

Más allá del populismo: Cine de acción en el sector informal de Santo Domingo de los Tsáchilas, Ecuador

Beyond Populism: Action Cinema in the Informal Sector of Santo Domingo de los Tsáchilas, Ecuador

Recepción: 01/04/2024, revisión: 03/04/2024,
aceptación: 15/05/2024, publicación: 01/07/2024

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/uru>

 Noah Zweig
Universidad Internacional del Ecuador
Quito, Ecuador
noahz747@gmail.com

<https://doi.org/10.32719/26312514.2024.10.9>

Resumen

Este artículo analiza el cine emergente de bajo presupuesto de Santo Domingo de los Tsáchilas, Ecuador. Lo que une a las producciones de este sector audiovisual es que, a diferencia de la cinematografía de bajo costo de otras provincias ecuatorianas, Santo Domingo se centra principalmente en películas de acción. Nuestro argumento tiene dos partes. Primero, basándonos en el trabajo de Jerry White, sostenemos que dadas las condiciones ontológicas de lo santodomingueño, caracterizadas por la ambigüedad sobre si la provincia pertenece a la Costa o a la Sierra, estas películas se entienden mejor a través del lente teórico de un “compuesto”, en el que los cines nacionales deben concebirse ecuménicamente. Esto significa que no solo los “cines periféricos”, sino también los cines que no tratan directamente “lo nacional” son parte de los cines “nacionales”. En la segunda parte de nuestro argumento, mantenemos que en la medida en que estas películas populares de acción sirven como parte de los intentos de los santodomingueños por negociar este compuesto, van más allá del bagaje del populismo asociado con gran parte del género de acción de Hollywood. Como ha señalado Yvonne Tasker, dada su forma simplista y maniquea de contar historias, las películas de acción han sido históricamente vehículos ideologizables. Este no es el caso en el cine santodomingueño, cuyo objetivo es simplemente articular las voces de un pueblo a menudo olvidado. La forma de acción también se utiliza para narrativizar temas apremiantes que azotan a este pueblo, principalmente la narcoviolenia.

Abstract

This article analyzes the emergent low-budget cinema of Santo Domingo de los Tsáchilas in Ecuador. What unites the productions of this audiovisual sector is that, unlike the low-cost filmmaking of other Ecuadorian provinces, Santo Domingo's consists mainly of action films. Our central claim about these action movies is twofold. First,

drawing on the work of Jerry White, we argue that given the ontological conditions of the santodomingueño, characterized by ambiguity about whether the province belongs to Ecuador’s coastal or highland region, these films are best understood through the theoretical lens of a “composite”, in which national cinemas must be understood ecumenically. This means that not only “peripheral cinemas”, but also cinemas that do not deal directly with “the national” are part of “national” cinemas. In the second part of our argument we maintain that to the extent that these popular action movies serve as part of Santo Domingo’s attempts to negotiate this composite, they go beyond the populist baggage associated with the Hollywood action genre. Using the work of Yvonne Tasker, we note that given its simplistic and Manichaeic way of telling stories, action cinema has historically been an ideologizable vehicle. This is not the case with Santo Domingo’s cinema, where the objective is simply to articulate the voices of an often-forgotten people. Santodomingueño filmmakers also use the action genre to narrativize critical issues that plague this province, principally narcoviolence.

Palabras clave · Keywords

Santo Domingo de los Tsáchilas, Ecuador, cine informal, cine de acción
Santo Domingo de los Tsáchilas, Ecuador, informal cinema, action cinema

Introducción y argumento

El creciente fenómeno del cine de bajo tierra en Ecuador es tan diverso como el propio país andino regionalizado (Alvear y León 2009). Junto a estos autofinanciados movimientos filmicos *underground*, emprendidos por sectores audiovisuales a menudo compuestos por minorías étnicas como montuvios y pueblos indígenas, existe la “oficial” forma audiovisual contigua. Mientras este último cine “legítimo” suele concentrarse en Quito y en menor medida en Guayaquil, aquellos cines paralelos de bajo presupuesto se encuentran dispersos por las veinticuatro provincias de Ecuador, especialmente Guayas y Manabí. El cine oficial —o sea, lo audiovisual diseñado para desempeñar un papel de “embajador” en el circuito de festivales internacionales— suele recibir apoyo económico de entes culturales.

Hay un sector en este complejo tapiz de cines de regiones y provincias que, sostenemos, debido a su posición geocultural sui géneris desafía la rígida noción del “cine nacional ecuatoriano” (ya sea “oficial” u “oposición”), y en su lugar debería considerarse a través del prisma más flexible de “pertenencia nacional” o un “compuesto” (White 2004). Nos referimos al sector de cine de bajo tierra de la provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas o Santo Domingo de los Colorados.¹ Salvo contadas excepciones (Hen-

¹ El nombre Santo Domingo se remonta al siglo XVII, con la presencia en la región de sacerdotes dominicos que evangelizaban el pueblo indígena, los “colorados”. Este último término hace referencia a la costumbre tradicional del pueblo tsáchila de pintarse la piel de un tono rojizo.

riquez 2018a y 2018b), este sector cinematográfico informal² ha recibido poca atención entre los investigadores.

Como se argumentará, el cine santodomingueño, que ha estado activo desde la primera década de los 2000 (Henríquez 2018a), consta de una forma única de imaginar la ecuatorianidad, en la medida en que hibrida elementos de la Costa y la Sierra. Debería concebirse como parte de lo que Jerry White (2004), al escribir sobre los cines de las periferias, llama “pertinencia nacional”.

Este sector cinematográfico también es singular porque, a diferencia de sus contrapartes, se centra principalmente en la producción de películas de acción. Como se explica más adelante, históricamente el cine de acción de Hollywood ha sido a menudo un vehículo para ideologizar formas maniqueas de narración con fines populistas. Muchas películas de acción de Hollywood de las décadas de 1980 y 1990 propagaron una forma de populismo antigubernamental en el sentido de que sus héroes eran *outsiders* que rara vez se asociaban con el Estado o el Gobierno (Tasker 1993). En cambio, en esta parte de Ecuador en los 2020 se utiliza esta forma estética para explorar la incierta posición del sujeto santodomingueño. Y como argumentamos, a diferencia de gran parte del cine de ese género popular, el objetivo aquí no es crear un *ethos* populista, sino un imaginario arraigado en lo santodomingueño, es decir, un compuesto ecuatoriano desde una vertiente de esta provincia.

Una de las aristas que define lo santodomingueño es su ambigüedad, el meollo de su identidad; no está claro si la provincia pertenece a la región Sierra o Costa (Araque 2013). Asimismo, que se llame a la provincia “Santo Domingo de los Colorados” o “Santo Domingo de los Tsáchilas” ha creado confusión administrativa (La Hora 2017). Mantémoslos que, como productos culturales, estas películas de acción de la provincia deben leerse a través de esta indeterminación. Aunque el cine informal de Santo Domingo no contribuye a la construcción de un “cine nacional” en el sentido convencional (léase, como el cine quiteño), sí participa en la erección de un compuesto imaginario cultural a través de esa subjetividad incierta. Sería fácil que estas películas cayeran en la trampa del populismo del cine de acción dada la situación a veces desesperada de los santodomingueños, pero, como se desprende de los análisis, estos cineastas están más interesados en utilizar este estilo para reflexionar sobre la posición de sujeto de los habitantes de la provincia.

De ahí que el cine informal santodomingueño haya reconfigurado semióticamente el género formulario de cine de acción de Hollywood para las condiciones específicas de esta tierra.³ Al recurrir a narrativas de acción simples, estas piezas audiovisuales se convier-

² Este es el término utilizado por el antropólogo visual Eduardo Henríquez (2018a y 2018b) en sus investigaciones sobre el cine de Santo Domingo de los Tsáchilas. Según Henríquez (2018a, 91), el término *cine informal* es apto para los realizadores santodomingueños en la medida en que presentan las siguientes características: son artistas sin educación formal, trabajan en sectores audiovisuales donde no reciben compensación económica, los DVD de sus películas se venden en mercados informales, y sus producciones no reciben apoyo financiero del Estado. Por coherencia hemos optado por este mismo término, *cine informal*.

³ Mientras que los otros sectores de cine de bajo tierra ecuatoriano producen películas violentas, ninguna de ellas es pura acción. Esto es lo que hace único al cine informal de Santo Domingo.

ten en una forma de que estos artistas locales se inyecten en el debate nacional: muchas de sus películas abordan temas imperiosos que actualmente azotan al país, como la narcoviolencia. Entonces proponemos que este cine de acción se convierte en una forma del arte de gobernar. Como concluye Henríquez (2018a y 2018b) en sus investigaciones sobre este tema, es la clase social media baja de Santo Domingo la que constituye el mayor público de estas producciones, pues se identifica con las historias y los espacios representados.

A continuación, trazamos conexiones entre esta forma única de estadismo y la producción cultural de acción en el contexto santodomingueño. El lenguaje cinematográfico de acción proporciona un medio con el que los santodomingueños se enuncian a sí mismos como agentes activos en el rompecabezas descrito en este artículo.

White (2004, 215) define los movimientos cinematográficos nacionales, sean “pequeños” o “grandes”, como inherentemente “compuestos”, no solo porque “diferentes audiencias son inherentemente diversas, sino también porque los cines nacionales son intrínsecamente diversos en términos de producción”; esto incluye a los cines de la periferia en la cuestión nacional. Así, como sugerimos aquí, el cine santodomingueño pasa a formar parte de este “compuesto” diverso. Mientras que el “cine oficial” ecuatoriano se centra en gran medida en la *storytelling* universal, al producir películas que sean apetecibles internacionalmente, el cine santodomingueño hace filmes que tratan sobre la identidad local, componiendo la ecuatorianidad de una manera diferente.

En este artículo, utilizando como casos de estudio las películas de Cristóbal Zambrano, Héctor Peña y Guido Enríquez, argüimos que el cine informal de acción santodomingueño, hecho desde el punto de vista de esta ambigüedad identitaria, es declarativo de la identidad colectiva o compuesto de esta parte de Ecuador. El texto se divide en tres secciones. En el primer apartado ampliamos los fundamentos teóricos detrás de nuestro argumento intelectual. En la segunda parte consideramos la fundación del sector audiovisual de Santo Domingo. A esto le sigue el análisis de cuatro películas: *La venganza de Cristóbal* (Zambrano 2014), *Criszamver 1* (Zambrano 2015), *Los pobres merecemos respeto* (Peña 2023) y *Quimera blanca* (Enríquez 2023b).

Marco teórico

En este estudio argumentamos que, debido a la singular posición del sujeto santodomingueño, ese sector cinematográfico ha sido capaz de resignificar el cine de acción hollywoodense, trascendiendo su bagaje populista para que sea algo propicio a la identidad de la provincia. Esto, a su vez, pasa a formar parte de un cine de pertenencia nacional que va más allá del proceso cohesionador de un cine ecuatoriano “oficial”. Para exponer este caso, explicaremos brevemente qué entendemos por “cine de acción”, la íntima relación de este con el populismo, la pertenencia nacional y por qué este caso se centra en el cine informal de Santo Domingo.

Para comprender la naturaleza de nuestro argumento, es necesario entender a qué nos referimos con “cine de acción”. Aquí coincidimos con Eric Lichtenfeld (2007) en nuestra concepción de “acción” como un género híbrido que sintoniza elementos del cine negro y del *western*. Aunque este último es específico de Estados Unidos, en la medida en que temáticamente se ocupa del progreso de la sociedad y de los héroes que desdibujan la línea entre la ley y el desorden, el *western* ha sido importado a los cines globales (Klein, Ritzer y Schulze 2015). Por su parte, el cine negro, surgido en el entorno posterior a la Segunda Guerra Mundial, se inspira en el género policial y artísticamente se remonta a la estética del expresionismo alemán.

Es difícil hablar del cine de acción de Hollywood sin mencionar la serie de películas ochenteras *Rambo*, referente continuo para ese género. Yvonne Tasker (1993) comenta las formas en que estas películas sitúan al personaje de Rambo en un discurso populista y antigubernamental en el que un hombre de a pie se siente traicionado por la burocracia estatal. Y como muchos sistemas de signos, el objetivo es ideológicamente resolver los opuestos. Así, Rambo cuestiona todo tipo de autoridad gubernamental, pero también defiende la implicación de Estados Unidos en Vietnam (Fielder 1990).

Si bien tradicionalmente muchos protagonistas del cine de acción hollywoodense se posicionan contra figuras oficiales de autoridad, es importante señalar que estos personajes dialogan con el Estado. Yvonne Tasker (1993) plantea un punto crucial sobre cómo funciona el populismo en las películas de acción estadounidenses. En muchas de estas narrativas, el héroe musculoso está literalmente “fuera de lugar”, pero al mismo tiempo es parte del *establishment*. “Cada vez más, el poderoso héroe blanco es una figura que opera en los márgenes, mientras que en muchos sentidos continúa representando el dominio” (Tasker 1993, 98). Por el contrario, tanto los realizadores como los personajes del cine informal de Santo Domingo operan y representan un espacio liminal en el que las autoridades estatales centrales están en gran medida ausentes.

Históricamente, el cine de acción hollywoodense incursiona en el populismo de la derecha con las películas de Chuck Norris (Tasker 1993), sobre todo con su cinta *Perdido en acción* (Zito 1984), que propaga la teoría de la conspiración conservadora de que muchos soldados estadounidenses todavía estaban cautivos en Vietnam. Lary May (2015) se refiere a este tipo de cine como “películas de reacción”, y señala que estrellas de acción como Norris eran promotores del ala populista reaganista del Partido Republicano. Estas películas ochenteras exhiben una hostilidad hacia la contracultura y el progresismo, y prometen la ley y el orden en medio de disturbios raciales.

También hubo un cine de acción del populismo de izquierda, en las películas de Steven Seagal. En su filme *Nico* (1988), dirigido por Andrew Davis, Seagal interpreta a un detective que se enfrenta a unos agentes de la CIA sin escrúpulos y cómplices del tráfico de drogas. El crítico Vincent Canby (1988, párr. 1) lo describe acertadamente como “una película de tanto las izquierdas como las derechas”, en la medida en que Seagal repite la fórmula derechista de Schwarzenegger y Stallone de un protagonista solitario contra el sistema. La

diferencia es que, en contraste con estos otros protagonistas violentos, la búsqueda del personaje de Seagal es exponer la complicidad de las agencias estadounidenses de inteligencia. Como ocurre con todas las narrativas del populismo, la película la protagoniza un salvador.

Cabe señalar que, a principios de la década de los 2000, el cine de acción se había convertido en un género global; uno de los desarrollos más interesantes ha sido su incorporación en los filmes del Sur global. En su estudio sobre la compañía francesa EuropaCorp, famosa por películas de acción como *Taken* (Morel 2008), David Martin-Jones (2012, párr. 3) sugiere que la película *Colombiana* (Megaton 2011), del mismo estudio, “ofrece al público una manera de considerar la geopolítica global a través de la representación del espacio”. En otras palabras, independientemente de su problemática postura política, *Colombiana*, que trata sobre una joven bogotana que se venga del cartel que asesinó a su familia, subraya las desigualdades del capitalismo global. Martin-Jones continúa notando que, aunque la película estereotípicamente objetiva a la protagonista como una heroína de acción sexy, es destacable que este personaje, que representa al subalterno, tenga agencia. Lo que no se ha explorado es el cine de acción en los cines informales, como el de Santo Domingo. Al igual que con *Colombiana*, las películas analizadas a continuación ofrecen perspectivas que no aparecen en el cine *blockbuster* de Hollywood. Los cineastas santodomingueños, entonces, están plasmando los estereotipos y códigos del cine de acción de Hollywood y el mundo, hibridándolos y haciéndolos apetecibles para el público local.

Uno de los argumentos de este estudio es que los cineastas santodomingueños evitan el bagaje populista del género de acción, reinventándolo como algo específico de las condiciones ontológicas de su provincia. Pueden hacer esto debido al aislamiento de Santo Domingo del aparato estatal central y a la búsqueda continua de una identidad por parte de la provincia. Para el historiador Patricio Valverde, a diferencia de otras provincias, Santo Domingo no tiene características que la definan, como edificios o monumentos icónicos (en *La Hora* 2017). Como pueblo con una relación vaga y remota con Quito, legitimarse políticamente de una manera populista no es el objetivo de este cine. La agenda “política” de estos realizadores es simplemente enunciar sus voces en el escenario nacional durante un momento crítico en el que el derrotero de la nación está en juego.

Otra razón para estudiar estas películas de acción de Santo Domingo es que constituyen una parte de lo popular que no recibe mucha atención. Así, por ejemplo, Richard Dyer y Ginette Vincendeau (2013) argumentan en contra de centrarse solamente en las “películas de arte”, que a menudo se hacen para audiencias de élite que asisten a festivales de cine internacional, como una forma de “construcción de nación”. Abogan por la necesidad de prestar atención también al cine popular como forma de “lo nacional”. Entonces, para un pueblo como el de Santo Domingo, que lucha por establecer su propia identidad en un país ya fragmentado, la incursión en lo audiovisual se convierte en un medio propio para hacer política desde una perspectiva propia.

Así, basándonos en el trabajo de Jerry White (2004), proponemos que el cine de acción santodomingueño es parte de “pertenencia nacional”: su objetivo es desenredar el

cine nacional de su afiliación histórica con las estructuras del Estado-nación. Al escribir sobre cines periféricos, White prefiere el uso de los términos fluidos *pertenencia nacional* o *compuesto* al término *identidad*, para eludir las limitaciones del cine nacional como ligado a ideas convencionales del Estado-nación. Un marco tan maleable es idóneo para Santo Domingo, un pueblo que, a diferencia de los manabitas o guayasenses, busca una identidad.

Esta pertenencia nacional es apta específicamente para el imaginario santodomingueño, ya que se caracteriza por su ambigüedad regional, por ser uno de los puentes del país entre la Sierra y la Costa.⁴ Cabe señalar que, aunque la población indígena constituye apenas una fracción de su población, su identidad ha moldeado de manera indeleble la identidad santodomingueña, como sugiere el nombre de la provincia. Así, si bien las películas analizadas en este estudio de caso no tematizan directamente lo indígena, la identidad ancestral ha acentuado fuertemente los imaginarios santodomingueños, de modo que los tsáchilas son por defecto parte del sentido compuesto de pertenencia esbozado aquí. De hecho, se puede establecer un paralelo entre los santodomingueños mestizos, que componen estas películas, y su actitud indeterminada hacia el Estado central y la población indígena de la provincia, que históricamente ha tenido una participación mínima en el movimiento indígena ecuatoriano (Ventura i Oller 1999).

Si bien gran parte del cine nacional de Ecuador delimita su espacio al de las principales ciudades, el cine santodomingueño proyecta un tipo de imaginario nacional diferente. Sus películas, si bien son tan “ecuatorianas” como cualquier otra pieza cinematográfica nacional, no están ligadas a un “proyecto” de arriba hacia abajo, ya sea populista o democrático. Sin embargo, participan en la construcción e innovación de un imaginario cultural compuesto. Como escribe Henríquez (2018b, 149), muchas de estas películas aprovechan la “memoria local” y muestran lo que no vemos en el cine nacional “oficial” de Ecuador.

— 147 —

El surgimiento del sector audiovisual de Santo Domingo

Diversos fenómenos han dado lugar al surgimiento del sector audiovisual informal en Santo Domingo en la primera década de los 2000. Entre las causas más importantes se encuentra el hecho de que los medios digitales, al reemplazar a los analógicos, han abaratado el costo de producción a nivel mundial (Henríquez 2018b). Otro elemento son los cambios demográficos en la ciudad de Santo Domingo. A principios del siglo XXI se convirtió en un destino popular para los ecuatorianos que se trasladaban desde otras provincias, así como para la migración extranjera, muchos de ellos profesionales que aportaron sus habilidades, por ejemplo en lo audiovisual (Henríquez 2018b).

⁴ En 1967, Santo Domingo se convirtió en cantón de la provincia de Pichincha, y en 2007 pasó a ser la provincia número 24 de Ecuador.

Otro factor fue el “feriado bancario”, una crisis financiera que sobrevino en Ecuador con el cambio de milenio, cuando, debido a la severa inflación y a la devaluación del sucre (la antigua moneda ecuatoriana), la economía colapsó y luego se dolarizó. De estos aprietos económicos surgirían nuevos mercados informales, incluida una economía audiovisual alternativa vista en otras tierras (Lobato 2012). Esto tendría profundas repercusiones en el sector cinematográfico popular, tanto en términos de producción de nuevas formas de cine de bajo tierra como en la legitimación y regularización estatal de la piratería de cine no ecuatoriano (Alemán 2009; Alvear y León 2009).

El cine santodomingueño está compuesto por dedicados miembros de elencos y de equipos que no reciben remuneración económica. Según Henríquez (2018b, 21), el sector de este cine informal está integrado por los siguientes productores: Héctor Peña, fundador de Peña Producciones; Daniel Sacancela, director de Imperio Cinema Producciones; el equipo de los hermanos René y Alejandro Jijón, fundadores de Plasma Cinema Producciones; Líder Loor, manabita radicado en Santo Domingo, de LED Producciones; Luis Ángel Carvajal, de Odisea Film Producciones; William Silva, de Ceibo Producción Audiovisual; y Cristóbal Zambrano, de Criszamver Producciones. Plasma Cinema fue una de las primeras productoras que surgieron en la región. Formada en 2004 por los hermanos Jijón, estrenaría su primera película, una cinta de acción titulada *Secuestro*, en 2009. Entre las productoras de cine de acción más prolíficas se encuentran Criszamver, Peña y LED; las dos últimas suelen producir en colaboración.

En particular, el artista manabita Cristóbal Zambrano jugó un papel clave en sentar las bases para que existiera un sector cinematográfico informal santodomingueño. Llevaba mucho tiempo soñando con ser cineasta. Para hacer realidad esta fantasía, vendió la mayoría de sus posesiones y realizó una serie de trabajos temporarios para pagar la que se convertiría en su primera película, *La venganza de Cristóbal* (2014), cuyo presupuesto fue de USD 5000. Al terminar el filme, vendió discos a USD 2 cada uno, para una ganancia de USD 6000.

Alegóricamente, Zambrano considera su película una venganza contra las personas que no creían que pudiera lograr tal hazaña como cineasta autodidacta. “Mi venganza no la hice con malas palabras o golpes. Me vengué con trabajo. Esos fueron los golpes para quienes no me apoyaron” (El Comercio 2015, párr. 11). Como se muestra en el documental de Eduardo Henríquez sobre él, titulado *Criszamver: Una forma particular de hacer cine* (2018), Zambrano es una figura querida en la comunidad. Como director, productor y actor principal de sus películas, desdibuja las líneas entre él y su personaje en pantalla. Las adversidades que ha sufrido en su vida personal lo obligaron a convertirse en un cineasta intrépido, y también moldearon algunos de los acontecimientos desagradables que retrata en sus películas.

En los demás sectores que caracterizan la escena cinematográfica *underground* de Ecuador —sobre todo Guayas, Manabí y las comunidades indígenas— existe un marcado sentido de identidad (Alvear y León 2009). En el caso de Santo Domingo esto no es así.

Como se señaló anteriormente, esta vaguedad es propicia para una provincia que siempre ha buscado su identidad. Como se puede ver en los análisis de películas de la siguiente sección, dada su forma sencilla y accesible de contar historias, el cine de acción constituye un lienzo adecuado para que estos artistas negocien una pertenencia nacional.

Análisis de películas

En este apartado analizamos dos obras de Criszamver Producciones, *La venganza de Cristóbal* y *Criszamver 1*, y dos de Peña Producciones, *Los pobres merecemos respeto* y *Quimera blanca*. Se eligieron estas películas porque sus compañías productoras son las más prolíficas del cine de acción en el panorama informal santodomingueño.

La venganza de Cristóbal (2014), de Cristóbal Zambrano

Esta película cuenta la historia de un niño de doce años que lleva una vida feliz con su familia en la zona rural de Santo Domingo, hasta que un día un grupo de maleantes irrumpe en su finca, roba y mata a sus padres. El chico escapa a la Selva del Mono para convertirse en una especie de Tarzán ecuatoriano. Allí encuentra paz con la naturaleza, empieza a llamarse a sí mismo “Hombre de la Selva” y a sobrevivir con arco y flecha. Veinte años después, el joven (Zambrano interpreta la versión adulta del personaje), que continúa su vida tranquila en el bosque, oye a una mujer gritando. Se entera entonces de que asombrosamente ella fue secuestrada por la misma banda que mató a sus padres. Tarzán se venga, asesinando a los malhechores uno por uno. Así salva a la joven y la devuelve a su familia en la ciudad, mientras él permanece en el bosque. Al final de la película, la chica se le acerca y le dice que está embarazada de su hijo. Se sugiere que, a pesar de toda la violencia sangrienta, la vida continúa.

— 149 —

Estéticamente, lo interesante de Zambrano es su autoidentificación con Tarzán. Escribiendo sobre la semiótica de ese personaje literario emblemático del héroe arquetípico, Gonzalo Maier (2021) analiza el cortometraje chileno *Adiós a Tarzán* (Lihn y Celedón 1984). Basándose en la noción de Hutcheon (2003) de comunidades discursivas, argumenta que en el contexto del Chile pinochetista, los tradicionales símbolos homogeneizadores y hegemónicos de Tarzán pueden resignificarse para simbolizar ironía y jocosidad subversivamente.

En el mundo de *La venganza de Cristóbal*, aunque los santodomingueños no viven bajo una dictadura militar, el recurso de Zambrano podría entenderse como parte de la construcción de otro tipo de comunidad discursiva, una arraigada en un sentido de pertenencia particular de la subjetividad de esa provincia. Dado que la identidad santodomingueña es incierta y está moldeada por influencias costeras y serranas de Ecuador, parece lógico que Zambrano recurra a símbolos externos como lo tarzanesco, reconfigurándolos.

Por lo tanto, en lugar de que Tarzán sea la fuerza colonialista racializada, son los matones los que son racistas. En un momento, uno de ellos, al ver las pertenencias de Tarzán en la selva, comenta: “Maldición, aquí hay indios”. Así, en lugar de en el colonialismo occidental, este Tarzán ecuatoriano se vuelve un luchador que se acentúa en lo santodomingueño. Se convierte en una forma de cine de acción con el que los lugareños de a pie pueden coincidir. A diferencia de los héroes de acción populistas de Hollywood, que buscan hacer lo que el gran Gobierno no puede hacer, este protagonista simplemente está tratando de salir adelante.

Últimamente, la resemiotización de Tarzán puede verse como parte del proceso de construcción de una pertenencia nacional específica a Santo Domingo. La creación de esta comunidad discursiva por parte de Zambrano resonó en el público local, ya que la película tuvo éxito en el mercado informal de DVD. Según Henríquez (2018b), vendió más de 2000 copias en solo tres meses de circulación en 2015.

Criszamver 1 (2015), de Cristóbal Zambrano

Esta historia, supuestamente basada en hechos reales,⁵ relata la dolorosa experiencia de un campesino que se hace llamar Criszamver y que emigra a la ciudad de Santo Domingo con su esposa y su hija pequeña. El protagonista lucha en la precaria economía de esa urbe, y finalmente malvive como reciclador callejero. Zambrano muestra el racismo de los urbanos hacia los campesinos en la forma en que se desprecia al personaje principal y a su familia. Después de que esta última es asesinada por un par de matones, él se venga no solo de los agresores sino de todos los que le hicieron daño. Una vez terminada la violencia, Criszamver maldice la ciudad en un monólogo y se arrepiente de haber llevado a su familia allí. Al día siguiente, entrega sus ganancias a un niño que había conocido antes y que también trabaja como reciclador. Lo último que vemos del protagonista es su trayecto a la terminal de bus interprovincial.⁶

Criszamver 1 se caracteriza por su verosimilitud. Como comenta Henríquez, la experiencia de Criszamver tiene una relación indexical con la realidad. De esto sabría el cineasta Zambrano, pues, como migrante manabita, tuvo problemas en su llegada a Santo Domingo. “Cristóbal asume desde su propia experiencia la realidad por la que pasa un campesino recién llegado a la ciudad” (Henríquez 2018b, 115).

Mas lo que caracteriza al protagonista de esta película es que no es virtuoso. La historia se cuenta desde su subjetividad, y Zambrano no rehúye a mostrar los lados oscuros de Criszamver. Después de despachar a los gánsteres que mataron a su esposa e hija, se lanza a una cruenta matanza, asesinando a cualquiera que se interponga en su camino. La

⁵ Por ejemplo, en una secuencia de la película, el protagonista vengador mata a varios enemigos dentro de un billar. Según Henríquez (2018b, 73), esta es una recreación de una masacre ocurrida en el billar El Negro de la ciudad de Santo Domingo, en 2008.

⁶ A la película le siguen dos secuelas que están ambientadas en Manabí.

idea de esta ambigüedad del protagonista es que el espectador santodomingueño saque su propia conclusión. La indeterminación de Criszamver tiene ecos de la indefinida posición de sujeto de Santo Domingo, y esto va más allá del populismo simplista del cine de acción que vemos en Hollywood.

Finalmente, cuando uno piensa en películas de acción, le vienen a la mente producciones pulidas y estilizadas. Aunque Zambrano se vio limitado por su bajo presupuesto, vale la pena señalar que su estilo crudo encaja porque refleja una realidad que conduce al sentido de pertenencia que está en el corazón del cine santodomingueño.

Los pobres merecemos respeto (2023), de Héctor Peña

Esta película relata la vida de la familia Andrade. La matriarca Virginia es una pudiente empresaria. Cuando ella muere, lega su dinero a su sobrina, la bondadosa Cielo Marisol, ya que no tiene hijos. Cuando Francisco, el malvado hermano de Cielo, se da cuenta de que ella ha donado parte del dinero a la población pobre de la ciudad de Santo Domingo, se enfurece y manda unos matones a atacarla y violarla para enviarle un mensaje. Cielo Marisol es salvada por el humilde campesino Pedro Pablo. El enfrentamiento de este con estos delincuentes lo pone en problemas con una organización criminal liderada por el despiadado Sin Peña. Pedro Pablo, no obstante, derrota a los malos y restablece el orden. La película termina con Pedro Pablo y Cielo Marisol comprometiéndose.

— 151 —

Lo que diferencia a la película de Peña del estilo de Criszamver es su recurso al modo melodramático, una forma lógica, pues está relacionada con el cine de acción.⁷ En la medida en que el melodrama es un estilo altamente maleable (Marzal 1996) es también, como en el cine de acción, una forma ideologizable que, hemos visto, abre el camino a las incursiones de los populismos en todo el espectro político.

Pero a menudo las películas de acción eluden la politización y simplemente habitan en la violencia por el bien del espectáculo (Gallagher 2006, 51). Este es el caso aquí, ya que la película, como parte de la construcción de un compuesto, no busca tanto politizar la acción a través del melodrama, sino mostrar cómo los santodomingueños responden visceralmente a esta sociedad estratificada. En resumen, la tematización del conflicto de clases que hace *Los pobres merecemos respeto* y su resolución de la pareja de la rica Marisol Cielo con el campesino Pedro Pablo hacen que encaje cabalmente en el estilo melodramático. *Los pobres merecemos respeto* sirve para crear una lengua vernácula accesible que haga tangible la pertinencia nacional. Hay múltiples secuencias que muestran a los personajes femeninos y masculinos respondiendo emocionalmente a los trágicos acontecimientos de la trama.

Vale señalar que la síntesis del género de acción y el estilo melodramático se hizo cada vez más frecuente en el cine de Hollywood durante la década de 1980 (Gallagher

⁷ Como observa Tasker (2004, 4), la música es fundamental para el significado de ambos géneros: la palabra *melodrama* deriva de la palabra griega que se traduce aproximadamente como 'canto con música', y muchos personajes de películas de acción se definen por las partituras.

2006), cuando el primer género se estaba expandiendo para captar audiencias más allá de su grupo demográfico masculino. Como comenta Mark Gallagher (2006, 48), la combinación de espacios de acción tradicionalmente considerados “masculinos” y eternos “femeninos” de romance y domesticidad hace que el cine de acción contemporáneo sea un híbrido. Por lo tanto, muchas películas de acción de Hollywood se construirían narrativamente en torno a temas de familia. Esa forma de acción hibridizada también resulta de interés para el público femenino, en la medida en que los personajes mujeres participan cada vez más en la violencia.

De ahí que en las películas de Peña haya una buena proporción de personajes femeninos que llevan a cabo la acción violenta. Un ejemplo de esto ocurre en *Los pobres merecemos respeto* cuando Pedro Pablo une fuerzas con Teresa, cómplice de Sin Peña. Ella, disgustada por las acciones extremas del líder, que incluyen intentar violar a Marisol Cielo y quemar la casa de Pedro Pablo, se vuelve contra él, lo que resulta en que su banda intente matarla. Pedro Pablo rescata a esta mujer y los dos acuerdan formar equipo para acabar con el grupo de delincuentes.

A Peña le habría resultado fácil crear una forma populista de cine de acción con un mensaje político torpe. En lugar de explicar las cosas y, por lo tanto, potencialmente alienar a las audiencias, recurre a la acción melodramática, con la que todos los santodomingueños pueden identificarse.

Quimera blanca (2023), de Guido Enríquez

Esta historia se centra en el inescrupuloso y despiadado narcotraficante Pedro Hernández, que se asocia con la corrupta química y empresaria Rosa Negra para que ella lo ayude a mover sus productos. Pedro, mexicano, es parte de una red transnacional de narcotráfico que incluye maleantes de Colombia y de su país. Su criminalidad es frustrada por las gestiones del capitán policial Luis “el Topo” Rodríguez. Rosa Negra recluta a la niña Abigaíl Montes después de encontrarla, junto con sus dos hermanas menores, viviendo en una zona abandonada y controlada por la empresaria. Abigaíl asciende en las filas de la organización de Rosa Negra y finalmente se convierte en su mano derecha. Después de una serie de traiciones, Pedro mata a Rosa Negra. A esto sigue una incursión del Topo y sus fuerzas policiales en el complejo de Pedro, quien muere en el tiroteo. Abigaíl se reúne con sus hermanas y renuncia a su incursión en el mundillo.

De todas las películas analizadas aquí, *Quimera blanca*, cuyo título obviamente recuerda a la cocaína, es la que más dialoga con la estremecedora coyuntura en que se encuentra Ecuador actualmente. Aunque el filme fue concebido antes del estallido del COVID-19 (Enríquez, 2023a), muestra los efectos de una economía que ya estaba en líos, pero ahora está devastada por los efectos de la pandemia. Una de las primeras secuencias muestra a un desesperado personaje saqueando una papelería solo para poder alimentarse

a sí mismo y a su hijo. El aspirante a ladrón se ve frustrado por el Topo, quien lo deja ir por la simpatía del dueño de la tienda. Curiosamente, la película termina con un epílogo en el que se muestra al exladrón trabajando en el mismo local que había intentado robar, e interactuando amigablemente con el Topo. Esta transformación se hace eco de la de Abigaíl.

A pesar del esperanzador final, Enríquez no duda en mostrar la desesperación y la pobreza que ocurren cuando Santo Domingo está siendo azotado por la narcoviolencia. Como se señaló, la organización criminal es transnacional, al igual que las pandillas ecuatorianas de la vida real, que trabajan con carteles internacionales. En el momento del estreno de la película, las muertes violentas en la provincia habían aumentado en un 75 % (La Hora 2023), en gran medida por las actividades de grupos criminales como el retratado en *Quimera blanca*. Enríquez quiere que la película tenga una relación indexada con el presente, en el que, al igual que Abigaíl, muchos jóvenes de Ecuador fueron excluidos de la economía formal después del COVID-19 y se unieron a las filas de organizaciones criminales.

Como ocurre con otras películas de acción santodomingueñas, *Quimera blanca* trasciende el bagaje populista asociado con el género. Mientras que las películas de acción de Hollywood de los años 1970 y 1980 enfrentan a sus antihéroes populistas contra el Gobierno, y reconcilian finalmente las dos fuerzas opuestas (Tasker 1993), esta película muestra un Estado débil que lucha por prevenir la criminalidad. El Topo no es como Harry el Sucio, aparentemente invencible y al que no se ve afectado psicológicamente por la violencia que presencia y en la que participa. Más bien, Enríquez muestra a un protagonista claramente herido por el desmedro de su comunidad, habiendo perdido a su esposa a causa de la narcoviolencia.

En lugar de incursionar en la creación de mitos populistas, los esfuerzos de Enríquez deben entenderse como parte de la construcción de una pertenencia nacional, como teoriza White (2004), en la que las voces en lucha de los santodomingueños se oyen en el compuesto del cine nacional ecuatoriano.

Conclusiones

Este artículo presenta dos argumentos principales. Primero, en el complejo entramado de sectores cinematográficos de Ecuador, que está dividido tanto por región como por ciudad y campo, Santo Domingo es una anomalía. A diferencia de otras esferas fílmicas, el objetivo principal del cine santodomingueño es la producción de películas de acción. Esto, argumentamos, se debe a su búsqueda histórica de una identidad, ya que esta provincia se divide entre la Sierra y la Costa. Con su forma de narración inherentemente simple y accesible, el estilo se convierte en un medio particularmente propicio para que el pueblo santodomingueño haga valer su voz.

En la segunda parte de nuestro argumento observamos cómo la estética del cine de acción es particularmente oportuna para ideologizar varias formas de populismo. Tradicionalmente, las narrativas de acción de Hollywood consisten en versiones maniqueas del

bien y del mal. Sus historias consisten en individuos solitarios que se enfrentan al sistema y se convierten en salvadores. Así, se tiende a impulsar agendas políticas en la narración. Lo que vemos en el cine de acción de Santo Domingo es una trascendencia de este populismo, pues el foco de sus películas está en los temas apremiantes que aquejan a la gente de a pie. La creación de un compuesto emergente o una pertenencia nacional busca remodelar la política geocultural del país.

Referencias

- Alemán, Gabriela. 2009. "At the Margin of the Margins: Contemporary Ecuadorian Exploitation Cinema and the Local Pirate Market." En *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*, editado por Victoria Ruétalo y Dolores Tierney, 277-90. Nueva York: Routledge.
- Alvear, Miguel, y Christian León. 2009. *Ecuador bajo tierra: Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio.
- Araque, Eloíza. 2013. "Puerto Seco y el desarrollo de una economía regional: Caso Santo Domingo de los Tsáchilas". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. <https://tinyurl.com/3kmpdy6z>.
- Canby, Vincent. 1988. "Review/Film; 'Above the Law,' a Detective's Battle". *The New York Times*. 8 de abril. <https://tinyurl.com/ymd6w8vs>.
- 154 — Davis, Andrew, y Steven Seagal. 1988. *Nico: Above the Law*. Estados Unidos: Steven Seagal y Andrew Davis.
- Dyer, Richard, y Ginette Vincendeau, eds. 2013. *Popular European Cinema*. Nueva York: Routledge.
- El Comercio. 2015. "Cristóbal Zambrano cumplió el sueño de ser cineasta". *El Comercio*. 13 de noviembre. <https://tinyurl.com/2jawjf3k>.
- Enríquez, Guido. 2023a. "Entrevista sobre la película 'Quimera blanca' programa Tv-O en la Radio 99.3". Video de YouTube. <https://tinyurl.com/3d4yattb>.
- . 2023b. *Quimera blanca*. Ecuador: Guido Enríquez.
- Fiedler, Leslie. 1990. "Mythicizing the Unspeakable". *The Journal of American Folklore* 103 (410): 390-9. <https://doi.org/10.2307/541607>.
- Gallagher, Mark. 2006. *Action Figures: Men, Action Films, and Contemporary Adventure Narratives*. Berlín: Springer.
- Henríquez, Eduardo. 2018a. "Etnografía de las representaciones audiovisuales en sus procesos de producción y distribución comercial: El caso de los productores informales de Santo Domingo de los Colorados (Ecuador)". Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, España. <https://tinyurl.com/55jwd4m>.
- . 2018b. "Las audiencias de las producciones audiovisuales informales en Santo Domingo de los Colorados (Ecuador)". *Ñawi. Arte Diseño Comunicación*, 2 (2): 91-112. <https://doi.org/10.37785/nw.v2n2.a5>.
- Hutcheon, Linda. 2003. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Nueva York: Routledge.

Más allá del populismo: Cine de acción en el sector informal de Santo Domingo de los Tsáchilas, Ecuador

- Klein, Thomas, Iwo Ritzer y Peter Schulze, eds. 2015. *Crossing Frontiers: Intercultural Perspectives on the Western*. Marburg, DE: Schüren Verlag.
- La Hora. 2017. “La identidad de Santo Domingo es algo incierto”. *La Hora*. 3 de julio. <https://tinyurl.com/24mxjhw5>.
- . 2023. “Muertes violentas incrementaron el 75 % en la provincia Tsáchila”. *La Hora*. 7 de julio. <https://tinyurl.com/4r77u24j>.
- Lichtenfeld, Eric. 2007. *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*. Middletown, US: Wesleyan University Press.
- Lihn, Enrique, y Pedro Celedón. 1984. *Adiós a Tarzán*. Chile: Enrique Lihn y Pedro Celedón.
- Lobato, Ramón. 2012. *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Maier, Gonzalo. 2021. “Avanzar sin Tarzán: Ironía y comunidad en Adiós a Tarzán (1984), de Celedón y Lihn”. *Hispanic Research Journal*, 22 (1): 17-31. <https://doi.org/10.1080/14682737.2021.1982319>.
- Martin-Jones, David. 2012. “Colombiana: Europa Corp and the Ambiguous Geopolitics of the Action Movie.” *Senses of Cinema* 62. <https://tinyurl.com/2txeyjk7>.
- Marzal, José Javier. 1996. *Melodrama y géneros cinematográficos*. Madrid: Episteme. <https://tinyurl.com/5n7t4jv2>.
- May, Lary. 2015. “Redeeming the Lost War”. En *Punishment in Popular Culture*, editado por Austin Sarat, 23-54. Nueva York: New York University Press.
- Megaton, Olivier. 2011. *Colombiana*. Francia: EuropaCorp.
- Morel, Pierre. 2008. *Taken*. Francia: EuropaCorp.
- Peña, Héctor. 2023. *Los pobres merecemos respeto*. Ecuador: Peña Producciones.
- Tasker, Yvonne. 1993. *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. Londres: Psychology Press.
- . 2004. “Introduction: Action and Adventure Cinema”. En *The Action and Adventure Cinema*, editado por Yvonne Tasker, 17-30. Nueva York: Routledge.
- Ventura i Oller, Montserrat. 1999. “Ser tsáchila en el Ecuador contemporáneo: Un análisis desde la antropología”. *Ecuador Debate* 48: 95-118. <https://tinyurl.com/3bf8vrjxj>.
- White, Jerry. 2004. “National Belonging: Renewing the Concept of National Cinema for a Global Culture”. *New Review of Film and Television Studies* 2 (2): 211-32. <https://doi.org/10.1080/1740030042000276653>.
- Zambrano, Cristóbal. 2014. *La venganza de Cristóbal*. Ecuador: Criszamver Producciones.
- . 2015. *Criszamver 1*. Ecuador: Criszamver Producciones.
- Zito, Joseph. 1984. *Perdido en acción*. Estados Unidos: The Cannon Group / Golan-Globus.