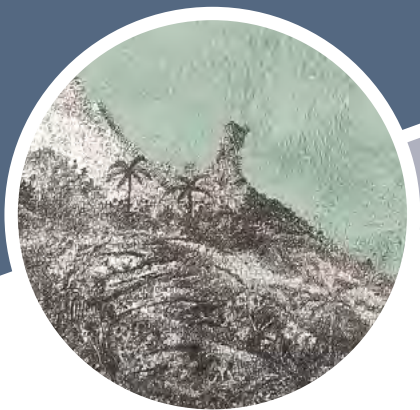


En prensa



72 > **Del documental a la ficción:**

Revisión autocrítica del campo cinematográfico ecuatoriano

Camilo Luzuriaga Arias

Del documental a la ficción: Revisión autocrítica del campo cinematográfico ecuatoriano

CAMILO LUZURIAGA ARIAS

El sexto libro de la serie del Doctorado de Literatura Latinoamericana, es el nuevo aporte a los estudios literarios de carácter transdisciplinario de Camilo Luzuriaga Arias, reconocido cineasta ecuatoriano, reflexiona y tensiona el campo cinematográfico a partir de su experiencia y de la evolución del cine del país, considerando lo narrativo inscrito en el campo del cine ecuatoriano.



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

Desde que los complejos multipantalla abrieron al finalizar 1996 en Quito, rodeados del aura fascinante del cine espectacular de Hollywood, hasta el estreno de *Sueños y 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 a cobrar un paupérrimo valor de entrada.

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.



Desde aquel emblemático inicio del nuevo siglo, gracias al éxito con el público y la crítica de la ópera prima de Sebastián Cordero, el cine ecuatoriano reapareció como posibilidad en el imaginario social.

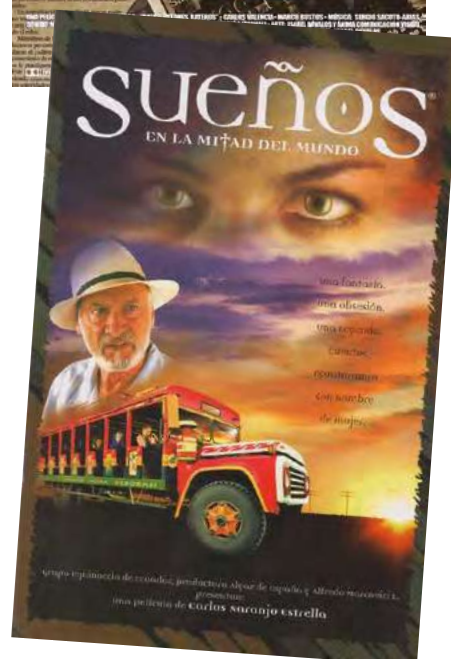
Según los mismos títulos, las películas comenzaron a referir mundos opuestos. *Sueños en la mitad del mundo* evoca en tono propositivo un lugar, mientras que *Ratas, ratones, rateros*, en su cacofonía de palabras «negativas», evoca un no lugar. En el afiche promocional de *Sueños*, sobre un cielo multicolor, 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 de 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, *Ratas* acude a la todavía vigente tradición del realismo sucio norteamericano; mientras para su realización *Sueños* se apoyó en el pequeño mundo semiprofesional del cine existente en el medio, *Ratas* se hizo con los muchachos que acababan de graduarse o que todavía estudiaban cine en el primer programa especializado 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 Ecuador a lo largo del siglo XX, desde la Revolución Liberal de 1895. En esa intención de integrar una nación confluyeron los movimientos socialdemócratas, comunistas y socialistas del siglo anterior. Luego de la debacle del «socialismo real» del este europeo en 1989-1990, 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

“

Según los mismos títulos, las películas comenzaron a referir mundos opuestos. *Sueños en la mitad del mundo* evoca en tono propositivo un lugar, mientras que *Ratas, ratones, rateros*, en su cacofonía de palabras «negativas», evoca un no lugar. ”



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* (1992), selló el reconocimiento legal de la propiedad de las nacionalidades de la Amazonía de sus territorios ancestrales por parte del Gobierno socialdemócrata de entonces. 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 visión heredera del pragmatismo de las políticas neoliberales que, a finales del siglo XX, lucharon por imponerse. El temprano fracaso durante la década de 1990 de la implementación de estas políticas, que desembocó en el llamado Feriado Bancario de 1999, 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 posiciones 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 esa posibilidad en *Ratas, ratones, rateros*.

“

Estas son las dos posiciones 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 esa posibilidad en *Ratas, ratones, rateros*. ”

Así es —representado de manera simbólica en la interacción entre dos largometrajes casualmente estrenados en simultáneo—, el escenario que *Del documental a la ficción: Revisión autocrítica del campo cinematográfico ecuatoriano* desbroza, el del campo cinematográfico ecuatoriano, conformado por fuerzas reales que debaten y luchan por el reconocimiento, y por

imponer una manera de mirar y de actuar en relación con lo que los une: el cine.

Las propiedades del campo cinematográfico serían las mismas que aquellas que el sociólogo francés Bourdieu, en *Campo de poder, campo intelectual* (2002, 31), reconoce en el campo intelectual:

[un] 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.

Para Bourdieu (2002, 122), el derecho a llamarse «intelectual» y, por derivación, «cineasta», y a decir que su obra es una obra de cine, es prerrogativa del polo dominante del 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.

Esta tensión fundamental entre ortodoxia y herejía organiza muchas otras tensiones reconocibles en el campo cinematográfico: entre 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 depen-



diente, creación y crítica, autor y público. Y, por último, la más banal de las tensiones, 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).

Para Bourdieu (1998, 120), «[p]ara 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».

Por ello, 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 conocieran y que supieran 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 pueda percibir la existencia sostenida de un verdadero campo de fuerzas en todos los ámbitos del cine.

Hoy, el «cine ecuatoriano», en cuanto campo de juego de fuerzas en pugna, por fin existe, sobre la base de un «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”, [que] no es otro que el *habitus*, sistema de disposiciones inconscientes producidas por la interiorización de estructuras objetivas» (Bourdieu 1998, 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 1998, 12-6).

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 1998, 15).

Esbozada así la dinámica operativa del campo cinematográfico y frente al problema de enunciación del presente libro 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 1998, 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. El gusto debe ser 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 con Gadamer en *Verdad y método* (1999, 68): «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».

Gadamer (1999, 73) 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.

¿Desde qué experiencia social brota el gusto que subyace al presente trabajo? Con otras palabras, ¿desde qué 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 de *Del documental a la ficción*, 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 polarida-

des, en contrapuntos que organizan círculos de interés y de poder, redes de colaboración y de competición.

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 (2012, 14) en *Las distancias el cine* establece que, ante tal cantidad de entradas posibles:

Limitarse a los planos y a los mecanismos que componen una película equivale a olvidarse de 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. (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 “proble-

“
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.”



mas del cine”. Esta posición es, por decirlo así, una *posición amateur*» (Rancière 2012, 15, énfasis añadido).

La posición del 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 (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).

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.

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, *Del documental a la ficción* articula estos debates o tensiones en cuatro «temporadas»: «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, 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



“
Del documental a la ficción articula estos debates o tensiones en cuatro «temporadas»: «Documental y ficción», «Ficción y personaje», «Nacionalidad e identidad» y «Producción y recepción».

”

©Freepik.com

«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. En las obras estudiadas, el texto reconoce una incesante pulsión ficcional y otra documental que actúan 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. 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 se asumen completamente como ciudadanos y como individuos, en el marco del complejo proceso de capitalización que vive Ecuador. 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 angloamericana. El debate gira en torno a la obra cinematográfica y su capacidad para convocar a un 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.

Si bien *Del documental a la ficción* revisa la producción cinematográfica ecuatoriana desde su nacimiento, el recorte temporal de las obras estudiadas con alguna profundidad 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, rateros*.

“

Del documental a la ficción revisa la producción cinematográfica ecuatoriana desde su nacimiento, el recorte temporal de las obras estudiadas con alguna profundidad empieza a finales de 1999. ”

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. Esto no dice nada acerca de las cualidades de estos agentes, sino de las limitaciones propias de un trabajo como este.

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).

