convencionales, por encima de *Sin muertos no*

hay carnaval, el último filme de Sebastián Cordero. La película, de tonalidades melodramáticas, tiene a una pareja afrodescendiente y a su pequeño hijo de protagonistas, una familia de clase media que entra en crisis por la incesante ausencia del padre, piloto de una aerolínea comercial. La crisis termina en divorcio y pleito legal por la tenencia del niño, quien arma un plan fructífero para reconciliar a sus padres, con la ayuda del pastor evangélico, y basado en la fe en Dios. Al asignarle el protagonismo, la película reconoce el empoderamiento social de una pequeña y novísima clase media afrodescendiente, que ha sido posible, entre otras razones, por la conversión al evangelismo de muchos de los integrantes de un pueblo tradicionalmente empobrecido como es el afro ecuatoriano. El evangelismo, a diferencia del catolicismo, promueve abiertamente la superación económica entre sus feligreses, para lo cual, dicen, es necesaria la educación, la abstinencia del alcohol, y la formalidad en las relaciones familiares, laborales y comerciales.

Cuando la pareja rehace su matrimonio, declara una feliz esposa frente al pastor y a la comunidad evangélica: “Dios lo hizo un buen hombre, y me reconquistó” (Jácome 2016, 01:31:15). Al final de la película, el crecido hijo afrodescendiente se casa con una joven europeo-descendiente, y sus padres le entregan por regalo una biblia: “Este es el mejor presente que te podemos dejar” (2016, 01:32:30), dicen convencidos. Vestidos de blanco los invitados, y los recién casados, padres, y pastor, todos le sonrían a la vida desde una solitaria playa, frente al mar, mientras festejan el amor. Es el paraíso perdido del hombre en dios, que el cine evangélico revive.

Si bien *Con alas para volar* plantea el complejo problema de cómo puede el amor de la pareja subsistir a la presión de la lucha por la subsistencia, el filme se las ingenia para permanecer claro y luminoso de principio a fin, en goce de la exaltación positiva tan propia de las iglesias evangélicas. Esta mirada inunda el entorno que habitan: a diferencia del cine “ateo”, en este cine “creyente”, el mundo funciona. Porque, para el filme, el problema no está afuera, en el mundo exterior, sino adentro.

¿Cuáles son los componentes genéricos de este cine evangélico? En la mayoría de las obras observadas, el tema que las unifica es el amor de la pareja o de la familia, amenazado por el mundo exterior. En el cine evangélico autodidacta, la ambientación corresponde a la de una clase media baja, mientras que en el cine graduado de *Con alas para volar* corresponde a la de una próspera clase media. Los roles principales son la pareja o

familia en crisis, y el pastor evangélico que interviene para redimirlos. El acontecimiento es la conversión. El valor en juego es la fe en Dios.

Este naciente cine evangélico ecuatoriano replica las preocupaciones de los inventores del género: las iglesias evangélicas norteamericanas que tienen montadas productoras de cine que se asocian a las *majors* para hacer y distribuir un cine que promueve su causa. Es el caso, por ejemplo, de *Reto de valientes* (2011), cuya primera secuencia termina con el joven padre afro-descendiente que logra impedir que el ladrón que acaba de robar su carro, se salga con la suya. Una vez que el ladrón huye, y el dueño ha recuperado se vehículo, se descubre la verdadera razón de porqué este hombre arriesgó su vida para evitar que el ladrón se lleve el carro: dentro de él está su pequeño hijo de pocos meses. Con la fuerza y la tensión del cine de acción, la película ha presentado ya el tema: el amor familiar amenazado. “¿Cómo ser el padre que debo ser?” Se pregunta al final el co-protagonista, frente al pastor y a la comunidad cristiana reunida en la iglesia.

El director de *Reto de valientes*, Alex Kendrick, es a la vez el guionista, productor, actor principal de sus películas, y pastor evangélico de su iglesia, como lo es también el autodidacta ecuatoriano Davis Mero, quien ha filmado en su pequeña ciudad de Posorja, y en la vecina Playas, tantas películas como su colega gringo en Albany. Es el cine como un recurso de prédica pastoral, seguramente más influyente que la iglesia misma.

Por su parte, el cine graduado ha desarrollado al menos un género, que puede ser etiquetado como “cine de hacienda”. El precursor de este esbozo de género es Carlos Pérez Agusti, con sus películas *Arcilla indócil* y *La última erranza*, de 1983 y 1985 respectivamente. Las dos adaptaciones de la literatura fueron filmadas y editadas en un soporte amateur, lo que limitó su difusión al círculo universitario de Cuenca –donde nació el taller de cine responsable de la realización–, y a otras instituciones educativas y culturales.⁶⁹ *Arcilla indócil* inicia como en una película de terror, con un hacha de las manos de alguien que se acerca a la víctima, una chica encerrada en una habitación. Pero la muchacha toma un cuchillo y mata al supuesto asesino, con lo cual muere el terror al comienzo mismo del filme. Porque la película va de otra cosa: la investigación que hace

⁶⁹ En una entrevista publicada en el libro *Ecuador bajo tierra*, dice Pérez Agusti: “Como [mis] películas eran el inicio del cine en Cuenca, registraban el interés de los medios de comunicación y del público. Recibíamos peticiones de espacios comunitarios, educativos e institucionales. Fuimos a Machala, Babahoyo, Quito y Guayaquil. Este era un producto cultural que prácticamente no se comercializaba. Eran presentaciones gratuitas que organizaba la Universidad de Cuenca” (Alvear y León 2009, 46).

una periodista entrevistando a gentes del pueblo para comprender cómo es que la chica, que llegó a la hacienda en busca de trabajo y se convirtió luego en esposa del misógino hacendado, pudo terminar de asesina. Resulta que el hombre del hacha es el peón que el hacendado había mandado para liberar a la chica, luego de haberla encerrado para enseñarle “buenos modales”.

Los dos filmes coinciden en empezar con la llegada de una persona joven a una casa de hacienda de la serranía ecuatoriana: la humilde muchacha de la Costa, en *Arcilla indócil*; y el joven judío errante, en *La última erranza*. Coinciden también en que el conflicto central se desarrolla desde la casa de hacienda y alrededor de ella. A diferencia de lo que sucederá con obras posteriores del este cine de hacienda, en los filmes de Pérez no interesa tanto la misma casa de hacienda y su significado para los jóvenes visitantes, sino la relación de la hacienda y el hacendado con la población de alrededor, e incluso más allá, interesa el ambiente rural que rodea al poblado cercano, en cuanto micro sociedad. Las películas de Pérez serían filmes de los restos de la ruralidad feudal.

En 1991, los hermanos Viviana y Juan Esteban Cordero estrenan *Sensaciones*, película que trata de un joven y egocéntrico músico muy europeizado, quien para poder crear el álbum que espera su millonario productor, se recluye en una casa de hacienda de los Andes, junto a los intérpretes que ha seleccionado para integrar la banda. La casa no tiene ninguna relación con los visitantes ni con el pasado. El entorno rural es el inspirador paisaje del páramo andino, el exotismo de los bailes kichwas y la cantina del pueblo. La casa se limita a ser el lugar retirado para crear. “A mí no me interesa hacer nada comercial. Igual, el público nunca sabe lo que es bueno. ¡El arte es volar, no hacer números!” (Cordero, Cordero y Vicario 1991, 00:07:00), le grita uno de los músicos a su productor. Una vez en los ensayos, el director previene a sus colegas: “¡Dejen de imitar a los gringos!”

Lo que definirá después al “cine de hacienda”, es el tema del regreso a la casa de hacienda, que no está presente en la obra de Pérez ni tampoco en la de los hermanos Cordero, en cuanto re-encuentro con el pasado de la familia terrateniente que ha devenido en urbana y burguesa.

Impulso, de Mateo Herrera, estrenada en 2009, es probablemente la iniciadora de este esbozo de género en cuanto tal. La prolongada introducción de la película sucede en la ciudad, y establece que la protagonista colegiala está harta de vivir en casa de su abuela

y de su tía represiva, donde su madre la dejó prestada para emigrar a trabajar en el exterior. Cansada del *bullying* de que es objeto en el colegio y del maltrato de sus anfitrionas, la colegiala huye de la ciudad y viaja a la casa de hacienda del tío, en busca de su padre a quien no ha visto en más de diez años y de quien se sabe que merodea desaparecido por esos lares, porque “es una persona libre” (M. Herrera 2009, 00:40:05). En lugar de encontrarse con el padre, se encuentra con su enigmático primo, que es quien la introduce a los escondites de la antigua casa y a los idílicos parajes del campo que rodea la hacienda, y también es quien la introduce al amor. Las puertas, las velas y los espejos –que la tía cubre con telas negras–, se mueven, suenan o permanecen con un leve aire de misterio, que confiere a la casa un espíritu fantasmático, aquel que suelen tener en grado mucho más alto las casas alejadas propias del cine de terror. La película entrelaza a lo largo de la obra un sueño recurrente de la joven protagonista –la imagen idílica de un campo deshabitado–, para introducir dudas en el espectador sobre qué es real en la ficción y que es imaginación o sueño. En todo caso, la película deja al final a la pareja de jóvenes caminando juntos tomados de la mano por un prado, en el final feliz del encuentro con el amor.

La casa de hacienda, liberada por Herrera de toda relación económica presente y de su pasado feudal, es en el filme el lugar místico y melancólico donde el misterio del amor es posible, lejos de la ciudad, porque, como dice la protagonista, “el campo es más seguro, la ciudad es más bien como que más peligrosa” (Herrera 2009, 01:27:35).

En el nombre de la hija, segundo largometraje de Tania Hermida, estrenado en 2011, retoma la casa de hacienda como locación principal, con más determinación que la película de Herrera, pues los primeros 30 minutos de *Impulso* transcurren en la ciudad. La película de Hermida empieza directamente con la pequeña Manuela y su hermanito Camilo llegando a la casa de hacienda de sus abuelos, donde sus padres los dejan encargados porque parten de viaje a cumplir “una misión secreta” (integrarse a la guerrilla de Colombia, se sabe después). Especie de Mafalda y Guille –los personajes de las caricaturas de Quino–, Manuela y Camilo sostienen durante todo el filme un incesante debate filosófico, religioso, económico y político, con sus pequeños primos y primas, quienes son apoyados por la abuela en tan prematura contienda de ideas. Como en una especie de microsociedad, en las relaciones y en el juego de primitos, se reproduce la lucha ideológica y de poder de la década de 1970 en Ecuador, que es la época a la que se refiere el filme. En un lado, están las fuerzas revolucionarias encarnadas en los pequeños Manuela y Camilo,

que vienen de afuera, de Londres, donde vivían con sus padres, muy en la línea de la tesis leninista de la ideología como inoculador exógeno a la clase; en el otro lado, las fuerzas reaccionarias representadas por los primitos que viven en Cuenca, ciudad que tiene fama de conservadora.

Si en su ópera prima *Qué tan lejos* Hermida verbaliza y poetiza sobre el sentido y significado de la palabra y sobre el valor del nombre propio como imagen de la identidad, mientras hace cruzar el país a su joven protagonista hasta llegar a Cuenca, en su segunda película hace lo mismo con la niña protagonista, pero ubicándola en un solo lugar en Cuenca, en la casa de hacienda ancestral.

Guiados por la primita más grande, Manuela, su hermanito y sus primos descubren al fantasma viviente de la casa, el hermano “loco” del abuelo, reducido al encierro en lo que fue la biblioteca de la casa de hacienda. Este descubrimiento de lo prohibido, la fascinación que el tío loco despierta en los niños, y el hecho que el hombre finalmente es maniatado en camisa de fuerza y enviado al manicomio, unifica a las fuerzas infantiles antes en pugna, en pos de conseguir un solo objetivo: el regreso del tío loco, del misterio que dio sentido a la casa de hacienda, que hizo el milagro de unir a los contrarios. Al final, la realidad se impone sobre la ilusión: el loco nunca vuelve y los padres vienen a recoger a Manuela y Camilo, quienes dejan la casa con un aire de “ser más grandes”. “Y si casi todo está en la imaginación, ¿qué está en la realidad?” (Hermida 2011, 01:27:40), pregunta Camilo a su hermanita mayor, frente a lo cual la sabelotodo Manuela ya no tiene respuesta. Mientras se aleja de la casa, Manuela mira al hijo de la sirvienta en silenciosa despedida de quien despertó en ella el asomo de un primer amor pre-adolescente.

En la película *En el nombre de la hija*, la casa de hacienda se ubica en un entorno económico presente, de explotación de caña de azúcar, en relación a un pasado feudal que pesa abrumadoramente, en la relación servil que la “criada” de la casa y su hijo mantienen con los “niños” y “niñas” (como ellos, en señal de servidumbre, llaman por igual a niños y adultos), en el peso de la religión católica y sus prejuicios de clase, familiares, de género, raciales y sexuales. A la vez, la casa es el escenario de la lucha de lo viejo y lo nuevo, y también el espacio para la imaginación, para la reconciliación, para el primer amor, lejos de la protección y control de los padres.

Feriado, de Diego Araujo, estrenada en 2014, arranca también con la llegada a la casa de hacienda del protagonista, Juanpi, el silencioso muchachito sobrino del propietario. “Está todo igualito” (2014, 00:04:10), dice la madre del chico mientras este recorre con su mirada cada esquina de la inmensa casa. Con el grupo de primos y primas adolescentes y con tíos y parientes, empieza la fiesta del carnaval y la aventura juvenil, que desde la primera noche amenaza con ser de amor con la prima más guapa. Un intento de robo desata una persecución de todos los hombres de la propiedad, hasta detener a uno de los ladronzuelos, a quien el tío y sus congéneres caen a golpes hasta dejarlo desfallecido. Juanpi huye del lugar espantado de tanta violencia. En la huida, es confundido con uno de los ladrones que logró escabullirse, lo que le obliga a escapar junto a él hasta la rústica casucha donde vive este joven y atractivo trabajador. A partir de entonces, el sobrino rico del banquero de la ciudad descubrirá, de manos de Juan Pablo –su nuevo amigo del pueblo–, cómo es la vida de la ruralidad, mientras desarrolla una atracción erótica hacia él. Cuando Juan Pablo viene a visitar a Juanpi a su departamento en un lujoso edificio de Quito, Juanpi besa a Juan Pablo, quien lo acepta por un momento y luego lo rechaza. Al final, Juanpi vuelve al poblado donde vive su amigo, para entregarle por escrito su declaración de amor, pero Juan Pablo la devuelve porque él es heterosexual. “O sea que te gustan los hombres”, le dice a manera de pregunta la prima más guapa, a lo que Juanpi contesta: “No sé... creo que sí”.

La casa de hacienda en *Feriado* es prosaica, alejada del misterio. Si bien se muestran muy a la ligera las relaciones de trabajo doméstico, las de la producción no existen. Es una hacienda tipo hotel o casa vacacional, donde el banquero descendiente del hacendado, rodeado de su familia y empleados del banco, viven los días del feriado bancario de 1999 en Ecuador (de ahí el nombre del filme), escapando de la persecución judicial. Para el chico protagonista, la hacienda ampliada es el espacio de la maduración, de la aceptación de la amistad con las chicas y del descubrimiento del deseo homosexual. Otra vez, lejos de la ciudad y el control parental.

En *Sed*, de Joe Houlberg, estrenada en 2016, la joven y ciega Sara llega en plan de fin de semana a la casa de hacienda familiar, acompañada de su prima Caro y de sus respectivos novios. Desde la primera noche, las dos parejas se escuchan y espían mutuamente. Sara quiere follar, pero su novio Jota la rechaza sembrando un misterio sobre el

porqué; mientras Caro y su novio Pedro follan ruidosamente. Así inicia el desate de impulsos y deseos contenidos, que pone en peligro las relaciones de las parejas y las primas. Sara recorre a tientas la casa, recordando su niñez, su relación que parece de ternura con “Segundito”, como “la niña Sara” sigue llamando al viejo siervo que aun presta sus servicios cuidando la hacienda. Caro se ofrece sexualmente a Jota, pero este tampoco acepta. Pedro espía el diario de Jota y descubre una serie de dibujos de Sara que sugieren una relación perversa. Jota sorprende a Pedro y a Sara masturbándose el uno al lado del otro. Jota mata a Pedro en presencia de la ciega Sara. Sara huye, se encierra en la habitación, y recuerda: de niña, sorprendió a su padre follando con su niñera, una joven y hermosa mujer kichwa. En el recuerdo, Segundito encuentra a la niña Sara mirando lo que no debe ver, y le cubre los ojos: “Cierre los ojos, niña” (Houlberg 2016, 01:06:05), le dice. Es el indicio del origen de su ceguera. Finalmente, Sara folla a su arrepentido novio, que no para de llorar. Luego de la catarsis, Sara se aleja de la casa, sola y sin ayuda, porque ha recuperado la visión.

En *Sed*, la casa de hacienda es el espacio para el misterio y para el recuerdo de la infancia. Lo que al inicio parece ser el vínculo cordial entre los herederos de la hacienda con lo que queda de su servidumbre, se descubre después como la relación perversa de abuso sexual del patrón, y de consentimiento de ello por los siervos. Es el karma del pasado feudal que rompe las relaciones del presente. En *Sed* no existen relaciones de producción en torno a la casa de hacienda, ni pasadas ni presentes. La casa funciona como el hotel de fin de semana. Para la protagonista, la casa es la causa de su ceguera visual y emocional, y es también la fuente de su sanación.

La producción hacendataria, basada en el poder feudal del terrateniente, en la servidumbre de los pueblos kichwas de la Sierra ecuatoriana, y la casa de hacienda como su centro de control, tuvo un peso central en la economía ecuatoriana hasta terminado el siglo XIX. Durante el siglo XX, hasta empezada la década de 1970, el poder de los hacendados feneció ante las reformas liberales y el desarrollismo capitalista, y la centralidad rural-hispanófila cedió a la centralidad urbano-anglófila. Los rezagos del feudalismo todavía se viven en la sociedad, y las casas de hacienda aún quedan a lo largo y ancho de la serranía, como vestigio de un sistema social oprobioso para los descendientes de quienes lo sufrieron, y como añoranza para los descendientes de quienes lo disfrutaron. De

esta encrucijada histórica y cultural da cuenta el cine de hacienda, cada realizador a su manera.

El tema de este género es el regreso desde la urbe a la ruralidad de la hacienda de la infancia, propia o referida; la ambientación es la casa de hacienda como el lugar del misterio, opuesto al racionalismo de la nueva generación urbana; el rol principal corresponde a la pre-adolescencia, adolescencia, o juventud que regresa; el acontecimiento es el regreso, el re-descubrimiento del misterio y del amor; el valor es la añoranza de un tiempo pasado, anterior a la presión y razón de la ciudad. Si esto se cumple en los cuatro filmes, estaríamos en presencia de un género ecuatoriano, realizado por directores del cine “graduado”, aquel que corresponde precisamente al de los descendientes del sistema hacendatario, gente que disfruta de la tradición “cultura” y de los recursos necesarios para la “graduación”.

La delimitación de estos grupos de películas, y la descripción de sus características “genéricas” que los constituyen, da cuenta de la existencia de géneros o embriones de géneros propios del campo cinematográfico ecuatoriano. Esto dice de reales convergencias entre producción y recepción del cine. Por tanto, el reconocimiento de estos géneros, y de otros que habría que identificar, establece posibilidades de desarrollos de la producción que dependan más del público que del auspicio del Estado. Como sucede con la industria.

El género, conforme a McKee, antes que una camisa de fuerza que inhibe la libertad –como suele ser visto por los defensores del “no género”–, es un camino para una creatividad que mira en el público su complemento. “Las convenciones de los géneros son el esquema de rima de un ‘poema’ narrativo. No inhiben la creatividad, la inspiran. El reto consiste en mantener las convenciones a la vez que evitar los clichés” (McKee 2006, 121).

Desenlace

El campo existe

Si hasta finales del siglo anterior subsistía la pregunta de si era apropiado hablar de la existencia de un campo cinematográfico en el país, hoy, en cambio, no es posible negar su existencia. Con suficientes agentes en juego reconocidos como tales, que operan en todas las funciones y sectores necesarios para el campo, el público –árbitro supremo de los campos conforme a Bourdieu– puede percibir la existencia sostenida de un real campo de fuerzas operando en todos los ámbitos del cine.

En una cultura en la cual la autonegación es un lugar común, la afirmación de la realidad del campo adquiere un ribete subversivo. Esta realidad no es necesariamente sinónimo de “vitalidad” o “vida plena”, en la producción y la significación, pues, a contramano de lo que sucede en Europa y su ámbito de influencia, donde una intelectualidad ha proclamado la decadencia y muerte del cine desde hace algunas décadas –Godard, Sontag, Spurlock, Cherchi⁷⁰–, en Ecuador la producción de cine apenas se ha establecido, y todo parece que está todavía por hacerse.

Esta situación contradictoria porque en el acelerado proceso de globalización de la economía y la cultura, y de desmaterialización del audiovisual, el campo del cine se ha expandido a todos los órdenes de la vida cotidiana, al punto de haber puesto en cuestión la subsistencia de la originaria sala de cine como su lugar privilegiado, lugar que, en el caso ecuatoriano, el campo cinematográfico tiende a seguir considerándolo como el centro de las tensiones propias del campo.

A la vez, el empoderamiento en la sociedad del mundo kichwa y de las otras nacionalidades y pueblos, y de una pujante intelectualidad, clase media y burguesía que

⁷⁰ “La muerte del cine ocurrió el 31 de septiembre de 1983, cuando se introdujo el control remoto en el salón de estar de las casas, porque ahora el cine tiene que ser arte interactivo y multimedia”. (Peter Greenaway, citado por José M. Santa Cruz, en *Después de la muerte del cine*, La Fuga, No. 11, Santiago de Chile, 2010, p. 1). “Si la cinefilia está muerta, entonces las películas también lo están... no importa cuántas películas, incluso muy buenas, se sigan haciendo. Si el cine puede ser resucitado, sólo será a través del nacimiento de un nuevo tipo de amor por él”. (Susan Sontag, *La decadencia del cine*, Détour, 17 de abril de 2011, Madrid, p. 6). “Como la parábola del buen servidor que murió por no haber sido utilizado, el cine es un medio de expresión cuya expresión ha desaparecido. Sólo ha permanecido el medio”, Jean-Luc Godard, *El cine no ha cumplido su rol*, en “Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard, II”, París, *Cuadernos de cine*, 1998, p. 336, citado por G. Didi-Huberman en “Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto”, Barcelona, Ítaca, p. 207).

descienden de estos pueblos y nacionalidades, y de sus mestizajes, cuestiona la centralidad urbano-europea que ha regido el campo. Este empoderamiento desestabiliza el nexo del cine con la modernización y la nacionalidad, que durante casi todo el siglo anterior no había sido puesto en duda.

Entonces, si bien el campo cinematográfico ecuatoriano existe, en 2017 es un sistema problemático de interacciones entre una diversidad creciente de creadores, estudiosos e instituciones, que expresan los intereses de una buena parte de los sectores sociales y de regiones del país, y de sus pueblos y nacionalidades. La producción material y crítica del cine ecuatoriano ya no es patrimonio exclusivo de una élite de Guayaquil o Quito, como lo fue durante casi todo el siglo anterior.

El peso específico del campo ha crecido en proporción al crecimiento económico e intelectual del país, que se ha dado en casi todas sus regiones, culturas, lenguas y comunidades. El cine es la expresión de este conflictivo crecimiento y diversificación de la sociedad ecuatoriana, que se aceleró desde la segunda mitad del siglo anterior y, con más fuerza, desde el inicio del presente siglo.

Las nuevas tecnologías digitales y redes de poder supranacional de la producción, distribución y consumo de obras audiovisuales, en condiciones más accesibles que las antiguas tecnologías analógicas y sus correspondientes formas de poder, han contribuido a hacer posible la aceleración del crecimiento del campo, y su democratización, conforme a la promesa del capitalismo en la era de la información.

Sin embargo, es claro que la estructura social que todavía tiende a centralizar los recursos materiales e intelectuales en la capital del país y en sus principales ciudades, y en una clase social que heredó las antiguas prebendas del régimen precapitalista, se resiste y hace para que la forma de distribución de los recursos generados por la sociedad no contribuya a acrecentar las cinematografías más débiles –por encontrarse en nacimiento o en período de gestación–, como en el caso de un cine del pueblo afro ecuatoriano y de algunas provincias del país, cuya producción aún no existe o no se visibiliza.

El cine ecuatoriano es diverso, como es su sociedad, y sus agentes expresan las diferencias, y se esfuerzan por empoderar su visión y su necesidad. Diferencias que en el Ecuador adquieren una complejidad singular, porque están atravesadas por las distancias nacionales, culturales y sociales que son particularmente acentuadas. Estas expresiones diversas han contribuido y pueden contribuir aún más al debate, al crecimiento del campo,

marcado también, y, sobre todo, “por la competencia entre los artistas por obtener el reconocimiento de la originalidad [...] de la rareza y del valor propiamente estético del producto y de su productor” (Bourdieu 2002, 114).

El documental se ficcionaliza

Una de las discusiones que atraviesan al campo cinematográfico es sobre la relación, más de poder social que simbólica, entre la modalidad documental y la modalidad ficcional de hacer cine. El estudio del desarrollo de las dos modalidades en el país habla del esfuerzo y de la puja de ambas por crecer, al punto que hoy el cine ecuatoriano contiene significativas y veraces expresiones en las dos modalidades, y en las hibridaciones que las relaciones incestuosas entre ellas son capaces de generar.

El criterio bastante difundido en el campo que sostiene la primacía del documental sobre la ficción no ha permitido valorar que es la ficción la que más desarrollo ha tenido en las dos últimas décadas. Igual a como sucedió con el cine letrado de Guayaquil y Quito, que empezó haciendo documental para luego apoderarse también de la ficción, el cine de las provincias, de los pueblos y nacionalidades, después de haber experimentado en el documental, ha empezado a hacer ficción, con los problemas de aprendizaje que han vivido y superado todas las cinematografías.

De alguna manera, en Ecuador las dos modalidades también han sostenido el sesgo político que Godard denuncia en su película *Nuestra música* (2004), a propósito del establecimiento del Estado israelí en tierras palestinas en 1948: “Los israelíes llegaron a la ficción. Los palestinos al documental” (Godard 2004, 00:45:40). Porque durante casi todo el siglo anterior, la producción de ficción en el Ecuador fue patrimonio del mundo urbano-europeo, a la vez que el mundo de los pueblos y nacionalidades debió limitarse a ser el referente para el documental realizado por el mundo urbano-europeo. Esto ahora ya no es así, no del todo, por el documentalismo y la ficción que los pueblos y nacionalidades han empezado a producir.

En esta tensa relación entre las dos modalidades, la presunción de verdad de que goza el documental se mantiene bastante arraigada en la sociedad y en el campo cinematográfico, al igual que de falsedad sobre la ficción. Sin embargo, tanto de las obras documentales como de las ficcionales estudiadas se deduce que la voluntad de verdad subyace

a todas. La imagen de falsedad vinculada a la ficción se origina en un tipo de representación teatral –y luego cinematográfica– de principiantes que, por desconocimiento especialmente del arte del actor, incurren en una presentación postiza, de disfraz, de máscara sin sustancia. Este falseamiento tiende a desaparecer conforme crece y se desarrolla la ficción.

Lo mismo sucede con el documental, porque esa sensación de falsedad, de falta de sustancia, también subyace bajo el trabajo de los documentalistas principiantes, e incluso de aquellos que, sin serlo, recurren a entrevistas y registros sin preparación, en las cuales el entrevistado o registrado lanza a la cámara una imagen fabricada de sí, hecha para la corrección de las relaciones sociales. Como en la ficción, este falseamiento tiende a desaparecer con la madurez del documental.

Una tendencia de la realización dentro del documental sostiene y actualiza un documentalismo “transparente”, entendido como aquel en el cual no se delata de manera explícita la mano del autor. Algunas obras ni siquiera incluyen la voz de un narrador, en el esfuerzo contradictorio por hacer que los objetos hablen por sí mismos. *Yakuaya, Tóxico Texaco Tóxico, Resonancia, La Tola Box, Carlitos, Mindalae, Descartes*, son algunos títulos de un documental en el cual el autor se ubica fuera del cuadro audiovisual, para transparentarse.

Este documentalismo transparente se detiene a mirar al otro –el otro en la acepción de Bajtín, no en el sentido de “*otredad*”, sino de un otro cualquiera–, a mirar aquello que existe fuera de la existencia del autor: el agua, las devastaciones en la Amazonía a manos de la empresa Texaco, el lutier, el aprendiz de boxeador, el discapacitado, el comerciante otavalo, el cineasta olvidado, son los otros referidos en los documentales nombrados. Este documental no considera que el otro, para hablar, requiere de la inclusión de la imagen del cuerpo del documentalista en el texto de la obra. Considera que el cuerpo del otro es suficiente. El resultado es una apariencia de objetividad de la obra, de su correspondencia con el objeto documentado, que es la base de su autorización.

A la vez, otra tendencia creciente dentro del documentalismo corresponde a la autorrepresentación temática, y la consiguiente subjetivación del texto documental. En *La muerte de Jaime Roldós*, el resultado de este acercamiento al documental se traduce en la construcción del documentalista como el héroe del cine, que alterna, en el texto, con el héroe de la historia, en el empeño por construir una verdad. La presencia de la imagen

del autor en la obra, su cuerpo y su voz, adquieren un poder que, desde la subjetividad, se autoriza a emplazar a la historia oficial. Este gesto de auto-autorización, respecto de la historia, lo sostienen también obras como *Abuelos* y *Con mi corazón en Yambo*. En el caso de estas últimas, la auto-autorización adquiere el valor de incuestionable, pues las documentalistas son nieta e hija de los respectivos héroes documentados.

Los autores de esta tendencia *subjetivadora* del documental recurren cada vez más al autorretrato, a la voz interior, a la actuación y puesta en escena de situaciones diseñadas, con lo cual se acercan, más y más, a la ficción. Como sucede en *El lugar donde se juntan los polos*, *La bisabuela tiene Alzheimer*, y, sobre todo, en *El grill de César*. Extrañamente, este acercamiento desestabilizador del documental tiende a conservar del documentalismo transparente la no delación del artificio del cine, que no se incluye en la obra, lo cual lo acerca a una ficción absoluta, aquella sin pistas evidentes de la existencia de un autor.

Tanto en los documentales transparentes u objetivos, como en estos en los que la mirada subjetiva del autor, y su propia voz e imagen, están incorporados al texto, es sorprendente encontrar una fuerte inclinación a la heroificación, tanto de la persona de la historia o de la vida cotidiana referida, como del autor mismo. En uno y otro caso, las obras son propensas a una cierta grandilocuencia que enaltece las virtudes de los héroes del documental, personas asertivas, entregadas a conquistar su objetivo de vida, fuertes en su interior, que huyen de la desestabilización propia de la subjetividad, y, por lo mismo, unívocos, monológicos.

En estas obras, la contradicción no es interior del héroe o del autor, sino con otro externo a los dos, especie de “malo” del filme que, por lo mismo, es desautorizado, con lo cual no es posible el diálogo entre las dos fuerzas en pugna. El resultado ético es el de una propensión a la corrección moral y política del documental. La razón de tan sorprendente hallazgo, se deriva del recurso básico de la modalidad misma, que es la correspondencia de la presentación de la persona en el texto fílmico, con la persona de la vida real. Héroe y autor hacen todo lo posible por mostrar su lado más aceptable y menos conflictivo para la sociedad, porque hablan para la posteridad del texto cinematográfico que los inscribe en la historia. Esto sucede hasta con los torturadores y asesinos de los hermanos Restrepo, en *Con mi corazón en Yambo*, que hacen por lucir, en la película, como gente de bien.

Dentro de la corriente de hibridación de las dos modalidades, la pulsión ficcional más radical la proponen los falsos documentales, como *Más allá del mall*, *Un secreto en la caja* y *Huahua*. En el juego de falseamientos a que el falso documental obliga, la insuficiencia en el dominio de los recursos de la ficción actúa en sentido contrario al propósito de este género: dar por cierta una falsedad. Al revés: el dominio de los recursos de la ficción hace posible el falso documental absoluto, aquel que pasa por verdadero documental. Así, en este empeño por cuestionar o desestabilizar el documental transparente u objetivo, se plantea desde el documental una situación extrema: construir la ficción. Al asumirse como tal, y en su actitud provocadora a la verdad, el personaje y el autor del falso documental pueden permitirse ser incorrectos. Y, en buena medida, lo son. Este falso documental del cine ecuatoriano no tiene un héroe, tiene personajes, en tanto presentación de una contradicción, no de una afirmación. No podría ser de otro modo: la esencia del falso documental es la conflictiva relación entre verdad y falsedad.

Es posible que algunos documentalistas “subjetivos”, que viven en su obra documental la pulsión ficcional del cine, terminen realizando ficciones, frontalmente –si no lo han hecho ya–, abandonando el documental, como sucedió con el cubano Tomás Gutiérrez Alea. Entonces, el documental habría funcionado como trampolín, como peldaño de aprendizaje para acceder a la ficción. Esto no habla bien de la ficción, sino que da cuenta del sesgo político que une y separa las dos modalidades: la soterrada vinculación social de la ficción como forma superior de poder, que la convierte en objeto de deseo de quienes lo anhelan.

La ficción se *documentaliza*

A la vez, una pulsión documental opera dentro de la ficción, una tendencia que mira lo que filma como si fuese la mirada del documental, y tiende a registrar directamente el objeto referido. Es esta forma de mirar la que ha posicionado en la sociedad la metáfora del espejo para referirse al cine. Nadie pretendió que *Viaje a la luna*, de Méliès, fuera un reflejo de la realidad, pero sí *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*. Esta tendencia documental dentro de la ficción hace que esta se “*desficcionalice*”, reduciendo su capacidad de construir mundos posibles, y fortaleciendo, en su lugar, la reconstrucción de la realidad.

La mirada documental dentro de la ficción se manifiesta en la preferencia por filmar en locaciones cotidianas, mejor sin adecuaciones, huyendo del estudio o set ausente de objeto alguno. Y se evidencia, sobre todo, en la propensión al registro del cuerpo desprovisto de drama, el cuerpo “tal cual es”, en la creencia que el drama no pertenece a la materialidad del cuerpo, sino a la subjetividad de una mirada dramatizadora. Por tanto, esta mirada documental en la ficción prefiere filmar con no actores, con personas de “la vida real”; y cuando filma actores, suele exigir de ellos deponer la acción, deponer el drama.

En consecuencia, el guion de la mirada documental en la ficción no hace por dramatizar los sucesos ni por construir un pasado de los personajes, sino que se limita a nombrarlos, en la confianza y fe que en el rodaje los sucesos hablen por sí mismos, como en el documental.

El resultado de estas operaciones en esta tendencia de la ficción del cine ecuatoriano, es que aquello que brota de la pantalla tenga más la apariencia de una realidad que de un mundo posible. Es el caso de las ficciones en las que opera la desdramatización, como en *Silencio en la tierra de los sueños*, y en *Alba*; en obras de corte naturalista como *Fuera de juego* y *Killa*; e, incluso, en alguna medida, en las películas súperdramatizadas de un realismo exacerbado, como *Ratas ratones y rateros* y *Mejor no hablar de ciertas cosas*. La apariencia de realidad de estas películas las emparenta con el documental, dejando en segundo plano la pregunta por la posibilidad que propicia la ficción: ¿qué opciones tendría si...?

Monólogo y diálogo

Como sucede en el documental, en la construcción de la ficción del cine ecuatoriano también opera una inclinación a la heroificación, y a su consiguiente monologuismo. Héroes menores, en la mayoría de los casos, sin mayores atributos, cotidianos. Como en *Qué tan lejos*, *En el nombre de la hija* y en *Killa*, obras que tienden a dibujar sus personajes, como recurso necesario para la facilitación didáctica que demanda el héroe como el valor a emular. Héroes, en cuanto encarnan una visión monológica del mundo, cuya voz evita ser cuestionada. Y si aparece el cuestionamiento, este suele ser

desautorizado ante el espectador. Así, la fusión entre héroe y autor es propensa a sostenerse, por escasez de dialoguismo, en cuanto otra verdad que se resiste a la postura del autor, basada en otra legitimidad.

Bajo esta tendencia a la heroificación subyace una necesidad de autoafirmación identitaria del autor, como condición para la creación del otro, el personaje, que se caracteriza por gozar de una relativa autonomía, contrapuesta al autor. El énfasis en la afirmación individual viene de la mano con la dificultad para encarnar el diálogo en las películas, en cuanto escucha, observación y palabra, y que tiene por resultado la afectación de la relación con el otro y con el yo, la compenetración entre ambos.

La dificultad para encarnar el diálogo en la ficción es un reflejo de la resistencia social al mestizaje, entendido este como la voluntad del diálogo y su resultado entre cuerpos, culturas y cosmovisiones diferentes, dificultad señalada por Cueva y Echeverría, para quienes el mestizaje consiste en una “cierta alteración sufrida por unos y otros por acción recíproca” (Cueva 1987, 112), o “la intervención en el otro y la apertura al otro” (Echeverría 2006, 199).

La tendencia al monologuismo está más presente en el cine autodidacta de la Costa y la Sierra ecuatorianos, en el cual la posición del autor es casi absoluta, y todos los caracteres tienden a obedecer a un mismo principio, evitando posiciones contrapuestas, como en el caso del cine de acción montuvio y del melodrama kichwa.

En *Sicarios manabitas*, la obra emblemática del cine montuvio, la imagen del héroe se adjudica al hombre, en su valor invertido, como antihéroe, inversión que ya había operado en *Ratas, ratones y rateros*. Hombres, mujeres, patronos, siervos y matones, todos parecen comportarse conducidos por un mismo principio moral, la ley de la venganza, que los autoriza a matar sin el menor remordimiento.

En el melodrama kichwa, la univocidad del estereotipo de la víctima, propio del melodrama, envuelve por igual a toda la obra, como en *Pollito 1 y 2*, los superéxitos de este género. Padre, hijo y abuela, todos son víctimas. No hay otra voz que contradiga, para que la víctima pueda extremar su emoción hasta el llanto desgarrador.

Con el crecimiento detectado en la ficción del campo cinematográfico ecuatoriano, sobre todo en las obras graduadas en las cuales la heroificación también está presente, se percibe el empeño del autor por superar la dificultad para el diálogo, y aprehenderlo. Esta dificultad social para el diálogo se explica por el sustrato cultural que atraviesa a toda la

población, urbana inclusive, en el cual prepondera lo andino sobre lo europeo, a pesar de las declaraciones y disfraces de la vida social que se asume como heredera de Europa. El mundo andino, que invade también la Costa, tiende a ser monológico por su visión primordial, y por tanto comunitaria de la vida, en la cual hombre y tierra constituyen la unidad. El dialoguismo requiere de un acendrado proceso de individuación de la sociedad.

Conforme a Nietzsche, el diálogo es la sustancia de la tragedia, que finalmente se sintetiza en la contraposición entre *lo apolíneo* y *lo dionisiaco*, que según él equivale a decir entre el principio de individualidad y el goce primordial, en la búsqueda incesante de “el fondo más secreto de las cosas” (Nietzsche 2016, 100). Nietzsche se pregunta sobre qué hizo posible la aparición de la tragedia en la escena griega:

¿De dónde vendría entonces la tragedia? ¿Quizá *de la alegría*, de la salud exuberante, del exceso de vitalidad? ¿Y qué significado adquiere entonces hablando fisiológicamente, ese delirio particular que fue la fuente del arte trágico tanto como del arte cómico: el delirio dionisiaco? ¿Acaso el delirio no sería inevitablemente el síntoma de descomposición, de la decadencia de una civilización excesiva? (Nietzsche 2016, 16)

Las condiciones históricas que Nietzsche cree reconocer en la Grecia trágica, se pueden identificar en otros entornos donde la tragedia ha florecido, como en el resto de Europa. Difícilmente se las puede observar en el mundo andino, atravesado ahora ya, sin embargo, por la creciente individuación de la sociedad. Es en este enclave contradictorio que surge la mirada dialógica del cine ecuatoriano.

En la filmografía de Sebastián Cordero se percibe con claridad la voluntad por aprehender el diálogo, que se refleja en la transición desde una inicial mirada heroificante asignada al antihéroe de su primer filme, hacia una mirada trágica en sus últimas películas, desprovistas ellas por completo del héroe. Pero no solo en sus filmes. El espíritu trágico también está presente en películas como *Mejor no hablar de ciertas cosas*, *Sin otoño sin primavera*, *Feriado*, *Sed*, e incluso en *Alba*.

Pero es en *Sed* donde la tragedia se asienta con más claridad. Bajo la película subyace la pregunta por la existencia, que brota de la contraposición entre la conciencia individual y el reclamo del goce primordial. A la vez, en *Sed* se instala la ficción como un mundo posible, gracias a una realización que, siendo realista, hace por crear el objeto, antes que por reproducirlo, despertando la pregunta ¿qué pasaría si...? En la película no existe rastros del héroe y sí el empeño por construir personajes, que sin embargo se ven limitados por la falta del diálogo verbalizado y la falta de interpretación actoral.

Esta falencia en *Sed* suele ser recurrente en la ficción del campo. La escasez en la verbalización del diálogo –que no es lo mismo que la conversación cotidiana–, denuncia la compleja relación histórica que el mundo andino tiene con la lengua madre, si castellana o kichwa: en ambos casos, la madre no es diáfana. Esta escasez de diálogo verbalizado reproduce en el guion, y luego en pantalla, la tendencia a la mudez que caracteriza las relaciones interpersonales de la vida cotidiana andina. A la vez, la falta de verbalización agranda el hueco que deja en el filme la escasez de acción en el trabajo del actor, que no es lo mismo que la actividad cotidiana o la hiperactividad. Bajo esta tendencia en la ficción del campo, subyace un temor cultural a la interacción, un miedo a la trasgresión que es propia de las relaciones intersubjetivas. De este temor, que a veces raya en el pánico, son partícipes el guion, la actuación, y, sobre todo, la dirección. Temor que es el reflejo de una dificultad más profunda: mirarse uno mismo.

Quizá por esto la comedia –hermana de la tragedia según Nietzsche– no ha florecido en el campo ecuatoriano. La primera parte de *Distante cercanía* y *Queremos tanto a Helena*, se yerguen solitarias como expresión de la comedia, lo que habla de una dificultad mayor que la de asumir la tragedia. La explicación seguramente está en que la mirada de la comedia demanda un grado de extra posición o distanciamiento mayor que para asumir la mirada trágica, porque la mirada cómica implica reconocer la discapacidad propia para la existencia. A partir de este reconocimiento, el personaje cómico se ríe y burla ante todo de sí mismo, de su deficiencia para enfrentar la vida.

Es la farsa la que se burla del otro, en cuanto poder incontestable que somete al yo. Aquí, el cine ecuatoriano es rico en expresiones, como en *Blak Mama*, *Zuquillo Expres*, *Prometeo deportado*. La farsa aparece también en el falso documental, cuyo gesto por declararse cierto, es profundamente farsesco. En *Prometeo deportado*, el objeto de la burla es la ecuatorianidad, que desfila por la película descomponiéndose, hasta escenificar el arranche y el robo generalizado de un país inmerso en un caos hiperbólico, alegoría grotesca de una no nación.

La nación incómoda

A falta de un país, *Prometeo deportado* funda en el cine la farsa de la “Nueva y Soberana República Independiente de Ecuador”, presidida por un ridículo aspirante a nadador olímpico, con gorro, gafas, prenda de baño, y la banda tricolor presidencial cruzada

sobre su pecho desnudo. Dice Lucía Ramos-Monteiro refiriéndose al tema de la identidad que atraviesa, según ella, al cine ecuatoriano:

Mi hipótesis es que el cine [ecuatoriano] parece reiterar la imposibilidad de la afirmación de una identidad nacional de manera positiva, algo tal vez ya presente en la novela de Juan León Mera [*Cumandá*]. Lo que parece claro es que no se trata de afirmar una identidad nacional ni de forjar un mito de origen que haga esperar un futuro próspero, sino que de poner en escena una crisis de identidad, un sentimiento de nacionalidad incómodo, mezclando amor y violencia, fundación y disolución. (Ramos-Monteiro 2016, 50)

El cine ecuatoriano está lleno de incesantes referencias textuales que confirman la hipótesis de Ramos-Monteiro: “¿dónde está el Ecuador?”, “el Ecuador no existe, pero duele”, “somos una línea imaginaria”, “país de mierda”, “este maldito país”. Las películas incómodas abundan: un país vaciado de contenido en *Qué tan lejos*; un país invisible en *Un secreto en la caja*; un país imaginario en *El lugar donde se juntan los polos*; un país que no existe en *Prometeo deportado*; la destrucción de la cultura nacional en *Blak Mama*.

Sin embargo, es necesario establecer que otras películas expresan un sentido contrario, de afirmación. Como en *Vale todo*, donde la nación subyace al triunfo del héroe peleador guayaquileño que le gana al luchador del mundo anglonorteamericano. Y en *La muerte de Jaime Roldós*, que construye al héroe que lucha por la Patria, la democracia y los derechos humanos, en contra del complot de los Estados Unidos por asesinarlo. Otros filmes simplemente ignoran el problema de la nación, o lo dan por superado, y entran directo a tratar asuntos internos de la clase media, como en *Alba*, *Sed*, *Con alas para volar* y *La llamada*.

El escaso cine histórico del campo ecuatoriano no hace alarde de negación de la nación ni de la identidad. Se limita a asumir el problema nacional de manera grave, y hace por investigarlo. En algunos casos, para enaltecer la figura del héroe, como en *La revolución de Alfaro*. En otros, para preguntarse desde personajes marginales sobre el sentido de la nación. Esto es particularmente notable en *Mono con gallinas*, película que acierta en urdir el conflictivo cordón umbilical que une la subjetividad del personaje con esa cosa que rebasa la individualidad y la familia, que la película identifica con un sentido de pertenencia y solidaridad. Bajo ese sentido, subyace el aleteo silencioso de esa cosa para algunos innombrable, la nación.

Dicho de otra manera, no toda la intelligentsia del campo se empeña en renegar de la nación, ni en declararse huérfana. La postura irreverente respecto del imaginario

nacional parece corresponder a una generación de la clase media, aquella que es hija de los revolucionarios nacionalistas de las décadas de 1960 y 1970, que vivió la caída del sistema socialista en 1990, y la crisis económica de esa década. A los más jóvenes, y a quienes han permanecido fuera del país letrado, como aquellos del mundo kichwa y del mundo montuvio, este debate parece no importarles. Sus preocupaciones son otras, más realistas, en el sentido ético de Echeverría.

A un cierto cine kichwa de ficción, por ejemplo, no le interesa la nación ecuatoriana, sino la identidad de su pueblo, y la conflictiva relación entre las demandas de la comunidad con el mundo intersubjetivo de la individualidad, como en las películas *Killa*, *Huahua*, *Kikinyari* y *Sapikuna*. El cine montuvio también se declara un territorio aparte, en el cual tampoco interesa la nación ecuatoriana: en él existe la imagen de un mundo que bordea lo mítico, en el cual la identidad individual no es un problema.

Entonces, la impugnación que Afrodita hace al mago en el cine graduado de *Prometo deportado*, “Tú no eres nada, nada”, abre el horizonte hacia el dilema de la identidad individual: “¿Quién soy?”, se pregunta la vieja loca al final de la farsa de Mieles. Es la interrogación que Kieslowski hizo a sus coterráneos cuando los entrevistaba para el documental *Cabezas parlantes*: “¿Quién es usted?”. Con la pregunta puso en aprietos a los interrogados. “En cuanto acabé la película, me puse a pensar yo mismo, [dice Kieslowski] Y, a decir verdad, entendí que yo tampoco podía contestar. Yo no sé quién soy” (K. Kieslowski 1979, 50:55). En estas se halla el cine ecuatoriano, incluido el cine kichwa graduado.

El espectador escéptico

Encerrado en sus debates internos por terminar de aprehender el cine, por fortalecer y desarrollar las miradas y las formas de esas miradas, por financiar su producción, cada agente por su lado –y a veces de manera mancomunada–, el campo cinematográfico ecuatoriano ha realizado muchas de sus películas de espaldas al espectador.

A pesar de ello, el espectador ha acompañado al cine de su país en cada estreno, ávido de asistir a la fiesta del encuentro con el “otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo [su] propio fragmento vital” (Gadamer 1999, 84 citado por Romero 2005, 190), como piensa Gadamer. Avidéz del espectador por disolverse en la experiencia de la recepción, que suprime la diferenciación de obra y espectador, en el

goce de la identificación, de “un auto-olvido estático que, sin embargo, se corresponde [...] con su propia continuidad consigo mismo” (Gadamer 1999, 174 citado por Lorca 2005, 10). Avidéz que, en la producción de los años recientes, ha sido muy poco retribuida.

La explosión de la producción del cine ecuatoriano, que se refleja en el número creciente de estrenos por año, de manera contradictoria no ha significado un crecimiento del número de espectadores, que ha ido decreciendo en términos absolutos y relativos. Esto es cierto por lo menos en la única ventana de difusión de la que se tiene estadísticas más o menos fiables, las salas convencionales de cine. De esta realidad se ha hecho eco la crítica, que ha tratado de explicarse la causa, adjudicándola a la manera como están construidas las obras.

Los realizadores, por su parte, adjudican el origen del problema a la falta de recursos económicos suficientes para hacerlo bien, y a la estructura monopólica de distribución y exhibición del cine en el Ecuador y en el mundo, regida por la todopoderosa industria del entretenimiento anglo-norteamericana. Se trata de un monopolio que, al reducir el tipo de obras que circulan a un rango muy estrecho del gusto, desestimula al espectador para mirar otro cine que no sea el de este *mainstream*. En su propio territorio, el cine ecuatoriano es *otro* cine, divorciado del gusto predominante educado en el espectador.

Lo cierto es que las películas de los últimos años no han podido regodearse en la fiesta de la recepción con el número de “invitados” a que antes estaba habituado el cine ecuatoriano. En 2017 debió consolarse con la décima parte de quienes venían a festejarlo hace diez años. Con menos espectadores, la fiesta no es igual.

Seguramente, el agotamiento de la novedad de un cine que antes no terminaba de existir y que ahora existe, ha hecho que el espectador de hoy sea más demandante con su cine. En esta exigencia, que se hace patente por su ausencia en las salas, está implícito el reclamo por su papel en la construcción de la obra cinematográfica. Si no es considerado para ello, se siente traicionado en su devoción festiva cada vez que va a la sala y no encuentra en la pantalla aquello que espera.

¿Qué espera? La fiesta de la recepción, antes que la razón de la observación. Un mundo posible, antes que un mundo real. La verdad, antes que el falseamiento. La pregunta por la existencia, antes que por los conceptos. Y, sobre todo, el diálogo antes que

el monólogo. Menos aún el monólogo desde el poder, cualquier poder, incluso el poder del cine.

En lugar de simplificar el problema de la crisis de recepción, adjudicando a la industria monopólica toda la responsabilidad, cabría preguntarse qué tiene esta producción que capta de manera total al espectador no solo de Ecuador, sino del mundo. Algo tendrá ese cine para que convoque como convoca a todas las poblaciones. Algo habrá que aprehender de él: su capacidad para encarnar el diálogo interpersonal y para crear mundos posibles, como en los sueños.

La hipótesis resultante de la observación del problema en estos últimos años, es que el espectador de estas regiones del mundo –aparte del reducido mundo letrado– vive hoy lo que el espectador de la naciente burguesía inglesa del siglo XVII, cuando se detuvo en millares a mirar y escuchar las representaciones del teatro isabelino: la posibilidad del diálogo interpersonal. Este espectador de hoy asiste fascinado a identificarse con esa capacidad de acción intersubjetiva, de diálogo, que el cine de la industria le ofrece. La fascinación deriva del hecho que esta posibilidad no asomaba para él hasta hace poco, inmovilizado como estaba por las persistentes estructuras feudales. Es por la creciente individuación de la sociedad, fruto de la implementación de las relaciones capitalistas, que ahora percibe el diálogo interpersonal como posible. El cine le ofrece la posibilidad de ejercitar, identificado en los personajes, esa capacidad de interacción, para la cual él todavía no está del todo formado.

En algún sentido, el espectador ecuatoriano vive un estado de adolescencia, afectado por el cambio radical de un cuerpo social a otro, que para habitarlo no se siente capacitado todavía, como sucedió con el espectador del teatro isabelino, ante la oferta de la posibilidad de ejercitar esa nueva forma de interacción. Por este proceso de crecer el espectador exige un cine más grande, más maduro como su expectativa de crecimiento, lo que no quiere decir más conceptual: quiere decir más festivo, en la acepción de Gadamer.

En este proceso, la deglución antropofágica de las convenciones genéricas del cine que se ha tomado el mundo –el cine de la industria de Hollywood–, y la observación y superación de los géneros o esbozos de géneros que ha desarrollado el cine ecuatoriano, pueden sugerir pautas para el encuentro con el espectador.

El género más prolífico en el campo ecuatoriano es el cine de acción montuvio, un cine autodidacta –en la acepción de Ramos Monteiro– que tiene por tema la violación o ruptura de la unidad familiar, por ambientación la ruralidad del campo montuvio, por rol principal al jefe o sobreviviente de la familia mancillada, por acontecimiento el asesinato o la violación, y por valor en juego la unidad familiar.

El tema del melodrama kichwa, el segundo género en proliferación, también autodidacta, es la pobreza y la marginación, la ambientación es la ruralidad andina y la marginalidad urbana, el rol principal es la víctima, el acontecimiento es el abandono o la migración, el valor es el amor al *ayllu*, en cuanto unidad familia-tierra.

El tercer género del cine autodidacta es el cine evangélico, cuyo tema es el amor, la ambientación corresponde a la de una clase media emergente, los roles principales están en la pareja y la familia, el acontecimiento es la conversión a la fe cristiana, y el valor en juego es la fe en Dios.

El único género del cine graduado –en la acepción de Ramos Monteiro–, y el menos prolífico, es el cine de hacienda, cuyo tema es el regreso a la infancia, la ambientación es la casa de hacienda, el rol principal es el adolescente o joven que regresa, el acontecimiento es el re-descubrimiento del misterio, el valor es la añoranza de un mítico tiempo pasado.

El género, conforme a Mckee, antes que una camisa de fuerza que inhibe la libertad –como suele ser visto por los defensores del “no género”–, es un camino para una creatividad que mira en el público su complemento. “Las convenciones de los géneros son el esquema de rima de un ‘poema’ narrativo. No inhiben la creatividad, la inspiran. El reto consiste en mantener las convenciones a la vez que evitar los clichés”, dice Mckee.

La crisis de la recepción, que afecta sobre todo al cine graduado, se da en el contexto de la incesante proliferación de nuevos formatos, de redes gratuitas de difusión y de medios interactivos que obligan al cine, en cuanto forma matriz de contenidos, a adaptarse, a riesgo de desaparecer. Esta amenaza pesa ante todo sobre cinematografías débiles, como la del campo ecuatoriano.

A comienzos del siglo XXI, cuando por primera vez el público ecuatoriano puede reconocer un conjunto significativo y sostenido de películas realizadas en el país, que se estrenan año a año en circuitos convencionales y “alternativos”, de manera contradictoria tiene sentido preguntarse *si un cine nacional aún es posible* –y necesario–.

El cine de los márgenes

Finalmente, es necesario establecer que existe un cine que se realiza en los márgenes o *fuera* de los márgenes del campo. No se trata de un cine “marginal”, en el sentido sociológico del término, sino de un cine que de algún modo desestabiliza las convenciones de hacer el cine y de pensar el cine, cuestionando los *márgenes* que lo determinan. Uno de los márgenes que demarca el campo es el territorio, y lo que esto implica: ¿es la nacionalidad del director lo que hace que una película sea considerada como ecuatoriana? Si esta fuera así, *Europa Report* –producida, filmada y estrenada en Estados Unidos en 2013– y *Rabia* –producida, filmada y estrenada en España en 2009–, ambas de Sebastián Cordero, deberían ser consideradas dentro de la filmografía del campo ecuatoriano. Lo mismo habría que hacer con los tres largometrajes dirigidos por el guayaquileño Demetrio Aguilera Malta, producidos y filmados en México, Brasil y Colombia durante las décadas de 1940 y 1950.

En el cine, las fronteras nacionales tienden a desaparecer, sobre todo a partir del empoderamiento del internet como el principal medio de difusión del cine. Desde mucho antes, una tendencia bastante generalizada en la producción cinematográfica del mundo ha sido la coproducción entre empresas de varios países, para asegurarse una audiencia mayor, entre otras razones. Esto hace cada vez más difícil identificar una producción con una nacionalidad, y es válido incluso para Ecuador. Por ejemplo, en el caso de la película *Ruta de la luna*, de 2013, dirigida por el Juan Sebastián Jácome. La película se filmó enteramente en Centro América, con un elenco y equipo de cinematografistas integrado mayoritariamente por centroamericanos, principalmente de Panamá, el país coproductor. Aun así, la película consta en el listado de películas ecuatorianas del CNCINE, y es considerada por el campo como tal. En Panamá, a su vez, la película es considerada panameña. Es la llamada doble nacionalidad de las películas, que puede ser multinacionalidad, en general regulada por acuerdos binacionales o multilaterales de coproducción.

El rastreo de este cine fuera de las fronteras está vinculado a la historia de la migración del país, y de las relaciones empresariales, familiares, culturales y de aprendizaje de los cinematografistas. El mapa de estos rastros conferiría al campo una forma rizomática que desdibujaría el concepto de nación, y quién sabe si del mismo campo.

Un caso singular que integraría este rizoma internacional del cine ecuatoriano, es el de pintor guayaquileño Eduardo Solá Franco, quien durante su estadía en Barcelona desde finales de la década de 1950 filmó más de 50 cortometrajes, de los cuales se recuperaron una decena para la exposición antológica de su obra celebrada en el Museo Municipal de Guayaquil en 2010. Películas singulares en muchos sentidos, por el homoerotismo y europeísmo que comparten con su obra pictórica, y porque fueron rodadas en los formatos de los aficionados de la época: fílmico de 8 mm y super 8 mm.

Las últimas películas conservadas de Solá Franco datan de 1974. Por aquellos años, Paco Cuesta y Gustavo Valle de Guayaquil realizaron un cine que muchos hoy llamarían “cine experimental”, como es el caso de *Quijotes negros*, película de Sandino Burbano estrenada en 2015, una apropiación esperpéntica de los personajes cervantinos, a quienes el director echa a correr por los arrabales de la provincia de Esmeraldas.

El cine de Carlos Alberto Larrea está también dentro de estos márgenes de experimentación, con decenas de películas cortas de un solo plano improvisado, especie de *realities* de su generación y de una cultura juvenil citadina que cuestiona los formalismos sociales y los formalismos del propio cine.

Estas expresiones cinematográficas existen, en general, al margen de los circuitos convencionales de exhibición, y de la exhibición misma, como sucede con las películas de Larrea, que solamente se han proyectado para el grupo de amigos que contribuyó a filmarlas. Y punto.

Este breve recorrido por los márgenes del cine deja constancia, al final del presente trabajo, de varias tensiones e inflexiones del campo por investigar. Esta es una tarea pendiente, a más de la necesaria profundización en cada una de las que aquí se han señalado y destacado con obras que han ejemplificado, y no agotado, los niveles de significación de las tensiones y puntos de inflexión propios del campo cinematográfico ecuatoriano.

Lista de referencias

- Acevedo, Juan-Manuel. 2012. "Antropofagia, Canibalismo y Vanguardia". En *Antropofagia y discurso literario en América Latina*. Quito: UASB (Inédito).
- Aínsa, Fernando. 2003. *Reescribir el pasado*. Mérida: Ediciones El otro el mismo.
- Altman, Rick. 2000. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Alvear, Miguel, y Christian León. 2009. *Ecuador bajo tierra, videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio.
- Andrade, Fernando. 2015. "Cada vez es más difícil poner un muro entre el cine de ficción y el documental". *Spondylus portal digital*. Quito: UASB.
- Arguedas, José María. 1996. *Las cartas de Arguedas*. Editado por John Murra y Mercedes López-Baralt. Lima: PUCP.
- Arregui, Víctor. 2006. "Arregui: Hay un boom del cine ecuatoriano". En *El Universo*, 4 de octubre.
- Ayala-Mora, Enrique. "Interculturalidad en el Ecuador". Biblioteca digital UASB. Consulta: 19 de junio 2016. <<http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/380/File/Interculturalidad%20en%20el%20Ecuador.pdf>>.
- Azpurúa, Carmen. 2013. "Realidad made in América: el 'dirty realism' en el cine". *FilaSiete*, 7 de junio. Consulta: 10 de junio de 2017. <<https://filasiete.com/noticias/actualidad-del-cine/cine-y-alrededores-realidad-made-in-america-el-dirty-realism-en-el-cine/>>.
- Báez, Marcelo. 2006. *El gabinete del doctor Cineman*. Guayaquil: CCE y Libresa.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. 2003. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires; Alianza Editorial.
- . 2006. *El autor y el héroe en la actividad estética*. La Habana: Criterios.
- . 1998. *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI.
- Balló, Jordi y Xavier Pérez. 2015. *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*. Barcelona: Anagrama.
- Barba, Eugenio. *Obras escogidas Volumen I*. 2003. La Habana: Ediciones Alarcos.
- Barbero, Jesús Martín. 1992. *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*, Bogotá: Tercer Mundo.

- Barthes, Roland. 1961. *El mensaje fotográfico*. Paris: Communications.
- . “La muerte del autor”. 1968. Consulta: 16 de junio 2016. <<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>>.
- Baudrillard, Jean. 2012. *El complot del arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Benjamin, Walter. 1989. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Berthier, Nancy. 2008. “Tomás Gutiérrez Alea: documental versus ficción”. *Archivos de la Filmoteca* (Generalitat Valenciana), 59: 112-127.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.
- . 2003. *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- . 1998. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Brea, José Luis. 2004. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Editorial Cendeac.
- Bresson, Robert. 1979. *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Era.
- Burbano, Wilson. 2017. “Cine y poesía”. *God/Art*, 1. Cuenca: Editorial Tomada.
- Burger, Peter. 2010. *Teoría de la Vanguardia*. Buenos Aires: La Cuarenta.
- Cabrera, Lissette. 2017 *La poética del actor. Tesis de Maestría en Actuación*. Quito: Universidad Central del Ecuador (Inédito).
- Cándano, Graciela. 2000. *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*. México: UNAM.
- Cano, Pedro. 2002. *De Aristóteles a Woody Allen*. Barcelona: Gedisa.
- Carpio, Rocío. 2014. “Auto representación, el errado encargo del cine ecuatoriano (o de por qué no hay público para el cine nacional)”. Quito: GK City. Consulta: 15 de mayo de 2017. <<https://gk.city/2014/06/02/autorepresentacion-el-errado-encargo-del-cine-ecuatoriano/>>
- Castro, Juan-Pablo. 2007. *El síndrome de Ouroboros*. Quito (Inédito).
- Cinespera. 2010. “Crítica de Prometeo deportado”. Consulta: 9 de octubre de 2016. <http://cinealberto.blogspot.com/2010/10/critica-de-prometeo-deportado_4885.html>.
- CNCINE (Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador). 2017. Quito. Consulta: 27 de mayo de 2017. <<http://www.cncine.gob.ec/boletin.php?c=1264&t=1414769366>>

- . 2015. “Películas ecuatorianas estrenadas en sala de cine comercial”. Quito. Consulta: 1 de enero de 2016. <http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/63077.ESTRENOS_PELICULAS_ECUATORIANAS_EN_SALA_S_CINE_COMERCIAL.pdf>.
- Consejo Nacional de Cultura. <Cronología del cine ecuatoriano 1874-2006>. Quito: *Revista Encuentros*, 10.
- Cordero, Sebastián. 2016. “Entrevista a Sebastián Cordero”. En *Fuera de Campo*, 1. Guayaquil: UARTES.
- Cornejo-Polar, Antonio. 1995. “La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura (Hipótesis a partir del caso andino)”. En *Esplendores y miserias del siglo XIX*, de Lasarte González y Daroqui (comp.). Caracas: Monte Ávila.
- . 1970. *La novela indigenista*. Lima: Lasontay.
- Cueva, Agustín. 1987. *El proceso de dominación política en el Ecuador*. Quito: Crítica.
- . 1987. *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Planeta.
- Deleuze, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Diéguez, Iliana. 2005. “Teatralidades liminales (Mirando fragmentos de la escena mexicana)”. *Conjunto: Revista de teatro latinoamericano*, 125. La Habana: Casa de las Américas.
- Dutton, Denis. 2010. *El instinto del arte*. Barcelona: Paidós.
- Echeverría, Bolívar. 2006. *Vuelta de siglo*. México: Biblioteca Era.
- El Telégrafo. 2012. “La nueva generación del cine ecuatoriano”. *El Telégrafo*, 21 de octubre.
- Endara, Lourdes. 2017. “Llevar la mentira a la historia: Javier Izquierdo de cara a la dirección de *Un secreto en la caja*”. *INCINE: Inmóvil*, 1: 82-96.
- FENOCIN (Confederación Nacional de Organizaciones Campesinas, Indígenas y Negras). “Interculturalidad para todos”. Consulta: 3 de mayo de 2017. <www.fenocin.org/interculturalidad.html>.
- Fernández, David. 2008. *Literatura universal*. Barcelona: Almadraba.
- Ferrer, Eneida. 2009. “Sobre discapacidad”. *El Universo*, 22 de enero.
- Font, Doménech. 2001. “Jean-Luc Godard y el documental: Navegando entre dos aguas”. *Análisi* (Universitat Pompeu Fabra), 27.

- Foucault, Michel. 1992. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- . 2007. “La vida, la experiencia y la ciencia”. En *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, de Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comp.). Buenos Aires: Paidós.
- Franco, Ana-Cristina. 2016. *Los fantasmas de Helena, Proyecto de largometraje de ficción*. Quito (Inédito).
- . 2014. Entrevista de Camilo Luzuriaga. Quito (Inédito).
- Gadamer, Hans-George. 1999. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gaudreault, André, y Francois Jost. 1995. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gaviria, Víctor. 2012. “Víctor Gaviria: su experiencia con los actores naturales”. México: El ojo de la creación. Consulta: 12 de octubre de 2016. <<http://elojodelacreacion.blogspot.com/2012/04/victor-gaviria-su-experiencia-con-los.html>>.
- Goldenstein, Ilan. 2012. “El inicio de un Hollywood”. *Boletín de Flacsocine* (CNCINE).
- Granda, Wilma. 1995. *Cine silente en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Granda, Wilma. 2007. “Cronología del cine ecuatoriano 1874-2006”. *Revista Encuentros* (Consejo Nacional de Cultura), 10.
- Grotowski, Jerzy. 1978. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Hall, Phil. 2009. *The history of independent cinema*. Bear Manor Media.
- Hermida, Tania. 2016 a. En entrevista de José Miguel Cabrera: “Pensamos en el cine ecuatoriano como si hubiera empezado hace diez años”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de octubre.
- . 2016 b. “Tania Hermida: Pensamos en el cine ecuatoriano como si hubiera empezado hace diez años”. Entrevista en *El Telégrafo*, 3 de octubre.
- Herrera, Lizardo. 2012. “El champús de Blak Mama”. *Ochoymedio: Ángulo 8*. Consulta: 2 de julio de 2016. <www.kilometro8ymedio.net>.
- Hoy. 2014. “Tres talentos ocultos del BOOM cinematográfico”. *Hoy*, 16 de febrero.
- IEPI (Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual). 2015. “El desafío del cine ecuatoriano es ganar espectadores”. Análisis, Quito: IEPI.
- INCINE (Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación). “Entrevista a Jorge Ulloa”. Consulta: 6 de noviembre de 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=HqXuDKbGMyc>>.

- Jameson, Richard. 2000. "They went that way". En *Los géneros cinematográficos*, de Rick Altman. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Jitrik, Noé. 1995. *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires: Biblos.
- Jung, Carl Gustav. 2002. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta
- . 2002. *Tipos psicológicos*. Madrid: Trotta.
- Klein, Naomi. 2001. *No logo: El poder de las marcas*, Barcelona: Paidós.
- Kundera, Milan. 1994. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets Editores.
- La Hora. 2017. "El cine indígena quiere expresar el respeto a los derechos" *La Hora*. Consulta: 4 de agosto de 2017. <<https://lahora.com.ec/noticia/1102089793/el-cine-indigena-quiere-expresar-el-respeto-a-los-derechos->>.
- . 2017. "Entrevista a Alberto Muenala". *La Hora*. Consulta: 4 de agosto de 2017.
- Lawson, Jhon Howard. 1976. *Teoría y técnica de la dramaturgia*, La Habana: Arte y Literatura.
- León, Christian. 2009. "Blak Mama. Me gusta pero me asusta". *La Fuga*. Consulta: 10 de febrero de 2015. <<http://www.lafuga.cl/blak-mama-me-gusta-pero-me-asusta/269>>.
- . 2005. *El cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- . 2010. *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: UASB.
- León, William. 2012. Consulta: 1 de febrero de 2014. <<http://www.youtube.com/watch?v=2GDLhJLyXGY&list=UUUeaiMth4U6Ntby6KU3PG8w>>.
- Lepecki, A. 2008. "Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza". En *Estudios avanzados de performance*, de D & Fuentes, M. (Eds.) Taylor. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Llanos, Lucero. 2016. "¿Por qué nos dicen 'monos' y les respondemos con 'gallinas'?" *Extra*, 6 de Septiembre.
- Lucero, Diego. 2017. *Ciclo cine ecuatoriano*, Guayaquil: Cineclub UArtes.
- Luzuriaga, Camilo. 2016. *Investigación de campo*. Quito, (inédito).
- Mariátegui, José. 2013. "El alma matinal". En *Diarios de motocicleta: Image/nación en una road movie latinoamericana*. de Marcelo Báez. Quito, (inédito).
- Martínez Aragón, Antonio. 2015. *El espacio del realismo sucio*. Granada: Universidad

- de Granada.
- McKee, Robert. 2006. *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.
- Menton, Seymour. 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Merino, Gerardo. 2009. *La memoria colectiva en el cine ecuatoriano. Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura*. Quito: UASB.
- Molina, Tito. 2017. “Ficción vs. Documental, el cuento que nos enseñan”. *INCINE: Inmóvil*, 3: 8-25.
- . 2016. “Seis cosas que no sabías del director ecuatoriano Tito Molina”. Entrevista en la Embajada de Ecuador en Washington. Consulta: 1 de diciembre de 2016. <<http://www.ecuador.org/blog/?p=4661>>.
- Montero, Rosa. 2010. “El cine y la globalización”. *El País semanal*, 5 de septiembre.
- Mora, Alfredo. 2014. “La industria es importante, pero no importa”. Casa de la Cultura Ecuatoriana: *25 Watts*, 4.
- Movimiento Tzántzico. 1963. “Manifiesto”. *Revista Pucuna*, 3.
- Muenala, Alberto. 2017. “Entrevista a Alberto Muenala”. En *El Telégrafo*, 10 de marzo.
- Nancy, Jean-Luc. 2008. “Strange foreign bodies”. *Lacanian ink*, 32.
- Narváez, Geovanny. 2017. “Cine de arte y película de festival: entre riesgo, convención y prestigio”. Cuenca: *God-Art* (Editorial Tomada), 1.
- Negri, Antonio. 2007. “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. En *Ensayos sobre biopolítica: Excesos de vida.*, de Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comp.). Buenos Aires: Paidós.
- Nieto, David. 2012. “Ecuador recibe hoy ‘La llamada’”. Guayaquil: Diario El Universo, 27 de Septiembre.
- Nietzsche, Friedrich. 2016. *El origen de la tragedia*. Barcelona: Brontes.
- Ortíz, Cristina Flores. 2017. “La sed de historias en el cine ecuatoriano”. Cuenca: *God-Art* (Editorial Tomada), 1.
- Ortiz, Fernando. 2002. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Pacheco, Carlos. 2006. “La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica”. *Estudios Revista de investigaciones literarias y culturales* (Universidad Simón Bolívar), 18.

- Palacio, Pablo. 2006. *Obras completas*. Quito: La Palabra Editores.
- Parra, Isabella. 2014. "Producir es hacer que una idea se convierta en una película, que llegue a la pantalla". *25 Watts* (CCE), 4.
- Pérez, Carlos. 2005. *Dieta de Archivo: memoria, crítica y ficción*. Santiago de Chile: UCCH.
- Pietro, Antonio. 2012. *Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción*. Colección Teoría de las artes escénicas. México D.F.: Facultad de Teatro de la Universidad de Veracruz; Asociación Mexicana de Investigación Teatral.
- Quijano, Aníbal 2010.. "¡Qué tal raza!". En *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas Negras*, de Laó-Montes Mosquera y Rodríguez (comp.). Bogotá: Universidad del Valle.
- . 2001. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". En *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*, de Walter Mignolo (comp.). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Ramos-Monteiro, Lucía. 2016. "Filmo, luego existo: filmografías en circulación paralela en Ecuador". *UARTES Fuera de Campo*, 1.
- Rancière, Jacques. 2011. *El tiempo de la igualdad*. Barcelona: Herder.
- . 2012. *Las distancias del cine*, Pontevedra: Ellago.
- Restrepo, María Fernanda. 2011 a. Entrevistada por Carolina Llaguno: "María Fernanda Restrepo con su corazón en Yambo". Quito: *Revista Clubes*, 1 de agosto.
- . 2011 b. Paulina Simon: "Entrevista con María Fernanda Restrepo". Quito: *Revista El otro cine 10*.
- Rivas, Luz Marina. 2004. *La novela intrahistórica*. Mérida: Ediciones El otro el mismo.
- Rivera, Fausto. 2013. "Keira Knightly: de cómo sus huesos golpearon mis nervios". *El Telégrafo, Cartón Piedra*, 75.
- Rivera, Lisandra, y Manolo Sarmiento. 2014. "Entrevista de Camilo Luzuriaga sobre *La muerte de Jaime Roldós*" (inédito).
- Rodrigo, Iván. 2015. "El libreto (ficticio) de la invasión marciana a Quito". *El Telégrafo, Cartón Piedra*, 16 de febrero.
- Román, Ruth. 2013. "Syllabus". Quito: UASB (inédito).

- Ryan, Marie-Laure. 1991. "Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction-Author". *Poetics Today* (Duke University Press,) 12: 528-553.
- Saer, Juan José. 1989. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Sánchez-Vásquez, Adolfo. 2005. *De la estética de la recepción a la estética de la participación*. México: UNAM.
- Sanjinés, Javier. 2004. "Transculturación y subalternidad en el cine boliviano", *Objeto Visual*, 10.
- Sarmiento, Manolo. 2014. "Manolo Sarmiento: hay un mayor riesgo en el cine documental". Entrevista en *El Telégrafo*. 25 de mayo.
- Sitnisky, Carolina. 2012. "Prometeo deportado: el cine crítico de Fernando Mieles". *Guaragua* 16, 39.
- Socialblade. 2017. <<https://socialblade.com/youtube/user/enchufety>>.
- Soriano, Kari. 2016. "El precio de la palabra: la voz del indígena en Huasipungo de Jorge Icaza". *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 45: 325-341.
- Suárez, Jorge. 2012-2014. *Cine mudo cine parlante: Historia del cine guayaquileño* (Dos tomos). Guayaquil: Municipio de Guayaquil.
- Szondi, Peter. 2011. *Teoría del drama moderno*. Madrid: Dykinson.
- Torres, Galo. 2011. *Héroes menores, Neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano de entresiglos*. Cuenca: Encuentro sobre literatura ecuatoriana.
- Valencia, Leonardo. 2017. *Moneda al aire: sobre la novela y la crítica utilitaria*. Quito: Turbina.
- Valle Inclán, Ramón del. 1928. Entrevistado por Gregorio Martínez: "Hablando con Valle Inclán". Madrid: *ABC*, 7 de diciembre.
- Vandierendonck, Jan. 2014. "Cine de autor o cine de industria: Empecemos a ponernos de acuerdo sobre el sentido de las palabras". *25 Watts* (CCE), 4.
- Venegas, Paúl. 2010. "Una llamada de atención a un sistema obsoleto". Quito: Diario Hoy, 19 de octubre.
- Villacís Molina, Rodrigo. 1997. *Manual de periodismo cultural*. Quito: Colegio de Periodistas de Pichincha.

- Wallerstein, Immanuel. 2001. "El eurocentrismo y sus avatares". En *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*, de Walter Mignolo (comp.). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Walsh, Catherine. 2009. *Interculturalidad, Estado, sociedad*. Quito: UASB.
- White, Hayden. 1998. *Metahistoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Filmografía

- Cinco caminos a Darío.* Dirigido por Darío Aguirre. Producido por Büchner Filmproduktion GbR. 2010.
- El grill de César.* Dirigido por Darío Aguirre. Producido por Filmtank. 2013.
- Más allá del mall.* Dirigido por Miguel Alvear. Producido por Ochoymedio. 2010.
- Blak Mama.* Dirigido por Miguel Alvear y Patricio Andrade. Producido por Mariana Andrade y Miguel Alvear. 2009.
- Mejor no hablar de ciertas cosas.* Dirigido por Javier Andrade. 2012.
- Feriado.* Dirigido por Diego Araujo. Producido por Luna Films. 2014.
- Cuando me toque a mí.* Dirigido por Víctor Arregui. 2006.
- Fuera de juego.* Dirigido por Víctor Arregui. 2002.
- Alba.* Dirigido por Ana-Cristina Barragán. Producido por Isabela Parra. 2016.
- Sicarios manabitas.* Dirigido por Fernando Cedeño. Producido por Sacha Producciones. 2004.
- Daquilema.* Dirigido por Edgar Cevallos. 1981.
- Espejo el precursor.* Dirigido por Edgar Cevallos. 1981.
- Miguel de Santiago.* Dirigido por Edgar Cevallos. 1980.
- Tráfico y secuestro del presidente.* Dirigido por Nixon Chalacamá. 2008.
- Sensaciones.* Dirigido por Juan Esteban Cordero, Viviana Cordero y Fernando Vicario. Producido por Vels Cordero Producciones. 1991.
- Crónicas.* Dirigido por Sebastián Cordero. Producido por Jorge Vergara, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro. 2004.
- Europa Report.* Dirigido por Sebastián Cordero. Producido por Ben Browning. 2013.
- Pescador.* Dirigido por Sebastián Cordero. Producido por Lisandra Rivera y Sebastián Cordero. 2011.
- Rabia.* Dirigido por Sebastián Cordero. Producido por Guillermo del Toro. 2009.
- Ratas, ratones y rateros.* Dirigido por Sebastián Cordero. Producido por Isabel Dávalos. 1999.
- Sin muertos no hay carnaval.* Dirigido por Sebastián Cordero. Producido por Sebastián Cordero. 2016.
- No robarás (a menos que sea necesario).* Dirigido por Viviana Cordero. 2013.

Mallki. Dirigido por Narciso Cornejo. 2008.

Fiebre de Juventud. Dirigido por Alfonso Corona-Blake. Producido por Filmadora Ecuatoriana. 1965

Montonera. Dirigido por Gustavo Corral. 1980.

Entre el sol y la serpiente. Dirigido por José Corral. 1977.

Dos para el camino. Dirigido por Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo. Producido por Cuesta Ordóñez. 1980.

El lugar donde se juntan los polos. Dirigido por Juan-Martín Cueva. Producido por Bochínche. 2002.

Dos para el camino. Dirigido por Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo. Producido por Cuestordóñez. 1980.

AVC: del sueño al caos. Dirigido por Isabel Dávalos. 2007.

La Libertadora del Libertador. Dirigido por Teodoro Gómez- de-la-Torre. 1978.

Nuestra primera historia. Dirigido por Fredy Elhers. 1977.

No contaban. Dirigido por Enchufetv. Producido por Touché Films. 2016.

Huahuá. Dirigido por José Espinosa y Citlalli Andrango. Producido por Ayllu Records. 2017.

Vale todo. Dirigido por Roberto Estrella. 2012.

Queremos tanto a Helena. Dirigido por Ana Cristina Franco. 2011.

Cautiva en la selva. Dirigido por Leo Freider. Producido por Producciones Emilio Spitz. 1969.

Rodrigo D: no futuro. Dirigido por Víctor Gaviria. 1989.

Nuestra Música. Dirigido por Jean-Luc Godard. Producido por Alain Sarde y Ruth Waldburger. 2004.

La Yumba. Dirigido por Rocío Gómez. Producido por Mallki, Paktara, Shinamari. 2010.

El cielo para la Cunshi. Carajo. Dirigido por Gustavo Guayasamín. Producido por Cooperativa de Cine CAICE. 1975.

Los hieleros del Chimborazo. Dirigido por Igor Guayasamín y Gustavo Guayasamín. Producido por Centro de Investigación y Cultura, Banco Central del Ecuador. 1986.

De cuando la muerte nos visitó. Dirigido por Yanara Guayasamín. 2002.

La muerte de un burócrata. Dirigido por Tomás Gutiérrez Alea. 1966.

Memorias del subdesarrollo. Dirigido por Tomás Gutiérrez Alea. 1968.

La Batalla de Chile, la trilogía documental de. Dirigido por Patricio Guzmán. 1975.

En el nombre de la hija. Dirigido por Tania Hermida. Producido por Ecuador para largo. 2011.

Qué tan lejos. Dirigido por Tania Hermida. Producido por Mary Palacios, Gervasio Iglesias y Tania Hermida. 2006.

El comité. Dirigido por Mateo Herrera. 2006.

Impulso. Dirigido por Mateo Herrera. 2009.

Ochenta y siete. Dirigido por Anahí Honneisen y Daniel Andrade. 2014.

Sed. Dirigido por Joe Houlberg. Producido por Botón films. 2016.

Augusto San Miguel ha muerto ayer. Dirigido por Javier Izquierdo. 2003.

Un secreto en la caja . Dirigido por Javier Izquierdo. Producido por Caleidoscopio Cine. 2016.

Con alas para volar. Dirigido por Alex Jácome. 2016.

A tus espaldas. Dirigido por Tito Jara. Producido por Urbano Films. 2011.

Cabezas parlantes. Dirigido por Krzysztof Kieslowski. 1979.

La doble vida de Verónica. Dirigido por Krzysztof Kieslowski. 2006.

Diálogos (con Kristoph Kieslowski). Dirigido por Ruben Korenfeld. 1991.

Mono con Gallinas. Dirigido por Alfredo León. 2013.

La navidad de Pollito. Dirigido por William León. Producido por Sinchi Samay. 2004.

Pollito 2. Dirigido por William León. Producido por Sinchi Samay. 2010.

Entre Marx y una mujer desnuda. Dirigido por Camilo Luzuriaga. Producido por Mariana Andrade. 1996.

La Tigra. Dirigido por Camilo Luzuriaga. 1990.

Mientras llega el día. Dirigido por Camilo Luzuriaga. 2004.

Mindalae. Dirigido por Samia Maldonado. Producido por Ecuador. 2011.

El terror de la frontera. Dirigido por Luis Martínez-Quirola. 1929.

Prometeo deportado. Dirigido por Fernando Miele. Producido por Othe Eye Films. 2010.

Silencio en la tierra de los sueños. Dirigido por Tito Molina. Producido por Jonas Weydemann y Jakob Weydemann. 2016.

La bisabuela tiene Alzheimer. Dirigido por Iván Mora. Producido por Tóxica Films. 2012.

Sin otoño sin primavera. Dirigido por Iván Mora. 2012.

Cuando te vuelva a ver. Dirigido por Humberto Morales. 2008.

Quito 2023. Dirigido por Juan-Fernando Moscoso y Cesar Izurieta. 2013.

Killa (Luna). Dirigido por Alberto Muenala. Producido por Corporación Rupay. 2017.

Por la tierra por la vida levantémonos. Dirigido por Alberto Muenala. 1992.

Sueños en la mitad del Mundo. Dirigido por Carlos Naranjo. 1999.

La llamada. Dirigido por David Nieto. Producido por Paul Venegas y Alex Zito. 2012.

La revolución de Alfaro. Dirigido por Juan-Diego Pérez. 2010.

Arcilla indócil. Dirigido por Carlos Pérez-Agusti. 1983.

La última erranza. Dirigido por Carlos Pérez-Agusti. 1985.

La tía Nora. Dirigido por Jorge Prelorán. 1986.

Barahúnda en la montaña. Dirigido por Carlos Quinto. Producido por Sacha Producciones. 2006.

Con mi corazón en Yambo. Dirigido por María Fernanda Restrepo. Producido por María Fernanda Restrepo y Randi Krarup. 2013.

La muerte de Jaime Roldós. Dirigido por Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento. Producido por La maquinita producciones. 2013.

Alfaro vive carajo. Dirigido por Mauricio Samaniego. 2015.

Fuera de aquí. Dirigido por Jorge Sanjinés. 1977.

Problemas personales. Dirigido por Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera. 2002.

Distante Cercanía. Dirigido por Alex Schlenker. 2013.

Las alcabalas. Dirigido por Teodoro Gómez de la Torre. 1980.

Halloween (Día del escudo). Dirigido por Jorge Ulloa. Producido por Enchufetv. 2012.

Abuelos. Dirigido por Carla Valencia. Producido por Carla Valencia. 2010.

Tequimán. Dirigido por Jorge Vivanco. 1987.

Zuquillo Exprés. Dirigido por Carl West. 2010.

Paktara. Dirigido por Patricia Yallico. 2014.