



Ernesto Albán (1912-1984)

Promocionando al Ecuador: *En la mitad del mundo*¹

Carolina Sitnisky

University of Southern California

Los Angeles, California

sitnisky@usc.edu

Resumen

TÍTULO: Promocionando al Ecuador: En la mitad del mundo

El cine comercial latinoamericano de los años sesenta buscaba replicar los éxitos de taquilla de Hollywood y México. Un excelente ejemplo del cine ecuatoriano producido en esta década es el film *En la mitad del mundo* (1963) de Ernesto Albán. Se trata de una comedia musical creada al estilo del cine clásico tradicional hollywoodense de la década de los cincuenta, con el propósito de promocionar al Ecuador al mundo a través de una visión idílica del país que borraba conflictos económicos, políticos y sociales, mientras ofrecía a sus espectadores nacionales e internacionales la idea de una nación armónica en proceso de modernización.

Palabras clave: Cine latinoamericano. Ecuador. Hollywood. Ernesto Albán

109

Abstract

TITLE: Promoting Ecuador: En la mitad del mundo

Latin American commercial cinema from the 1960s attempted to replicate Hollywood and Mexico's box office successes. An excellent example of Ecuadorian cinema produced in this decade is Ernesto Albán's *En la mitad el mundo / In the Middle of the World* (1963). This musical comedy aligned with the classic and traditional Hollywood cinema from the 1950s, was created with the objective of promoting Ecuador to the world through an idyllic image of the country that erased economic, politic and social conflicts, while offering to its local and international audience the idea of a harmonious nation in the process of modernization.

Keywords: Latin American cinema. Ecuador. Hollywood. Ernesto Albán

¹ Este artículo fue inspirado en mi tesis doctoral: *La Literatura y el Cine Andinos de la Segunda Mitad del Siglo XX: De una modernidad sólida a una líquida* (ProQuest Dissertations and Theses, 2009).

El cine ecuatoriano de los años sesenta

El cine ecuatoriano de los años sesenta se asocia con lo que los realizadores Fernando Solanas y Octavio Getino dieron en llamar "primer cine" en su manifiesto "Hacia un tercer cine" (1969) para denominar aquellas producciones provenientes de Hollywood y otras grandes industrias cinematográficas como México o Bombay.² A diferencia de muchos directores europeos de la Nouvelle Vague o del Neorrealismo, y aquellos relacionados con el llamado Nuevo cine latinoamericano, los que veían al cine de Hollywood como su enemigo, hubo en el Ecuador así como en otros países latinoamericanos (Argentina, Brasil y México entre los más destacados) un importante desarrollo de cine comercial.

110

La mayoría de los films producidos en América Latina durante los años sesenta tenían el objetivo de continuar los éxitos de producción y desarrollo de cintas ya realizadas en Hollywood y en México en décadas anteriores. Gracias a empresas de distribución como PelMex, a través de guiones adaptados de fórmulas ya probadas exitosas ante el público y la incorporación de actores y actrices conocidos en sus países de origen, los films latinoamericanos de esta década vieron excelentes ventas en boleterías. A diferencia de las nuevas estéticas experimentales propuestas por los directores del Nuevo cine latinoamericano, el cine comercial de este período buscaba crear un producto de entretenimiento y escapismo que diera ganancias de taquilla y no fuera interpretado como una herramienta de adoctrinamiento político.

A excepción de la cinta de ficción perdida hoy *Los guambras* (1961) de Jaime Corral Valdéz y de cintas documentales y noticiosas producidas y dirigidas por directores de diversos orígenes, la industria cinematográfica ecuatoriana de la década de los sesenta se caracterizó, en materia de largometrajes de ficción, por la ejecución de coproducciones con México y Argentina. Sin el apoyo de una ley cinematográfica y fondos estatales, la producción del cine ecuatoriano en los sesenta contó con capitales privados nacionales y extranjeros. Las coproducciones realizadas—nueve en total—fueron todas filmadas en suelo ecuatoriano y contaron según los casos, con empresas productoras internacionales así como con actores y equipo técnico de diversas nacionalidades.

2 Michael Chanan, *Twenty-five years of the new Latin American cinema* (London: British Film Institute, 1983).

Propongo en este artículo estudiar el caso de *En la mitad del mundo* (1963), originalmente titulada *Las desventuras de don Ventura*, la película más exitosa del cómico ecuatoriano Ernesto Albán (1912-1984), conocido en el teatro político ecuatoriano por su personaje de Don Evaristo Corral y Chancleta.³ Filmada con película de Eastman Color, *En la mitad* fue la primera película ecuatoriana a color, promocionada así por los diarios de la época. Esta película presenta de manera exitosa la técnica cinematográfica del cine hollywoodense de la primera mitad del siglo XX en dos procedimientos. Por un lado, tanto su estética y técnica son tradicionales en el sentido opuesto al cine de tipo experimental de las producciones del Nuevo cine latinoamericano, (la trama mantiene el orden cronológico del relato, las tomas descriptivas de Quito y Guayaquil que anteceden a la historia de don Ventura y su familia, guían al espectador en el paso de la sierra a la costa, sin dejar lugar a dudas ni confusiones). Por otro, la película de Albán también confirma la estética hollywoodense al incluir a conocidos y en algunos casos consagrados músicos y bandas ecuatorianas en escenas musicales. Igualmente, *En la mitad* es un caso relevante para examinar el cine comercial ecuatoriano de los sesenta porque intenta—y logra—constituirse como una película promocional del país resaltando no solamente su geografía, y paseos turísticos si no también mostrando específicamente el incipiente desarrollo industrial y la unidad simbólica y afectiva de las históricamente enemistadas regiones costera y serrana.

111

En la mitad del mundo: un proyecto político y de promoción nacional

Con el propósito de que la imagen del país fuese destacada de la mejor manera posible, Albán contrata a importantes figuras del cine latinoamericano, de trayectorias reconocidas en Argentina y México. Entre ellos se encuentra el director Ramón Pereda, español radicado en México, quien había trabajado en Hollywood en el cine mudo y luego en las primeras películas en español del cine sonoro hollywoodense. Como parte del equipo, Albán también contrata a los conocidos escritores argentinos Alfredo

3 Para más información biográfica sobre *Ernesto Albán*, consultar *Ernesto Albán o Don Evaristo Corral y Chancleta* (2007) de María Eugenia Paz y Miño.

Ruanova⁴ y Rodolfo M. Taboada⁵ para escribir el guión del film. A estas conocidas figuras del cine comercial latinoamericano se sumaron los actores mexicanos Andrés Soler, Rita Macedo, Julissa Herrera y Francisco Córdova en los roles protagónicos del film.

El más importante quizás de todo el equipo de filmación es el mexicano Gabriel Figueroa, a quien Albán contrata como director de fotografía. Esta es una decisión significativa, como menciona Gabriela Alemán, que no fue hecha al azar ya que "It was no coincidence that Albán chose Figueroa to photograph Ecuador, since it was the latter who had 'created' the image of Mexico on screen."⁶ Figueroa, el famoso director de fotografía mexicano,⁷ ya había creado la imagen de México en conocidas películas como *iQué viva México!* (1932) de Sergei Eisenstein, *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes, *Enamorada* (1946) de Emilio 'Indio' Fernández y *Los olvidados* (1950) y *Nazarín* (1959) de Luis Buñuel entre muchas otras. En la película de Albán, el trabajo de Figueroa se luce desde la primera toma del film, en la que los planos aéreos y panorámicos de Quito introducen la ciudad andina a los espectadores. Acompañado de un grupo de guitarras que entonan música regional popular, algunas tomas del monumento a la mitad del mundo se suman a las del volcán Cotopaxi y otras del centro de Quito mientras los créditos del film se superimprimen en letra roja sobre el paisaje. Se trata de una primera secuencia atractiva no solamente para la audiencia local sino también para aquellos espectadores que no conocen aún el Ecuador y, después de ver estos paisajes, pueden optar por visitar el país.

La selección del título del film también se relaciona al deseo de Albán de hacer conocido al Ecuador al resto del mundo. De manera deíctica el título indica que efectivamente la línea imaginaria equinoccial—descubierta por la misión geodésica de 1736 y cuyo monumento de diez metros fue erigido un siglo más tarde—rinde homenaje a este descubrimiento celebrando este destacado lugar.⁸ De la misma forma que la línea ecuatorial

4 Alfredo Ruanota contaba hasta 1963 con sesenta y tres créditos como guionista.

5 Rodolfo M. Taboada había escrito hasta 1963 veintidós films.

6 Gabriela Alemán, "An International Conspiracy" *Journal of Latin American Cultural Studies*, n° 13 (2004): 100.

7 Desde sus inicios en la cinematografía en 1932 hasta 1963 Gabriel Figueroa contaba con ciento cuarenta y siete créditos como director de fotografía.

8 El monumento que muestra *En la mitad* no es el que conocemos hoy en día. En 1979, se cambió la ubicación del obelisco a Calacalí también sobre la línea ecuatorial, se elevó a 30 metros y se creó una villa turística a su alrededor.

reconoce dos particiones de la tierra, el film presenta a las dos regiones históricamente antagónicas, Quito y Guayaquil, como espacios autónomos que, si bien compatibles, son pasibles de amistar simbólicamente. Esta perspectiva presentada en el film de Albán, puede por su ideología pensarse como política y oportunista y recuerda al concepto de 'comunidades imaginarias' de Benedict Anderson, para quien "the nation is always conceived as a deep, horizontal, comradeship"⁹ aún cuando prevalezcan diferencias y desigualdades entre sus comunidades. Borrando las diferencias regionales la trama del film está dividida estructuralmente en dos partes. La primera parte se desarrolla en la región serrana, particularmente en Quito, alrededor del monumento a la mitad del mundo; la segunda parte transcurre en la costa, la región del puerto, específicamente en Guayaquil, en torno al Hemiciclo de la Rotonda del Malecón Simón Bolívar, monumento de homenaje a la reunión de 1822 en la que José de San Martín y Simón Bolívar se encuentran. De la misma manera en que el monumento a la mitad del mundo representa la división de los hemisferios, los próceres de la independencia representan a su vez las fuerzas libertarias del Sur (San Martín) y el Norte (Bolívar).

A esta estructura bipartita que busca mostrar lo más representativo del Ecuador se suma la historia en tono humorístico de Don Ventura Gómez (interpretado por Albán), quien vive en Quito con su esposa e hija, Esperanza. Mientras Ventura, un hombre de clase media, constantemente desempleado y a quien lo acecha la mala suerte, sufre irónicamente todo tipo de desventuras, Esperanza conoce y se enamora de Adolfo, un chico guayaquileño de clase alta. Para cambiar su suerte Ventura y su familia se mudan a la costa donde la mala suerte lo sigue a él, pero prospera también la historia de amor de su hija Esperanza y de Adolfo.

En Guayaquil, Ventura se encuentra con su viejo amigo Francisco, importante empresario costeño. A esta altura del film, el espectador puede sospechar—aunque recién confirme esto hacia el final de la cinta—que Francisco es en realidad el padre de Adolfo. De forma irónica *En la mitad* produce, tal como se encontraron José de San Martín y Simón Bolívar, el reencuentro de los amigos Ventura y Francisco. Los dos se abrazan frente a la rotonda que tiene el monumento de los próceres, remedando el famoso apretón de manos de los libertadores. Con signo distinto al motivo que unió a San Martín y Bolívar en su decisión de cómo continuar la tarea libertadora americana, en la que San Martín decidió retirarse y Bolívar asu-

9 Benedict Anderson, *Imagined communities* (London: Verso, 1991), 7.

mió la obra de independizar a las colonias americanas del imperio español, en el caso del film es posible interpretar el abrazo de Ventura y Francisco como la unión amistosa de la sierra y la costa y de las distintas clases sociales, la media y la alta respectivamente. Francisco decide ayudar a su amigo Ventura contratándolo como secretario personal sin hacer caso a los chismes que dicen que Ventura es un conocido *jettatore*.¹⁰ El film da a Francisco y al espectador innumerables motivos para pensar que la mala suerte de Ventura es real. En la desesperación Ventura compra un boleto de lotería que resulta casualmente ganador, aunque muera el vendedor que se la vendió. Esta buena racha permite que el tono irónico del film se olvide y en la última escena—como en todas las comedias hollywoodenses—se da un final feliz con el festejo de las navidades y la representación a modo de alegoría de dos uniones simbólicas, aquella de la costa y la sierra así como la de las distintas clases sociales representadas ambas en el futuro casamiento de Esperanza, a quien la nueva fortuna de su padre habilita para casarse finalmente con Adolfo.

114

Si bien para muchos ecuatorianos el antagonismo entre la sierra y la costa es real y se origina, como sostiene Jorge Enrique Adoum en raíces históricas,¹¹ *En la mitad* armoniza las diferencias en una visión idílica de sus paisajes a través de la inclusión de tomas panorámicas de las ciudades metropolitanas y la naturaleza distintiva de cada zona. La región serrana está encarnada en las tomas panorámicas de Los Andes, espacio estudiado por los múltiples paneos de la cámara así como los detalles de las distintas perspectivas de las montañas, poblados, el imponente volcán Cotopaxi ne-

10 En relación al término "jettatore" es importante mencionar dos reflexiones. Por un lado, se puede pensar que los guionistas Ruanova y Taboada escribieron *En la mitad del mundo* basándose posiblemente en la película musical de tango *Jettatore* (1938) del español radicado en Argentina, Luis Bayón Herrera (1889 Bilbao-1956 Buenos Aires), adaptada a su vez de la obra de teatro de 1905 del también argentino Gregorio de Laferrère (1867-1913). Por otra parte, el término 'jettatore' es italiano, específicamente napolitano, y designa a aquel que tiene el mal de ojo, que trae mala suerte y que por ello es temido. En la Argentina de principios de siglo XX, de Laferrère pudo inspirarse directamente en el caudal migratorio proveniente de Italia. Sin embargo, en el caso de Ecuador de 1963 el referente original pierde sentido pero agrega un tono cosmopolita al diálogo de la película.

11 "El sentimiento regionalista tiene sus bases reales: históricas –desde cuando la provincia de Guayaquil, antes de que existiera el Ecuador como Estado, en 1822, se proclamó 'Independiente' respecto de España y libre para decidir anexarse al Perú o Colombia-, étnicas, geográficas, culturales [. . .] de comportamiento de sus habitantes, de productos agrícolas y minerales, de costumbres alimentarias y modos de ser, de vivir, de vestir, incluso de hablar [. . .]" en *Ecuador: señas particulares* (Quito, Eskeletra, 1998).

vado, el centro de Quito, la catedral San Francisco y el cerro del Panecillo. Mientras la región costeña está representada en los distintos planos del puerto de Guayaquil, el Malecón y el istmo del río Guayas, la avenida 9 de octubre, el centro de la ciudad y la plaza del Centenario. El tono armonioso, de tarjeta postal, de estas imágenes del país fotografiadas todas por Gabriel Figueroa ayudaron a anclar en la mente local e internacional a un Ecuador digno de ser explorado. Sin usar tomas efectistas ni tampoco una nueva estética de filmación es posible afirmar que el trabajo de dirección fotográfica realizado por Figueroa continúa la estética tradicional del cine hollywoodense y mexicano de los años treinta. La dirección fotográfica de *En la mitad* es impecable y puede compararse al de sus conocidas películas: los paneos de cámara a nivel horizontal recorren el paisaje como si lo estuviera reconociendo; los extensos planos fijos; las tomas aéreas; el *zoom in* que encuentra los detalles de los paisajes; el *zoom out* que compone la imagen del cuadro; la perfecta armonía de luz en las tomas de día al aire libre; los primeros planos para destacar la actuación de los personajes; y los planos medios y americanos para enmarcar a un grupo de personas (alrededor de la catedral de San Francisco, en el Club La Unión, en el Hotel Quito, entre otros).

115

Sin embargo, estas imágenes armónicas chocaban con la crisis interna que vivía el Ecuador gobernado por una Junta Militar (1963-1966) que dictó reformas tendientes a modernizar el país mediante un fuerte apoyo a su industria no sin ocasionar un alto costo social. Como indica José Luis Ortiz,

Hacia 1963 el Ecuador atravesaba una situación de crisis múltiple [...] Las acciones políticas inmediatas del gobierno se tradujeron en una abierta persecución y represalias en contra de dirigentes laborales, estudiantiles y partidarios que se habían mostrado contrarios al golpe militar.¹²

Albán, quien era conocido en el país por su extensa carrera en el teatro popular ecuatoriano entre los años veinte y cincuenta, había cuestionado en algunas de sus obras a los militares, pero también había trabajado a pedido expreso de ellos creando obras para los repartos militares de provincia. *En la mitad*, es la primera producción cinematográfica de

12 José Luis Ortiz, "La junta militar de 1963. ¿Fenómeno estatista, anticomunista, anticosteño", Memorias porteñas y crónicas (17 mayo 2015):

Albán en la que conjuga su deseo de crear una película humorística con el programa político de la Junta Militar: celebrar los incipientes procesos de modernización nacionales.

Ecuador moderno

En su intento de mostrar cómo la modernización había llegado al país, *En la mitad* se posiciona claramente dentro de lo que Zygmunt Bauman propone como modernidad sólida: "una especie de sociedad buena, justa y sin conflictos en todos o en algunos de sus postulados."¹³ La película muestra que el poder se mantiene en la capital del país y su centro comercial más importante, señalando cómo las clases media y alta, en los ejemplos de Francisco, Ventura y sus familias se han adaptado y optan por un estilo de vida urbano, de producción y movilidad (tanto espacial como social).

El film resalta específicamente elementos que muestran a un Ecuador moderno. La modernidad se representa en el crecimiento urbano y edilicio (en las tomas de los nuevos barrios de clase media que surgen en Quito con alumbrado público y muy limpios, así como el nuevo Hotel Quito),¹⁴ la importación de bienes de lujo de los Estados Unidos (en los planos de grandes autos en las calles céntricas), el crecimiento del comercio internacional especialmente con los Estados Unidos (referido a través de la empresa Brown & Brown adonde trabajaba Ventura, la empresa peletera de Francisco ubicada en Filadelfia, la influencia en el uso de expresiones inglesas como "fifty-fifty" para referirse a la repartición de ganancias y también la influencia de las modas norteamericanas reflejada en los peinados y el vestuario de los personajes) y la fuerte capacidad de desarrollo industrial (destacado en la toma del avión que cruza el cielo al comienzo del film, los barcos grandes que llegan al puerto de Guayaquil así como la toma de la hilandería con maquinaria moderna). A través de estas escenas así como de un equipo de filmación cosmopolita, Albán quiere presentar a los espectadores latinoamericanos la imagen idealizada de un Ecuador en vías de modernización aún cuando al comienzo de los años sesenta estos procesos de industrialización fueran aún incipientes

116

13 Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida* (Cambridge, Polity Press, 2000), 34.

14 El Hotel Quito, el puerto de Guayaquil y también el aeropuerto Simón Bolívar en Guayaquil y una terminal en el aeropuerto Mariscal Antonio José de Sucre en Quito, fueron parte de las obras edilicias del gobierno de Camilo Ponce Enríquez (1956-1960).

tes. De esta forma, traza desde el film un esquema moderno soñando un futuro idealizado del país.

Anclada en la modernidad sólida *En la mitad* también promueve el poder del Estado desde la misma oficina de uno de sus personajes, la del comisario Ramírez, quien desde su despacho controla lo que sucede sin moverse de allí y procede de manera salomónica a mantener el orden. La película indica cómo es posible dentro de la modernidad sólida, siguiendo a Bauman “mantener el tema del orden y del sistema dentro de la agenda política.”¹⁵ El sentimiento de solidaridad y armonía que el film propone desde su estructuración se puede entender como un claro indicio de las intenciones políticas de Albán. La crisis que vivía el país entre los cambios de gobiernos constitucionales a regímenes de facto sumados a las huelgas, manifestaciones y protestas estudiantiles y de trabajadores reprimidos ante el temor del avance del comunismo, se ve interpretada en el film como una alegoría musical y amorosa de la unión nacional.

Una comedia musical

En lo musical, siguiendo el concepto de “comunidades imaginarias” de Anderson, el film de Albán es consistente con la promoción de la unidad nacional sugerida desde el comienzo de la película en la inclusión de los monumentos a la mitad del mundo y al abrazo de Bolívar y San Martín. La complementación musical de las regiones se da *En la mitad* a partir de la inclusión de importantes y conocidos grupos musicales ecuatorianos del momento provenientes de las dos regiones del país. Las escenas musicales del film—como en otras películas de la época filmadas en Ecuador, *Fiebre de juventud* (1966) dirigida por Alfonso Corona Blake y *Cuando canta el corazón* (1971) de Sergio L. Mottola—no añaden contenido a la trama sino que transcurren en paralelo a ella agregando sin embargo una conexión emocional para la audiencia ecuatoriana que ya conocía estos temas musicales, así como una ocasión para celebrar la cultura y admirarla en los espectadores extranjeros. En esta línea afirma Alemán en “La huella de lo audiovisual en la cultura ecuatoriana” que:

[. . .] aparecen continuamente grupos de música nacional interpretando canciones populares ecuatorianas [. . .], que no están direc-

¹⁵ Bauman, *Modernidad líquida*, 11.

tamente relacionados con la historia que se narra pero que parecen entrar y salir de la pantalla marcando un territorio: el ecuatoriano.¹⁶

Dado el género musical del film, éste no presenta las diferencias entre las regiones a nivel antagónico en términos histórico-político, sino más bien en tono de complementación cultural. En este sentido el periodista ecuatoriano José Regato Cordero afirma que:

Si bien hay que destacar la importancia que para la integración de la nacionalidad ecuatoriana tuvo el ferrocarril, capaz de enlazar Sierra y Costa con el consiguiente progreso en todos los órdenes de la vida, no es menos cierto que el vehículo espiritual para esa misma integración lo constituyó también la música nuestra: pasillos, vales, cachullapis, albazos, tonadas, sanjuanitos, yaravíes, fox incaicos y otros.¹⁷

Siguiendo el modelo de las exitosas comedias musicales estrenadas en Hollywood en los años cincuenta¹⁸, y añadiendo la originalidad de subrayar la música regional ecuatoriana, el film de Albán consigue representar la idea de una nación unificada a través de sus gustos musicales. La cinta promociona específicamente entre los espectadores ecuatorianos y latinoamericanos que las diferencias musicales tienen la potencialidad de unir a la nación más que de enemistarla. Los temas más celebrados incluyen: "Si tú me olvidas" compuesto por el quiteño Jorge Araujo Chiriboga;¹⁹ "Vasija de barro" compuesta por los escritores Jorge Enrique Adoum, Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán y el pintor Jaime Valencia;²⁰ el "Chullita quiteña" compuesta por Clodoveo González Barreto con letra de Alfredo Carpio Flores, conocida como la canción de la 'quiteñidad';²¹ "Guayaquil de mis amores" escrita por Lauro Dávila Echeverría y com-

16 Gabriela Alemán, *La huella de lo audiovisual en la cultura ecuatoriana* (ProQuest Dissertations and Theses, 2003).

17 José Regato Cordero, *Venciendo el regionalismo-- impulsando el patriotismo!* (Pastaza: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2003).

18 Algunas de las comedias musicales hollywoodenses más exitosas a nivel internacional incluyen: *An American in Paris* (1951) de Vincente Minnelli, *Singin' in the Rain* (1952) de Stanley Donen y *Gene Kelly, Gentlemen Prefer Blondes* (1953) de Howard Hawks.

19 La melodía se hizo conocida en México y Estados Unidos, así como en Francia, a donde fue incluida como parte de la banda sonora de *Mourir d'amour* (1960) de José Bénazéraf.

20 El tema "Vasija de barro" se hizo conocido en Latinoamérica por el grupo Inti-Illimani.

21 El 'chullo' o 'chulla' se usa para nombrar al mestizo quiteño caracterizado por ser amigable, hablador y también pícaro. Esta caracterización sin analizar en la película *En la mitad*, es estudiada en la novela de Jorge Icaza *Chulla Romero y Flores* (1958).

puesta por Nicasio Safadi Revés;²² y "Romance de mi destino" conocida también como "El buque fantasma" compuesta por Abel Romeo Castillo y cantada por el dúo Benítez-Valencia. La inclusión de temas y artistas ecuatorianos populares en los años sesenta a nivel nacional e internacional, por un lado, incrementan el valor de entretenimiento e interés que puede despertar esta cinta en el público local y latinoamericano; por el otro, demarcan al territorio ecuatoriano destacándolo como destino propicio para turistas y comerciantes.

Con estas mismas intenciones promocionales, las escenas musicales de *En la mitad* rehuyen profundizar en problemáticas relacionadas a la explosión demográfica que se vio en Ecuador a partir de los años cincuenta o en los cambios sociales y económicos que ocasionaron en ciudades como Quito y Guayaquil migraciones internas. En este sentido es relevante mencionar el caso de la primera escena musical del film cuando Adolfo y Esperanza, que recién se conocen y salen a pasear en coche por el centro de Quito, llegan al monumento a la mitad del mundo. Allí, desde el auto descapotable de Adolfo, los dos jóvenes observan el obelisco mientras frente a ellos una banda musical compuesta de hombres en las guitarras y mujeres en el coro, vestidos con atuendos coloridos cantan el conocido albazo "Si tú me olvidas". Narrado desde la perspectiva de estos personajes ciudadanos, el film comenta el desconocimiento de los jóvenes sobre la conformación demográfica ecuatoriana, al ubicar a la población indígena como un elemento foráneo al país. Por ello cuando Adolfo se percata de un grupo de indígenas observando la escena musical pregunta ignorante a Esperanza: "¿Qué hacen los indios aquí? ¿Festejando?" La joven contesta ignorante también ubicando a los indígenas a la par que los extranjeros que van al país de visita: "No, vienen a visitar la mitad del mundo como los turistas". El objetivo de Albán no es entonces analizar la situación de los pueblos originarios sino presentarlos a distancia, como parte de un folclore estático y armonioso, un detalle del paisaje. Simbólicamente significativas también, sobre todo para los espectadores ecuatorianos, son otras escenas musicales del romance entre los jóvenes personajes a través de conocidas canciones populares de la época: "Vasija de Barro" mientras están en el moderno Hotel Quito y "Romance de mi destino," cuando pasean en barco por el río Guayas.

22 Conocida en el resto de América Latina por la versión del guayaquileño, el 'ruiseñor de América', Julio Jaramillo (1935-1978).

En el film, la unión nacional propuesta por Albán en las escenas musicales se complementa con la muestra de un país en vías de industrialización, crecimiento urbano, edilicio y comercial. Una imagen a través de la cual Albán desea no solamente convencer a sus compatriotas de los avances tecnológicos a nivel nacional sino también construir una imagen atractiva para potenciales inversores extranjeros y turistas. La postura ideológica que Albán diseña en esta coproducción con talento hispanoamericano, de alguna manera no se aparta de los objetivos propuestos por la Junta Militar: destacar en un tono afable (humorístico, romántico y musical), en el marco de la modernidad sólida, los avances y el valor positivo de los cambios alcanzados por los procesos de modernización del Ecuador llevados a cabo por un Estado controlador y organizador, una imagen idealizada que no deja entrever el costo social de los mismos.

Conclusión

120

Aún sin ser experimental o representante del Nuevo cine latinoamericano, películas como *En la mitad* son ilustrativas de los potenciales objetivos políticos del cine comercial de los años sesenta. Albán reflexiona sobre las transformaciones políticas y sociales del Ecuador en la segunda mitad del siglo XX y señala en su film que hay un proyecto nacional por el que vale la pena crear una imagen armonizada del Ecuador, destacando la figura central del Estado en tanto ente organizador central de la vida de sus ciudadanos, promoviendo su poder sin criticar sus abusos. A través del formato tradicional hollywoodense de los años cincuenta, Albán celebra las obras del gobierno de la Junta Militar al que caracteriza como modernizador y progresista destacando la importancia de la unión familiar y el compromiso colectivo por la construcción de un Ecuador unido y armónico. Al no incluir ni confrontar la grave crisis de gobierno que vivió el Ecuador en los años sesenta, este cine de tipo comercial ofrece una visión idílica de una sociedad donde es posible vivir sin conflictos de clase ni raza, en medio de representaciones musicales.

Referencias bibliográficas

- Adoum, Jorge Enrique. *Ecuador: señas particulares*. Quito: Eskeletra, 1998.
- Alemán, Gabriela. "An International Conspiracy". *Journal of Latin American Cultural Studies*, n° 13 (2004): 97-113.
- . *La huella de lo audiovisual en la cultura ecuatoriana*. ProQuest Dissertations and Theses, 2003.
- Anderson, Benedict. *Imagined communities*. London: Verso, 1991.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- Chanan, Michael. *Twenty-five years of the new Latin American cinema*. London: British Film Institute, 1983.
- Ortiz, José. "La junta militar de 1963. ¿Fenómeno estatista, anticomunista, anticosteño". *Memorias porteñas y crónicas* (17 mayo 2015): <https://www.pressreader.com/ecuador/memorias-porteñas/20150517/281556584406536>.
- Paz y Miño, María Eugenia. *Ernesto Albán o Don Evaristo Corral y Chancleta*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2007.
- Pereda, Ramón. *En la mitad del mundo*. Ecuador Films, 1963.
- Regato Cordero, José. *Venciendo el regionalismo-- impulsando el patriotismo!* Pastaza: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2003.
- Sitnisky, Carolina. *La Literatura y el Cine Andinos de la Segunda Mitad del Siglo XX: De una modernidad sólida a una líquida*. ProQuest Dissertations and Theses, 2009.