

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR**

**ÁREA DE LETRAS
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA
CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN**

**EL CINE ECUATORIANO 2000-2010. IMÁGENES Y PRESENTACIONES DE
LA MIGRACIÓN INTERNACIONAL**

MARÍA TERESA GALARZA NEIRA

2010

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

.....

María Teresa Galarza Neira

12 de octubre de 2010

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA
CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN

EL CINE ECUATORIANO 2000-2010. IMÁGENES Y PRESENTACIONES DE
LA MIGRACIÓN INTERNACIONAL

AUTORA
MARÍA TERESA GALARZA NEIRA

TUTORA
ALICIA ORTEGA

QUITO-ECUADOR
2010

Resumen

El cine ecuatoriano reciente, el realizado en el país con posterioridad a la crisis económica, el salvataje bancario y la dolarización del año 2000, va incorporando en sus historias la temática migratoria, dando cuenta del modo en el que la migración internacional empieza a constituirse en una socialmente aceptada ruta de escape de esta realidad apremiante. Parte del cine nacional de ficción, explora las diversas aristas del hecho migratorio, a través de sus personajes y situaciones. Yo me propongo analizar las imágenes cinematográficas de la migración internacional, a través de los aportes de vertientes teóricas varias: estudios culturales, estudios sociales, derechos humanos, estudios de género, entre otros.

En el primer capítulo; luego de una breve exploración de las tendencias históricas del cine ecuatoriano y latinoamericano, como estrategia para anclar la mirada en los discursos producidos desde este lugar de enunciación, viene el análisis de las presentaciones y representaciones cinematográficas a propósito de los roles de género y la desigual carga de las responsabilidades atribuidas al hombre y a la mujer en el “éxito” de familias transnacionales.

En el segundo capítulo se explora la caprichosa sinonimia que relaciona de los términos migrante y delincuente; procurando dar ciertas pautas acerca del origen sociocultural de esta concepción, su reforzamiento mediático y su representación fílmica, estableciéndose, además, una hipótesis respecto del nacimiento de un nuevo género cinematográfico.

Las conclusiones procuran sintetizar los descubrimientos y logros de la investigación respecto a la migración relacionada con la mujer, la familia y la delincuencia, dejando por sentado que pese a que se ha hecho mucho para comprender al hecho migratorio desde una perspectiva cultural, aún queda todo por hacer.

Dedicatoria

A Toa, mi hija, porque las inquietudes académicas de su madre implican para ambas sacrificios y distancias que sólo una de las dos partes involucradas decide siempre asumir... A Toa por no negarme un beso nunca y por sintetizar todo lo bello y bueno del mundo en cada abrazo; por haber luchado tanto y desde siempre por su vida y por permitirme hoy, luchar así, a mi manera, por la de ambas.

A Leo, más que a su memoria, a esa presencia ausente que creo y quiero advertir hasta siempre en mi vida. A Leo por sus libros, por sus cuentos, por su amor incondicional y por sus golosinas. A Leo por nuestro tiempo... perfecto pero insuficiente.

A Vicky por su compañía, impulso y apoyo, indispensables para mí y para Toa, durante este proceso, durante todos los procesos...

A todas y todos quienes, viajando, andando, yendo y retornando, dan cuenta de la vigencia de esas costumbres atávicas que legislaciones adobadas con líneas imaginarias aún no son capaces de erradicar.

Agradecimientos

A Alicia, mi tutora, por la paciencia, la crítica, la apertura y el reconocimiento, pero, sobre todo, por su probada capacidad de huirle a la condescendencia, permitiendo, así, que de esta iniciativa salga un texto que se deje leer, que se haga entender, que procure aportar.

A los maestros de una vida: Yolanda Espín, Carlota Carrillo, Patricia Villalba, Floralba Aguilar, Ramiro Noriega, Gabriela Alemán, Augusto del Pozo, Ana María Jalil, Susan McQuillan, Arturo Yépez, Carlos Peñaherrera, Armando Salazar, Svetlana Arbacova, Mónica Unda, Augusto Durán, Judith Salgado, Alicia Ortega, Hernán Reyes, Alex Schelenker y Lourdes Pérez Villareal, entre otros con los que la memoria hoy se porta ingrata. A todos, por sus enseñanzas, aprendizajes, lecturas, imágenes e historias que, de algún modo, han constituido, no una ruta, pero sí una guía para encontrar y forjar los chaquiñanes propios.

A la UASB, por la beca, por la oportunidad, por los compañeros, por los profesores, por las lecturas infinitas y las experiencias inolvidables, por el canelazo y por todo lo demás.

Tabla de contenidos

Introducción	8
Capítulo I. Imágenes Migrantes: el cine, la migración y la familia	12
a) ¿Primer, Segundo, Tercer, y?	12
b) “Made in Ecuador”	17
c) El Ecuador contemporáneo: entre la migración y el cine	21
d) Padres migrantes, pobres hijos	29
e) La madre que deja de serlo	33
f) La migración y la mujer (más allá del rol de madre)	39
Capítulo II. El cine migratorio y el malo de la película	44
a) Entre fines y medios	44
b) La migración y otros demonios	48
c) El hombre delincuente	56
d) Del western hacia un cine migratorio	61
A modo de conclusión	67
Bibliografía	70
Filmografía	74

Introducción

Esta investigación procura analizar las imágenes, presentaciones y representaciones de la migración internacional en el cine ecuatoriano producido en la primera década del siglo XXI, periodo convulso en el que el Ecuador trataba de sobrevivir a la grave golpiza propinada por la crisis del sistema financiero, el salvataje bancario y la dolarización (entre otros males innombrables). El bagaje teórico de la investigación o, tal vez, de la investigadora, oscila entre los estudios culturales, las teorías de la comunicación y los estudios sociales, con referencia a estos últimos, poniendo especial énfasis en los migratorios.

El corpus de esta investigación sienta sus bases en cuatro películas de realizadores ecuatorianos, producidas con posterioridad a los fenómenos sociopolíticos y económicos que marcaron el cambio de milenio. Las películas seleccionadas dan cuenta de la manera en la que se cuelan paulatinamente los fenómenos migratorios en la cinematografía ecuatoriana, tomando como punto de partida la sentida crisis, nacional y general, que marcó el inicio de esta década.

La necesidad de poner en evidencia a ese cine ecuatoriano, renovado, prolífico, que estrena autores e inaugura temas, me impulsó a escoger un conjunto de películas conformado por aquellas que encuentran en la temática migratoria un elemento indispensable para la dramaturgia del film. Las obras elegidas se desarrollan en el contexto de migraciones fallidas o exitosas, en proceso de planificación o consolidadas, etc., procurando mostrar las múltiples

posibilidades y visiones que circulan en las pantallas en torno a las movilidades humanas.

Las películas seleccionadas incluyen a las siguientes: *Fuera de juego* (Dir. Víctor Arregui, 2002), *Cara o cruz* (Dir. Camilo Luzuriaga, 2003), *Pasaje de ida* (Dir. Rogelio Gordón, 2004) y *Crónicas* (Dir. Sebastián Cordero, 2004). Muchos de los conocedores aprobarán parcialmente el corpus elegido, argumentando que hay títulos que no corresponden a los mejores exponentes de la cinematografía nacional e, incluso, alguna producción puede no ser considerada estrictamente cinematográfica. Mi respuesta anticipada viene por partida doble: el cine, para mí, no es tal en virtud de su producción y/o posterior proyección en algún formato de celuloide; peor aún, en base a ciertos criterios técnicos que procuran restarle el mérito a los múltiples intentos de realización cinematográfica, gracias a o a pesar de las condiciones de producción propias de distintos sectores. El cine, el de ficción, claro (pues a este se limita mi investigación) es tal porque implica la puesta en escena de una historia, lo que supone la conjugación de un buen número de elementos, talentos y esfuerzos para lograr un producto más o menos orgánico, caracterizado por cierta particular narración cinematográfica, que, tarde o temprano, concluirá en un producto destinado a proyectarse ante algún tipo de audiencia. Meterme en la discusión del lenguaje cinematográfico frente al televisivo es inoportuno; meterme en la discusión del cineasta frente al videasta, innecesario. Esta investigación comprende las películas que, a mi juicio, mejor presentan y representan la temática migratoria puesta en escena, grabada, montada y proyectada en una pantalla.

La investigación parte de las imágenes, presentaciones y representaciones cinematográficas del migrante internacional (o del aspirante al puesto) en las películas antes enunciadas, luego procurara contrastar la imagen con los aportes teóricos disponibles en varias ramas, también antes descritas, para, finalmente ensayar respuestas y propuestas respecto a cómo entender a los fenómenos migratorios contemporáneos a través de lo visto, lo leído y lo vivido.

A lo largo de mi análisis recorro a categorías diversas: a) el “tercer cine” y el “poscine,” para explicar la naturaleza de nuestra cinematografía; b) la “familia transnacional,” para comprender el efecto de la migración en el parentesco; c) la “seguritización,” para entender cómo es que los nuevos procesos migratorios han perdido su cariz positivo (o al menos el civilizatorio), en tiempos recientes; y d) el “chivo expiatorio” y las “criaturas nocturnas,” para analizar la adjudicación de culpas ajenas a los migrantes en un necesario intento de exorcismo social.

Las películas aportan al análisis de los dos ejes de trabajo, caracterizados por la confrontación de las imágenes y representaciones de las migraciones internacionales. Estos dos ejes, que dan origen a los dos capítulos de ésta tesis, son: la familia (Capítulo I. Imágenes Migrantes: el cine, la migración y la familia) y la delincuencia (Capítulo II. El cine migratorio y el malo de la película.

El primer capítulo hace un recuento de la historia reciente del cine ecuatoriano y latinoamericano, procurando brindar ciertas pistas acerca del camino elegido por los cineastas ecuatorianos, durante la primera década del

siglo XXI. De este modo, establece el contexto en el que los textos, los filmes, serán leídos e interpretados a lo largo de la tesis. Superado este momento introductorio, me interesa analizar las diversas lecturas que ofrece la pantalla grande acerca del impacto de la migración en la familia; el rol de la mujer (mujer–casa, mujer–madre) es un punto sobresaliente de este capítulo.

En el segundo capítulo me interesa analizar al cine, en tanto que medio (y mecanismo constitutivo de discursos) afectado por las mediaciones sociales que influyen y determinan a las producciones cinematográficas. Igualmente, después de un primer momento de reflexión al respecto, me concentro en el tema del migrante, visto y previsto como transgresor de la norma, desde una perspectiva de seguridad; hecho que, de alguna manera, refuerza la lectura generalizada que procura otorgar un alto grado de sinonimia entre los términos “migrante” y “delincuente.” En este punto, y analizando el origen de este imaginario en la historia del cine, se plantea la existencia de un aún no reconocido género cinematográfico: el cine migratorio.

Capítulo I

Imágenes migrantes: el cine, la migración y la familia

a) Primer, segundo y tercer cine

El cine llega a sus públicos con una eficacia imprevista por sus mentores, permitiendo que ellos, los espectadores, se apropien de los contenidos representados en pantalla y los resemanticen con sus propias vivencias, experiencias, convicciones. Así se confirma que, tal como sostiene Jesús Martín Barbero: “La pasión que esas masas sintieron por el cine tuvo su anclaje más profundo en la secreta irrigación de identidad que allí se producía.”¹

El cine, hoy como antes, resignifica y redefine nuestros modos de ver, ofreciendo la posibilidad invaluable de mirarnos a nosotros mismos, en ese proceso de aprendizaje del mundo. El cine contemporáneo, pese a los esfuerzos de muchos realizadores por diversificar soportes, estrategias y contenidos, ha afianzado la peligrosa costumbre de producir y exhibir masivamente “obras laxas, perezosas, ignorantes de lo que un día el cine supo,” obras que engrosan la filmografía del “poscine”, nombre adjudicado por el crítico francés Serge Daney² al Primer Cine, ese que comúnmente se denomina “cine comercial”.³

¹ Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003, p. 199.

² Fue redactor en jefe de *Cahiers du cinéma* y entre su vasta bibliografía se cuentan: *La Rampe* (1983), *CinéJournal* (1986), *Le Salaire du Zappeur* (1988), *Devan la recrudescence des vols de*

Frente a este *Primer Cine*, el comercial, –antes, después, a la par, a un lado– nace otro, el que se ancla en la idea de que el cine, la ilusión moderna de la imagen en movimiento, si bien se ha constituido en el arte de las masas, sacrificando en el altar del cuarto oscuro la unicidad de la obra de arte, también ha demostrado que la “muerte del aura”⁴ no es, ni de lejos, esa muerte del arte que muchos habían vaticinado. Este cine, este Segundo Cine, el de autor, florece de manera memorable en la Europa de mediados del siglo de las luces de neón.

El cine es un arte capaz de, por un lado, grabar su impronta en el imaginario social, pero, además, susceptible de dejarse influenciar por los contenidos circulantes en un lugar y un momento histórico determinados. La huella dejada por el cine se evidencia en las más diversas manifestaciones, como nombres, costumbres y sueños importados desde otras latitudes y pantallas; manifestaciones que, con el paso del tiempo y a fuerza de repetición, hemos asumido como propias.

En el presente trabajo, me propongo entender al cine como el objeto transculturado que –luego de haber proyectado decenios de imágenes ajenas, provenientes de una matriz cultural distante y distinta– poco a poco va experimentando procesos de apropiación y reapropiación.

sac &aa main (1991), *L'Exercice a été profitable, Monsieur* (1993), *Persévérance* (1994) (Perseverancia, Ediciones El Amante, 1998), *L'Amateur de tennis* (1994), *Itinéraire d'un ciné-fils* (1999), *La Maison cinéma et le monde / 1. Le Temps des Cahiers 1962-1981* (2001) y *La Maison cinéma et le monde / 2. Les Années Libé 1981-1985* (2002). Murió en 1992 a los cuarenta y ocho años.

³ Ver Serge Daney, *Perseverancia: Reflexiones sobre el cine*, Buenos Aires, El Amante, 1998.

⁴ Ver Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003.

La representación, entonces, se vuelve insuficiente, siendo necesario reinventarla. El cine empieza a ocuparse de la problemática de turno y, en contextos como el latinoamericano, eso casi invariablemente significa empezar a desarrollar cierta tendencia militante (sin importar la causa a la que el realizador se adhiera).

En los años 60 y 70, la crítica cinematográfica recalca el hecho de que, como consecuencia de este proceso, el cine latinoamericano –marcado por una innegable pasión autoral e inclinado hacia esa temática social que inmortalizara Buñuel en *Los olvidados*⁵– se distancia notablemente del cine comercial y comienza a oscilar entre el arte, la autoría y la militancia. Así nace el Tercer Cine, un cine militante, que reconoce su valía como instrumento de liberación de los pueblos; un tercer cine opuesto, por un lado, al alienado cine comercial –ya por entonces la tendencia dominante en las pantallas de nuestro mundo– y por otro, al colonizado cine de autor.⁶

El Tercer Cine, propuesto por el grupo Cine de Liberación,⁷ definía al cine como un arte políticamente comprometido, destacando la importancia de que las historias de Latinoamérica fueran contadas por un cine de denuncia, de respuesta, un cine “militante”, que constituía, ya por entonces, una estrategia hacia la liberación de los pueblos. Fernando Solanas y Octavio Getino afirman

⁵ Película Mexicana realizada en 1950 por Luis Buñuel, que ha sido nombrada patrimonio de la humanidad. *Los olvidados*, drama, según muchos, en la línea del neorrealismo italiano, con el tiempo, se convertirá en el referente de esa temática urbano-marginal a la que poco a poco comienza a volcar la vista el cine latinoamericano.

⁶ Fernando Solanas y Octavio Getino, *Cine, Cultura y Descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 46.

⁷ El grupo Cine de Liberación, cuyos máximos representantes son Fernando Solanas y Octavio Getino, surge en los años 60 en respuesta a la necesidad identificada por Fernando Birri de encontrar nuevos creadores cinematográficos con compromiso político. El Cine de Liberación abanderó la causa de la izquierda, hallando en la obra cinematográfica el instrumento idóneo para viabilizar los procesos de decolonización.

que “El Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura.”⁸

La historia del cine latinoamericano es variada y prolífica y –aunque ese Tercer Cine, expectativa de larga data, ha dejado ya de ser el concepto emergente, la categoría del momento, en las reflexiones críticas acerca de la cinematografía de la región– sus características, en algunos casos, sus rastros, en otros, siguen identificándose en las producciones cinematográficas de “Nuestra América”.⁹ A este respecto, Jorge Luis Serrano sostiene que “Después de los ochenta la noción de compromiso declinará –sin desaparecer del todo–, pero el afán por rastrear las huellas de la identidad nacional se mantendrá vigente en las realizaciones posteriores”.¹⁰

El cine latinoamericano contemporáneo, el hijo, producto, ejemplo o rechazo de este Tercer Cine, tiene fantásticos exponentes, ampliamente reconocidos alrededor del mundo. Son ampliamente reconocidos los méritos de cinematografías como la argentina y la mexicana y, al pensar en el cine de la región, rara vez se pasa por alto la mención a las producciones cinematográficas colombianas, peruanas o chilenas. Pero en Latinoamérica hay también otras cinematografías, cines como el ecuatoriano, el boliviano, el guatemalteco, el salvadoreño, entre muchos otros, cuyas presencias parecen

⁸ Fernando Solanas y Octavio Getino, Op. Cit., p. 60.

⁹ La “Nuestra”, de la que hablaba Martí hacía años; la que, reconociendo su valía y fortaleza, no se dejaba y aún no se deja (al menos no del todo) amilanar ni por las bambalinas de cualquier *Coney Island*.

¹⁰ Jorge Luis Serrano, *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*, Quito, Ediciones Acuario, 2001, p. 55.

dispensables en ciertos escenarios de proyección cinematográfica, siendo, sin embargo, absolutamente necesarias para entender las realidades de sus pueblos.

La producción cinematográfica poco a poco ha pasado de ser un lujo a convertirse en una necesidad, por la urgencia que los creadores han identificado de filmar, grabar,¹¹ contar historias propias de la realidad latinoamericana desde Latinoamérica.

No es, no ha sido, nunca será lo mismo hablar *de* Latinoamérica (un lugar ajeno, extraño y extranjero) que *desde* Latinoamérica (viviéndola día a día). El cine latinoamericano muestra las distintas caras de un continente diverso, cuyas voces y acentos son indispensables para sospechar las nacionalidades y adivinar los orígenes de cada individuo. Las producciones cinematográficas provenientes de otras latitudes tienden a cometer con los habitantes de Latinoamérica esa suerte de *genocidio blando* que denunciara Antonio Cornejo Polar al criticar la categoría del mestizaje; no hay acentos, diferencias, dialectos ni identidades, casi todos los latinoamericanos se ven y escuchan atterradoramente iguales.¹²

Los realizadores cinematográficos del continente van comprendiendo la justeza de las palabras de David Oubiña con respecto a la cinefilia, palabras que recojo para referirme a la producción cinematográfica en países en los que

¹¹ Filmar y grabar hacen referencia al proceso de captación de imágenes en movimiento a través de dos dispositivos diferentes, el celuloide y el video, respectivamente; el mencionarlos a ambos pretende dar cuenta de un periodo de transición en el que dos sistemas de producción conviven en la realización cinematográfica.

¹² Ver Antonio Cornejo Polar, "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural," en *Sobre Literatura y Crítica Latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central, 1982.

aún se hace cine en condiciones adversas, en razón de que tales producciones permiten establecer “no tanto una relación con el cine, sino una relación con el mundo a través del cine”.¹³

b) “Made in Ecuador”

El cine llegó al Ecuador en 1901, siendo lo que por entonces era en el resto del mundo: la atracción del momento, un espectáculo de circo.¹⁴ Cinco años más tarde, en 1906, la empresa del cinematógrafo italiano Carlo Valenti registra y proyecta por primera vez imágenes en movimiento dentro de nuestro país.¹⁵ La exhibición y la producción cinematográficas habían sido inauguradas en el Ecuador (en ese orden), permitiendo el inicio de vigorosos negocios relacionados con el séptimo arte. Aunque el público ecuatoriano ya había podido disfrutar de los filmes de ficción, la producción nacional se restringía al documental. La sociedad ecuatoriana tendría que esperar 17 años para ver en pantallas la primera producción de ficción “made in Ecuador”.

En este punto, cabe destacar, por pertinente, la presentación que se llevó a cabo el 27 de septiembre de 1918 en el Teatro Edén del film *Juan José*

¹³ David Oubiña, “Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina,” en Eduardo A. Russo, comp. *Hacer Cine. Producción Audiovisual en América Latina*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2008.

¹⁴ “1901: Agosto 7: Dentro del espectáculo que trae el Circo Ecuestre del mexicano Julio F. Quiroz se proyectan en Guayaquil las primeras visitas, utilizando un aparato Edison o ‘Biógrafo Americano’. Se presentan ‘Reproducción de las escenas de la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo’, ‘La última exposición en París de 1900’ y ‘Los funerales de la Reina Victoria’”. Wilma Granda, *Cronología de la Cultura Cinematográfica en el Ecuador (1849-1986)*, Quito, CCE, 1986, p. 10.

¹⁵ “Amago de un incendio, Ejercicios del cuerpo de bomberos y La procesión de Corpus en Guayaquil.” *Ibíd.*, p. 10.

(1917),¹⁶ obra realizada por la Compañía teatral “Delgado Caro–Campos”.¹⁷ La protagonista del film, Julia Delgado Caro, es una de las más notables actrices del teatro español y cofundadora de la mencionada compañía; Julia Delgado Caro, figura clave en toda historia del cine Ibérico, es, paradójicamente, ecuatoriana. Hay quienes ubican a *Juan José* como el antecedente más remoto de la producción de ficción en el Ecuador,¹⁸ aunque la nacionalidad del film es reclamada por España.¹⁹

Posteriormente, en 1923 se realiza en Ecuador *Canción de Cuna*, film de ficción basado en la obra teatral homónima de G. Martínez Sierra²⁰. El lenguaje teatral filmado era la tónica de esta primera película ecuatoriana de ficción, de la cual, de acuerdo a la historiadora del cine ecuatoriano, Wilma Granda, “no se hizo exhibición pública”.²¹

Un año más tarde, en agosto de 1924, se estrena en Guayaquil y Quito *El Tesoro de Atahualpa*,²² primer largometraje de ficción realizado en el Ecuador, que no sólo por ser una primicia pasaría a la historia del cine ecuatoriano. *El Tesoro de Atahualpa* fue la primera película de la empresa

¹⁶ *Juan José*, dirigida por Ricardo de Baños, filme español basado en la obra de teatro homónima del dramaturgo Joaquín Dicenta. <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/literatura%201900-1944.htm>.

¹⁷ Wilma Granda, *Cronología*, Op. Cit., p. 14.

¹⁸ Ver Wilma Granda, *Los Primeros Argumentales Cinematográficos*, disponible en <http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=1069> (visitada el 12 de marzo de 2010).

¹⁹ Ver <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/literatura%201900-1944.htm> (visitada el 12 de marzo de 2010).

²⁰ Wilma Granda, *Cronología*, Op. Cit., p. 16.

²¹ Wilma Granda, *Cronología*, Op. Cit., p. 17.

²² *El tesoro de Atahualpa*, Película ecuatoriana de ficción, dirigida por el chileno Roberto Saa Silva.

Ecuador Film Co. cuyo gerente general era entonces el ahora legendario Augusto San Miguel.²³

Finalmente, la historia del cine ecuatoriano nos trae al más remoto antecedente de las obras que constituyen corpus de esta investigación. En el año de 1929, “aficionados ambateños filman en Quito el western denominado *El terror en la frontera*”,²⁴ obra dirigida por Luis Martínez Quirola que marca el inicio de las producciones cinematográficas ecuatorianas de temática migratoria; el cine migratorio en el Ecuador habría nacido, como en todo lado, anclado al western y a la idea del forastero errante.

A partir de entonces, el cine ecuatoriano siguió incorporando figuras y temáticas a su historial. Gabriel Tramontana, Agustín Cueva, el realizador sueco Roberto Blomberg, Gustavo Corral, Gustavo Valle, el grupo Kino, entre otros, dan impulso a la cinematografía nacional, incentivando la producción de cortometrajes²⁵ de ficción, reportajes y documentales.

El largometraje de ficción sería la excepción durante este largo periodo del cine ecuatoriano, los costos, como siempre, se constituyeron en un poderoso desincentivo. Pero las dos últimas décadas del siglo XX llegarían cargadas de sorpresas...

²³ Wilma Granda, *Cronología*, Op. Cit., p. 17

²⁴ Wilma Granda, *Cronología*, Op. Cit., p. 17

²⁵ En este punto conviene hacer ciertas aclaraciones útiles para el desarrollo del presente trabajo; al hablar de cortometraje se hace referencia a obras cinematográficas cuya duración es inferior a los 30 minutos. Al hablar de medimetraje, se hace referencia a obras cinematográficas, cuya duración oscila entre los 31 y 60 minutos. Al hablar de largometraje se hace referencia a obras cinematográficas cuya duración sea mayor a 60 minutos.

Largometrajes de ficción como *Dos para el Camino*²⁶ y *La Tigra*²⁷ se convierten en hitos de una producción nacional que, a veces muy inclinada al género documental,²⁸ procuraba, en general, mantener su vínculo con la ficción a través del cortometraje y el medimetraje, usualmente menos difíciles de financiar, porque en cine tiende a cumplirse a cabalidad la premisa de que el tiempo es dinero.

El cine ecuatoriano hasta la década de los noventa estrenaba un promedio de un film cada dos años, lo que explica, en algo, el enorme desconocimiento extranjero de la cinematografía nacional. En 1999, y con el estreno simultáneo de los largometrajes de ficción –*Ratas, ratones y rateros*²⁹ y *Sueños en la mitad del mundo*³⁰–, el cine ecuatoriano se proyecta hacia afuera y casa adentro como una industria que empieza a forjarse con el esfuerzo de nuevos talentos.

Para nuestra cinematografía, los cambios de siglo y de milenio vinieron acompañados por una serie de fenómenos que potenciarían la producción nacional. Entre estos fenómenos podemos anotar el retorno al Ecuador de cineastas y técnicos formados en el extranjero, la creación de escuelas de cine en el Ecuador, la filmación de películas extranjeras en territorio nacional, pero, especialmente, la inclusión del video digital en los procesos de creación cinematográfica y audiovisual, permitiendo abaratar sustancialmente los costos de producción. A este respecto, Jorge Luis Serrano sostiene que “Las últimas generaciones de cineastas, en el mundo entero, se han formado con el video

²⁶ Dirigida por Jaime Cuesta, Ecuador, 1980.

²⁷ Dirigida por Camilo Luzuriaga, Ecuador, 1990.

²⁸ Cuyos costos de producción son generalmente más bajos.

²⁹ *Ratas, ratones y rateros*, dirigida por Sebastián Cordero, Ecuador, 1999.

³⁰ *Sueños en la mitad del mundo*, dirigida por Carlos Naranjo, Ecuador, 1999.

[...] A más del significativo hecho de abaratar costos de prácticas y ejercicios para estudiantes de cine, las últimas promociones de cineastas, estudiosos y aficionados hemos visto los grandes clásicos de la pantalla grande en el formato de la televisión.”³¹

Con la llegada del video digital, cuya calidad de registro y reproducción superaba con mucho al video análogo, logrando, incluso, emular al celuloide,³² el cine ecuatoriano multiplica realizadores y realizaciones; mientras que, con el cambio de siglo, la economía del país y la de sus habitantes entran en una profunda crisis.

c) El Ecuador contemporáneo: entre la migración y el cine

La migración de ecuatorianos hacia el extranjero no es un fenómeno nuevo, ya por los años 50 se habría producido la primera ola migratoria de ecuatorianos hacia el exterior. El periodo de reconstrucción de Europa y Estados Unidos, que le siguió a la Segunda Guerra Mundial, determinó la priorización de cierto tipo de comercio en el que no se incluían los sombreros

³¹ Jorge Luis Serrano, *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*, Quito, Ediciones Acuario, 2001, p. 63.

³² Incrementando su sensibilidad a la luz, mejorando la saturación de los colores, y desarrollando la capacidad de producir el efecto de “cuadros por segundo” (frames per second) que hasta hace poco era característica privativa del celuloide.

de paja toquilla, “uno de los pilares de la economía para las provincias de Azuay y Cañar”³³ desde 1840.³⁴

La crisis de la paja toquilla impactó drásticamente en la economía del “complejo sistema de intermediarios y de exportadores quienes explotaban a tejedores campesinos”³⁵ que constituía el gran aparato establecido en las provincias de Cañar y Azuay alrededor de la confección y exportación de los populares sombreros.

El desempleo creciente, como efecto de la crisis y la bien estructurada red de contactos que algunos exportadores del austro ecuatoriano mantenían con los importadores estadounidenses, fueron coadyuvantes dentro de este primer proceso migratorio de numerosos ecuatorianos hacia el exterior, tal como lo explica Alberto Acosta:

Esto [la crisis de la paja toquilla y las conexiones de los exportadores con Estados Unidos]³⁶ y la falta de confianza en la agricultura de subsistencia, como nuevo eje de la economía austral, impulsaron la emigración pionera de los años 50, primero a Chicago y luego a Nueva York. En los años siguientes a la crisis de la paja toquilla, la emigración se desarrolló y se mantuvo gracias a los vínculos entre los ecuatorianos del austro y los “emigrantes pioneros”.³⁷

La migración internacional de esta primera etapa, tuvo una escala regional importante, afectando distintos cantones de las provincias del austro ecuatoriano; adicionalmente, éste periodo generó un proceso de emigración permanente que, durante década, facilitó el proceso migratorio, numeroso, pero

³³ Alberto Acosta et al., *La migración en el Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2006, p. 32

³⁴ Alberto Acosta et al., Op. Cit, p. 32

³⁵ Brad D. Jokisch, *From New York to Madrid: A Description of Recent trends in Ecuadorian Emigration*, en Ecuador Debate No. 54 Centro Andino de Accion Popular (CAAP), , Quito, Ecuador. citado por Alberto Acosta et al., Op. Cit, p. 32 **

30 (4):. Alberto Acosta, Op. Cit, p. 32 CFR Jokisch, 2001

³⁶ El corchete es nuestro.

³⁷ Referencia al libro de Alberto Acosta, p. 32.

difícilmente masivo (como se verá más adelante), de ecuatorianos hacia el exterior; poniendo en evidencia la efectividad de las redes migratorias establecidas por los “emigrantes pioneros.”

Con el cambio de siglo y de milenio las cosas cambiarían drásticamente, tanto en lo económico y en lo político, como en lo social, determinando un nuevo hito en lo que a la migración internacional de ecuatorianos respecta.

A finales del siglo XX, el congelamiento bancario formó parte de un proceso de deterioro de la economía nacional, ocasionado por la irresponsabilidad y el afán de lucro de los grupos de poder económico-político de la época.

En 1998 la caída de precios del petróleo en los mercados internacionales, el especialmente brusco azote del fenómeno meteorológico de El Niño y su impacto en la producción agro-ganadera, así como el difícil acceso de nuevos productos a mercados internacionales determinó una reducción en el ingreso de divisas desde el extranjero.³⁸

Como estrategia de mantenimiento durante este duro periodo, los dueños de las instituciones bancarias generalizaron una práctica de préstamos vinculados que pretendía fortalecer otras empresas de los mismos grupos económicos, sin advertir el deterioro que esto supondría a la situación financiera de los propios bancos.

Por entonces, las instituciones del sistema financiero tenían la posibilidad de acceder a préstamos del Banco Central en condiciones

³⁸ Alberto Acosta et al., Op. Cit, p. 44 – 48.

preferenciales, a fin de dar respuesta a sus problemas de liquidez. Durante este periodo, conocido como el “salvataje bancario”, bancos de mayor y menor tamaño recibieron del estado, a través del Banco Central, montos que podrían superar los cinco mil de millones de dólares, desfinanciando, en el proceso, las arcas fiscales “y transfiriendo el costo del derrumbe financiero a la sociedad.”³⁹

El déficit presupuestario estatal, sumado a una coyuntura nacional e internacional que dificultaba el acceso del gobierno ecuatoriano a créditos externos, creó una urgente necesidad de refinanciamiento que encontraría en el Impuesto a la Circulación de Capitales su mejor herramienta; esta propuesta, emanada por grupos de derecha, implicaría la eliminación del impuesto a la renta para reemplazarlo por una carga impositiva capaz de grabar varias veces un mismo capital. A este respecto, Wilma Salgado explica que:

“Con el argumento de aumentar la recaudación fiscal, para financiar el creciente déficit fiscal, el nuevo gobierno adoptó la propuesta del Partido Socialcristiano, de eliminar el Impuesto a la Renta, y en su lugar colocar el Impuesto a la Circulación de Capitales, ICC, que entró en vigencia, en forma paulatina, sobre diferentes rubros, desde Enero de 1999.”⁴⁰

Esta medida determinó una drástica reducción en las transacciones bancarias y, especialmente, en los depósitos a la vista; entre otras razones, por la prohibición del doble endoso del cheque, como mecanismo gubernamental destinado a evitar la evasión del pago del impuesto.

La carga impositiva desestimuló el interés general por la realización de operaciones bancarias, lo que degeneró en una nueva crisis de liquidez de las

³⁹ Alberto Acosta et al., Op. Cit, p. 45.

⁴⁰ Salgado, Wilma, *Desencadenantes Y Beneficiarios De La Crisis Económica En El Ecuador*. Ecuador Debate No. 48. S.F.E.
<http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/debate/paginas/debate97.htm>

instituciones financieras y, ante la inexistencia de recursos suficientes para la realización de un nuevo salvataje, el entonces Presidente de la República, Jamil Mahuad Witt, decidió decretar feriado bancario por una semana, como antesala al congelamiento de las cuentas bancarias con montos superiores a 500 dólares.

El congelamiento bancario permitió al sistema financiero contar con suficiente dinero como para garantizar su reactivación, pero la cuestionada medida tuvo como efecto secundario la falta de circulante, dando paso a un periodo de depresión económica caracterizado por el cierre de pequeñas, medianas y grandes empresas, la caída libre del poder adquisitivo de los ecuatorianos y el estancamiento de sectores productivos.

La crisis financiera de 1999, el salvataje bancario, el recrudecimiento de la crisis, el congelamiento de fondos y la dolarización decretada en el año 2000 por el doctor Jamil Mahuad Witt, por entonces, Presidente Constitucional de la República del Ecuador, arrasaron con los haberes de los ecuatorianos.⁴¹ La respuesta de la población no se hizo esperar, ante la adopción de una política pública que implicó la implementación de medidas económicas con altísimos costos sociales, la migración se presentaba como una de las mejores opciones.

Una excelente síntesis de la decisiva influencia que la honda crisis financiera ejerciera en las intenciones migratorias de los ecuatorianos, consta en el libro *Ecuador: Migración internacional en cifras. 2008*, y, pese a la extensión de la cita, considero pertinente incluirla en este punto del análisis:

⁴¹ Alberto Acosta et al, *La migración en el Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2006, p. 45.

Entre 1976 y 1990 el saldo migratorio se situó alrededor de las 20.000 personas anuales en promedio. A partir de 1993, se percibe un crecimiento de la emigración que, para 1998, ya alcanza 40.735 personas anuales.

El vertiginoso incremento de la salida de ecuatorianos se da a partir de 1999... El saldo migratorio de los últimos ocho años (1999 – 2007) es de 954.396, lo que significa que, según esta fuente, al menos un 7% de la población ecuatoriana se desplazó al exterior, o el equivalente al 14% de la PEA (Población Económicamente Activa) del país, que según el INEC/ ENEMDU 2007 estaba compuesta por 6'687.788.

El año 2000 presenta el pico más alto de saldo migratorio⁴² con 175.000 personas que viajaron y no volvieron.⁴³

De lo dicho se desprende que durante 14 años de emigraciones, de 1976 a 1990, un promedio de 20.000 ecuatorianos abandonó, por año, el territorio nacional. En un periodo de 5 años, de 1993 a 1998, esta cifra se duplica, dando así testimonio de la influencia que ejercería en la economía de los ecuatorianos la aplicación de las recetas del FMI⁴⁴ y, de 1998 al año 2000, en sólo dos años, el saldo migratorio se cuadruplicó, convirtiendo a la crisis financiera en el más efectivo de los mecanismos de control demográfico a nivel nacional.

Desde el 2000, la migración empezó a incorporarse, con increíble potencia, en el imaginario social de los ecuatorianos, las historias de éxito de migrantes, las “abundantes” remesas y el progreso económico de sus familiares residentes en el Ecuador, frente a la desastrosa realidad socio–

⁴² Saldo migratorio es el resultado de la relación aritmética entre la salida de ecuatorianos desde el Ecuador hacia el extranjero y el ingreso de ecuatorianos desde el extranjero al Ecuador, calculado en un periodo económico específico (usualmente un año). El saldo migratorio guarda un registro de los ecuatorianos que han abandonado el país o han retornado a él únicamente por canales formales, siendo imposible determinar hasta el momento la cantidad de ecuatorianos movilizados desde y hacia el exterior por redes informales, procesos de tráfico de personas, etc.

⁴³ FLACSO – Ecuador y UNFPA, *Ecuador: Migración internacional en cifras. 2008*, Quito, FLACSO, 2008, p. 15.

⁴⁴ Luego de que se declarara la caducidad del modelo de sustitución de importaciones, y junto con la bonanza petrolera, vendría el periodo de liberalización comercial (ver Alberto Acosta, Op. Cit, p. 37) y la parcial implementación de las medidas del Consenso de Washington.

económica por la que atravesaba el país, hicieron de la migración la mejor de las inversiones.

Para muchos, si se me permite la analogía, la idea de migrar empezó a fundirse, de uno u otro modo, con la infantil promesa de la olla de oro que aguarda a los más osados al final del arco iris.

Parte del cine ecuatoriano empieza a representar estas complejas realidades, abordando las consecuencias de la medida desde distintos frentes. La producción cinematográfica ecuatoriana se multiplica y diversifica, al tiempo que los problemas sociales se agudizan en un estado, cuya economía se encontraba en terapia intensiva.

Siendo así, el cine ecuatoriano “post salvataje bancario” incorporó rápidamente la problemática social urbana y, muy especialmente, la temática migratoria, en los argumentos de varios largometrajes de ficción de realizadores ecuatorianos (sin desmerecer el importante rol que juega la migración en la producción documental nacional).

Durante la primera década de la dolarización, la producción cinematográfica se multiplicó en el país y, paralelamente, en los argumentos de buena parte de películas ecuatorianas⁴⁵ empezó a introducirse, cada vez con

⁴⁵ Dentro de los largometrajes de ficción producidos en el Ecuador durante la primera década del siglo XXI podemos encontrar directas referencias a la migración internacional (sea emigración de ecuatorianos o inmigración de colombianos –tema que trataremos en páginas posteriores-), así ocurre en: *Fuera de juego*, Dir. Víctor Arregui, 2002; *Cara o Cruz*, Dir. Camilo Luzuriaga, 2003; *Pasaje de Ida*, Dir. Rogelio Gordón, 2004; *Crónicas*, Dir. Sebastián Cordero, 2004; *Qué tan lejos*, Dir. Tania Hermida, 2006; *Paella con Ají*, Dir. Galo Urbina, 2007; *Pollito Tigramuy*, Dir. William León, 2007; *Cuando me toque a mí*, Dir. Víctor Arregui, 2008; *Prometeo Deportado*, Dir. Fernando Mieles, 2008; *Migrante*, Dir. Carlos Pérez, 2009; *Las Zuquillo Express*, Dir. Carl West, 2010; entre otras.

más fuerza, el abordaje de las características, causas y, especialmente, consecuencias de los procesos migratorios.

En el Ecuador, entonces, las cámaras (no todas, claro) vuelven sus lentes a los migrantes, demostrando que los fenómenos migratorios se van tornando paulatinamente en elementos fundamentales de nuestras prácticas socio-culturales. El cine aporta al debate acerca de la realidad de nuestro país, sin dejar de lado el sempiterno tema de la familia, cuya vasta presencia en la producción cinematográfica mundial da cuenta de su importancia en la realidad social y en el imaginario colectivo.

Parte de la producción fílmica ecuatoriana realizada a inicios del tercer milenio evidencia las hondas huellas de esa crisis social que le sigue a casi toda crisis económica. Las pantallas (en franca consonancia con las realidades) muestran un Ecuador en el que la migración se presenta como la única solución posible, el único remedio capaz de evitar la catástrofe y, en este contexto, la reflexión acerca de la migración y sus impactos no se hace esperar.

Para comprender cómo es que parte del cine realizado en el Ecuador hace referencia a las temáticas circulantes en el imaginario social de este país dolarizado, y en lo que a las reflexiones acerca de la familia se refiere, analizaremos dos largometrajes realizados por cineastas ecuatorianos durante esta época: *Pasaje de ida*⁴⁶ y *Cara o cruz*.⁴⁷

⁴⁶ *Pasaje de ida*, dirigida por Rogelio Gordón, Ecuador, 2004.

⁴⁷ *Cara o cruz*, dirigida por Camilo Luzuriaga, Ecuador, 2003.

d) Padres migrantes, pobres hijos

Pasaje de ida relata la historia de Sofía, una joven adolescente que, a punto de cumplir los 17 años, sigue esperando, cada vez con menos ilusión, a su madre, una mujer migrante que juró volver de España para festejar la *fiesta rosada* de su hija y todavía no regresa. El padre de Sofía, un alcohólico empedernido, abandonó a su familia años atrás, forzando a la madre a migrar a España para poder mantener a sus tres hijos. Sofía vive con sus hermanos menores (dos pequeños) y sus abuelos maternos; la adolescente atraviesa duras y críticas situaciones (desde sufrir una violación hasta cometer un intento de suicidio) que el film parece atribuir con especial énfasis a la prolongada ausencia de la madre.

A decir de su director, Rogelio Gordón,⁴⁸ *Pasaje de ida* procura realizar una *denuncia social* acerca de los problemas relacionados con los procesos migratorios. Gordón plantea que la migración de los padres y su ausencia en la crianza de los hijos puede ser nefasta para las nuevas generaciones; según él, su obra busca poner en evidencia los *riesgos* a los que pueden exponerse quienes no cuentan con una adecuada guía parental y un solidificado sistema de valores que, en general, según sugiere la película, debe hallar su origen en la religión. Este film, hecho con el apoyo de una iglesia cristiana, *juzga* y, a la vez, *justifica* el proceder de los personajes, encontrando en las acciones de los hijos las consecuencias de las decisiones de sus progenitores.

En la película –y probablemente no sólo en ella– las decisiones de los padres ejercen enorme influencia en el futuro de la prole; en esta línea, los

⁴⁸ En entrevista mantenida el 11 de diciembre de 2009.

padres migrantes, en *Pasaje de ida*, son los causantes involuntarios de todos los errores de sus hijos; mientras que quienes afrontaron la crisis quedándose, fueron recompensados con el magnífico premio de unos 'buenos hijos' y una 'familia unida'.

Será muy útil para comprender la representación que, en *Pasaje de ida*, se hace de los migrantes y sus familias, realizar un breve análisis de los personajes adolescentes que impulsan la trama. Eric, es uno de ellos, un joven guapo y acaudalado que con sus encantos enamora a Sofía y, coincidentalmente, es también hijo de migrantes. Eric lo tiene todo, es un joven guapo, aparentemente acaudalado y muy adicionado a todo tiempo de excesos. Eric abusa sexualmente de la conflictiva Sofía, desatando en la muchacha la más honda de las crisis; pero la película, en sí misma, sugiere una explicación de tan reprochable comportamiento: Eric se crió solo, sus padres se fueron lejos, partieron a Estados Unidos en busca de una nueva vida, dejándolo, aún pequeño, al cuidado de terceros.

Con los padres migrantes de Eric se cumplió la máxima de "migrar o morir en el intento". En Estados Unidos, siendo él aún niño, sus padres fueron asesinados por "una pandilla", según señala la película. La migración, entonces, condenó a Eric a la orfandad, convirtiéndose en un elemento determinante en el futuro del muchacho.

La verdad sobre la vida de Eric nos la revela el film luego de que el joven ha abusado de Sofía; la pérdida de sus padres es revivida mediante flashbacks que se intercalan con un momento de reflexión que Eric tiene antes del robar una gasolinera –junto con su banda y dos "asesores" colombianos–. Eric sufre

en silencio, mirando a las familias felices y juntas en un parque y recuerda el momento en el que, años antes, le anunciaron la muerte de sus padres.

Pasaje de ida juzga pero no condena a los hijos de los migrantes por sus acciones que, desde una perspectiva evidentemente determinista, ampliamente sintonizada con las creencias religiosas que abandera el film, son consecuencia de las malas decisiones de los padres; siendo la de migrar, la peor de todas.

Otro personaje, Mateo, llama mi atención; su padre los abandonó a él y a su madre (Esther) hacía años, pero extrañamente este joven es perfecto, buen hijo, buen cristiano, buen amigo, buen prospecto, buen samaritano ¿La razón? El film también ensaya una suerte de respuesta: la madre, pese a los problemas económicos que la ausencia paterna representaba, no migró, decidió quedarse trabajando duro para sacar adelante a su hijo y su sacrificio (largos horarios en un hospital, según cuenta la historia) es recompensado con el privilegio de tener el único hijo adolescente capaz de prepararle el desayuno a su madre en uno de sus 364 “felices no cumpleaños”.

Extrañamente, en el film, la falta del padre, como en el caso del hogar de Mateo, no fue un elemento determinante en el futuro del virtuoso muchacho, lo que nos lleva a dos reflexiones. Por un lado, según *Pasaje de Ida*, lejos de ser las decisiones de los padres las que “determinan el futuro de los hijos”, son las decisiones de la madre las que lo hacen, pues no se trata simplemente de tener una guía adecuada por parte de los cuidadores (los abuelos de Sofía cumplen aparentemente bien el rol de tales y, sin embargo, la joven atraviesa serios conflictos), se trata de tener el vigilante y cariñoso ojo materno al

cuidado de la progeñie. Más adelante volveremos sobre este punto. Por otro lado (y sobre este punto tanto el film como el realizador parecen muy claros), son los migrantes los que tienen culpa y responsabilidad respecto de las acciones de los que se quedan.

Vale resaltar el hecho de que a través de los diálogos de Mateo y su madre, esta película (realizada en pleno trance entre los cambios de siglo, de milenio y de moneda) sugiere que migrar o no migrar eran las únicas opciones posibles, y que de la alternativa elegida dependería, en gran medida, el futuro del sujeto, de la familia y de la sociedad.

Hay un personaje más que despierta mi interés, Verónica, la mejor amiga de Sofía y quien representa todas las cualidades esperadas en una joven adolescente. Aunque su presencia en pantalla es breve, su aporte será decisivo para nuestro análisis, porque ella, criada en el seno de una familia *unida*, debe sus virtudes (y así lo dice abiertamente) al hecho de que su madre decidió no migrar.

La postura que asume *Pasaje de ida* frente a la responsabilidad del progenitor migrante en la formación de las futuras generaciones no dista mucho de los criterios que, al respecto, vierten estudiosos de temas migratorios, pues como señala José Tonello “Hay niños y jóvenes que crecen con una doble desventaja: lejos de sus padres y por lo tanto carentes de su guía educadora y llenos de dinero y de caprichos por otro lado, porque reciben las remesas de

sus padres y con frecuencia las gastan mal, asumiendo hábitos cuestionables.”⁴⁹

Ser hijo o hija de migrante es percibido, por muchos, como un estado que supone una caprichosa combinación entre orfandad y montepío. En *Pasaje de ida*, Sofía y, especialmente, Eric representan fielmente esta popular concepción de los hijos de migrantes –y, por lo tanto, también de sus padres y madres migrantes.

e) La madre que deja de serlo

Las sociedades modernas atribuyen a “lo femenino” ciertas características, ocupaciones y esferas de acción que tienden a reproducir modelos de pensamiento y comportamiento social que sientan sus bases en una estructura sociopolítica y cultural que encuentra en el hombre la medida de todas las cosas.

La mujer de nuestro tiempo sigue siendo percibida como una criatura delicada (con relación al hombre, claro está, el único parámetro en el que se funda este modelo), cuya ocupación primordial, por un evento de “predestinación natural” (los hombres no tienen útero), es la reproducción a través de la cual se perenniza la especie humana. Siendo así, el ámbito de acción de lo femenino se circunscribe en primera instancia a lo doméstico, a lo

⁴⁹ José Tonello, “Capitalización y descapitalización: Efectos de la movilidad humana”, en Programa Andino de Derechos Humanos, editor, *Migración, Desplazamiento Forzado y Refugio*, Quito, UASB-PADH, Unión Europea, FEPP, Plan Migración, 2005, p. 16.

que pasa casa adentro. El mundo “de afuera” es para el hombre, el exterior no le pertenece pero le corresponde a él.

Los dominios de la mujer están dentro de casa y aunque los milagros de la ampliamente conocida “liberación femenina” nos han permitido ir conquistando otros espacios –la escuela, la academia, los ámbitos laborales– nuestro feudo original sigue siendo tan nuestro y dependiendo tanto de nosotras como antes de logradadas estas magnas conquistas: el hogar y todo lo que él implica –las labores de la casa, la crianza de los hijos– siguen siendo casi exclusivamente nuestros.

Si la mujer no arregla la casa es una “hembra defectuosa,” si el hombre no arregla la casa, su masculinidad lo exime de toda posibilidad de reproche. Si la mujer no cuida a los hijos, no los viste y atiende, no cocina ni lava sus ropas (u ordena a otras mujeres que lo hagan por ella) para mantener atendida a su progenie, es una mala madre. Si la mujer renuncia a su feudo originario y abandona ese hogar que es más suyo que de nadie, dejando a los hijos al cuidado de otro –el padre (respecto de quien la responsabilidad socialmente atribuida dentro del proceso de crianza sigue limitándose a la labor del proveedor), sus padres, quien fuera–, esa renuncia es percibida como un injustificable acto de rebeldía, no sólo contra el orden de las cosas, sino contra “natura”.

La mujer pare y para la mayoría de sociedades *occidentales*, parir implica hacerse cargo de lo que “es de una”; el hijo, la hija que, habiendo salido de la entraña materna, le pertenecen en una extraña figura de comodato que poco a poco se irá disolviendo llegada la adolescencia.

Con esta lógica de base, la ausencia del padre, la migración del padre es comprensible, hasta cierto punto excusable y, de hecho, ocasionalmente admirable; porque, por un lado, al padre se le exime de una responsabilidad distinta a la financiera en el proceso de crianza de los hijos, por lo que su partida no implica necesariamente el descuido de una de sus obligaciones básicas y, por otro, se le adjudica –por ser hombre– la esfera de acción de lo externo, cuyo límite se encuentra en la puerta de entrada del hogar.

Esta lectura social de los comportamientos individuales de hombre y mujer sienta sus bases en la adjudicación sexista de los espacios y de los oficios, fenómeno que Boaventura de Sousa Santos, en una reflexión acerca de los mecanismos de exclusión, explica así “En el caso del sexismo, el principio de exclusión se funda en la distinción entre el espacio público y el espacio privado y el principio de la integración desigual, así como en el papel de la mujer en la reproducción de la fuerza de trabajo en el seno de la familia y más tarde, tal como ocurre en el racismo, por la integración en formas desvalorizadas de fuerza de trabajo.”⁵⁰

La migración paterna no subvierte realidades sociales ecuatorianas, latinoamericanas, ni pone en jaque el modo de ser de las cosas cuya naturalización afecta especial, aunque no exclusivamente, al sexo femenino.

La migración internacional de ecuatorianos, que del 2004 al 2006 atravesó un proceso importante de feminización (aunque de acuerdo a los cálculos de saldo migratorio mantiene, desde el 2007, una relativa paridad entre hombres y mujeres migrantes), provocó una serie de alertas,

⁵⁰ De Sousa Santos, Boaventura, *La Caída Del Angelus Novus. Ensayos Para Una Nueva Teoría Social*, Bogotá, Ediciones Antropos, 2003. p. 127.

relacionadas con el impacto de la migración, especialmente de la femenina, en la familia y en la sociedad; a este respecto, Jeannette Sánchez sostiene que:

Se plantea, a nivel de hipótesis, que la migración estaría moldeando interpretaciones de los problemas locales y familiares, como el comportamiento de los adolescentes, la infidelidad conyugal, las rupturas de las parejas, y la desestructuración familiar, más allá de su real responsabilidad. Se advierte que varios de los problemas adjudicados a la migración, probablemente estuvieron presentes mucho antes, y tienen que ver con estereotipos e imaginarios sobre los roles que se imponen a las mujeres y, principalmente, a las madres.⁵¹

Tal como sostiene Sánchez, la migración, especialmente la femenina y, más aún, la materna, son relacionadas con una serie de problemas preexistentes que, sin embargo, casi se sugieren inéditos como estrategia para adjudicarle su acontecimiento a la migración.

De lo dicho, se desprende también que la migración del padre (entendida como una más de las posibles formas en las que se hace evidente su ausencia en el hogar) no guarda relación con la carga negativa, nefasta, que la sociedad le otorga a la migración materna, cuya presencia en el hogar es absolutamente indispensable, tal como se representa en la película *Pasaje de ida*.

La partida de la madre es socialmente percibida –y el film lo reconoce– como un ejercicio de liberación⁵² de la mujer,⁵³ caracterizado por su impacto

⁵¹ Sánchez, Jeannette, “La emigración de Ecuador y los retos del desarrollo,” en Programa Andino de Derechos Humanos, editor, *Migración, Desplazamiento Forzado y Refugio*, Quito, UASB-PADH, Unión Europea, FEPP, Plan Migración, 2005, p. 56.

⁵² Con relación al tema de la migración femenina como un ejercicio de liberación, son muy decidores los testimonios de las migrantes ecuatorianas que viven en el extranjero, algunos de los cuales han sido recogidos en textos compilatorios. A continuación reproduzco el fragmento pertinente del testimonio de Angelines, ecuatoriana viviendo en España: “Añoro mucho a mi país, a la gente, su calidez. El conjunto de los colombianos con que me relaciono y que son de mi grupo, ha suplido ese espacio. Pero a pesar de toda esa añoranza de mi gente, no quisiera volver y la razón es mi libertad; la necesito. No estoy dispuesta a renunciar a ella...” extraído

nocivo en las familias y, particularmente, en los hijos. En ciertos estratos sociales, la mujer, vista como ama y señora de su casa, ocasiona una afrenta a la sociedad al abandonar el espacio que ésta le ha reservado: el hogar. Es por eso que en *Pasaje de ida* los hogares en los que falta el padre y la madre decidió no migrar (el de Mateo y el de Verónica), han sido “bendecidos” con unos buenos hijos; en tanto que los hogares en los que la madre migró (el de Eric y el de Sofía), se caracterizan porque a la progenie se le desgració el futuro.

Es aquí donde la adolescente Verónica nos da herramientas para afirmar que esta reflexión va por buen camino, con un decidor fragmento del diálogo que, incluido en la película, ella pronuncia cuando Sofía está en el hospital, luchando entre la vida y la muerte, luego de que intentara suicidarse a causa del abuso sexual de Eric:

VERONICA⁵⁴

Su madre [la de Sofía] tuvo que emigrar a España. Yo no creo que fue una buena decisión... No tenemos muchas cosas, ni

del texto de Javier Murillo M, *Rostros de la migración. Experiencias comentadas de inmigrantes colombianos y ecuatorianos en España*, Bogotá, Fundación Esperanza, 2009, p. 57.

⁵³ Don Luis, el padre de Laura (madre migrante de Sofía), habla con cierto desdén de la partida de su hija y de la libertad que, habiendo encontrado en España, dilata su regreso.

⁵⁴ La reproducción de esta cita consta en formato de diálogo de un guión cinematográfico; los corchetes son míos.

comemos de lo mejor, ni tenemos
lujos, pero tenemos una madre.⁵⁵

La sentencia es evidente. Todo lo que ha ocurrido para llevar a los personajes a ese momento y lugar, todo lo que ha pasado en la vida de Sofía para llevarla a ella, con sus 17 años, a agonizar en la cama de un hospital, de algún modo, es causado por la madre. La decisión materna de partir con un *Pasaje de ida*, “no fue buena”, porque facilitó, promovió, provocó o determinó la desgracia de la hija.

La figura del migrante, y en el caso concreto de la familia, la de la madre migrante, poco a poco empieza a trastocarse en el chivo expiatorio de los problemas de terceros (sus hijos), familiares y sociales. Tal como afirma René Girard:

Todo el mundo entiende perfectamente esta expresión, nadie titubea acerca del sentido que hay que darle. Chivo expiatorio denota simultáneamente la inocencia de las víctimas, la polarización colectiva que se produce contra ellas y la finalidad colectiva de esta polarización. Los perseguidores se encierran en la «lógica» de la representación persecutoria y jamás pueden salir de ella.⁵⁶

La lógica social determina la necesidad de imputarle sus males a alguien o algo, siendo la elección más obvia aquél o aquella cuyo comportamiento, además de novedoso, puede ser percibido como socialmente peligroso por su potencial de subversión de un *status quo* de aquellos inmodificables por ser “naturalmente” establecidos.

⁵⁵ Fragmento del diálogo de Verónica, incluido en el film *Pasaje de ida* de Rogelio Gordón.

⁵⁶ René Girard, *El Chivo Expiatorio*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Editorial Anagrama S.A. 1986, p. 57.

f) La migración y la mujer (más allá del rol de madre)

Yo tengo claro lo que soy; yo no soy española; yo no soy ecuatoriana de Ecuador... de allá no soy; yo soy ecuatoriana en España... es lo que soy.⁵⁷

Con *Cara o cruz*⁵⁸, la reflexión acerca de la mujer y la familia toma otro rumbo, dejamos de lado ya el tema de los hijos, porque esta investigación, lejos de ser exhaustiva (si alguna puede preciarse de semejante conquista) pretende ser sugerente, invitando a revitalizar el debate acerca de cómo los realizadores ecuatorianos (y no sólo ellos) miran su mundo, el nuestro, a través del cine.

Cara o cruz cuenta la historia del reencuentro de dos hermanas, Manuela y Virginia, separadas cuando niñas porque a Virginia su padre se la llevó a vivir en Estados Unidos, mientras que Manuela se quedó en Quito con su madre. Luego de décadas de alejamiento, las dos hermanas vuelven a juntarse gracias a la visita de Virginia al Ecuador. La distancia, el tiempo y los mundos diferentes en los que han vivido, moldearon a las niñas que, ya transformadas en mujeres adultas, procuran conocerse a sí mismas y reconocer a la otra, a lo largo de toda la película.

El reconocimiento es una de las temáticas subyacentes en el film. El reconocimiento de la diferencia entre las dos hermanas, distintas por cultura, por vida, por decisión, se enfrenta a las expectativas que cada una de ellas se hizo de la otra, causando tensiones que se sienten aún en la cámara oscura de la sala de cine.

El film plantea uno de los desafíos a los que se enfrentaba la familia migrante a fines del siglo XX: los que se iban y los que se quedaban mantenían

⁵⁷ Javier Murillo M., Op. Cit., p. 95.

⁵⁸ *Cara o cruz*, dirigida por Camilo Luzuriaga, Ecuador, 2003.

un contacto limitado por la dificultad, el tiempo y/o los costos que demandaba la comunicación constante y, aunque eso sea casi inexplicable en la era de las “NTICS”,⁵⁹ era perfectamente comprensible en un momento de transición en el que el tener email se definía como un lujo innecesario, porque la poca difusión de la herramienta en el Ecuador, hacía que la “bandeja de entrada” estuviera a diario casi irremediabilmente vacía.

En el film, en medio de una discusión en la que se evidencia la complejidad de tan esperado encuentro, Manuela dispara “¿Por qué no me escribiste, Virginia?” y Virginia contraataca “¿Y tú por qué no me escribiste?”. Manuela y Virginia demuestran que el escaso (o nulo) contacto mantenido durante tantos años las volvió dos extrañas cuyas semejanzas amenazan, a lo largo de toda la película, con estar limitadas a un par de apellidos y un código genético.

La familia migrante—no migrante proyectada en pantalla, dista mucho de las nuevas aspiraciones de la familia transnacional. Las hermanas son desconocidas que procuran reconocerse en honor a un pasado remoto que, a ratos, parece no tener la fuerza para conciliar sus diferencias.

La mujer migrante de *Cara o cruz*, Virginia, regresa al Ecuador para encontrar un país que ya no es el suyo. En el aeropuerto y con su pasaporte de ciudadana americana, debe soportar preguntas acerca de por qué en su valija no hay sostenes. Virginia entiende entonces que ha llegado a otro mundo, en el

⁵⁹ Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación.

que todo, hasta las ideas a veces, resulta –extrañamente– a la vez familiar y diminuto.⁶⁰

Virginia, la migrante, es una mujer social y sexualmente activa, cuya personalidad pone en jaque la arquitectónica y estructurada vida de Manuela; la no migrante, casada y anclada a un matrimonio en crisis que procura mantener, y una casa en ruinas que intenta reconstruir (o viceversa). La libertad que supone el hablar del ejercicio de la sexualidad en sociedades como la estadounidense –y no es que acá no haya quien la ejerza tan libremente, es que si lo hace, rara vez lo dice– es una de las características de Virginia que acrecienta la brecha entre ella y su hermana.

Manuela aguanta su matrimonio, alentando en su alma la idea de un romance anónimo que mantiene por correspondencia. Donde la migración trazó un precipicio, la pasión, el dolor⁶¹ y la posibilidad de verse igual de perdidas e insatisfechas con sus respectivas vidas tendió un puente. Las hermanas reconocen que nunca se conocieron y se brindan la posibilidad de empezar de nuevo.

La reflexión que la película hace acerca de los conflictos propios de esos reencuentros de migrantes y sus familias no migrantes, en los que se desdibuja poco a poco la delgada línea entre el parentesco y la extrañeza, da cuenta de un tiempo en el que la “familia transnacional” (entendida como esa familia que mantiene sus vínculos gracias al establecimiento de relaciones e intercambios constantes entre los miembros permanentemente radicados en diversos

⁶⁰ “It was like, todo tan familiar, tan chiquito” fragmento del diálogo de Virginia en la película *Cara o cruz*.

⁶¹ El padre de ambas muere en un asilo en Quito, durante la visita de Virginia al Ecuador.

países) era una novedosa categoría de estudio, aún no reconocida del todo como una realidad social en nuestros países, un tiempo en el que la migración era una realidad socio-familiar, puesta a prueba por las dificultades y costos del contacto.

Virginia, de niña, migrante ecuatoriana y de adulta ciudadana estadounidense, encuentra que este Ecuador chiquito al que ella ya no pertenece⁶² le es sorprendentemente familiar. Esta extraña sensación de complicada pertenencia es explicada por Ninna Nyberg Sørensen así “A menudo la población migrante interactúa y se identifica con varias naciones estado y/o localidades, y contribuyen con sus prácticas al desarrollo transnacional de las comunidades [...] y a un nuevo tipo de formación social en el espacio social transnacional.”⁶³

Los migrantes tienden a reconocerse como seres en transición, una transición entre (al menos) dos estados, (al menos) dos culturas. Las familias de migrantes migran y no migran; manteniéndose muchos de sus miembros arraigados al terruño de origen, lo que supone una serie de retos para el establecimiento y mantenimiento de las relaciones familiares.

La familia se transnacionaliza no con un evento puntual, el de la migración de uno o varios de sus miembros, sino con una serie de contactos, de comunicaciones, de intercambios –uno manda remesas, otro envía videos; uno llama para contar sus penas y el otro le informa acerca de las novedades

⁶² Sin desconocer las posibilidades de binacionalidad que rigen entre Ecuador y Estados Unidos –y entre Ecuador y otros países– y atendiendo únicamente a la descripción de Virginia en el film como “ciudadana norteamericana”.

⁶³ Ninna Nyberg Sørensen. “La familia transnacional de latinoamericanos/as en Europa,” en Gioconda Herrera y Jacques Ramírez, editores, *América Latina migrante: estado, familia, identidades*, Quito, FLACSO, 2008, p. 273

de todo el pueblo— cuya carga simbólica genera nuevas dinámicas de interacción, fortaleciendo las relaciones establecidas.

Cara o cruz está en el límite de la familia transnacional; sus personajes han pasado por alto ese intercambio constante, y más o menos recíproco, que permite el establecimiento y mantenimiento de las relaciones familiares; así, el parentesco se vuelve poco más que una coincidencia de apellidos y recuerdos. Virginia y Manuela encarnan modelos de mujeres criadas en mundos diferentes y las tensiones que desencadena su contacto, de alguna manera, permiten vaticinar el restablecimiento precario de esas relaciones familiares que la distancia, el tiempo y la falta de Facebook casi condenan a la extinción.

Las películas analizadas en el presente capítulo, *Cara o cruz* y *Pasaje de ida*, incluyen posturas respecto a la familia, a la mujer, al parentesco y a la migración, que nos permiten reflexionar acerca de los procesos de reencuentro y desencuentro ocasionados a propósito de las migraciones internacionales. Si bien ambas películas tienen enormes diferencias que marcan las distancias desde la temática hasta el estilo, analizándose a la mujer de distintas perspectivas (en *Pasaje de ida*, por ejemplo, el rol social de la mujer adulta está irremediablemente relacionado con la maternidad, mientras que en *Cara o cruz*, es absolutamente independiente de esta condición), los dos films hablan de la partida y la llegada de migrantes (respectivamente) y de esa cultura de la espera que, de algún modo, se va constituyendo en las familias transnacionales; así, el diferimiento de los sentimientos y las interrelaciones entre los migrantes y los no migrantes se convierte en la tónica de la interacción familiar representada en ambos films.

Capítulo II

El cine migratorio y el “malo de la película”

a) Entre fines y medios

En realidades sociales como la ecuatoriana, tener producción cinematográfica y ver cine nacional en las pantallas del país y del mundo, tiene más rasgos de finalidad que de ruta. El cine, para los creadores cinematográficos de países como el nuestro, con abundancia de temas (por la diversidad cultural que los caracteriza) y escasez de recursos, tiende a convertirse en un fin en sí mismo, por los múltiples retos adicionales que representa la producción cinematográfica.

Esta concepción generalizada del *cine-fin* invisibiliza, a veces, una función fundamental del más exitoso de los “espectáculos de circo,”⁶⁴ haciendo que al cine se le desprovea de su carácter mediático y prestando menor atención a su capacidad de comunicar, de reflexionar, de mostrar y de ocultar y a su alcance potencialmente masivo. El hacer cine, constituido en una finalidad en sí mismo, tiende a ocultar al cine, en tanto que poderoso medio de comunicación, con altísimo potencial de penetración social.

El cine presenta imágenes de lo cotidiano, de lo conocido, de lo imaginado y de lo temido, proyectando frente a su espectador rostros ajenos

⁶⁴ Ver cita No. 15.

que, por no sé qué magia adjudicada a la repetición, le resultan completamente familiares.

El *cine-medio* influye y confluye en una sociedad, constituyéndose en un instrumento generador de sentido a través del consumo y la apropiación de los contenidos cinematográficos por parte de las “masas”. El *cine-medio* supera, entonces, la alienante función que en él reconociera la Escuela de Frankfurt, al demostrarse absolutamente permeable a las prácticas de las sociedades que lo consumen. Así, el cine empieza a dibujar su tránsito entre la esfera de los medios y la de las mediaciones.⁶⁵

Las mediaciones cinematográficas, en la misma línea que las televisivas, aunque, en general, dirigidas a un público segmentado con mayor “eficacia”,⁶⁶ aportan nuevos sentidos, conceptos, juicios y prejuicios que confabulan a favor de la constitución de los discursos. Esto ocurre, a decir de Jesús Martín Barbero “Pues el medio no se limita a vehicular o traducir las representaciones existentes, ni puede tampoco sustituirlas, sino que ha entrado a constituir una escena fundamental de la vida pública.”⁶⁷

Los maravillosos complejos multisalas de exhibición cinematográfica ofrecen una amplia gama de posibilidades, que dan fe, por un lado, del cabal

⁶⁵ “Lo que nos interesa es la propuesta de una teoría social de la comunicación basada en el paradigma de la mediación. Que es aquel modelo 'que trabaja con intercambios entre entidades, materiales, inmateriales y accionales' adecuado para 'estudiar aquellas prácticas en las que la conciencia, la conducta y los bienes entran en proceso de interdependencia'[...]. Un modelo que referido al campo del que nos ocupamos busca dar cuenta de las formas/instituciones que toma la comunicación en cada formación social, de las lógicas que rigen los modos de mediación entre el ámbito de los recursos, la organización del trabajo y la orientación política de la comunicación, y por último de los usos sociales de los productos comunicativos” en Jesús Martín Barbero, “Euforia tecnológica y malestar en la teoría,” en *Diálogos de la Comunicación*, No.20, Lima, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, 1988, p. 9.

⁶⁶ No todo el mundo puede pagarse los 2, 3, 4, 5 dólares y tanto de la entrada.

⁶⁷ Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003, p. XIV.

entendimiento de los exhibidores acerca de la naturaleza mediática del cine y, por otro lado, dan cuenta de decenas de (usualmente estereotípicos) discursos subyacentes –el del “sueño americano,” “el norte siempre está arriba,” “el amor lo puede todo,” “cada oveja con su pareja,” “venciéndote vencerás,” etc.–, cuya constitución está parcialmente encomendada a los proyectores y las pantallas.

El cine proyecta ideas que circulan en el imaginario social, pero tal proyección no ocurre de manera inocente. El cine aporta a la reafirmación o desestimación de los discursos y a su consolidación en ese imaginario social del que originalmente los extrajo. Las mediaciones cinematográficas interactúan con los individuos y las sociedades en un proceso constante de intercambio simbólico en donde los discursos se van transfiriendo, transmitiendo y transmutando, confirmando una vez más que su proceso de constitución no es para nada estático.

¿Qué pasa cuando el cine–medio, elemento constitutivo de discursos, empieza a reflexionar acerca de la función que los medios audiovisuales desempeñan en este mundo globalizado? ¿Qué sucede cuando el cine–fin se cuestiona acerca del aporte de los proyectores y las pantallas a la construcción de imaginarios? Finalmente ¿qué ocurre cuando en el cine convergen dos naturalezas, la del medio y la de la mediación cinematográfica, la primera construyendo discursos acerca de la migración y de la vida y, la segunda, cuestionando desde una perspectiva social y política los discursos contruidos por los medios?

Algunas producciones cinematográficas hechas por realizadores ecuatorianos en la época posterior al salvataje bancario nos proporcionan dos

excelentes ejemplos de un cine que reflexiona acerca del rol que cumplen las pantallas en las diversas dinámicas sociales: *Fuera de juego*⁶⁸ de Víctor Arregui y *Crónicas*⁶⁹ de Sebastián Cordero, hablan de la migración, de los medios, y de la influencia de éstos últimos en la construcción de imaginarios respecto de la primera.

Fuera de juego cuenta la historia de Juan, un joven ecuatoriano de escasos recursos económicos, condenado a vivir su adolescencia en un contexto que el país aún no logra olvidar: la crisis económica de fines de los noventa, el salvataje bancario y el congelamiento de fondos. Juan, encarcelado en el seno de una familia disfuncional, emprende un proceso de redescubrimiento de sí mismo, en un país que hiede a llanta quemada y gas lacrimógeno. La constante en este proceso está marcada por el creciente deseo de migrar, aupado por Johnny, amigo de Juan que vive en España, quien por tele y teléfono se entera de lo que ocurre en el país. Pedro, hermano de Juan, es televidente y espectador silencioso de las revueltas, huelgas y derrocamientos característicos de ese momento histórico; mientras la noticia televisada marca el ritmo de la historia de una familia que sucumbe con un país que naufraga.

Crónicas relata la historia de Vinicio Cepeda, migrante colombiano radicado hacía años en Ecuador, que cae preso por el accidental atropellamiento de un niño. Vinicio, en prisión, logra hablar con Manolo Bonilla, el presentador estrella de un sensacionalista programa de noticias de Miami que llega a Ecuador siguiendo la pista de un asesino serial de niños, el

⁶⁸ *Fuera de juego*, dirigida por Víctor Arregui, 2002.

⁶⁹ *Crónicas*, dirigida por Sebastián Cordero, 2004.

“Monstruo de Babahoyo.” Vinicio ofrece a Manolo información privilegiada acerca del monstruo a cambio de un reportaje que impacte en las autoridades nacionales y forje su libertad. Manolo acepta, convencido de que Vinicio conoce demasiados detalles inéditos acerca del monstruo y sus crímenes y eso, para Manolo, sólo puede significar una cosa. *Crónicas* es el perfecto ejemplo de la representación del migrante colombiano en el cine ecuatoriano, no el único, claro, *Cuando me toque a mí*⁷⁰ o *Pasaje de ida*⁷¹ podrían ser útiles para realizar el mismo análisis, con la enorme diferencia de que el colombiano migrante, en ninguna de las opciones anteriores, es el protagonista del film.

Dicho esto, y tomando como base las historias relatadas en *Crónicas* y *Fuera de juego*, me interesa reflexionar acerca de los medios, las mediaciones cinematográficas y su influencia en la constitución de ese discurso –que nos es más o menos familiar a todos– que identifica una caprichosa relación entre la migración y la delincuencia –ambas tan populares en nuestros días–.

b) La migración y otros demonios

Con el pretexto de expandir la civilización, los procesos migratorios han servido de plataforma para la construcción de sociedades en las que la convicción de una “supremacía cultural” y la condición pseudo–mesiánica del foráneo⁷² determinaban la exclusión, opresión y subyugación de los locales. Cuando los flujos migratorios iban del centro (Europa, claro) a la periferia (todo

⁷⁰ *Cuando me toque a mí*, Dir. Víctor Arregui, 2008.

⁷¹ *Pasaje de ida*, Dir. Rogelio Gordón, 2004.

⁷² Quien, en el caso de la actual América, venía trayendo la Biblia, la cruz, *El Requerimiento* (documento jurídico-teológico que demandaba sumisión a los reyes de España y a la fe católica) y las bulas papales de 1493.

el resto del mundo) o de arriba (Estados Unidos y Europa, claro) hacia abajo (todo el resto del mundo), la migración funcionaba, y nadie⁷³ se hacía problema.

Pero las cosas cambian y los discursos pronunciados desde un mismo lugar de enunciación y respecto a un determinado fenómeno se modifican por diversas razones. Los nuevos procesos migratorios, los que parten desde las ex-colonias rumbo a las “madres patrias” de antaño y que son caracterizados por el desplazamiento sur–norte de representantes de aquellas culturas tradicionalmente subalternizadas, ya no tienen la carga “civilizatoria” de antaño.

Desde la perspectiva noratlántica –que si no determina, al menos influye fuertemente en nuestra forma de ver y sentir el mundo–, se gesta la peligrosa costumbre de comprender a la migración desde una lógica de seguridad, lo que significa relegar a segundo plano las implicaciones socioculturales de los fenómenos migratorios, entendiendo a la migración estrictamente como un asunto de seguridad interna de los estados receptores; hecho que, por supuesto, tiene serias implicaciones (vulneración de debidos procesos, implementación de sanciones penales por violaciones de carácter administrativo –como es la migración en condiciones irregulares–, entre otros).

La migración, un fenómeno sociocultural cuyas implicaciones económicas no son, ni remotamente, las más importantes –aunque sí las más debatidas–, es percibido actualmente como una amenazante reconquista

⁷³ Entendiendo con este término a los *nadies*, tal como son definidos por Eduardo Galeano en *El libro de los abrazos* “...Que no hablan idiomas, sino dialectos. Que no profesan religiones, sino supersticiones. Que no hacen arte, sino artesanía. Que no practican cultura, sino folklore. Que no son seres humanos, sino recursos humanos.” Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos*, Bogotá, TM Editores, 1996, p. 59.

operada desde las bases: los migrantes llegan a las sociedades que “ofrecen mejores oportunidades”⁷⁴ con la bien definida meta de acumular recursos económicos para enviarlos a sus lugares de origen –aterradora fuga de capitales. Los fuereños necesitan trabajo desesperadamente⁷⁵ y están dispuestos a hacer más y cobrar menos –amenazadora ruptura del mercado de trabajo de la sociedad de origen.

Los migrantes cargan sus dialectos⁷⁶ y “bárbaras” costumbres y su llegada, evidente, aunque sean pocos, siempre está asociada con la percepción, socialmente generalizada, de un repunte de la delincuencia – ocasionado no porque les sea más complejo conseguir trabajo, vivienda, no por la discriminación, no por la exclusión, no como consecuencia de la marginación social a la que, en general, son sometidos, sino por esa condición, más intrínseca que circunstancial, que los hace malos.⁷⁷

El migrante, el “otro”⁷⁸ por definición, es representado en los medios de comunicación e inmortalizado en el día a día de las sociedades de destino como el mal exógeno que se enquistaba en una comunidad para corromperla. Los

⁷⁴ Tal “ofrecimiento” y su difusión encuentra en los medios de comunicación al aliado estratégico del momento.

⁷⁵ El préstamo del viaje, las cuentas de la familia que se queda, la necesidad de pagar por todo en la tierra nueva, etc.

⁷⁶ Como todo buen “nadie”.

⁷⁷ La migración, como otras tantas realidades sociales, confirma la justeza de las palabras de Estanislao Zuleta. La aplicación de esa “no reciprocidad lógica” a la que se refería el filósofo colombiano en su “Elogio a la Dificultad” es dolorosamente evidente al comparar la lectura de fenómenos sociales como la delincuencia desde la dicotomía de migrante y residente. Si un local (si un nacional) delinque, la marginación, la pobreza, las características estructurales y coyunturales serán la causa; la sociedad no lo justifica, es más, dependiendo de la brutalidad de infracción, lo aborrece, pero de algún modo comprende que ese efecto obedece a fallos estructurales, sistemático. Si un migrante delinque, la infracción no es sino la prueba fehaciente de la mala esencia de un foráneo que, de cualquier modo, siempre tuvo algo de sospechoso. Ver Estanislao Zuleta, *Elogio de la dificultad y Otros ensayos*, Cali, Fundación Estanislao Zuleta, 1994.

⁷⁸ Ver Gustavo Abad, *El Monstruo es el Otro. La narrativa social del miedo en Quito*, Quito, Ediciones Abya-Yala-UASB, 2005.

noticieros ecuatorianos, hoy como antes, ponen énfasis en el aporte que supone la migración a la tecnificación de los mecanismos de crimen organizado. La crónica roja televisiva, que invade nuestros almuerzos, llega con referencias alusivas a la peligrosidad de los migrantes que pululan en las calles del Ecuador. Los noticieros nos hablan de bandas de delincuentes ecuatorianos, con líderes colombianos.

Tan arraigado está el discurso del migrante delincuente –peruano hasta el 98, colombiano hasta el 2010 y colombo–cubano por ahora– y tan inscrito en el imaginario social, que hay múltiples referencias a éste en buena parte del cine ecuatoriano de los últimos años. Recordemos, sino, cómo *Pasaje de ida*,⁷⁹ nos habla de la migración, de sus efectos, de la adolescencia y de los inicios delincuenciales de Eric, un joven –cuyos padres migrantes fueron asesinados en el extranjero– quien es inducido a delinquir por esta injusta sociedad que le privó de una familia y es asesorado, para el efecto, por un par de jóvenes colombianos.

Eric no es esencialmente malo,⁸⁰ su delito está casi justificado por su historia personal, por la pérdida de los padres migrantes, por las penas y la vida; pero con los consultores delincuenciales foráneos, seudo–personajes absolutamente unidimensionales que asoman breve pero suficientemente para que se escuche su acento y se distinga su origen, son delincuentes y punto.

La figura del migrante colombiano en el Ecuador, asociado con la imagen del delincuente sagaz, profesional y brutal, tiene un representante

⁷⁹ *Pasaje de ida*, dirigida por Rogelio Gordón, Ecuador, 2004.

⁸⁰ Apenas si hago referencia al tema del esencialismo para juzgarse a sí y a los suyos, versus el circunstanciamiento utilizado para juzgar a los otros. Para ampliar el tema ver Estanislao Zuleta, Op. Cit., p. 9.

paradigmático en el cine ecuatoriano: el Vinicio Cepeda que concibió Sebastián Cordero en su película *Crónicas*.⁸¹

La delincuencia, el sicariato y los más aborrecibles crímenes encuentran su origen, para los ecuatorianos y sus medios de comunicación, en los colombianos desplazados a tierra ecuatoriana a causa del conflicto armado que se desarrolla en el vecino país. El desplazamiento forzado y el refugio, la inmigración incentivada por un sueldo dolarizado, la trata de personas con fines de explotación sexual, laboral, entre otros; todas las formas de movilidad humana que determinan un puente entre Ecuador y Colombia se diluyen ante la premisa, generalizada por los medios de comunicación, del colombiano sumo–delincuente que llega al Ecuador para adiestrar al “talento” local.

Los medios de comunicación, categoría que abarca los noticieros radiales, los periódicos y la televisión han construido un discurso perfectamente reconocible en torno a la figura del colombiano.⁸² Discurso exitosamente promovido desde Colombia y Estados Unidos por la reciente tanda de telenovelas que promocionan las infidencias de los capos del narcotráfico. El cine ecuatoriano recoge esa imagen de la migración colombiana (seguramente la más numerosa comunidad de inmigrantes en el país) como una migración “selecta,” de aquellas que con sobrados méritos superaría las reglas impuestas por las estrictas políticas de admisión de los centros penitenciarios nacionales.

Para confirmar la antedicha premisa no hay sino que ver al presunto pedófilo, seguro asesino de niños Vinicio Cepeda, que transita desde la libertad

⁸¹ *Crónicas*, dirigida por Sebastián Cordero, Ecuador, 2004.

⁸² Para ahondar en el tema ver Gustavo Abad, *El Monstruo es el Otro. La narrativa social del miedo en Quito*, Quito, Ediciones Abya-Yala-UASB, 2005.

del vendedor de biblias a la prisión propia del homicida culposo.⁸³ Prisión en la que gracias a la “sagacidad” de un reportero va revelándose Vinicio como “El Monstruo de Babahoyo”, un asesino con cientos, tal vez miles de almitas infantiles a su haber.

El delincuente de *Crónicas* es colombiano, el actor que lo representa, Damián Alcázar, uno de los más reconocidos actores del cine latinoamericano, es mexicano, y aunque su “colombianidad” superó duras pruebas – mereciéndole varios premios por una soberbia interpretación– habría sido más fácil mexicanizar al personaje; total, un cambio de esta naturaleza antes del rodaje habría estado a unos cuantos “delete” de distancia. ¿Cierto?

¡Falso! El discurso del terror frente a la figura del foráneo no se aplica a cualquier extranjero. Nadie teme a los cientos de turistas presuntamente norteamericanos o europeos que deambulan en sandalias por nuestros centros históricos, en parte porque pocos identificarían en ellos intenciones de residencia permanente y en parte porque su estancia, de efectivizarse, sugeriría más inversión que fuga de capitales. Este imaginario, igual que muchos otros, se construye alrededor de la figura del extranjero porque se ve “así”, se viste “así” y viene desde “allá.” Por otro lado, los mexicanos que migran por dólares (entre otras cosas) prefieren atravesar una frontera y llegar a la matriz productora de billetes y no siete, y llegar a una de sus más recientes sucursales.

⁸³ Al inicio de la película, Vinicio atropella sin intención y mata a un niño que cruza la calle descuidado; éste es, paradójicamente, el delito que determina el presidio del asesino serial.

Al no haber, en Ecuador, un discurso de seguridad construido en torno a la migración mexicana,⁸⁴ ni la evidente facilidad de interpretación de un “mexicano” que tiene el mexicano protagonista de *Crónicas*, ni el hecho de que la película es una coproducción mexicano–ecuatoriana, ni la cercanía cultural de nuestros pueblos, ni la similitud fenotípica, ni ningún argumento, logró, intentó siquiera, hacer de Vinicio Cepeda alguien distinto a un colombiano.

El Vinicio de *Crónicas* es un colombiano querido, colaborador, trabajador y carismático, que oculta dentro de sí un horrendo secreto, sus tendencias pedófilas y su largo historial de asesinatos infantiles.

Crónicas y su protagonista muestran, más allá de una duda razonable, que en el Ecuador el monstruo⁸⁵ y no sólo el de Babahoyo⁸⁶ tiene, por ahora, una nacionalidad perfectamente definida.

Como evidencia el caso ecuatoriano, la posibilidad de convertirse abiertamente en sociedades interculturales⁸⁷ no es, todavía, una opción para muchas sociedades “de destino”, sin que el Ecuador sea la excepción a esta regla. Esto, sumado a la estereotipificación del discurso mediático, que

⁸⁴ Y, de haberlo, debo decir que no hay rastros de éste en la producción cinematográfica ecuatoriana de los últimos 20 años.

⁸⁵ Gustavo Abad, Op. Cit.

⁸⁶ Acertado sobrenombre que recibía el asesino, es decir, Vinicio Cepeda, en el film.

⁸⁷ Entendiendo a la multiculturalidad, pluriculturalidad e interculturalidad como esos “escenarios de luchas de sentido” de los que habla Patricio Guerrero Arias. La pluriculturalidad, definida como una realidad objetiva en la que varias culturas ocupan un mismo espacio físico, manteniéndose relaciones de poder con una lógica de centro-periferia. La multiculturalidad, por su parte, es entendida por Guerrero como un sistema en el que varias culturas coexisten, en franca lucha por la visibilización y el reconocimiento; la “tolerancia” es el principio rector de las sociedades multiculturales en las que, sin embargo, se siguen manteniendo las relaciones de poder preestablecidas entre las culturas centrales y la periféricas; la multiculturalidad instrumentaliza a la otredad a través de la “tolerancia” para anestesiar el potencial insurgente de la diferencia. Finalmente, la interculturalidad implica no sólo la coexistencia sino la convivencia de varias culturas en las que el diálogo entre iguales promueve los intercambios simbólicos. La interculturalidad tiene al reconocimiento y a la valoración de la diferencia como sus requisitos indispensables. Ver Patricio Guerrero Arias, *Corazonar. Una antropología comprometida con la vida*, Asunción, FONDEC, 2007. p. 446-449.

conmina a entenderlo todo en un sistema binario en el que se polarizan lo bueno y lo malo –adquiriendo cada uno un rostro, un nombre, un color y una bandera–; representa un riesgo real para ese diálogo intercultural que debería serle propio a los procesos migratorios.

La comprensión de las sociedades pluriculturales, que se multiplican por obra y gracia de la migración, contribuye a la casi inevitable descalificación de una o varias de las culturas que conviven en esa sociedad, determinando la irremediable prevalencia de alguna de ellas, generalmente, aquella que más se acerca a la idea de lo “local”.

El error de analizar a la migración y su impacto en las sociedades de origen y destino desde una *perspectiva dualista*, determina la propagación de un discurso cuasi “hegemónico” que, a través de un cuestionable sesgo de securitización, estudia vaga y parcializadamente al fenómeno migratorio,⁸⁸ facilitando la construcción de imaginarios y representaciones colectivas acerca de la migración como un evento atentatorio a la seguridad de los estados y, por su puesto, de las personas.

Es ahí donde surgen las complicaciones, el enfoque de seguridad con el que los estados, las sociedades, los individuos –y los organismos multilaterales– modernos procuran comprender al fenómeno de la migración, causa un doble efecto. Por un lado, lanza una cortina de humo sobre las características de los procesos migratorios, al etiquetarlos como “socialmente perniciosos”. Por otro lado, adjudica a los migrantes la responsabilidad de los

⁸⁸ Entendido casi siempre como una amenaza para las sociedades de destino.

problemas que, en materia de seguridad, aquejan a las sociedades, siendo el tema de la delincuencia uno de los más populares.

c) El hombre delincuente⁸⁹

Recojo de Lombroso la categoría de “hombre delincuente,” junto con la “revolucionaria” idea de adjudicarle reconocibles características antropomórficas a quien él consideraba destacado representante de una “subespecie humana” enquistada en las sociedades modernas: “el hombre delincuente”, cuya *temibilidad*⁹⁰ o grado de peligrosidad podía ser de algún modo revelada por sus ojos, su frente, su nariz, sus labios, sus pómulos, su piel.

Este préstamo es, por supuesto, absolutamente arbitrario, pues las sociedades contemporáneas no creen guardar en su seno a ciertos *grupos sociales* con características fenotípicas⁹¹ reconocibles. Aquí y ahora ya no se habla de “subespecies humanas” y ya ha caído en desuso la arcaica práctica de determinar el nivel de peligrosidad de una persona por sus rasgos...

Para acercarse a las reflexiones generadas en torno a la figura del delincuente hay distintas posibilidades, una de las más útiles es la concepción foucaultiana del delincuente, entendido como el memorable “anormal”,⁹² transgresor de la norma –regla de medida para la determinación de la

⁸⁹ César Lombroso, *Manual del hombre Delicuyente*, 1876, CFR. Nódier Agudelo Betancur, *Grandes corrientes del derecho penal. Escuela Positiva (introducción a las lecturas de César Lombroso, Rafael Garófalo, Enrico Ferri)*, Bogotá, Editorial Termis, 2002.

⁹⁰ *Ibíd.*

⁹¹ Fenotípico, porque usar el término antropomórfico para un miembro del género humano es socialmente inaceptable en nuestros días.

⁹² Michel Foucault, *Los anormales: curso en el College de Francia, 1974-1975*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

normalidad—, que subsiste en las fisuras de las sociedades disciplinares y securitizadas.⁹³

La figura del delincuente, el anormal de las sociedades caracterizadas por el imperio de los mecanismos de seguridad —las de nuestro tiempo—, poco a poco se ha ido asimilando a la “anormal” figura de otro sujeto transgresor de la norma: el migrante.

El migrante, ahora obligado a cumplir una serie de requisitos para desplazarse de un país a otro, se ha ido convirtiendo —en el imaginario social— en una suerte de delincuente menor, al vulnerar los procesos migratorios para trascender fronteras. El migrante ha atravesado líneas imaginarias durante años, sin prever que en el proceso iba corrompiendo la originalmente positiva imagen de los fenómenos migratorios. La migración internacional en condiciones de irregularidad administrativa fue reemplazada por la figura de “migración ilegal”.

La ilegalidad con la que ha revestido la historia reciente a las migraciones de sur a norte —asumiendo, por el momento, como lugar de enunciación al Ecuador— ha tenido la catastrófica, aunque previsible, consecuencia de asimilar la figura del migrante a la del delincuente.

El migrante, asimilado al delincuente por el “complejo de seguridad”⁹⁴ que ha colonizado buena parte de las reflexiones *oficiales* en materia migratoria, ha ido trascendiendo la frontera de la normalidad, conjuntamente

⁹³ Michel Foucault, *Seguridad, territorio y población*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 65.

⁹⁴ En el sentido definido por Barry Buzan en *Gente, estado y sociedad. Una agenda para los estudios internacionales en seguridad en la era Post Guerra Fría*, Nueva York, Harvest Wheathsheaf, 1983.

con aquella de la legalidad, para constituirse en la figura exógena y temible de las sociedades de nuestro tiempo.

El migrante transgrede esa norma erigida en base a un modelo de lo hegemónico y predominante en cada sociedad específica, al ser el elemento introducido, injertado, no “nacional” del conglomerado humano.

La normalidad es determinada por la frecuencia de repetición de un fenómeno y su valoración socialmente generalizada. Si ser hombre es la norma –en una historia social escrita desde la perspectiva masculina–, ser mujer, como fue sugerido en páginas anteriores, se inscribe en la anormalidad, a no ser que sus características (conducta y presencia) se circunscriban a lo que para ella ha definido “la norma”, es decir, el hombre. Si ser blanco es la norma, cualquier otro color es la anormalidad. Si ser nacional es la norma, la condición de extranjería, prolongada indefinidamente en los migrantes (aún en aquellos con residencia y hasta ciudadanía legalmente adquiridas) es indudablemente la anormalidad. Mientras más alejado de la norma esté el individuo, más se ensañará con él el sistema disciplinar y más se articularán en su contra los mecanismos de seguridad.

La presencia del individuo anormal en una sociedad anula la ilusión de igualdad que impera entre los coasociados; por lo tanto, el migrante desafía la norma⁹⁵ al exponer sus otredades (idioma, acento, fenotipo, nacionalidad, etc.)

⁹⁵ Aplico el término en el sentido esbozado en por Foucault en la clase en el College de Francia del 11 de enero de 1978, y desarrollado en la clase del 25 de enero de 1978, de esta última extraigo una definición que, espero, me permita dejar en claro cómo la categoría en cuestión y varias de las relacionadas (anormales, anormalidad, etc.) son aplicadas en este texto “La normalización disciplinaria consiste en plantear ante todo un modelo, un modelo óptimo que se construye en función de determinado resultado, y la operación de normalización disciplinaria pasa por intentar que la gente, los gestos y los actos se ajusten a ese modelo; lo normal es, precisamente, lo que es capaz de adecuarse a esa norma, y lo anormal, lo que es incapaz de

en un espacio caracterizado por el imperio de una cierta y hegemónica normalidad. Los efectos de esta invasión extranjera a un bien regulado espacio social son acertadamente explicados por Zygmunt Bauman, así:

En una localidad homogénea es sumamente difícil adquirir las cualidades de carácter y las destrezas necesarias para afrontar las diferencias entre seres humanos y las situaciones de incertidumbre y, en ausencia de estas destrezas y cualidades, lo más fácil es temer al otro, por la mera razón de que es otro: acaso extraño y distinto, pero ante todo desconocido, difícil de comprender, imposible de desentrañar, totalmente imprevisible.⁹⁶

Cómo podría sorprender, entonces, que los conceptos de migrante y delincuente hayan empezado a resignificarse de manera tan sutil y generalizada. Poco a poco, estas dos categorías van dejando de designar dos figuras diferentes, dos sujetos diferentes, dos procesos diferentes y dos formas distintas de jaquear la norma, para volverse semánticamente cada vez más cercanas, cada vez más sinónimas.

El cine, en pleno ejercicio de sus atribuciones en el proceso de constitución de los discursos y lenguajes estéticos, no puede, no podría, pasar por alto estas complejas realidades y así, la producción fílmica de obras que abordan con mayor o menor profundidad la temática migratoria, incluye una amplísima variedad de historias en las que el migrante es, literalmente, el malo de la película.

En el caso ecuatoriano, nuestros referentes para abordar esta temática, *Crónicas* y *Fuera de juego*, dan fe de la asimilación, en el imaginario social, entre el migrante venido de fuera, en el primer caso, y el aspirante a migrante,

hacerlo" de Michel Foucault, *Seguridad, territorio y población*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 75.

⁹⁶ Zygmunt Bauman, *La Globalización, consecuencias humanas*, México, Fondo de cultura económica, 1999, p. 64.

en el segundo, con la idea del delincuente. *Crónicas* y su Vinicio Cepeda, “el monstruo de Babahoyo”, muestran la cara y el acento que en el Ecuador se le adjudica a la delincuencia. *Fuera de juego* y su Juan retratan un proceso de fragmentación sociopolítica y una crisis económica tan profunda, que la emigración, la honrosa huída, es la única fuga heroica posible; constituyendo, así, a las intenciones migratorias en el estímulo correcto para desatar al delincuente en potencia que todos llevamos dentro.

La masiva y creciente inmigración colombiana que ha receptado el Ecuador en este lustro de conflicto, la ausencia de un enemigo público definido luego de la firma de los acuerdos de paz con el Perú en 98, la necesidad de construir un “otro” en el cual personificar ese miedo generalizado que en las sociedades contemporáneas determina la efectividad de las medidas de seguridad impuestas por el estado o sus jefes; éstas realidades, entre otras, han confabulado dentro del proceso de construcción de un discurso del terror social frente a ciertos seres. Tal como plantea Rosana Renguillo, muchos seres marginales (marginados...), anormales (a-normalizados...) se han tornado “criaturas de la noche”, personificaciones del miedo imperante en una sociedad determinada:

Desde la lógica planteada, los culpables de la espiral de la inseguridad percibida, más allá de los anclajes objetivos que no pueden desestimarse, los enemigos y transgresores, adquieren un rostro reconocible. Se trata, de los que llamaré criaturas de la noche, seres nocturnos, liminales. De un lado, metáfora de los márgenes y, de otro aviso de la irreductibilidad del discurso moral aún vigente.⁹⁷

⁹⁷ Rossana Renguillo, Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros, en *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías*, varios autores, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006, p. 38

El migrante, especialmente un cierto inmigrante, uno específico,⁹⁸ de un color y un acento reconocibles, se ha constituido por mayoría de votos en el “enemigo público” de nuestro tiempo, y el cine, dentro de su proceso de construcción de discursos, refuerza esa cuestionable deducción que busca encontrar similitudes entre el migrante y el delincuente. A través de los lentes modernos, la migración y, por tanto, sus sujetos activos,⁹⁹ los migrantes, se constituyen, como buenas *criaturas de la noche*, en “portadores de los antivalores de la sociedad y como propagadores del mal”.¹⁰⁰ Un mal masivamente representado en nuestras pantallas.

d) Del western hacia el cine migratorio

Hay quienes encuentran en el western¹⁰¹ el antecedente más remoto de lo que tal vez un día se llame el “cine migratorio”, término que he esbozado antes y utilizaré a partir de ahora para referirme a ese gran conjunto de películas que desde Latinoamérica –especial, pero no exclusivamente–

⁹⁸ Aunque su especificidad dependerá de la sociedad de destino a la que nos refiramos, razón por la cual el Vinicio Cepeda de *Crónicas* tiene acento colombiano, mientras que las hienas de *El Rey León*, tienen acento mexicano (validando socioculturalmente la discriminación a los grupos de inmigrantes -especialmente a los más numerosos- que jurídicamente se ha pretendido implementar, en el caso de Estados Unidos, a través de la aplicación de iniciativas como la Ley Sensenbrenner o la Ley 1070 de Arizona y, en el caso de Ecuador, a través de la solicitud del “Pasado judicial” a los ciudadanos colombianos, contraviniendo así los compromisos internacionales asumidos con la suscripción del Acuerdo de Cartagena y demás instrumentos vinculantes vigentes en el seno de la CAN, que suponen la libre circulación de personas en territorio comunitario).

⁹⁹ En el jurídico sentido del término, que entiendo por “sujeto activo” a aquel individuo que reproduce el tipo penal.

¹⁰⁰ Rossana Renguillo, Op. Cit., p. 38

¹⁰¹ Mario Ríos Reyes, La migración en el cine, ponencia del Primer coloquio internacional “Migración y Desarrollo, transnacionalismo y nuevas perspectivas de integración”, desarrollado en Zacatecas en octubre del año 2003. Aunque el texto hace referencia al western como un remoto antecedente del cine de migración, no menciona ni sugiere nada relacionado con la categoría de cine migratorio.

reflexiona acerca de los fenómenos migratorios, sus características e implicaciones.

Los relatos del vaquero que viaja, pistola en mano, a un inhóspito lejano oeste para conquistar la tierra prometida –irremediablemente amenazada por la presencia de los “salvajes”– hablan de las migraciones de antes, las que se caracterizaban por un proceso de “expansión de la civilización” cuya indiscutible carga positiva (ante los ojos del mundo) ha permitido la constitución de las sociedades que hoy conocemos y habitamos.

El western, en tanto que género de ficción, introdujo una serie de innovaciones al lenguaje cinematográfico, siendo la más memorable el inolvidable plano americano; ese fantástico $\frac{3}{4}$ o plano medio largo, en el que se mostraba al vaquero, de la coronilla a las rodillas, con la mano lista para desenfundar la pistola, justo antes del duelo. El plano americano, obedeciendo a las necesidades narrativas de un género que nada sería sin pistolas, permitió avanzar en la construcción de un lenguaje que se renueva constantemente. El western debe a su temática y a su plano americano el reconocimiento como género cinematográfico.

El western, ese género cinematográfico que indefectiblemente cuenta la historia de un forastero; un foráneo que llega a tierra extraña para caotizar un cosmos establecido, sería para el cine migratorio lo que el homo erectus es para nosotros,¹⁰² nuestro más cercano pariente remoto. Pero en el raudó

¹⁰² Mario Ríos Reyes, La migración en el cine, ponencia del Primer coloquio internacional “Migración y Desarrollo, transnacionalismo y nuevas perspectivas de integración”, desarrollado en Zacatecas en octubre del año 2003.

proceso evolutivo del cine, esa filiación se va disolviendo, los límites entre uno y otro, evidentes para muchos, son invisibles para otros.

El cine migratorio contemporáneo, el que habla de migraciones que retratan ejercicios subversivo–evasivos contra una realidad social apremiante, angustiosa, dista mucho del relato épico de ese western que desde el *Asalto y robo a un tren*¹⁰³ hasta *El imperdonado*¹⁰⁴ reproducía una locación, una temática, una forma específica de representar la violencia en pantalla y un status propio de los vaqueros foráneos que, a caballo como siempre, se ganaban, a balazo limpio, el respeto de los habitantes del pueblo de turno.

Tomando distancia del western, el cine migratorio contemporáneo puede tener poco de épico y bastante de melodramático –*Pasaje de ida, La misma luna*¹⁰⁵ o *El viaje de Teo*¹⁰⁶ lo confirman– pero el melodrama resulta insuficiente ante obras como *Padre nuestro*¹⁰⁷ o *Crónicas*.¹⁰⁸ En casos como estos, el cine migratorio habla de fugas, huidas, viajes y fronteras –y entonces se nos ocurre que tal vez está emparentado con el *road movie*–, pero hay otros casos, como los de *Cara o cruz* o *Spanglish*,¹⁰⁹ en los que el cine migratorio habla también de estancias, permanencias y ausencias –en las que, sin haber “movimiento”, la movilidad está implícita– y hasta ahí llegó el *road movie*.

¹⁰³ Dirigida por Edward S. Porter en 1903 y reconocida como el primer western de la historia del cine. *Asalto y robo a un tren* (aún sin valores de plano).

¹⁰⁴ Dirigida por Clint Eastwood, Estados Unidos, 1992. *El imperdonado*

¹⁰⁵ Dirigida por Patricia Riggen, México-Estados Unidos, 2007. *La misma luna*

¹⁰⁶ Dirigida por Walter Doehner, México, 2008. *El viaje de Teo*

¹⁰⁷ Dirigida por Christopher Zalla, Estados Unidos-Argentina, 2007. *Padre nuestro*

¹⁰⁸ Dirigida por Sebastián Cordero, Ecuador, 2004.

¹⁰⁹ Dirigida por James L. Brooks, Estados Unidos, 2004. *Spanglish*

El cine migratorio es una especie de “otro cine” al que no se le ha reivindicado aún su categoría genérica,¹¹⁰ pese a que su producción contemporánea, ampliamente difundida a nivel continental y mundial –como difundida está la exportación de migrantes desde nuestros países– podría, debería, granjearle un puesto preferencial en la historia reciente de los géneros cinematográficos.

El nacimiento de los géneros de la ficción cinematográfica corresponde a un momento histórico determinado, que coincide con el lugar de enunciación asumido por, no uno, sino varios cineastas. El western, el *film noir*, son ejemplos claros de temáticas que aluden a una realidad anclada en un momento y lugar específicos, cuya reiterativa representación cinematográfica permite la constitución de un nuevo género de ficción, destinado a apadrinar películas en otros momentos y otros lugares.

¹¹⁰ Aristóteles, Goethe, Polti, Metz han desarrollado sus teorías respecto de la clasificación de los géneros de la ficción (aplicadas al ámbito literario y teatral, primero, y cinematográfico, luego) y, lo cierto es que estos ensayos taxonómicos continúan produciéndose conforme los realizadores van también ensayando nuevas fórmulas de expresión de otras o las mismas realidades; fórmulas que, dependiendo del grado de aceptación por parte del público, establecerán elementos susceptibles de tornarse en constantes y semillas de nuevos géneros cinematográficos. Robert Mckee, perspectiva emanada de la central de producción cuasi hegemónica hollywoodense (entendiendo a Hollywood, no como el soleado pueblito de costa oeste en el que el cine se asentó porque los días de sol favorecían la producción en los primeros tiempos, sino como un complejo de compañías transnacionales dedicadas a la producción, distribución y exhibición cinematográficas, procurando señalar las directrices mundiales de la industria) en su libro *Story: substance, structure, style, and principles of screenwriting*, HarperCollins, New York, 1997, p. 80, sostiene que el sistema de géneros cinematográficos que, a su decir, utilizan los guionistas contemporáneos, “ha evolucionado de la práctica, no de la teoría,” esto, a su decir, se debe a que “Mientras los académicos se disputan definiciones y sistemas, la audiencia es ya una experta en géneros. Ella entra a cada film armada con un complejo set de anticipaciones aprendidas a través de una toda una vida de ver películas”, (“*While scholars dispute definitions and Systems, the audience is already a genre expert. It enters each film armed with a complex set of anticipations learned through a lifetime of moviegoing*”). Mckee llega más allá, para afirmar que este sistema de clasificación se ha creado atendiendo a diferencias de temas, *setting*, roles, eventos y valores relacionados con la historia. Él hace un listado de 25 géneros y sus respectivos subgéneros, atendiendo a las constantes presentes en los procesos de escritura contemporánea para cine y, tal vez no en 1997 (año de nacimiento del libro), pero sí hoy, sorprende la no inclusión del cine migratorio dentro de tan completa lista.

Si el reconocimiento de los géneros cinematográficos no obedece a la caprichosa decisión de quienes comandan la ampliamente monopolizada producción cinematográfica mundial –originarios de los nortños países de acogida de migrantes que, en general, defienden el mantenimiento de la perspectiva de seguridad en materia de migración–, tarde o temprano al cine migratorio se le reconocerá el status de género o, al menos, de subgénero – desde una visión más conservadora–. Si tal reconocimiento obedece a esa decisión caprichosa... bueno... no es difícil imaginar el resto.

Si bien yo tomaría distancia de quien¹¹¹ pretenden definir como western a la enorme producción cinematográfica que, realizada (aunque no siempre proyectada) en Latinoamérica, propone variadas reflexiones acerca del hecho migratorio desde las más diversas entradas; debo reconocer que lo que denomino cine migratorio ha recibido una influencia importante de su más próximo antepasado: la concepción, inmortalizada a través del western, del vaquero como el transgresor de la ley, el transgresor de la norma –en el sentido de normalidad– le es poderosamente familiar a la figura del migrante proyectada en pantalla, siendo ésta, la del migrante, una figura transgresora y, por lo tanto, “anormal” en un sinnúmero de obras que constituyen este contemporáneo cine migratorio.

En *Crónicas* es evidente la anormalidad del monstruoso migrante,¹¹² mientras que en *Fuera de juego*, el aspirante a migrante, un juguete del destino arrastrado por las circunstancias y por sus pretensiones migratorias, transita

¹¹¹ Mario Ríos Reyes, La migración en el cine, ponencia del Primer coloquio internacional “Migración y Desarrollo, transnacionalismo y nuevas perspectivas de integración”, desarrollado en Zacatecas en octubre del año 2003 “El tema de las migraciones en el cine se presenta como una aventura épica, teniendo sus máximas expresiones en el western clásico”.

¹¹² A quien, como ya se ha dicho, el film adjudica el título de “El monstruo de Babahoyo”.

entre la normalidad y la anormalidad (en los sentidos ya establecidos) a lo largo del film. Este podría ser el legado del western al nuevo género cinematográfico: la concepción del forastero como el malo de la película.

A modo de conclusión

El cine ecuatoriano, alejándose diametralmente de la temible categoría de “poscine,” reflexiona acerca de los temas que interesan a Ecuador y su gente, ensayando interpretaciones, apreciaciones, juicios y sentencias respecto a fenómenos tales como la migración, la exclusión y los roles de género.

La producción cinematográfica realizada en el Ecuador desde el año 2000 incluye numerosas referencias al tema migratorio, coincidiendo con el sostenido incremento de la migración como opción de futuro por parte de quienes perdieron el todo o la parte con el congelamiento bancario y el cambio de moneda. Estas referencias, que son cada vez más directas y frecuentes, se van colando poco a poco en las historias que se cuentan; hasta que, finalmente, en octubre del año 2010, y con el estreno de *Prometeo Deportado*, se confirma la relevancia de las presentaciones y representaciones de los procesos migratorios en el cine ecuatoriano.

El cine, en general, y el migratorio, en este caso particular, muestran imágenes del “eterno femenino” que, en las sociedades ecuatorianas y latinoamericanas, guarda relación directa con ciertos supuestos anclados en el hogar. La mujer, representada en el cine, es el eje de la familia y es la responsable del futuro de la prole, en proporciones absolutamente inconsecuentes con la responsabilidad socialmente adjudicada al hombre.

El cine migratorio habla de supuestos, personas, familias que se separan y se juntan gracias a los procesos de movilidad humana. Entre la separación y la reunificación (independientemente de los mecanismos que

conlleven a esta última) hay un periodo de moratoria de los afectos que, de prolongarse, amenaza con devastar ese vínculo que la sangre sola, muchas veces, no es capaz de mantener. Este periodo de moratoria implica el establecimiento de una cultura de la espera, en la que lo afectivo queda diferido hasta nuevo aviso. Siendo así, el nivel de impacto de los procesos de movilidad, especialmente de las migraciones internacionales, no se limita al ámbito económico, como usualmente se pretende sugerir.

Este intento reflexivo ha determinado, también, ciertos aportes acerca del análisis de las percepciones del migrante internacional en las sociedades de destino. El migrante, visto como el sujeto transgresor de la normalidad foucaultiana, se constituye en una de esas peligrosas y temibles “criaturas nocturnas” que toda sociedad requiere y crea. Las figuras del migrante y el delincuente convergen bajo el adjetivo de “ilegales,” adjudicado, por años, a ambos sujetos. Así, el migrante se constituye en el otro por excelencia, sin que las variables de residencia y tiempo de permanencia le permitan despojarse del todo de esta condición.

El que, a juicio personal, es el mayor aporte de este texto, es la enunciación de que en Ecuador, América Latina (y muy probablemente en otras partes del mundo, caracterizadas por la enorme generación de flujos migratorios), gracias a la masiva producción cinematográfica que explora desde diversas perspectivas la materia, se está consolidando un nuevo género cinematográfico, el cine migratorio, cuyo reconocimiento, sin embargo, quedará postergado para eternas memorias, a menos que la iniciativa parta de casa.

Hay que tener presente que si bien la (así llamada por algunos) “experticia del público” que acude a las salas de cine democratiza la identificación de los géneros y subgéneros cinematográficos, son las modernas versiones de las ascéticas plumas de antaño las que consignan su valía en el papel.¹¹³ Así, los géneros y subgéneros son tales en virtud del reconocimiento de los “que saben” y, por lo tanto, la negación de este reconocimiento, implica la reducción de estos géneros y subgéneros reales y actuales a meras tendencias.

El reconocimiento, entendido como un proceso de validación general de algo frente a otros de una especie parecida, denota un ejercicio de poder. En materia cinematográfica, el reconocer la consolidación de un nuevo género en el cine migratorio, casi supondría reconocer que la migración, lejos de ser un proceso originado solamente por motivaciones económicas y con implicaciones en el ámbito de la seguridad, es un complejo fenómeno sociocultural, político, económico (entre otros) al que se le ha negado tradicionalmente la posibilidad de un análisis algo más completo.

Se ha hecho mucho y aún queda todo por hacer. Entender a la migración como un fenómeno integral con manifestaciones culturales, ideológicas, sociales, políticas, artísticas, etc. es una de las tareas pendientes, que implica liberarla de la visión de seguridad, que hasta ahora, impera en el análisis del tema. Además, encontrar argumentos suficientes para defender la existencia de un cine migratorio y, más aún, su estatus de género cinematográfico, será (hay la esperanza) materia de otros estudios.

¹¹³ Y en todas sus contemporáneas variantes digitales.

Bibliografía

- Abad, Gustavo, *El Monstruo es el Otro. La narrativa social del miedo en Quito*, Quito, Ediciones Abya-Yala-UASB, 2005.
- Acosta, Alberto et al, *La migración en el Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2006.
- Agudelo Betancur, Nódier, *Grandes corrientes del derecho penal. Escuela Positiva (introducción a las lecturas de César Lombroso, Rafael Garófalo, Enrico Ferri)*, Bogotá, Editorial Termis, 2002.
- Baudrillard, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Bauman, Zygmunt, *La Globalización, consecuencias humanas*, México, Fondo de cultura económica, 1999.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003.
- Castells, Manuel, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Daney, Serge *Perseverancia: Reflexiones sobre el cine*, Buenos Aires, El Amante, 1998.
- De Sousa Santos, Boaventura, *La Caída Del Angelus Novus. Ensayos Para Una Nueva Teoría Social*, Bogotá, Ediciones Antropos, 2003.
- Espinoza Soriano, Waldemar, *Los incas, economía, sociedad y Estado en la era del Tawantinsuyo*, Lima, Amaru Editores, 1997.

- FLACSO – Ecuador y UNFPA, *Ecuador: Migración internacional en cifras. 2008*, Quito, FLACSO, 2008
- Foucault, Michel, *Los anormales: curso en el College de Francia, 1974-1975*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- -----, *Seguridad, territorio y población*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Galeano, Eduardo, *El libro de los abrazos*, Bogotá, TM Editores, 1996.
- Girard, René, *El Chivo Expiatorio*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Editorial Anagrama S.A. 1986.
- Granda, Wilma, *Cronología de la Cultura Cinematográfica en el Ecuador (1849-1986)*, Quito, CCE, 1986.
- -----, *Los Primeros Argumentales Cinematográficos*, disponible en <http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=1069> (visitada el 12 de marzo de 2010).
- Guerrero Arias, Patricio, *Corazonar. Una antropología comprometida con la vida*, Asunción, FONDEC, 2007.
- Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003.
- -----, Euforia tecnológica y malestar en la teoría, *Diálogos de la Comunicación*, No.20, Lima, 1988.
- Martínez-Salanova Sánchez, Enrique, *Literatura española en el cine. Lista de películas basadas en la literatura española desde 1900*

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/literatura%201900-1944.htm> (visitada el 12 de marzo de 2010).

- Mckee, Robert, *Story: substance, structure, style, and principles of screenwriting*, HarperCollins, New York, 1997.
- Monsiváis, Carlos, Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX, en *Historia general de México*, Vol. IV, p. 446. Texto citado en Jesús Martín Barbero *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003.
- Moreno Fernández, Francisco, *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*, Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1998.
- Murillo M., Javier, *Rostros de la migración. Experiencias comentadas de inmigrantes colombianos y ecuatorianos en España*, Bogotá, Fundación Esperanza, 2009.
- Nyberg Sørensen, Ninna. La familia transnacional de latinoamericanos/as en Europa, en *América Latina migrante: estado, familia, identidades*, Quito, FLACSO, 2008.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.
- Oubiña, David, Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina, en *Hacer Cine. Producción Audiovisual en América Latina*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2008.
- Pedone, Claudia, *Estrategias migratorias y poder, tú siempre jalas a los tuyos*, Quito, Editorial Abya-Yala, 2007.

- Rama, Ángel, *Transculturación Narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 2004.
- Renguillo, Rossana, Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros, en *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías*, varios autores, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006.
- Scott, Lash, *Critica de la Información*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- Serrano, Jorge Luis, *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*, Quito, Ediciones Acuario, 2001.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino, *Cine, Cultura y Descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- Tonello, José, Capitalización y descapitalización: Efectos de la movilidad humana, en *Migración, Desplazamiento Forzado y Refugio*, Quito, UASB-PADH, 2005.
- Zuleta, Estanislao, *Elogio de la dificultad y Otros ensayos*, Cali, Fundación Estanislao Zuleta, 1994.

Filmografía

- *Asalto y robo a un tren*, dirigida por Edward S. Porter, Estados Unidos, en 1903.
- *Cara o cruz*, dirigida por Camilo Luzuriaga, Ecuador, 2003.
- *Crónicas*, dirigida por Sebastián Cordero, 2004.
- *Dos para el Camino*, dirigida por Jaime Cuesta, Ecuador, 1980.
- *El imperdonado*, dirigida por Clint Eastwood, Estados Unidos, 1992.
- *El tesoro de Atahualpa*, dirigida por Roberto Saa Silva, Ecuador, 1924.
- *El viaje de Teo*, dirigida por Walter Doehner, México, 2008.
- *Fuera de juego*, dirigida por Víctor Arregui, 2002.
- *Guayaquil de mis amores*, dirigida por Francisco Diumenjo, Ecuador, 1930.
- *Juan José*, dirigida por Ricardo de Baños, España, 1917.
- *La misma luna*, dirigida por Patricia Riggen, México-Estados Unidos, 2007.
- *La Tigra*, dirigida por Camilo Luzuriaga, Ecuador, 1990.
- *Los olvidados*, dirigida por Luis Buñuel, México, 1950.
- *Padre nuestro*, dirigida por Christopher Zalla, Estados Unidos-Argentina, 2007.
- *Paella con Ají*, dirigida por Galo Urbina, 2007.
- *Pasaje de ida*, dirigida por Rogelio Gordón, Ecuador, 2004.
- *Prometeo Deportado*, dirigida por Fernando Mieles, 2010.

- *Ratas, ratones y rateros*, dirigida por Sebastián Cordero, Ecuador, 1999.
- *Spanglish*, dirigida por James L. Brooks, Estados Unidos, 2004.
- *Sueños en la mitad del mundo*, dirigida por Carlos Naranjo, Ecuador, 1999.