

FUERA DE CAMPO
REVISTA DE CINE

Volumen 2, Número 1

Enero, 2018

ISSN 2477-9202

Aartes
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector, Ramiro Noriega

Director Editorial, Fernando Montenegro

D.R. © Universidad de las Artes

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE

Universidad de las Artes

Volumen 2, Número 1. Enero, 2018

ISSN 2477-9202

CONSEJO EDITORIAL

Arturo Serrano (Director)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Juan Martín Cueva (Editor Asociado)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Jorge Flores Velasco	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (Francia)
Pablo Gamba	Universidad Central de Venezuela (Venezuela)
Oliver Gaycken	University of Maryland (EEUU)
Yarí Pérez Marín	University of Durham (Reino Unido)

CONSEJO ASESOR

Margot Benacerraf	Directora de cine (Venezuela)
Colin MacCabe	University of Pittsburgh (EEUU)
Gerry McCulloch	Goldsmiths. University of London (Reino Unido)
Joseph Moure	Universidad Paris I Panthéon-Sorbonne (Francia)
Marc Nicholas (†)	École Nationale Supérieure des métiers de l'image et du son (La Fémis) (Francia)
Paul Schroeder	Amherst College (EEUU)
Alquimia Peña	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
Marta Díaz	Instituto Superior de Artes (ISA), (Cuba)

Fuera de Campo es una revista cuatrimestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso Río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los textos incluidos en la sección Artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.

La Universidad de las Artes no es dueña de las imágenes fotográficas que ilustran los artículos. En todos los casos hemos respetado el principio del uso justo de las fotografías pues las mismas: a) tienen un fin académico, b) no buscan el lucro y c) ilustran puntos sobre la película de la que se habla. Para tratar cualquier asunto relacionado a los derechos de autor de las imágenes incluidas en la revista por favor póngase en contacto con nosotros.

La revista *Fuera de Campo* pertenece al Directorio de LATINDEX y ha sido incluida en la *Hispanica American Periodicals Index (HAPI)* de la Universidad de California (EEUU).

Artes
EDICIONES

Fuera de Campo. Revista de Cine

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador (090313)

Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048

revistadecine@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/fueradecampo

Índice

ARTÍCULOS

- Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón y *Qué tan lejos*
de Tania Hermida: dos españolas en la re-conquista fallida
Marcelo Báez 11
- Pescador* y el *pharmakon*: una narcografía en el Ecuador del siglo XXI
Lizardo Herrera 41
- Formas e imaginarios del cine ecuatoriano en sus primeros
documentales narrativos: un análisis comparativo entre
los filmes de Rolf Blomberg y el padre Carlos Crespi
Franco Passarelli 57
- UKAMAU y KÉ: La lengua, la música y la imagen en el tiempo andino
Graciela Ramírez, Andrés Ramírez y Natalia Quiroz 79
- Sobre la cuestión de la memoria en Ecuador.
La muerte de Jaime Roldós ante la perversión historiográfica
Jorge Daniel Vásquez 89

MISCELÁNEA

- Rabia*. Entrevista a Sebastián Cordero
René Idrovo y Álvaro Pazmiño 107
- Biografía de los autores de los artículos 124
- Instrucciones para los autores 125
- Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo* 126
- Declaración de Ética y Mala Praxis 127



Esperanza y Tristeza en la carretera de la identidad.
Qué tan lejos (Tania Hermida, 2006).

Y tu mamá también de Alfonso Cuarón y Qué tan lejos de Tania Hermida: dos españolas en la re-conquista fallida

Marcelo Báez Meza

Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL)

Guayaquil, Ecuador

mbaez@espol.edu.ec

Resumen

TÍTULO: *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón y *Qué tan lejos* de Tania Hermida: dos españolas en la re-conquista fallida

Dos películas de carretera: una mexicana, otra ecuatoriana. Ambas cuestionan el paisaje. Se parecen en los recursos narrativos: la presencia de espejos, la identidad siempre en juego, una viajera española que pone a dialogar el viejo mundo con el nuevo. La película ecuatoriana presenta personajes femeninos de gran poderío ideológico como Tristeza y Esperanza que son nombres simbólicos; el filme mexicano nos muestra personajes de igual proyección semiótica con nombres como Tenoch o Luisa Cortés, nombres que pertenecen a la historia de México. Dos historias sobre la carretera latinoamericana con el mar como fondo.

Palabras clave: Latinoamérica. Road movie. Película de carretera. Identidad. Cine latinoamericano.

Abstract

TITLE: Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también* and Tania Hermida's *Qué tan lejos*: two Spanish films in a failed re-conquest

Two road movies: one Mexican, another Ecuatorian. Both films question the landscape. They are similar in their narrative resources: the presence of mirrors, the identity always at stake, a Spanish traveler who puts the old world in dialogue with the new one. The Ecuadorian film presents female characters of great ideological power such as Tristeza and Esperanza, which are symbolic names; the Mexican film shows us characters of equal semiotic projection with names like Tenoch or Luisa Cortés, names that belong to the history of Mexico. Two stories about the Latin American highway with the sea as a background.

Keywords: Latin-America. Road Movie. Identity. Latinamerican cinema. Tania Hermida. Alfonso Cuarón.

Dentro del amplio espectro de filmes latinoamericanos sobre desplazamientos hay dos películas con historias similares. Para empezar, *Y tu mamá también* (2002) del mexicano Alfonso Cuarón y *Qué tan lejos* (2006) de la ecuatoriana Tania Hermida, comparten un recurso análogo. Una voz over en cada filme da cuenta de las señas de identidad de los personajes. Hay una carretera, obviamente, pero también hay un personaje femenino español que está en tránsito por el continente. En los dos filmes los viajeros van hacia un destino específico pero el trayecto implica desorientación, paradas, desvíos, un rumbo poco claro. Los personajes de Esperanza (Tania Martínez) y Tristeza (Cecilia Vallejo), en el filme de Hermida, y los personajes tanto de Tenoch (Diego Luna) como de Julio (Gael García Bernal), acompañados de Luisa (Maribel Verdú), en el filme de Cuarón, a pesar de que están inmersos en una situación de cambio, no alcanzan sus objetivos. El futuro se les escapa de las manos como el mismo mar que visitan en ambas historias.

Antes de adentrarnos en el análisis de ambos filmes, es preciso presentar a los directores. Tania Hermida (Cuenca, 1968) se formó en la escuela de cine de San Antonio de Los Baños en Cuba al igual que otros valiosos cineastas ecuatorianos de su generación como Carlos Andrés Vera y Fernando Mieles. Su ópera prima *Qué tan lejos* no sólo que ganó algunos premios internacionales, sino que fue el segundo largometraje (exhibido en circuito comercial) más taquillero de la historia del cine ecuatoriano, con 20.000 copias de DVD vendidas y 220.000 espectadores de asistencia (Diario El Universo 2009).¹

12

En un país que recién tuvo su primera Ley de Fomento al Cine Nacional en el año 2006 (justo en el año de estreno de *Qué tan lejos*), el nombre de esta directora es referencial en una industria que recién está surgiendo. Esta ley permite la creación del Consejo Nacional de Cine que es el organismo regulador del cine que se hace en Ecuador. La película no tuvo fondos de Ibermedia porque en ese momento histórico (2005-2006), el país aún no había suscrito el convenio y no formaba parte de los países miembros. El filme se financió con aportes públicos y privados de Ecuador y de la Junta de Andalucía. Ibermedia aportó para la etapa de distribución en España porque, con la creación del Consejo de Cine, Ecuador finalmente firmó, aportó y pudo aplicar para solicitar ayuda económica en el año 2007. Adicionalmente, el guion de Hermida se apuntó a cuatro festivales internacionales para conseguir auspicios.

La cineasta cuencana fue asambleísta por el partido oficialista Alianza País. directora de la carrera de cine de la Universidad de las Artes. Es desde el 2003 la directora de *Ecuador para Largo*, una corporación cultural que tiene como misión desarrollar, producir y distribuir "películas in-subordinadas [sic] en sus propuestas

1 La película con mayor cantidad de espectadores es *Dos para el camino* (1981) dirigida por Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, que fue vista por 500.000 personas, le sigue *La Tigra* de Camilo Luzuriaga con 250.000 y después *Qué tan lejos* de Tania Hermida, con 220.000 espectadores. Datos del Consejo Nacional de Cinematografía.

cinematográficas y sus formas de producción y distribución; obras que le apuesten al Ecuador como tiempo de creación colectiva y espacio para el ejercicio de nuestro derecho a la incertidumbre" (Ecuador para Largo 2006). Sus filmes *Qué tan lejos* y *En nombre de la hija* son una muestra fehaciente de esa insubordinación al pensamiento colonialista. Son películas de gran creatividad que han merecido premios internacionales y al mismo tiempo reconocimiento de la taquilla.

Alfonso Cuarón (México, 1961) es uno de los narradores audiovisuales paradigmáticos del cine mundial. El estreno de su primer filme, *Sólo con tu pareja* (1991), coincide con el cese de subvenciones estatales a la industria cinematográfica mexicana que ayudó a construir el concepto de mexicanidad a manos de directores como Emilio "Indio" Fernández en la llamada época del cine de oro mexicano. El exilio creativo a Estados Unidos por parte de Cuarón es simultáneo a la eclosión del llamado cine independiente que inspira a cineastas tanto mexicanos (Robert Rodríguez y *El mariachi*, 1992) como norteamericanos (Steven Soderbergh y *Sexo, mentiras y vídeo*, 1989) a buscar financiamiento fuera del sistema de estudios y grandes productoras. En Hollywood, Cuarón desarrolla una carrera que empieza con la fábula *The Princess Bride* (1995) y continúa con una inteligente adaptación del clásico *Great Expectations* (1998) de Charles Dickens, con Ethan Hawke y Gwyneth Paltrow como protagonistas. El star system absorbe completamente al realizador encargándole presupuestos exorbitantes como sucede con un producto comercial tan bien manufacturado como *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004), considerada por la crítica especializada la mejor del universo del joven mago, quizá por ser la menos convencional de la saga. El cineasta mexicano alcanza el clímax de su carrera con la obtención del Óscar al mejor director por la cinta de ciencia ficción *Gravity* (2013), con Sandra Bullock en el protagónico. Al igual que en el caso del brasileño Walter Salles, director de *Diarios de motocicleta* y de González Iñárritu, director de *Babel*, Cuarón es parte de la nueva hornada de cineastas latinoamericanos que viven y trabajan en la industria comercial norteamericana y realizan un cine transnacional. El viaje es un tema que predomina tanto en sus vidas como en las ficciones cinematográficas que proponen.

13

Dos Bildungsreise presentados como fugas

Pese a que parecen viajes iniciáticos, los dos filmes de este capítulo se presentan como fugas que desembocan en un encuentro con la naturaleza (el mar, el río, los paisajes) y con los conflictos personales que no llegan a resolverse. Estamos en la compañía de dos españolas que llegan a Latinoamérica en búsqueda de nuevas experiencias. El periplo que ambas emprenden constituye una suerte de re-conquista que al final no se concreta. Con esta premisa en mente nos adentramos en las carreteras de Ecuador y México.

En *Qué tan lejos* (filmada en carreteras de ocho provincias del Ecuador) se presentan dos protagonistas que viajan juntas: Esperanza, una joven española, y Tristeza –que en verdad se llama Teresa, pero se cambia el nombre de manera juguetona ante su interlocutora–, una estudiante de Literatura de Quito. Ambas son presentadas como extranjeras: Esperanza, obviamente, por su condición de turista; Tristeza se siente extraña en su propio país, en medio de un paro indígena que no termina de entender. Ella se dirige decidida a la ciudad de Cuenca con un propósito ingenuo que al final no llevará a cabo: impedir la boda del chico al que considera su novio. La directora Tania Hermida cuenta en el *making of* que su primer deseo fue hacer una película de carretera “en la que la geografía fuera determinante”; su segundo propósito fue hacer una historia de dos amigas diametralmente opuestas “y cómo termina la una influyendo sobre la otra”. En este sentido es importante la revelación que le hace Tristeza a Esperanza cuando esta última le pide sumarse a ella en la carretera: “No te garantizo que lleguemos a ninguna parte”. Se trata de una declaración de principios: el viaje hay que hacerlo por el placer del mismo, sin importar el destino. Como veremos luego en el filme sobre Lezama Lima en la metáfora de la flecha: “Lo que importa es el trayecto, no el blanco”.

La relación entre cine y nación es una cuestión problemática no sólo entre teóricos e historiadores, también lo es entre los mismos cineastas. Lo que constituye un cine nacional, realizado bajo la dependencia de los procesos de globalización conocidos como capitalismo tardío, es de una gran importancia ideológica para las prácticas del Nuevo Cine Latinoamericano. Ana López dimensiona este aspecto y los objetivos de este movimiento:

The New Latin American Cinema fits in with national cinema projects because the issue of how to define, construct, and popularize national cinemas has always been one of its primary concerns. Although it has not always been discussed as such, the New Latin American Cinema posits the cinema as a response to and an activator of a different kind of nationhood or subject position of nationality than the one sponsored by dominant cultural forces. The goal has been to develop through the cinema (and other cultural practices) a different kind of national and hemispheric consciousness by systematically attempting to transform the function of the national cinema in society and the place of the spectator in the national cinema. (T. Martin 1997, 25)

Tenemos en esta cita una idea importante para nuestra investigación: el NCL es el responsable de activar un tipo diferente de lo nacional con respecto de las fuerzas culturales dominantes y una conciencia hemisférica para transformar tanto al cine nacional como al espectador de ese cine. Para poder comentar esta idea es preciso citar a Roy Armes que distingue dos categorías de cine nacional: uno comercializado y financiado por capital local, con narraciones audiovisuales de entretenimiento para audiencias locales, y el otro que corresponde a una demanda de cultura nacional. Paul Willems sostiene que “un cine nacional es un cine que se

dirige, directa o indirectamente, y sin importar quién pague las facturas, a las configuraciones sociales e históricas específicas que se obtienen dentro de las naciones-estado. Esto significa que un cine nacional debe ser capaz de ligar lo cultural con las especificidades históricas". Esta ligazón es lo que activa esa conciencia hemisférica transformadora de la cual hablaba Ana López en la cita anterior. Esto lo vemos más que nada en películas como *Qué tan lejos* en la que se presenta una coyuntura histórica (un paro nacional de transporte en una economía a punto de entrar en la dolarización) que es presentada de manera simultánea con una problemática intercultural (la joven ecuatoriana colisiona con el personaje de la turista española). Aquí puede aplicarse la categoría *road block movie* que Nadie Lie ya detectó en el cine palestino en el que se aprecian películas de carretera en las que los personajes no llegan a su destino. La situación política imperante como sucede en *Free Zone* (2006), filme de Amos Gitai, impide a las tres mujeres errantes (Natalie Portman una de ellas) llegar a su destino. El filme de Hermida sería un *counter-road block movie* porque los personajes sí llegan al lugar planificado a través de una serie de vericuetos y desvíos. En el caso del filme de Hermida el camino bloqueado es lo que hace que las viajeras tengan que redefinir la trayectoria. Tienen que desviarse hacia la Costa y tomar otra vía para poder llegar a Cuenca. El ponerle el prefijo "contra" a la *road block movie* no es una arbitrariedad en una investigación en la que hemos hablado de contra-cine, contra-conquista y contra-película de carretera. Entendemos que todas estas categorías nos ayudan a entrar en los territorios de lo nacional cuestionando los modelos hegemónicos. Estos *contra* van cercando una definición de cine nacional al que Andrew Higson le encuentra dos variantes:

First, there is the possibility of defining national cinema in economic terms, establishing a conceptual correspondence between the terms "national cinema" and the "domestic film industry", and therefore being concerned with such questions as: where are these films made, and by whom? Who owns and controls the industrial infrastructures, the production companies, the distributors and the exhibition circuits? Second, there is the possibility of a text-based approach to national cinema. Here the key questions become: what are these films about? Do they share a common style or world view? To what extent are they engaged in "exploring, questioning and constructing a notion of nationhood in the films themselves and in the consciousness of the viewer"? (T. Martin 1997, 25)

Estas descripciones conceptuales apuntan a que la definición característica de cine nacional es su conjunto de especificidades culturales e históricas de las cuales la nación emerge y se desarrolla. En este sentido, Armes y Willems coinciden en que el cine nacional puede ser parte de un sector comercial, y que para ser nacional deben proyectar una importancia social y transformadora en la sociedad. Es por esta razón que el filme de Hermida fue uno de los más taquilleros de la historia del joven cine ecuatoriano, presentando una *counter road movie* atractiva para el gran

público en la que en todo momento se va cuestionando la esencia de nación como veremos en el análisis.

Estamos de entrada ante un contra-cine feminista por la presencia de dos mujeres dentro del periplo. No olvidemos que el modelo de la *road movie* norteamericana propone en casi todos los casos la presencia de dos féminas viajando por la carretera. Este dueto femenino en movimiento enseguida se conecta con el de *Thelma and Louise* (1991) del británico Ridley Scott, obviamente sin las armas de fuego. La intertextualidad más fuerte se da con *Desierto sur* (estrenada dos años después de *Qué tan lejos*) del chileno Shawn Garry en el que dos mujeres (una local y otra de ascendencia ibérica) viajan solas por el terruño nacional. Se trata de

un contra-cine surgido, según Pastora Campos, de un movimiento feminista que había puesto de relieve la marginalidad del papel de la mujer y el silenciamiento acerca de su situación e intereses específicos dentro de la sociedad patriarcal, la existencia de una creatividad reprimida, y como consecuencia el planteo de una lucha abierta contra las estructuras socioeconómicas dominadas por el hombre. En la actual época contemporánea se distinguen directoras como María Victoria Menis, en el caso de *El Cielito* (2004), Claudia Llosa en *La teta asustada* (2009) y Tania Hermida en *Qué tan lejos* (2006) que se destacan por un contra-cine, un cine feminista, vanguardista. Es decir, según Laura Mulvey un cine que busca desmontar los mecanismos de placer visual del cine narrativo, provocando un desplazamiento de la mirada y del sentido (Cherutti 2011, 75).

16

Esta categoría de contra-cine de Laura Mulvey se adapta muy bien a la de *contra road movie* de Nadia Lie, pues no estamos ante una historia de carretera típica del cine norteamericano ya que involucra a una viajera española y a una ecuatoriana. La carretera se convierte en una metáfora del Ecuador. Desde el título parecería preguntar al espectador o a las protagonistas "¿Qué tan lejos se puede llegar en la nación?", todo lo que pasa en el cronotopo del camino es un paso hacia el conocimiento de sí mismas, como lo quiere el *Bildungsreise*.

Cuando ambas se ven forzadas, por el cierre de la carretera, a ir a pie pidiendo aventones, se encuentran con Jesús, un actor de teatro que porta una urna con las cenizas de su abuela y que gusta de recitar fragmentos del Quijote en voz alta, lo cual acerca este filme al cronotopo del viaje cervantino y al filme analizado en el capítulo anterior, *Diarios de motocicleta*.

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierran la tierra y el mar: por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. (Cervantes 2004, 984)

Esta cita enfatiza el objetivo primario del viaje que no es precisamente el detener una boda en Cuenca (el punto de vista de la quiteña) o de conocer el país (la

perspectiva de la española). La cita cervantina resalta el don de la libertad como la meta principal por encima del cautiverio (el sedentarismo) que es el mayor mal para la humanidad, según el manco de Lepanto, aunque veremos en el último capítulo (a propósito de José Lezama Lima) cómo pueden efectuarse viajes sin salir de la habitación.

En el viaje del joven che Guevara hay un momento en el que se compara a la moto con Rocinante, lo cual lo convierte a él en Don Quijote y a su compañero de viaje en Sancho Panza. En *Cuestión de fe* tenemos tres Sanchos y una camioneta Chevrolet de los años 1950. En *Qué tan lejos* no hay Rocinante pero el viaje resulta quijotesco por la intención de impedir una boda. Dos detalles adicionales que logran hermanar a los títulos de nuestro corpus: en *Y tu mamá también* una estampa del Che puede apreciarse en el primer acto en el tablero del auto de Tenoch, y en *Qué tan lejos* una de las viajeras cubre un breve tramo del viaje en la motocicleta de un indígena (el guiño a *Diarios de motocicleta* es inevitable).

Si el cine, desde sus inicios, ha logrado nutrirse de la literatura, tenemos que aplicar parámetros de la antroponimia. Esta disciplina pone énfasis en estudiar la forma en que los nombres propios ponen en escena sus significados.

Los nombres como vestigios de la Conquista

La literatura le enseñó al cine que ningún nombre es gratuito y que en el universo ficcional la forma en que un personaje es nombrado tiene relación con lo que hace, piensa o dice:

Un nombre se traslada de un mundo a otro con una serie de significados asociativos que aumentarán conforme se inscriba en nuevos orbes, lo que no significa que el objeto nombrado cambie de identidad en cada contexto. El sentido del nombre en el contexto de este otro posible mundo puede diferir de su sentido inicial, siempre y cuando ese mundo facilite la información necesaria para formar un sustituto descriptivo para el nombre propio (Riera 2014).

La simbología de los nombres es evidente en ambos textos filmicos. En *Qué tan lejos*, Esperanza, el nombre de la viajera procedente de España, representa el destino de los movimientos migratorios ecuatorianos que ven en la llamada madre patria una ilusión, un estilo de vida más satisfactorio. Tristeza es la nación ecuatoriana que se cae a pedazos. En *Y tu mamá también* tenemos a la viajera española, Luisa Cortés, que es una obvia alusión al conquistador Hernán Cortés. Ella conoce a Tenoch Iturbide y a Julio Zapata, clara referencia a nombres de la historia mexicana. Tenoch nos remite a Tenochtitlán, la capital del imperio azteca; Agustín de Iturbide es un militar mexicano que fue uno de los principales artífices de las guerras independentistas. Emiliano Zapata fue el líder de la revolución agraria. Más referencias históricas: el mejor amigo de Julio es Saba Madero, alusión a un protagonista de la revolución mexicana, Francisco

Ignacio Madero. Tenemos entonces tres periodos históricos de México simbolizados en los siguientes personajes: Cortés y la conquista española del siglo XV, Iturbide y las guerras independentistas del siglo XIX, y la revolución de zapatista del siglo XX. Los nombres procedentes de la historia mexicana constituyen una clara referencia a la costumbre de los políticos del PRI, de los años 1930 y 1940 del siglo pasado, de bautizar a sus hijos con nombres procedentes de la historia azteca. La voz *over* que presenta a los personajes no duda en afirmar que el nombre originalmente pensado para Tenoch fue Hernán, como el conquistador.

Esta simbología onomástica arroja una luz lateral sobre la ideología indigenista de los primeros años de la revolución mexicana cuando la idea de la ilación histórica entre el México moderno y el Imperio azteca se concentró en la manía de glorificar el pasado indio:

Indeed the ironic allegorization extends to practically all the characters, whose names read like a who's who official Mexican history: Morelos, Huerta, Madero, Montes de Oca, Carranza. This discrepancy between signifiers and signifieds is visually complemented by a composition in depth where the foreground, occupied by the main fictional characters, contrasts with a background oftentimes populated with working-class people displaced by Mexico's neoliberal and ignored by both the PRI and the PAN. (Schroder Rodríguez 2016, 264)

18

En el filme de Tania Hermida el único nombre de personaje que tiene relación con la historia es Andrés Ponce León (interpretado por el cantante Fausto Miño). La referencia al expedicionario español Juan Ponce de León, primer gobernador de Puerto Rico, es evidente, sobre todo porque este personaje secundario es un aventurero que busca el hedonismo.

El nombre de Jesús parece ser obvio en *Qué tan lejos* pero resulta una rica intertextualidad con el filme *Jesús de Montreal* de Denys Arcand. En la película canadiense el personaje principal, un actor de teatro, se convierte en el detonante para criticar de manera corrosiva a la sociedad materialista e hipócrita. Casi la misma función cumple Jesús en el filme ecuatoriano ya que asume desde el primer parlamento un discurso sarcástico. La forma en que aparece (entre la niebla) y desaparece sin explicaciones lo convierten en una aparición mística.

Mientras en el filme de Cuarón no existe ninguna explicación de los nombres, en la película ecuatoriana aparece el pensador mexicano Octavio Paz justificando las formas en que los personajes van a ser mentados. La presencia del Premio Nobel es trascendental porque entra en juego la historia de las ideas de América Latina o, si se quiere, la filosofía latinoamericana. Paz fue el primero que conjuró contra el fantasma de la nación en el ámbito de las letras hispanoamericanas. Como bien lo ha dicho Bolívar Echeverría, Paz crea un personaje "el mexicano", como un héroe de ficción:

Hay que decir, sin embargo, que precisamente el fundamento de esta presencia crítica de la figura del Mexicano propuesta por Paz es también, de manera trágica, el fundamento de su función ideológica. Si el ensayo de Paz tiene alguna limitación, ella está en su obediencia a la ilusión del nacionalismo moderno. Es éste el que, por encima y en contra de la concreción real de las poblaciones disciplinadas por el estado moderno, pone a discusión el contenido de una entelequia vacía, la identidad de la Nación. Es esa ilusión la que propone dar una forma, inventarle unos rasgos a ese sujeto que sería miembro típico de la Nación. Y Paz, siguiendo ese llamado, como muchos lo hicieron, en lugar de desconfiar de ella, de dudar de que sea la vía adecuada para la reflexión, se presta a llenarla con los rasgos fascinantes de esa creación suya llamada el Mexicano. De todos los caminos que estaban a disposición del discurso reflexivo para abordar "el sentido de las singularidades del país", el peculiar ethos moderno que rige la creación de las formas de vida mexicanas en la historia de la modernidad, elige tratar ese sentido y ese ethos por la vía de la construcción de un personaje. Esta "personificación" de un asunto que, justo al substancializarse como sujeto personal colectivo, se desdibuja esencialmente, es la propuesta básica de la ilusión nacionalista. Al aceptar esta ilusión, al presuponer al sujeto nacional como efectivamente existente, Paz colabora en esa desfiguración (Echeverría 2006, 84).

La ilusión de la nación, parece decirnos el pensador riobambeño, sólo se logra con un personaje de ficción. En este caso el Mexicano que es el protagonista de esa gran narración. En Ecuador dos novelistas se han encargado de continuar la tarea de Octavio Paz y han publicado libros sobre el laberinto de la ecuatorianidad. En *Ecuador: identidad o esquizofrenia*, Miguel Donoso Pareja plantea en su introducción, bien titulada "Acusaciones mutuas y quiteñocentrismo: El peligro de las generalizaciones":

Pienso –y lo he expresado en varias oportunidades– que el Ecuador es un país esquizofrénico, partido, escindido mental y emocionalmente. Este concepto psiquiátrico nos remite a la personalidad fragmentada de un individuo que, a causa de esta disfunción, puede llegar a la locura absoluta. A pesar de la obviedad de lo anterior –lo que me hace sentir como si estuviera descubriendo el agua tibia–, si trasladamos el concepto al país se podía decir, sin duda, que los ecuatorianos tenemos una identidad esquizofrénica (esquizoide, por lo menos) o, siendo optimistas, esquizomaniaca. (Donoso Pareja 1998, 11)

Esta dicotomía Sierra y Costa o serrano y costeño se la puede apreciar en el filme de Hermida en el viaje hacia el Austro. En vez de ir directamente a Cuenca se desvía a Montañita, uno de los balnearios más populares del Ecuador. Se trata de un viaje a la Costa como lo planteara Luis A. Martínez en la novela *A la Costa* (1904), un encuentro con la otra región. En este sentido el guion de Hermida intenta unir las tres regiones ecuatorianas: la parte costera, la serrana y el austro, algo que ya lo planteó Sebastián Cordero con *Ratas, ratones, rateros* (1999) que remite a la novela *A la costa* de Luis A. Martínez. Esto significa que la cinematografía contemporánea está retomando preocupaciones de la literatura ecuatoriana del siglo XIX.

Jorge Enrique Adoum, en *Señas particulares*, va sondeando cada uno de los indicios de identidad del ecuatoriano, con sus bondades y falencias en el plano ético y cívico:

La identidad es la raíz más honda o vigorosa que los pueblos y el individuo han echado en la historia: los elementos que la conforman –etnia, religión, ética, conciencia de nación...– pueden permanecer mucho tiempo enterrados bajo una dominación cultural e incluso bajo los vestigios de otra identidad, y reaparecer un día, de forma espontánea y orgullosa, o instintiva y violenta. La indagación del Ecuador comenzó hace relativamente poco y creo que no tendrá fin, lo buscamos, pero quizás no lo hallemos, entero, nunca, porque a cada descubrimiento de un rasgo de su carácter nos muestra severos secretos. Y la búsqueda de nuestra identidad se nos ha vuelto una hermosa obsesión: se ha hablado incluso de rescatarla, como si alguien se hubiera apropiado de ella o la tuviera en la cárcel. Para ello acumulamos los datos de la historia, pero no se han interpretado por entero las consecuencias de esa acumulación, como una herencia que no heredáramos en realidad. (Adoum 1997, 25-26)

El filme de Hermida retoma esa "hermosa obsesión" por la búsqueda de nuestra identidad de la que habla Adoum y se convierte en una indagación de lo identitario pues bucea en cada uno de esos aspectos que menciona el escritor ambateño y hay constantes alusiones a los vestigios de la dominación cultural: el fantasma de la conquista, las migraciones, el tesoro de los Llanganatis.

20

Es importante señalar que esa escisión Sierra/ Costa tenía más peso en la generación de Jorge Enrique Adoum y Miguel Donoso Pareja como sucedió con el sentimiento antiperuano generado por un nacionalismo exacerbado. La cultura ecuatoriana se entendía en esa época únicamente desde un punto de vista regional. Por suerte ese monstruo bifrontal ha ido desapareciendo, perdiendo sus contornos. Ya no vivimos en el país de la Costa o de la Sierra. Ecuador estuvo definido por esa dualidad, pero con la globalización no sólo se difuminaron las fronteras internacionales, también las imaginarias que dentro del territorio impedía el flujo de la comunicación.

Tanto Adoum como Donoso (también Hermida) ven a una nación debilitada en la encrucijada de la globalización que no puede ponerse a la altura del progreso de otros continentes. Aquí puede venir a colación la aporía de Aquiles y la tortuga, que ingeniosamente Fernando Tinajero la interpretó como "El Ecuador nunca podrá alcanzar a América":

Asincronía, pues: desfasamiento, retraso. Aquiles nunca alcanzará a la tortuga porque, prevalido de su competencia atlética, concedió a esta última una ventaja que resulta fatal; para descontarla tendría que recorrer un espacio que se compone de una serie infinita de puntos intermedios, lo cual es imposible en un tiempo finito. El Ecuador nunca alcanzará, pongamos por caso, a México o Argentina (y menos aún a Francia o los Estados Unidos) porque mientras corra para llegar al nivel actual de esos países, ellos a su vez arribarán a nuevos y más altos logros. (Tinajero 1980, 16)

La cita, cargada de gran pesimismo, no puede ser aplicada a la actualidad. En el caso de *Qué tan lejos* estamos ante un filme que se ubicó en la vanguardia del contra-cine y se adelantó a *Desierto sur* (2008) de Shawn Garry.

Mientras Paz se pregunta qué es ser mexicano, la cineasta ecuatoriana usa al escritor mexicano para plantearse el tema de la identidad desde lo femenino. Son dos libros del Premio Nobel los que hojean las viajeras. En la escena del antiguo terminal terrestre de Cumandá, en Quito, Tristeza lee *El mono gramático* y se escucha la voz de la actriz Cecilia Vallejo leer en *off* una cita que puede servir para sustentar la simbología de los nombres, no sólo en el filme de Hermida sino también en el de Cuarón:

Todos merecen un nombre propio y nadie lo tiene. Nadie lo tendrá y nadie lo ha tenido. [...] La realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento. [...] El sentido no está en el texto sino afuera. Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y en esto consiste todo su sentido. (Paz 1974, 109)

La realidad de los nombres se desmorona constantemente en el filme de Hermida pues Tristeza se llama en verdad Teresa, un personaje llama Gringuita a Esperanza, el novio cuencano se llama Daniel, pero su amigo Andrés lo llama el Pollo, la voz *over* llama a las ciudades con los nombres originalmente usados por los conquistadores españoles... Como vemos, el lenguaje está constantemente en tensión a la hora de aprehender la identidad. El nombre propio es forzado continuamente a la reinvención.

La conexión con la obra del premio Nobel mexicano cobra más sentido para quienes han leído *El mono gramático* pues relata un viaje espiritual a la India. La siguiente cita, que no aparece en el filme y es tomada de este mismo libro, bien pudiera ejemplificar la esencia del viaje en las películas de carretera de Latinoamérica.

A medida que escribía, el camino de Galta se borraba o yo me perdía en sus vericuetos. Una y otra vez tenía que volver al punto de comienzo. En lugar de avanzar, el texto giraba sobre sí mismo [...]. A cada vuelta el texto se desdoblaba en otro, a un tiempo su traducción y su transposición: una espiral de repeticiones y reiteraciones que se han resuelto en una negación de la escritura como camino. Me di cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo. (Paz 1974, 136).

Esta espiral de repeticiones y reiteraciones se ve en el recurso de la voz *over*, masculina en el caso mexicano y femenina en el caso ecuatoriano. Son voces que van y vienen traduciendo las vivencias de los personajes. En *Y tu mamá también* la voz *over* le da un tono de documental al filme, tono que de por sí ya lo tiene en el uso de la cámara móvil liberada de su trípode. Lo que dice no siempre corresponde a lo que los personajes están viviendo. Esta asincronía se va contra todas las convenciones audiovisuales. En el caso de *Qué tan lejos* las acotaciones de la voz *over* son breves y siempre referidas a la identidad de los personajes. Una serie de fichas biográficas se

recita en voz alta dándole espesor a cada mujer. Este recurso ya se aprecia en *Y tu mamá también*, película estrenada cinco años antes. Sin embargo, la idea no es nueva. Ya está en las películas de Jean Luc-Godard de los años 1960, específicamente en *Masculino-femenino* (1966), *Alphaville* (1962) y *Band of outsiders* (1964). En estos tres casos la narración rompía con la estructura tradicional del relato audiovisual. En los dos filmes de este capítulo la voz *over* tiene la función de complementar la historia con información que ayudará a entender mejor a los personajes. En los años posteriores al estreno del filme mexicano y ecuatoriano el recurso se repetirá, sobre todo en el cine argentino, en filmes como *El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman y la ganadora del Oscar *El Secreto de sus ojos* (2009).

La gran diferencia es que en el filme de Hermida las fichas biográficas son de una fina ironía, con un estilo que oscila entre la ficha policial y el historial clínico. La presentación de los personajes femeninos adquiere más relevancia porque se realiza frente a una superficie de mercurio situada en el interior de un baño, un espacio de intimidad. Esperanza es presentada frente al espejo del baño del aeropuerto apenas llega a Ecuador y, en el caso de Tristeza, esta es presentada mientras se acicala en el baño de la universidad donde estudia. Nótese que la voz *over* pone énfasis en mencionar en qué año menstrúan por vez primera las protagonistas o los antecedentes familiares de enfermedades o intervenciones quirúrgicas. La inserción de la voz extradiegética de *Y tu mamá también* tiene más bien un tono de crónica. A la manera de un guía omnisciente, el narrador se encarga de explicar eventos que ocurrieron en el pasado o que están por ocurrir. Esta voz *over* que pertenece al actor Daniel Giménez Cacho, le da un tono documental al relato acercándolo más a un comentario de *making of*. Además, las imágenes panorámicas que suelen acompañar a esta voz narradora suelen aparecer sin editar. Esta voz narrativa le da al filme un espesor político e histórico que no tendría sin ella. Sin esa voz sería simplemente un viaje de dos jóvenes que quieren seducir a una extranjera de mayor edad. Por ejemplo, la aparición de un cadáver en una calle del DF no significa nada para los jóvenes que se embarcan en el viaje hacia Boca del Cielo. La cámara es la única que se voltea mientras se escucha a la voz *over* dando el nombre del obrero fallecido intentando cruzar una calle, se resalta las dificultades de vivir en una gran ciudad y la ineptitud del gobierno para ayudar a los más necesitados. En la secuencia en la que conocen a Luisa, la narración explica la presencia del presidente de la república en la boda. La información adicional que se escucha, estructura todo un metarrelato político actual: el mandatario se retira temprano porque tiene que discutir con su buró cuál va a ser el próximo candidato presidencial. Al día siguiente, continúa la voz, el presidente negará que el gobierno está involucrado en la masacre de Cerro Verde y partirá a Seattle para una conferencia sobre globalización.

En el filme de Hermida (y esto para marcar la distancia con el filme de Cuarón) hasta las ciudades son presentadas como personajes: "San Francisco de Quito,

inscrita en el libro de cabildos el 15 de agosto de 1534, con el aval del informe de Francisco Pizarro que reposa en el archivo general de Indias de Sevilla. Descendencia quiteña, cara y española. Altitud: 2.800 metros. Latitud: cero”.

Cuando se presenta a la ciudad de Cuenca, se aprovecha la oportunidad para hablar de la migración, uno de los grandes temas de la carretera cinematográfica latinoamericana. “Santa Ana de los Ríos de Cuenca, inscrito en el libro de cabildos el 12 de abril de 1557, con el aval de Andrés Hurtado de Mendoza, virrey del Perú. De ascendencia cañari, inca y española. Anteriormente fue llamada Guapondeli y Tumipamba. Intervenciones quirúrgicas más importantes: extracción de gran parte de su población por migración laboral masiva”.

Estas fichas biográficas recitadas por una voz femenina, y al igual que las dichas por un narrador masculino en el filme mexicano, constituyen una metáfora del tiempo histórico detenido. Son paradas reflexivas que dilatan y enrarecen la relación con la Historia, entidad que aparece opresiva y monolítica, sin la posibilidad de ser cuestionada. Esto es lo que la convierte en una *counter road movie*: cada parada no es sólo para comer o descansar, como sucede en *Thelma and Louise* (1994) que también tiene como protagonistas a dos mujeres. Cada tramo presenta a los personajes reflexionando sobre lo que les rodea y en todo momento hay un comentario sobre lo nacional. Una película de carretera norteamericana jamás incorporaría observaciones sobre lo que es ser nacido en EE.UU.

El otro libro de Octavio Paz que aparece en *Qué tan lejos* es *Sor Juana Inés de la Cruz* o *Las trampas de la fe*. La cita constituye toda una propuesta de la mirada femenina que va a imperar en la historia. Después de todo quien la dirige es una mujer:

Los libros del abuelo le abrieron las puertas de un mundo distinto [...]. Un mundo al que no podían entrar ni su madre ni sus otras hermanas: un mundo masculino [...]. En este mundo cambiante y feroz, hay un lugar inexpugnable: la biblioteca. En ella Juana Inés encuentra no sólo un refugio sino un espacio que substituye a la realidad de la casa con sus conflictos y fantasmas. [...] La verdadera realidad, dicen los libros, son las ideas y las palabras que las significan: la realidad es el lenguaje. Juana Inés habita la casa del lenguaje. Esa casa no está poblada por hombres o mujeres sino por unas criaturas más reales, duraderas y consistentes que todas las realidades y que todos los seres de carne y hueso: las ideas. (2004, 112)

Esta cita, dicha por la actriz española Tania Martínez, por estar insertada al principio del periplo, en el momento en el que se conocen las protagonistas, resulta ser una especie de declaración de principios de un viaje de formación. La cita abre las puertas de un *Bildungsreise*, o sea, un viaje educativo bautizado por los libros que leen las viajeras para acceder a un mundo distinto, a un mundo masculino, dice Octavio Paz, lo cual no deja de ser curioso pues el filme no deja en ningún momento la óptica femenina. Tanto Tristeza como Esperanza (y también Luisa) son personajes femeninos asfixiados por el cuerpo social. Las tres tienen un afán de liberali-

dad y de liberación (las del filme ecuatoriano viajan solas y la española de la cinta mexicana viaja en compañía de dos jóvenes). En *Y tu mamá también* está presente la mirada de la española para conocer el país que le es ajeno, y la de la ecuatoriana para aprender de sus propios miedos y temores por la situación personal que la embarga. El discurso de Esperanza, fiel a su nombre de pila, no denota en ningún momento opresión hacia el Otro; lo contrario, siempre anda elaborando mensajes que corresponden a su nombre. Esto contrasta con el pesimismo de Tristeza (fiel al nombre que ella mismo se ha puesto) que parece decidida en todo momento a llegar a Cuenca donde le espera el fracaso.

En lo que respecta al otro filme, Julio y Tenoch viven el recorrido como un viaje educativo. Se encuentran de vacaciones. Están por entrar a la universidad. Sus respectivas novias vacacionan en Europa. Los adolescentes invitan a la madrileña a viajar a un lugar utópico cuyo nombre no dudan en inventar: la Boca del Cielo, un balneario paradisíaco que se convierte en la meta por alcanzar. Luisa acepta la invitación por dos hechos simultáneos: descubre que está en la etapa terminal de un cáncer y se entera de una infidelidad de su esposo; al principio su viaje es una aventura de revancha, pero termina siendo una preparación de su inminente desaparición física, además de la muerte de su matrimonio. Los jóvenes usan un auto marca LeBaron Station wagon, bautizado como Betsabé, que significa "hija de la plenitud", y que era el nombre de una de las esposas del rey David del mito hebreo. Fue, además, la madre de Salomón que es el paradigma de la sabiduría.

24

Es importante anotar que tanto Tenoch como Julio están en tránsito de la adolescencia a la adultez como la misma nación que va a dejar de ser regentada por el PRL, el partido nacional por excelencia, para renacer a manos de un partido político diferente. Los jóvenes también viven el recorrido como un viaje de Eros pues sienten que tienen una oportunidad erótica con la forastera. Después de todo viajan en un auto llamado Betsabé, quien fue violada por el Rey David para ser admitida en su séquito. Aunque los jóvenes son mexicanos, también viven el periplo como si fueran extranjeros pues al no conocer bien la zona a la que se dirigen piden asesoría a Saba, el mejor amigo de Julio, y llevan un mapa que no va a servirles de mucho porque no tienen idea de cómo encontrar un lugar parecido a la paradisíaca Boca del Cielo que han inventado pero que a lo mejor puede existir.

A lo largo del camino habrá imágenes de pobreza que los viajeros no verán porque van demasiado distraídos consigo mismos. En cambio, Tristeza y Esperanza intentan involucrarse en el trayecto y comentan sobre el paro y la condición del indígena: los viajeros mexicanos, por el contrario, son indiferentes a las escenas políticas. En esta indiferencia radica la originalidad formal del filme pues permite un planteamiento visual novedoso: la cámara se detiene a explorar los ambientes dejando de lado la historia, se aleja de los protagonistas momentáneamente y captura imágenes de un trabajador migrante muerto a un lado de la carretera, una abuela en duelo por su nieto,

cocineras en la parte trasera de un restaurante... Por unos segundos la cámara realiza estos paréntesis narrativos y enseguida regresa a ubicarse donde la convención de la *road movie* lo ordena: en la plenitud de la carretera. A los viajeros no les interesa la realidad circundante. Viven en el interior del auto ensimismados.

En el caso del filme ecuatoriano las viajeras se movilizan casi todo el tiempo al aire libre y se movilizan ya sea en camioneta (un par de periodistas se ofrecen a llevarlas apenas se bajan del bus que no puede avanzar por el paro de transporte público), en motocicleta (Tristeza acepta un aventón para cubrir un tramo del trayecto) o en bus. Este último es un vehículo que usan dos veces.

Mientras el viaje de los jóvenes está plagado de diálogos libidinosos, viriles, agresivos y con constantes desafueros, el de Esperanza y Tristeza está lleno de encuentros fraternos. Y tu mamá también, hay que decirlo, es una comedia sexual en la tradición del cine mexicano inclinado a contar las típicas historias eróticas de dos amigos en busca de aventuras amoratorias. En contraste, el filme de Hermida es políticamente correcto en su concepción: no hay sexo, alcohol (apenas un par de cervezas y piñas coladas), malas palabras. En este sentido es importante el guiño que hace el personaje de Esperanza en la playa de Montañita: "Aunque yo prefiero las películas en las que la gente se droga, mata, folla, no sé, hace algo, vamos...". Es como si el guion (tan bien estructurado en cada una de sus partes) fuera consciente de todo lo que contiene y creara sus coartadas. Inclusive la carretera no es un campo de intervención política. En este sentido es crucial la escena en la que Esperanza le pregunta a Tristeza su opinión sobre el Plan Colombia² y ésta le contesta: "En principio, yo siempre estoy en contra de todo."

25

En ambos filmes la realidad intenta filtrarse en la cotidianidad de los viajeros sin ningún éxito. De hecho, las carreteras lucen vacías en la cinta ecuatoriana, lo cual ha dado pie para que algunos espectadores (que ansían ver multitudes de manifestantes) critiquen la supuesta inverosimilitud pese a que el contexto es muy claro: hay un paro de transportes. La gente está ausente porque es la nación la que está vacía. "¿No te da por momentos la sensación de que todo el mundo se ha ido?", le dice la española a la ecuatoriana. Armando Salazar, director de fotografía, dice en el *making of* algo importante: "Es un país vacío no sólo de gente sino también de amor al país. La gente piensa que sería mejor estar en otro sitio, que el país debería ser distinto si no fuéramos así, nuestra cabeza está en otro lado. Estamos con los pies aquí, visitando estos paisajes con el espíritu y el alma en otras partes".

Para Esperanza, por ejemplo, la realidad latinoamericana es distante, difícil de entender, y ella misma se presenta como el cuerpo de la Historia con mayúsculas,

2 Estrategia militar y diplomática de Estados Unidos, concebida entre 1998 y 1999, para combatir los carteles de la droga en territorio colombiano. Ecuador se opuso a este movimiento porque la frontera se vio afectada por la violencia de la guerrilla, las FARC y los militares, además de las fumigaciones de las plantaciones de coca.

a ella se la percibe constantemente como una representación viviente de la Conquista. Apenas llega a Quito desde el aeropuerto, el taxista le recuerda en todo momento su condición de conquistadora. Al recibir el pago, el chofer dice no tener un billete de cinco dólares y decide no darle el cambio porque considera que "allá ganan en miles". Cuando la catalana le pregunta quién le dijo que en España se gana tanto, el taxista responde: "mi tío, mi primo, mi madrina, pero es que yo tengo un montón de gente en Murcia". Cuando Esperanza le dice que es un robo el no darle el vuelto, el profesional del volante responde de manera furibunda: "Robo es lo que le pagan a mi hermano por recoger brócoli todo el año. Bien decía mi tío que hay que tener cuidado con ustedes los españoles pues se fueron llevando todo el tesoro de los incas y ahora vienen hechos los muy muy."

Esta declaración no solo menciona una de las leyendas locales (el tesoro de los Llanganatis), sino que también denota el complejo de inferioridad del ecuatoriano que maneja el concepto histórico de conquista como un saqueo, tan bien explicado en el libro *Entre la ira y la esperanza*:

La Conquista, todos lo sabemos, fue un saqueo inmisericorde acompañado de los más bellos discursos sobre los mandamientos que prohíben tomar los bienes ajenos; fue el sometimiento a esclavitud de los habitantes de todo un continente, orquestado con las palabras más hermosas sobre la dignidad humana; fue la violación sistemática de mujeres, simultánea de las mejores pláticas sobre la castidad y la pureza. Concomitantemente se produjeron las peores torturas, las más delicadas y tiernas frases sobre el amor humano, las más piadosas misas por el eterno descanso del alma de miles de sacrificados. (Cueva 2008, 165)

26

Esta es la esencia del complejo de la conquista con las ideas del saqueo, el sometimiento, la violación, la tortura como ejes sistemáticos del encuentro con el Otro. Este complejo por la Conquista se puede apreciar en la escena del bus del primer acto en la que Esperanza le regala una botella con agua a una infante. La madre le reprocha a la niña el no haberle agradecido. Acto seguido la niña repite cada parlamento que le ordena su progenitora. Esta especie de ventriloquía denuncia una actitud nacional: el ecuatoriano repite lo que le dicen, aunque sea una sarta de lugares comunes como aquellos que lanza Tristeza, por ejemplo, la dicotomía "añiados" y "curuchupas", categorías que usa para referirse a la familia cuencana del chico al que considera su novio. El trayecto hacia la región austral se convierte en metafórico. Es el ir de la capital de la nación hacia una zona de individualidad regional. Es la ciudad principal de la segunda región del Ecuador:

Durante el periodo colonial, la región azuaya había mantenido una individualidad económica fundada en la producción agrícola y minera en el comercio de sus productos –fundamentalmente la cascarilla– que los exportaba a través del puerto de Guayaquil. Esta economía local y la creciente importancia política de la región (durante las décadas de 1770 y 1780 se nombra un gobernador y se crea el Obispado de Cuenca)

coadyuvaron en el sentido de configurar una individualidad particular que se manifestó ya definida en los momentos de independencia política. Como región enclavada entre murallas andinas, en medio de un paisaje agreste pero amable en el que no cesa el rumor de los ríos ni decae el frescor verde— y en el que las montañas han perdido su monumentalidad hosca y gélida, el Azuay hasta bien entrado el siglo XX, permaneció aislado, incomunicado por la fragosa geografía, autosuficiente y ensimismado en una suerte de narcisismo cultural. Hasta entonces, Cuenca no había conocido ni una sola salida al mundo, el camino a la costa, región con la que desarrolló fecundos y duraderos lazos culturales. Su contacto con la sierra norte y el resto del país fue eventual y tuvo un carácter más bien administrativo y político. (Valdano 2006, 399-400)

El Ecuador queda definido por el pensador cuencano por la diferencia regional entre Guayaquil, Quito y Cuenca. Diferencia que cada vez se ha ido difuminando en películas como la de Hermida y *Ratas, ratones, rateros* de Sebastián Cordero.

El viaje de ambas jóvenes empieza en la capital del país y continúa por la geografía fresca y verdosa que tan bien describe Juan Valdano. Para la española se trata de un viaje de descubrimiento. Para la quiteña, que tiene pocas palabras de aprecio hacia la cultura local, su viaje es un capricho pues quiere enfeñar al chico con el que había estado saliendo de manera esporádica. En contraste con esta postura nihilista, Esperanza siempre habla positivamente de Ecuador. Con su cámara en mano registra todo lo que puede sobre el entorno que está filmando. Al lamentarse por no haber podido filmar para su madre la visión de los volcanes Cotopaxi y los Iliniza, Tristeza la consuela diciéndole que hay muchas postales con imágenes de los nevados. Esperanza no cree en la explicación que recibe: la lluvia y la niebla cubrieron el nevado en la carretera.

Acto seguido la joven quiteña toma la cámara y decide regalarle una imagen mejor que la de un volcán. El lente de la *handy cam* se posa en la placa de un camión en el que se lee lo siguiente: "No te pegues tanto que no es bolero". Al preguntarle Esperanza qué está captando, la ecuatoriana le responde: "El Ecuador, man, el Ecuador". Cuando ambas caminan hacia unos troncos que arden en plena carretera, usual estrategia de los organizadores del paro de transporte, la española dice su usual "No me lo creo", a lo que Tristeza le responde: "Empieza a creértelo. Estás en el Ecuador". Estas respuestas no sólo señalan la posibilidad de atrapar la identidad de un país en una sola toma o en una sola frase, en detrimento de la imagen tradicional de un nevado, es también una definición de país:

Llegamos así a la paradoja —una más de este país contradictorio— que el Ecuador como totalidad, es una nación aún indeterminada que lo conforman varias regiones que, en cambio, ostentan identidades fuertes y muy determinadas.

El Ecuador es como un espejo roto en múltiples fragmentos, cada uno de ellos refleja solo una parte de lo que somos; hasta ahora no hemos encontrado la forma de unirlos, cuando lo hayamos encontrado creo que tendremos la posibilidad cierta de mirarnos y conocernos de cuerpo entero (Valdano 2006, 395).

La fragmentación es un símbolo usual en los pensadores que hablan sobre la identidad. Walter Benjamin usa la metáfora de la vasija rota. Valdano usa la más común que es la del espejo trizado que bien sirve a la hora de acercarnos a la *road movie*. El espejo retrovisor es el que forma parte del vehículo motorizado del viajero, ya sea un auto o una motocicleta. "Los objetos en el espejo retrovisor aparecen más cercanos de lo que parecen", dice en inglés toda inscripción en la superficie de azogue. Resulta que el cine hace que la imagen de nación se vea más cerca en una película de carretera que es la que moviliza a los sujetos biopolíticos. El viaje pone a prueba a los sujetos que cuestionan su identidad en cada tramo del periplo.

La niebla, que aparece repetidamente en este largometraje, es un símbolo de la invisibilidad de la nación (al igual que el humo en la escena inicial del bar en *Cuestión de fe*). El paro indígena no puede verse. No hay muchedumbres. Las carreteras están despobladas. Las manifestaciones políticas tampoco saltan a la vista, apenas se ve un par de troncos humeantes de árboles en la carretera, con unos arbustos encima, pero nada más. Todo está velado. Esto se repite en el filme mexicano, pero de otra manera: los protagonistas no ven la realidad política, están tan ensimismados en lo que dicen o en lo que planean hacer que ni siquiera se dan cuenta de lo que pasa en la carretera. A ellos sólo les interesa seducir a la exótica belleza española que va en la parte trasera del vehículo. Lo que no saben es que es una mujer que se está muriendo de cáncer y que los está utilizando como una válvula de escape hacia una muerte que desembocará en el mar.

28

El color local se ve regido por la selección de locaciones del Ecuador: el aeropuerto, la universidad, la estación de buses, las carreteras camino a Cuenca y callejones de pueblos, un bar, la playa y la vieja casa morlaca de la recepción de la boda. El vestuario estuvo preciso pues coincidió con la personalidad de los intérpretes; por ejemplo, la vestimenta de Tristeza fue inspiración de los continuos conflictos de su edad, en cambio, Esperanza lucía atuendos apropiados a los turistas; es más, el hecho de llevar una cámara y fotografiar cada lugar forma parte de su identidad como viajera.

La iluminación en *Qué tan lejos* maneja un esquema mixto. El arduo trabajo fotográfico realizado por Armando Salazar consistió en aprovechar la luz natural rica en espontaneidad y realismo. Empero al uso de un recurso empleado en la iluminación (los rebotadores) en la escena de la fogata, además del efecto difuso que se consigue en las sombras, no se necesitó de fuentes de luz adicional. La predominancia de luz natural provoca en los rostros de los personajes sombras espontáneas comunes de un ambiente donde la entrada de luz está intersectada por factores extremos, como son ramas de árboles, neblina, tragaluz, entre otros. El manejo de los esquemas de iluminación y su dirección, otro recurso, provoca sombras que modifican la estructura convencional del filme porque mayoritariamente se desarrolla con una iluminación que induce a lo tenue.

La intención simbólica de los colores es evidente pues se conecta con lo ecuatoriano (incluso aparece "Puro sabor nacional" que es el eslogan de la bebida gaseosa Tropical). El uso de una tonalidad mixta se puede ver en una escena en la que Esperanza con abrigo color rojo y pantalón azul, se sienta sobre una banca amarilla para leer *El mono gramático* de Octavio Paz. Si bien el rojo provoca una respuesta estimulante y atrayente al espectador, la intención de emplearlo es para resaltar la personalidad cándida de Tristeza. Además, la relación entre el rojo (de tonalidad cálida) y el lila (de tonalidad fría) se vuelve dispar y sin afinidades, creando un contraste cromático elevado que da cuenta de los tantos contrastes de identidad que plantea el filme.

Este sentimiento de lo nacional está planteado en esta imagen de Tristeza vestida de rojo y azul para dar paso al clima de agitación social tras el levantamiento político. A esto hay que sumarle los constantes reproches de Esperanza al contexto social. Las tonalidades cromáticas irán variando de la claridad a la oscuridad a medida que la odisea de las viajeras se vaya acercando a su destino.

Mientras en el filme ecuatoriano Tristeza anda preguntando sobre todo lo que va a su paso, Luisa pasa la mayor parte del trayecto obligándose a lucir fuerte ante la adversidad que está atravesando (la ruptura con su esposo) pero, al estar a solas (o cuando habla por teléfono con su cónyuge), se quiebra y vemos su dimensión más fatal. Luisa, por ser una metáfora de la conquista española, actúa como una catalizadora de la ruptura de los jóvenes que representan a la nación mexicana. La metáfora es irónica si se la explica de la siguiente manera: el imperio español, representado por Luisa Cortés, conquista al imperio azteca, representado en Julio y Tenoch, y propicia la destrucción del mismo. Esto lo vemos en el célebre plano secuencia en el que ella los seduce y sutilmente los empuja a besarse entre ellos. Esa homosexualidad latente que ha estado flotando en todo el trayecto brota súbitamente gracias al alcohol y el encantamiento de Luisa Cortés. Después de todo, ella les dice en un momento clave del trayecto: "Ustedes lo que quieren es follarse entre ustedes, tíos". Lo cual no deja de ser cierto pues en el primer acto hay una escena clave, la de la ducha, en la que los jóvenes primero hablan del tamaño de sus miembros, acto seguido Julio le quita la toalla a Tenoch y lo corretea en una especie de ritual de seducción. El alcohol no es un lubricante social como sucede en *Cuestión de fe* o en la secuencia de la fiesta de San Pablo en *Diarios de motocicleta*. En este caso es la vía de escape para dar rienda suelta a las emociones escondidas. Es el detonante para que brote el *bromance* o romance between brothers:

A bromance, of course, always depends not just on the barely veiled infatuation of two non-amorous or pre-amorous partners but also on their "very complex love/hate, poor/rich, needy/need-you-relationship", a dynamic that rears its head in such generic exemplars as *Superbad*, *Wedding Crashers*, *Humpday* and *I love You, Man*. The notion of bromance, then, offers some useful purchase on why *Y tu mamá también* is

neither an unproblematically Mexican film, unpolluted by U.S. influence and agendas, nor the kind of wholly de-racinated object that critics of the U.S. driven, blandly "globalized" economy unfairly posit as the only type of product such a system is capable of producing. (Davis 2014, 121)

Davis señala muy bien la compleja relación amor/odio y rico/pobre que llevan Julio y Tenoch que desembocará en la escena sexual entre ambos en el tercer acto del filme. De esta forma, se señala al filme de Cuarón como un producto emblemático de la globalización que no es ni norteamericano ni mexicano. Es la globalización lo que provoca el bromance, sostiene Davis, ya que es una fuerza de elementos multiculturales que logra tanto unirlos como apartarlos. Cuarón le da un puntapié a la historia del cine de su país que siempre ha visto al Estado-nación como la ilusión de la homogeneidad y ha presentado imágenes imborrables de lo masculino como el charro y el Pachuco. Es sardónico el insertar el elemento de lo queer que se va en contra del macho mexicano y alimenta la imposibilidad de crear una narración audiovisual que defina la mexicanidad.

Vistos a la luz de la estratificación social ambos personajes aparecen contrastados: uno pertenece a la alta alcurnia y el otro a la clase media. Ambos tienen novias que al principio del filme se van a Italia provocando en Julio y Tenoch la fantasía de la infidelidad con "maricas italianos" según ellos. Ambos resultan ser amantes nada experimentados y eyaculadores prematuros. Esto se ve en las escenas en que Tenoch apenas puede satisfacer a Luisa Cortés y Tenoch mantiene un brevísimo contacto con su novia Ceci. Vale también mencionar la celebrada escena en que ambos se masturban en el nombre de algunas féminas, incluyendo Salma Hayek, otro producto de la globalización, es decir, una actriz mexicana de exportación como dice el lugar común del periodismo de farándula. Se trata de un triángulo homosocial (el término pertenece a Sedgwick y sirve para designar las interacciones agresivas de camaradería entre dos hombres) en el que las relaciones están definidas por lo internacional: Ana y Ceci, las novias de turno, están en Italia, y Luisa Cortés proviene del mismo continente del deseo. Esto lo que convierte al filme en excepcional: toda la trama está saturada por la mexicanidad, pero los protagonistas son productos de la globalización. La película podrá no estar hablada en seis idiomas, como lo veremos en *Babel*, pero tiene el lenguaje de lo transnacional.

En la última escena del filme ambos jóvenes se reencuentran brevemente en una cafetería después de algunos meses del viaje a la playa de Boca del Cielo. En esa breve reunión ninguno de los dos menciona el episodio homoerótico que tuvieron. Se limitan a hablar de las universidades y las carreras que han escogido. Para cerrar la conversación Tenoch le da a Julio la noticia de la muerte de Luisa. La voz *over* cierra diciendo: "Será la última vez que se vean". Esta ruptura total de la amistad es irónica si tomamos en cuenta que en el primer acto del filme los dos jóvenes juran amistad eterna. De hecho, crean una serie de mandamientos machistas que después

terminan rompiendo. Esto nos regresa a Octavio Paz para quien el macho en la cultura mexicana se mide por su invulnerabilidad y hermetismo:

Los que se "abren" son cobardes. Para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, "agacharse," pero no "rajarse", esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad...

Cada vez que el mexicano se confía a un amigo o a un conocido, cada vez que "abre" abdica. (2004, 33)

Los "charolastras", neologismo mezcla de charol y astral, es el término que acuñan los jóvenes para designar al macho. El neologismo nos remite a charol o bandeja en la que los personajes, favorecidos con comodidades económicas, lo han tenido todo en la vida. Sin embargo, la amistad terminará y dejarán atrás el decálogo que con tanta convicción crearon. "No hay honor más grande que ser un charolastra", dice el primero de los diez mandamientos que son desobedecidos uno por uno durante el viaje por la carretera. Si el término nación se utiliza inclusive para hablar de pandillas juveniles, estamos ante un lenguaje privado que sirve para designar la pertenencia a un grupo cerrado. El ser "charolastra" es formar parte de una nación que tiene sus reglas precisas que no pueden ser rotas, aunque una a una se irán derribando a lo largo del filme. De hecho, el título indica que uno de ellos ha tenido relaciones sexuales con la madre del otro, desobedeciendo el máximo mandamiento de los charolastras. Cuando los personajes revelan con quienes han fornicado, Julio confiesa "Y tu mamá también". Esa progenitora puede ser una alusión a la madre patria, pero es una ruptura del mandamiento que dice "No te tirarás a la vieja de otro charolastra" (ese coloquialismo "vieja" es también una forma de decir "novia").

Si seguimos revisando el decálogo, el fútbol resulta ser parte del ritual masculino en ambos filmes. "Puto al que le vaya al América", dice el mandamiento seis y el nueve. En el filme ecuatoriano el personaje de Fausto Miño detiene el auto en plena carretera para celebrar un gol del equipo Liga Deportiva Universitaria de Quito. La española no sólo que no entendía por qué el hincha detuvo el viaje para celebrar, también le fue extraña la mención de la existencia de un equipo llamado Barcelona y que sea conocido en Ecuador como el equipo torero. Una vez más se da el desmoronamiento de los nombres que pregona Octavio Paz. De hecho, Tristeza dice algo certero: "Aquí nada tiene que ver con nada". Barcelona es la segunda ciudad más importante de España, pero en Ecuador es el nombre de un equipo de primera división.

31

La naturaleza como potencialidad de la nación

En ambos periplos se encuentra el mar como presencia simbólica. En la historia mexicana es el destino primario: la playa de san Bernabé ocupará el lugar de la Boca del Cielo. En la historia ecuatoriana es un punto intermedio. El objetivo es la ciudad aus-

tral de Cuenca, pero para llegar a ella deciden desviarse hacia la costa y se encontrarán con el mar. En ambos filmes el océano es una masa dinámica que representa la vida y el tiempo. Para Luisa Cortés será toda una conquista poder bañarse en el mar. Ella, con su cuerpo moribundo, verá en la ablución una especie de purificación. Para Jesús y las dos viajeras será un símbolo de libertad. Contemplar el paisaje marino mientras están sentados en la arena les proporcionará fuerzas para continuar el trayecto:

El paisaje tendría una construcción histórica y mítica simultánea a la de la nación, y sirve a ésta última como enlace directo con lo físico, como una actualización del mito nacional. Del mismo modo, el territorio es planteado como una conceptualización social e imaginaria relacionada con el paisaje y la nación; mientras que la identidad sería una «construcción discursiva», resultado de la confrontación de los intereses de los grupos de poder y de la resistencia a éstos. (Vila Vásquez 2009, 174)

La playa en el filme mexicano es la nostalgia de lo mexicano que siempre estuvo amenazado por poderes externos y la corrupción política. Para Davis ese oasis (devasatado por cerdos salvajes) representa lo que fue el cine mexicano de antaño arrasado por la industria filmica internacional. De hecho, en el momento en el que los jóvenes empiezan a beber con Luisa en el bar de la playa, alzan los vasos de licor por México a quien le dan la misma importancia en el brindis que a un clítoris o un fellatio.

32

En ambos guiones la naturaleza ya no es un símbolo de la potencialidad de una nación, como era en el cine clásico. Estilísticamente el filme mexicano logra tomas dignas de un programa de National Geographic. Esto logra impresionar, obviamente, al público transnacional y se diferencia enormemente del filme ecuatoriano en el que a propósito se evita caer en el postalismo. Incluso hay una escena en el balde de la camioneta que ilustra perfectamente esta intención: es cuando Esperanza pregunta por el nevado El Chimborazo y Tristeza le dice que ya lo rebasaron.

Estamos ante personajes en viajes de autorreconocimiento, en el que van fotografiando las naciones, la mexicana y la ecuatoriana. Este tipo de relación con la naturaleza se torna absolutamente paradigmática en una escena del filme *Qué tan lejos*, cuando cinco niños indígenas surgen de la nada, del brete entre dos montañas, silenciando el diálogo entre las dos protagonistas. Una escena similar encontramos en *Diarios de motocicleta* cuando un exhausto Ernesto Guevara, sentando en medio de un paraje, ve pasar a un indígena caminando con un ritmo deportivo envidiable.

En ambos filmes la naturaleza no es un monumento simbólico, mucho menos es una representación de lo nacional, con ese postalismo que buscaba proyectar un potencial turístico repitiendo los discursos modernizantes de los estados-nación colonizadores. El paisaje en el cine latinoamericano del nuevo siglo es un espacio especular donde priman las incógnitas en vez de las respuestas. Al respecto nos dice Andrea Molfetta:

¿Y qué es, justamente, lo que nos crea en este conjunto de filmes la dupla sujeto-naturaleza? Personajes en viajes de autorreconocimiento, fotografiando la actual América del Sur. Este tipo de relación con la naturaleza se torna absolutamente paradigmática en la escena del filme *Qué tan lejos*, cuando cinco niños indígenas surgen de la nada, del brete entre dos montañas, silenciando el diálogo entre las dos protagonistas. ¿Estos niños surgen de la nada? ¿Nada o lo que no tiene nombre? ¿Es la nada o es lo ignorado, lo innombrable? Nuevamente, un ejemplo de detención temporal, que nos alerta sensiblemente sobre el lento pulsar del plano inmanente. Momentos de detención temporal que acontecen, en los dos casos ejemplificados en los filmes de Hermida y Cerqueira, con relación a la naturaleza. (Molfetta 2011, 45)

Esta irrupción del indígena ya está en *Diarios de motocicleta* en una escena en la que los viajeros están exhaustos y sentados a la vera del camino. Tanto Ernesto como Alberto contemplan cómo un indígena camina campante por el mismo sendero que a ellos les costará mucho esfuerzo:

Así, creo que esto sí puede ser todavía un parámetro diferenciador del cine que hacemos hoy: no es más la naturaleza en sí, como monumento simbólico, como representación metafórica del potencial nacional, tal como sucedía en el paisaje cinematográfico de los años cuarenta y cincuenta, y que no hacían más que reproducir los discursos modernizantes de los estados-nación que nos colonizaron. Hoy tenemos, en cambio, en nuestra cinematografía, el carácter relacional de estos sujetos latinoamericanos con ese paisaje, que se ofrece más como espejo de incógnitas, espacio de preguntas, que de respuestas (Molfetta 2011, 46).

Una vez que Luisa, Tenoch y Julio llegan a la playa de San Bernabé (a la que han bautizado de manera engañosa como Boca del Cielo), las imágenes se desplazan de las exacerbadas e intensas confesiones de los personajes, a la contemplación del paisaje marino y al sentimiento de inmensidad que suscita el encuentro con el mar. Lo mismo sucede en *Qué tan lejos* cuando Andrés, el personaje interpretado por Fausto Miño, se desvía hacia Montañita permitiendo que Esperanza, Tristeza y Jesús pasen unas horas en la playa. Frente al mar viven momentos de libertad. La comuna de Montañita es un símbolo de perdición y de una condición libérrima. Sin embargo, en el filme todo sucede de manera inocente, sin bacanales, orgías o personajes embriagados como sucede en *Cuestión de fe*. El erotismo desenfrenado del filme mexicano está ausente en esta secuencia en plena costa ecuatoriana. Mientras el filme de Cuarón el mar representa el desenfreno erótico de los protagonistas, la película de Hermida es una fase más en el viaje escalonado hacia Cuenca. Estamos ante una historia realmente casta en la que ni siquiera se pueden identificar elementos homoeróticos en Tristeza y Esperanza. Los tres, Jesús incluido, se quedan dormidos en la arena. Cuando amanece se dan cuenta de que la marea ha movido de su lugar a todas las pertenencias, incluyendo la urna cuyo contenido se ha dispersado. Sin las cenizas de la abuela, el viaje de Jesús a Cuenca pierde su sentido por más

que lo asuma de manera tranquila sustituyendo con arena las cenizas perdidas. En la playa de San Bernabé las escenas estarán marcadas por momentos de reflexión como sucede con los tres compañeros de viaje que comparten un cigarrillo admirando el atardecer. Para Luisa el océano constituye la utopía o el lugar de liberación y trascendencia, de la exploración de la sexualidad. En la playa que nos muestra Tania Hermida no hay peligros inminentes, tampoco el erotismo que tanto copa la historia mexicana. Los tres personajes congenian con un colombiano que tiene un bar al aire libre, y comparten unas bebidas alcohólicas que no conducen a ningún tipo de desenfreno. "El país cayéndose a pedazos", dice Tristeza, "y nosotros aquí, tomando piñas coladas con el Iguana". El mar simplemente ratifica los lazos creados entre ellos. En cambio, en el filme mexicano el agua cumple la función de conciliar las diferencias de los personajes que han peleado en el último tramo del camino. El mar abierto es también una metáfora del renacimiento de Luisa que encuentra en la zambullida una forma de lavar sus miserias intrínsecas. "La vida es como la espuma, por eso hay que darse como el mar", dice la española, pero los chicos no pueden ver la realidad que la mujer les propone ya que siguen ensimismados como Narcisos en sus problemáticas. Además, la estructura del *bromance* sólo permite que ellos vean el deseo: la mujer está allí, en apariencia, sólo para ellos, pero resulta ser la que les permite dar rienda suelta a los impulsos latentes. Ellos volverán a la ciudad, al espacio de las convenciones y las restricciones; Luisa, en cambio, decide quedarse pues ve en el paisaje costero el ideal para su muerte. La juventud se tomó la carretera al realizar el viaje de ida y vuelta. La mujer que simboliza a la Madre Patria quedó rezagada en el camino y se quedó junto al mar para morir. El futuro de la nación está en manos de los charolastras que han dejado atrás a la mujer de apellido Cortés. Nada se lo toman en serio, ni siquiera el bromance que termina por separarlos. Es curioso que hasta los comentarios en *off* de los actores en el DVD sean desenfadados y hasta obscenos. Hay un desfile de bromas por parte de Gael García Bernal y Diego Luna que se intensifican a medida que se avanza en el filme. Este sesgo ha dado pie para que autores como Olivia Consentino hablen de *Y tu mamá también* como un filme de jóvenes más que una película de carretera. Este importante señalamiento acerca a la cinta de Cuarón a títulos como *Bachelor's Party*, *Porky's* y *American Pie*. Este último hace realidad el título del filme de Cuarón pues una madre de familia experimenta con uno de los jóvenes protagonistas.³

Los tres personajes femeninos terminan su viaje formándose una imagen distinta de la nación y de la vida. La ecuatoriana realiza el tramo Alausí-Joyagshi montada en la moto de un joven indígena. Cuando se baja de la motocicleta (es el fantasma de La Poderosa II, el vehículo del Che Guevara), el muchacho se encuen-

3 La categoría MILF (Mother I'd like to fuck) se acuña a partir de la teen movie *American Pie* (1999) de Paul y Chris Wetz.

tra con un amigo con el que intercambia breves parlamentos en quichua. Esta es una forma de irse en contra del furor monolingüe de una nación que no reconoce (al menos no en el año de estreno del filme) la pluriculturalidad. La directora pudo haberle puesto subtítulos al breve diálogo quichua, pero optó por dejarlo sin traducir como una forma de reivindicar el fuerte componente identitario indígena.

El quichua es considerada la lengua madre del Ecuador y ha sobrevivido a varios procesos desestabilizadores. Primero, la imponencia de los incas por asentar su lengua y costumbres; luego la división del quichua de sur perteneciente al Perú; y seguido del quichua del norte que se le atribuyó a Ecuador, a su vez la emancipación de los españoles quienes impusieron el español como idioma natal a las nuevas generaciones.

No obstante, el quichua se ha resistido a desaparecer. Según los datos del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), hasta el 2001 había 22 pueblos que se desarrollaron en su lengua natal. En este contexto, la película presenta un diálogo en esta lengua cuyo significado al español es: "¿Por qué no vienes rápido? Porque estabas con esa chica, no viniste rápido. Yo ya le conozco a usted. Ya le he dicho que esas chicas nos engañan, tenga en conocimiento".

Se evidencia claramente que la directora propone este diálogo sin traducciones para que el espectador pueda conocer que esta lengua forma parte de la cultura e identidad de Ecuador que, por razones históricas, se ha diluido en el tiempo y se encuentra en el intento de reincorporarse a las nuevas generaciones y sociedades.

En la escena en la que se escucharon estas palabras en quichua se encontraba un indígena con una quiteña, él cuestionaba acerca de que las mujeres no andaban solas y que deben tener cuidado con los cuencanos, hasta que llega un amigo del joven y le habla en quichua. Más allá del intento por rescatar esta lengua, se establece una problemática social que radica en la concepción conservadora que se tiene sobre las mujeres ecuatorianas, pues el hecho de andar sola no es bien visto.

Además, en el diálogo en su traducción al español se menciona "esas chicas nos engañan" que alude a una vez más a sobre cómo se considera el rol de las mujeres. Es así que entre líneas se puede leer algunos hechos y procesos que conforman la cultura ecuatoriana.

La española ve lo positivo del país que visita, aunque en su mirada se privilegia la perspectiva europea. Es difícil no pensar en Alexander von Humboldt cuando se la ve a la catalana obsesionada con capturar paisajes al estilo de las postales. Parece un viaje de investigación del siglo XVIII:

estos viajeros se convirtieron en productores de un discurso sobre la realidad latinoamericana que parecía exacto y tuvo una enorme influencia. Toda su actividad discursiva, desde el acto mismo de viajar hasta las prácticas taxonómicas, encerraba certidumbre y destilaba autoridad mediante la acción de su propia producción (...) Un componente fundamental de la mentalidad criolla era el conocimiento científico de

la naturaleza latinoamericana, que en muchos casos los viajeros científicos hicieron accesible o posible. (González Echevarría 2011, 157)

La iconografía del Ecuador empezó en el siglo XVIII con la llegada de expedicionarios europeos que vieron en la reproducción del paisaje el vehículo expresivo fundamental para conocer el país. Sin embargo, todo lo que vemos en la pantalla son panorámicas de la naturaleza. En esta paradoja se apoya la riqueza del filme de Hermida. La cineasta reelabora el código cinematográfico de la película de carretera cuestionando el paisaje. No hay que olvidar que el destino final del viaje es Cuenca, ciudad de fuerte identidad regional, una especie de Arcadia austral (el término es de Juan Valdano) con una gran tradición de poetas que celebraban lo bucólico y el paisaje agreste:

Esta fue la sociedad que dio sustento a una cultura letrada, elitista y refinada, una cultura que sirvió de etiqueta de distinción de una selecta y ostentosa minoría frente a un pueblo selecto y reacio a toda forma de elevación espiritual porque sencillamente era un pueblo abandonado a su miserable suerte; esa sociedad que ganó, para su ciudad, el renombre de la Atenas andina, y para sus hombres la fama de poetas, de sabios y hasta de santos. (Valdano 2006, 403)

El cuestionamiento de Hermida al paisajismo andino se evidencia en los momentos en los que la ecuatoriana agarra la cámara para filmar detalles más acordes con la idiosincrasia de un país. Como, por ejemplo, Tristeza enfoca un letrado en la parte trasera de un vehículo que dice "No te pegues que no es bolero". Se trata de una costumbre muy ecuatoriana de insertar en la parte de atrás del auto, justo donde está ubicada la placa con el número de serie, una frase jocosa que está hecha para que todo el mundo la mire o admire. El hábito automotriz incluye frases como "De mí te olvidarás, menos de lo que hicimos" o "Trabaja y no envidies". Cuando la española le pregunta por qué enfoca esa leyenda, ella responde "El Ecuador, man, el Ecuador", como si esas frases resumieran lo que es ser ecuatoriano. Para recalcar la importancia de este aspecto al que podemos llamar folclórico, la banda sonora del filme incluye una canción con el título "No te pegues que no es bolero" en clave de tecnocumbia.

A diferencia de Esperanza que se la pasa fotografiando todo lo que ve, su compatriota Luisa, en cambio, es ciega a todo paisaje. El único que le interesa es el del balneario prometido. Ella es la escapista, la que ve la carretera como una forma de terminar su matrimonio por las infidelidades de su esposo y de intentar disfrutar los últimos meses de vida que le quedan debido a su cáncer. La española de apellido Cortés no ha conquistado nada más que su libertad. El director Alfonso Cuarón ha escogido presentar un México rural alejado de los estereotipos visuales del México lindo y querido de Acapulco y Cancún. En este sentido, la nación expuesta constituye una revelación ya que lo único realmente reconocible para los espectadores es el distrito federal. El resto de la iconografía mexicana es un espacio rural que no tiene nada que ver con ningún atractivo turístico. Más bien se ha querido poner énfasis en

cuestiones de la idiosincrasia como manifestaciones callejeras, corrupción política y los códigos machistas del mexicano, como sucede en el tipo de comunicación agresiva que tienen los dos jóvenes protagonistas.

La nación mexicana está en crisis por su ingreso a un nuevo periodo democrático. Al mirar atrás, y ver el poderío del PRL, corre el peligro de convertirse en una estatua de sal y quedarse inmóvil. Quien mejor explicó lo que sucedía en este periodo fue Enrique Krauze que usa la metáfora bíblica que será retomada por su compatriota Alejandro González Iñárritu.

Nos urge salir de la Babel de confusión en la que vivimos. A casi cuatro años de aquel esperanzador día de julio del 2000, cuando los mexicanos conquistamos nuestra transición a la democracia electoral, el país atraviesa por un estado de profunda confusión y desencanto. Sabemos que México está creciendo a tasas alarmantemente bajas, que ha perdido competitividad, mercados y fuentes de empleo, que varias instituciones del antiguo Estado benefactor están en quiebra. De no haber cambios de fondo, el futuro nos deparará una nueva crisis como la de 1982 o 1994, sin que podamos entonces llamarnos a sorpresa ni haya operaciones internacionales de rescate que puedan salvarnos. (Krauze 2013, 27)

Esta es la nación que Cuarón ha querido mostrarle al público internacional (la de la profunda confusión y desencanto) con un juego de nombres simbólicos que ponen en escena elementos históricos. En el fondo el director nos brinda una visión iconoclasta de la nación. Esto se aprecia en la escena de la pelea más intensa que tienen los dos amigos. Julio detiene el auto y se baja para desafiar a Tenoch. Este sube apresuradamente el vidrio de la ventana y se puede apreciar una calcomanía de la bandera mexicana. El escupitajo de Julio cae precisamente en la calcomanía tricolor en un verdadero acto iconoclasta que minimiza a la nación. A partir de esta escena que rompe con cualquier actitud de civismo y patriotismo se rompe el código charolastra que entre ambos habían acordado. Los nombres de próceres que llevan no sirven para nada, están condenados a la incomunicación. El episodio homosexual los marcará para siempre. Emprenden el regreso a la ciudad en silencio, sin decirse ni una sola palabra, asimilando las enseñanzas de un viaje formativo.

En *Qué tan lejos* la intención simbólica de los colores es evidente. El uso de una tonalidad mixta plantea una tricotomía de lo ecuatoriano. Esperanza con abrigo color rojo y pantalón azul, se sienta sobre una banca amarilla del antiguo terminal terrestre de la capital ecuatoriana.

No es gratuito que en un punto del trayecto aparezca un anuncio de la soda Tropical con su eslogan "Puro sabor nacional". Este "sentimiento" de lo ecuatoriano graficado en algunas escenas demuestra los inconvenientes del país tras un levantamiento político y social, y los constantes reproches de Esperanza. Además, la presentación de los paisajes de la serranía ecuatoriana alude a este concepto. Al

percibir estos elementos simbólicos, la temperatura de color variará acorde a la circunstancia física y emocional.

El ordenamiento visual es de carácter convencional, cuenta la historia de manera ordenada sin usar recursos cronológicos como flashbacks. El criterio de montaje oscila entre la intersección de los puntos fuertes de la toma con la intersección de líneas de la regla de tercios. Se usa el artificio común en el cine: la contraposición entre una toma de plano general con vista de paisajes (que sirve para ubicar al espectador en la escena que vendrá) con escenas filmadas en gran plano general, general, americano y otras en primer plano. En el caso de los planos generales se usa el recurso usual en *Isa road movies*: captar la amplitud de la carretera o simplemente revelar el camino.

El viaje se completa para las mujeres, pero no para Jesús quien abandona la urna en un asiento del bus de transporte interprovincial en el cual llegan a Cuenca. Como si fuera una aparición divina el hombre desaparece sin despedirse. Las jóvenes deciden terminar la misión de Jesús. El contenido de la urna es vertido en el río Tomebamba que es presentado con rigor histórico por la voz over. De manera similar Luisa se deposita en el agua. "Hay que entregarse al mar", dice ella. El viaje fortalece a la madreña que afrontará su muerte de una manera más valiente. Al igual que la Malinche, quien propició el gran encuentro entre conquistador y conquistado, ella ha servido de intérprete para que Tenoch y Julio encuentren su camino. En el caso de Esperanza la influencia que tiene en Tristeza es positiva. Ambas asisten a la boda del Pollo y la contemplan desde la parte superior de una de esas viejas y tradicionales casas de Cuenca. En el patio se puede apreciar cómo los novios se besan, pero ya Tristeza, aconsejada por su amiga española, contempla la situación de manera menos pueril. Cuando la universitaria le revela que su verdadero nombre es Teresa, la española reacciona en primera instancia molesta pero luego adopta una actitud comprensiva. Su compañera de viaje se ha quitado la máscara al final del trayecto y decide mostrarse tal cual es. Las mismas máscaras caen de los rostros de los jóvenes mexicanos al volver al distrito federal. En el auto llamado Betsabé, en el que empezaron viajando tres personas, ya no tienen qué decirse. Ya no hay lugar para el simulacro. El viaje de formación ha concluido.

Referencias bibliográficas

- Adoum, Jorge Enrique. 1997. *Ecuador, señas particulares*. Quito: Eskeletra.
- Cervantes, Miguel de. 2004. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Alfaguara.
- Cherutti, Antonella. 2011. «Contracine feminista latinoamericano.» *Ensayos sobre la imagen* (Universidad de Palermo) (47): 75.
- Cueva, Agustín. 2008. *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Davis, Nick. 2014. «I Love You, Hombre: Y tu mamá también as Border-Crossing Bromance.» En *Reading the Bromance: Homosocial Relationships in Film and Television*, de Michael DeAngelis, 109-138. Detroit: Wayne State University Press.
2009. *Diario El Universo*. 9 de Diciembre. Último acceso: 18 de Septiembre de 2014. <http://www.eluniverso.com/2012/12/09/1/1421/cine-ecuatoriano-revienta.html>.
- Donoso Pareja, Miguel. 1998. *Ecuador: Identidad o esquizofrenia*. Quito: Eskeletra.
- Echeverría, Bolívar. 2006. *Vuelta de siglo*. México: Editorial Era.
2006. *Ecuador para Largo*. 9 de Septiembre. Último acceso: 2014 de Octubre de 2014. <http://ecuatorparalargo.com/nosotros/>.
- González Echeverría, Roberto. 2011. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Krauze, Enrique. 2013. *Para salir de Babel*. México: Tusquets.
- Molfetta, Andrea. 2011. «Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo.» En *Naturaleza y personaje en el cine latinoamericano del nuevo siglo*, de Lauro Zavala, 45-56. México: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México.
- Paz, Octavio. 1974. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral.
- Riera, Gloria. 2014. «Nombre propio y ficción: antroponimia en literatura.» *XI encuentro de literatura Alfonso Carrasco Vintimilla*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Schroder Rodríguez, Paul A. 2016. *Latin American Cinema. A comparative history*. Oakland, California: University of California Press.
- T. Martin, Michael. 1997. *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*. Vol. I. Detroit: Wayne University Press.
- Tinajero, Fernando. 1980. «Aquiles y la tortuga (Contribución al estudio de nuestra historia cultural).» En *Arte y cultura II: Ecuador: 1830-1980*, de Luis Mora Ortega, 13-36. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Valdano, Juan. 2006. *Identidad y formas de lo ecuatoriano. Prole del vendaval vol. 1*. Quito: Eskeletra.
- Vila Vásquez, José Ignacio. 2009. «Paisaje, nación y literatura. Una lectura de Paisaxe e nación: A creación discursiva do territorio por María López Sánchez.» *Anales Geográficos* 171-180.

DEL DIRECTOR DE RATAS RATONES RATEROS

PESCADOR

59

UNA PELÍCULA DE SEBASTIÁN CORDERO



40

CINEKILOTO, COCCA PRODUCTIONS presentan una producción de CINEKILOTO, CONTENIDO FILMS una película de SEBASTIÁN CORDERO.
ANDRÉS CRESPO, MARÍA CECILIA SÁNCHEZ, MARCELO AGUIRRE, CARLOS VALENCIA "PESCADOR" producción: SEBASTIÁN CORDERO, LISANDBRA I. RIVERA [Ecuador]
ALEJANDRO ARANGO, LAURA GÓMEZ (Colombia), producción ejecutiva: RAMIRO ALMEIDA, JONATHAN BERG, CESAR GÓMEZ edición: SERGIO HEJIA
Música basada por LA 33 música de SEBASTIÁN CORDERO, SAN JASO OVIEDO sonido: ESTERANISSE BRAUER dirección de arte: ARTURO YÉPEZ USÓ,
MAURICIO SAMANIEGO arte: DIANA TRUJILLO fotografía: DANIEL ANDRADE basada en "CONFESIONES DE UN PESCADOR DE COCA" de JUAN FERNANDO ANDRADE
guión: JUAN FERNANDO ANDRADE, SEBASTIÁN CORDERO dirección: SEBASTIÁN CORDERO

se financió la producción de esta película con la ayuda económica del: CONSEJO NACIONAL DE ECONOMÍA CULTURAL y el: MINISTERIO DE CULTURA, a través del FONDO PARA EL DESARROLLO CULTURAL DEL PUEBLO
BOGOTÁ, ALABAMA DEL QUINCE METROPOLITANO DE BOGOTÁ, PUEBLO NUEVO DEL NOROCCIDENTE, MINISTERIO DE EDUCACIÓN (CINECAL), TELEVISIÓN NACIONAL

con música de: [La-33]



Afiche de la película *Pescador* (Sebastián Cordero, 2011)

Pescador y el *pharmakon*: una narcografía en el Ecuador del siglo XXI

Lizardo Herrera

Whittier College
Whittier, CA, Estados Unidos
lherrera@whitter.edu

Resumen

TÍTULO: *Pescador* (2011), largometraje del director ecuatoriano Sebastián Cordero, se inscribe en el género fílmico del viaje (*road movie*). Su historia narra el recorrido de Carlos Adrián Solórzano Cedeño, Blanquito, desde su pueblo natal, El Matal, hasta Quito, la capital ecuatoriana, pasando por las ciudades de Manta y Guayaquil. Este personaje, sin embargo, no sólo es un viajero en el sentido literal de la palabra: también es uno que atraviesa otras geografías simbólicas y, tras su encuentro con la cocaína, traza en su trayectoria una cartografía de la droga: una narcografía. Blanquito, el apelativo del protagonista, hace que este se confunda, se asimile a la droga; es decir, se convierte en un buen ejemplo de lo que Jacques Derrida, en "La farmacia de Platón", identifica como un *pharmakon*. La presente narcografía, en lugar de condenar o celebrar el consumo de la droga, acepta la invitación al viaje que nos propone *Pescador* entendiéndolo como un simulacro o un juego de apariencias en donde se deconstruyen varias problemáticas contemporáneas. Nuestra meta es acompañar a Blanquito para observar cómo su travesía errante, al igual que el *pharmakon* derridiano, desdibuja y descoloca algunas de las rígidas dicotomías y, sobre todo, las certezas morales que existen en la sociedad ecuatoriana.

Palabras clave: Narcografía. *Pharmakon*. Cruzada contra la droga. Prohibicionismo. Farcoimperialismo

Abstract

TITLE: *Pescador* (2011) a feature film by the Ecuadorian filmmaker, Sebastián Cordero, inscribes itself in the genre of a road movie. The film tells the story of the journey of Carlos Adrián Solórzano Cedeño, nicknamed Blanquito, departing from its native town, El Matal, to Quito, the Ecuadorian capital, traveling through the cities of Manta and Guayaquil. This character, however, is not just a traveler in the literal sense of the word; he also travels through symbolic geographies and his journey traces a cartography of drugs: *narcography*. Blanquito, whose nickname references to his white skin, also makes allusion to the drugs that appear in the movie –cocaine–; which this paper identifies as a good example of what Jacques Derrida, in "Plato's Pharmacy", defines as a *pharmakon*. This particular narcography, instead of condemning or celebrating the use of drugs, accepts *Pescador's* invitation to travel with

Blanquito understanding his journey as a simulacrum that puts into crisis and deconstructs several problematics of the contemporary world. Our goal is to accompany Blanquito in order to see how his wandering through Ecuador, as the derridian *pharmakon*, blurs some of the rigid dichotomies and, especially, the moral certainties in current Ecuadorian society.

Keywords: Narcography. *Pharmakon*. Crusade against drugs. Prohibitionism. Farcimperialism.

Carlos Adrián Solórzano Cedeño, Blanquito, el protagonista de la película *Pescador* (2011) del director ecuatoriano Sebastián Cordero, es el hijo no reconocido del prefecto del Guayas, Carlos Adrián Solórzano, con una vecina de El Matal, un pequeño pueblo de pescadores en la provincia de Manabí, Ecuador. El apelativo de Blanquito designa el color de su piel y lo ubica en un lugar incómodo pues no está del todo claro si los demás mataleños –todos más morenos que él– le tienen envidia o lo desprecian. Lo cierto es que, como se lo dice Lorna, la colombiana, allí todos lo irrespetan. Blanquito quiere salir de su pueblo y la oportunidad se le presenta tras el naufragio de una embarcación de narcotraficantes y la accidental aparición en la playa de unas cajas con paquetes de cocaína.

La historia de *Pescador* tiene su origen en el texto de Juan Fernando Andrade, *Confesiones de un pescador de coca*, que narra la historia real del hundimiento de una lancha de narcotraficantes cerca de El Matal después de un tiroteo con las autoridades.¹ Tras el hundimiento, varios pobladores salieron a "pescar coca"; es decir, a recoger la cocaína que los traficantes habían lanzado al mar, para proceder luego a revendérsela a los mismos narcos. En su texto, Andrade entrevista a uno de los intermediarios entre los pescadores y los narcotraficantes, quien cuenta cómo se gastó el dinero de la reventa: recorriendo el país con prostitutas –primero una colombiana y después con una uruguaya–, consumiendo bebidas caras, comprando ropa costosa, entre otras cosas más.

Pescador se inscribe en el género fílmico del viaje (*road movie*). Su historia narra el recorrido de Blanquito desde El Matal hasta Quito, pasando por Manta y Guayaquil. Este personaje, sin embargo, no sólo es un viajero en el sentido literal de la palabra: también es uno que atraviesa geografías simbólicas y que, tras su accidental encuentro con la cocaína, traza en su trayectoria una cartografía de la droga: una narcografía.² La narcografía de esta película, no obstante, es diferente a la de

1 Juan Fernando Andrade, "Confesiones de un pescador de coca", <http://blogdepescador.blogspot.com/2012/04/confesiones-de-un-pescador-de-coca.html>.

2 Julio Ramos, en "Descarga acústica", traza una excelente cartografía de la droga en la modernidad, en particular, de su dimensión colonial. Para un análisis más detallado del concepto de cartografía, revisar Lizardo Herrera, "Sin otoño, sin primavera: una narcografía tropical y equinoccial"; Lizardo Herrera y Julio Ramos (eds.), *Alteraciones: droga, farmacolonialidad y literatura*.

varias consideradas clásicas. Nombremos un par de ellas, la de Antonin Artaud en *México y Viaje al país de los tarahumaras* o la de Jack Kerouac en su novela, *En el camino*, que luego será llevada al cine por el brasileño Walter Salles con el mismo título en 2012 (contemporánea de *Pescador*). En la primera, Artaud va a México para recuperar el vitalismo primitivo que, según él, el racionalismo moderno abandonó o perdió en su ruta hacia el progreso. Su viaje es de índole curativa y tiene como finalidad desprenderse de los vicios de la modernidad. Karouac y Salles, en cambio, salen a la carretera, pero su viaje no es de tipo espiritual. En sus travesías, toman contacto con diversos grupos marginados y, sobre todo, visibilizan una contracultura boyante. La narcografía de *En el camino* (la novela y la película) es contestataria e impugadora de la conservadora cultura adulta y hegemónica.

En *Pescador*, la narcografía, en contraste con las dos anteriores, no tiene un propósito curativo ni es contracultural: Blanquito no es un joven espiritual, tampoco un rebelde; es un muchacho relativamente ingenuo con aspiraciones modestas. Su viaje consiste en un deambular en el que aparecen algunas características fundamentales de la sociedad contemporánea en relación con la droga: 1) la violencia del prohibicionismo, 2) la seducción que ejerce tanto el negocio como el consumo de estupefacientes y 3) el recorrido material de la droga. La narcografía que nos presenta esta película, de este modo, no aborda el tema de los narcóticos desde un punto de vista o un criterio relativo a la moral, ya sea esta de condena al consumo de estupefacientes, de celebración de las contraculturas juveniles o, en su defecto, referente a un posible viaje espiritual. El objetivo del presente artículo, por tanto, es acompañar a Blanquito en su travesía errante para, desde la materialidad de su recorrido, analizar la manera en que la droga pone en contacto diferentes geografías, distintos sujetos y problemáticas de diversa índole.

43

El *pharmakon* y la geografía de la droga

En la "Farmacia de Platón", Jacques Derrida advierte que la palabra griega *pharmakon* significa remedio y veneno al mismo tiempo y partir de esta ambigüedad, el filósofo francés desarrolla su teoría sobre la diseminación. En la filosofía platónica, sostiene, la escritura, en oposición al logos y la oralidad, se presenta a la vez como un remedio para la rememoración; pero paradójicamente como un veneno que adormece la memoria y nos impide ejercitarla. De esta manera, según Platón, la escritura resulta un signo muerto que, si bien es cierto que ayuda a recordar, atrofia las capacidades mnemotécnicas de las personas y les hace perder la memoria convirtiendo a sus usuarios en almas desmemoriadas. Esto significa que el *pharmakon*,

en este caso la escritura, consiste en una fuerza mágica imposible de controlar que al mismo tiempo que cura, puede enfermar e incluso matar.

El logos, a diferencia de la escritura, consiste en una memoria viva. Un signo directo de la verdad cuya voz está legitimada por la voz del padre; sin embargo, según Derrida, no hay que confundirlo con el padre. La voz paterna siempre está ausente de la representación, es irrepresentable e irrepetible. Esto significa que el logos, al igual que la escritura, también es una representación; pero, a diferencia de aquella, se presenta a sí mismo como una representación legítima y verdadera en tanto la voz del padre autoriza su discurso.

Por esto que, si bien la escritura en tanto remedio ayuda al logos a representar la verdad; en este mismo acto de representación, también funciona como veneno que altera, distorsiona y suple lo representado. Se trata, en consecuencia, de una mala copia que el padre no solo no autoriza, sino que desautoriza como falsa y engañosa. La escritura, de este modo, nos introduce en el ámbito de las apariencias y las simulaciones, de lo equívoco y la mentira. De tal manera que la valoración del *pharmakon* –la escritura– como remedio siempre está ligada a su aprehensión como veneno siendo imposible separar un elemento del otro.

44

La noción de simulacro, afin a la escritura en su acepción de veneno, nos introduce en una cadena interminable de significantes en donde el imitador, el representante, el significante, desplaza a lo imitado, lo representado o el significado. El *pharmakon*, por consiguiente, nos conduce al mundo de la diseminación. Su fuerza venenosa, en lugar de ser contrarrestada o neutralizada por su condición de remedio, se resiste a desaparecer, se esparce incontinentemente, constituyéndose en un gasto inútil y un juego improductivo que no hace sino imitar, de mala manera y al infinito, lo representado trastocando así la verdad.

Derrida, sin embargo, invierte los términos de la relación entre logos y escritura. La deconstrucción derridiana recupera la imagen del *pharmakon* o la escritura para desestabilizar la verdad o el logos abriéndonos al ámbito de la *différance*: la diferencia como la base de la relación entre los elementos o las oposiciones, pero carente de una base de significación estable en la medida en que el significado se encuentra diferido y nunca puede ser representado en su totalidad. La representación, por tanto, es una repetición constante –infinita– de algo que escapa –diferido– a la representación y que hace que cada repetición/representación sea diferente a las demás. La propuesta derridiana no rechaza el mundo de las apariencias o la simulación; al contrario, lo acepta y nos sumerge en él con la finalidad de llevarnos al ámbito de lo indecible para poner en evidencia las contradicciones del logos y desarrollar una crítica a su sistema de oposiciones.

El poder deconstructivo del *pharmakon* está justamente en el hecho de que nos saca del ámbito de las leyes naturales o habituales transportándonos a/por un universo de ensueños, de espejismos, en donde entran en crisis las dicotomías: lo interior/ exterior; lo verdadero/lo falso, lo bueno/lo malo, etc. Es por esta razón que podemos sostener que el *pharmakon* se condensa en la imagen de un viaje que nos altera y nos aleja de la normalidad. Es un viaje alucinado y alucinante, seductor y cautivante, que no cesa de atraernos; no obstante, resulta también un viaje peligroso en la medida en que pone en riesgo "la moralidad tanto en el sentido de la oposición de bien y mal, lo bueno y lo malo como en el sentido de las buenas costumbres, la moralidad pública y el decoro social" (Derrida, 1997: 108).

En su viaje a Quito, Blanquito se confunde, se asimila a la droga –la cocaína– y, como veremos, al hacerlo se convierte en un *pharmakon* que pone en entredicho las clasificaciones sociales no solo de El Matal, sino del Ecuador en su conjunto. Es por esto que la presente narcografía, en lugar de aferrarse nostálgicamente a la autoridad del padre que condena o celebra el consumo de la droga, acepta el viaje que nos propone *Pescador* entendiendo este viaje como un simulacro o un juego de apariencias en donde se deconstruyen varias problemáticas contemporáneas. Nuestra meta es acompañar a Blanquito para observar cómo su travesía errante, al igual que el *pharmakon*, desdibuja y descoloca algunas de las rígidas dicotomías de la sociedad ecuatoriana.

45

Blanquito: el *pharmakon*

Empecemos nuestro análisis por el ámbito de lo social. Blanquito no tiene un lugar en su pueblo, no hace parte de él; es diferente a los demás pobladores de El Matal. Su calidad de hijo ilegítimo así como el color de su piel deconstruyen importantes contradicciones del medio y de la sociedad ecuatoriana en general. Primero, une al tiempo que separa las clases sociales, a los pobres de los ricos. Une, porque es el hijo de una mujer pobre y un hombre acaudalado; separa, porque él no es aceptado y es incapaz de integrarse al grupo de sus coterráneos, quienes no dejan de señalarle su diferencia. Segundo, su condición hace patente una clasificación racial. El prefecto Solórzano es un hombre blanco y la madre de Blanquito, una mujer morena; Carlos Adrián tiene la genética de su padre que, en El Matal, insólitamente no representa privilegio alguno. Hay pues una inversión axiológica: lo blanco generalmente asociado a la autoridad o las clases dominantes, en este caso, es estigmatizado y allí Blanquito es objeto de incesantes burlas cuando no abiertamente marginado.

A pesar de ser mataleño, Carlos Adrián se siente un extranjero en su propio pueblo; es pues un desarraigado. En su caso, la oposición entre interior y exterior se

desvanece en vista de que, paradójicamente, él no forma parte de la comunidad a la que supuestamente pertenece. De ahí que Blanquito quiera marcharse, irse a Guayaquil (un exterior en relación a El Matal) donde vive su padre con la finalidad de encontrar el lugar de pertenencia que su pueblo natal le niega. Salir de su cotidianidad, viajar al exterior; se transforma en un deseo utópico, un viaje seductor que mantiene viva la esperanza de encontrar su sitio y, con él, su propósito en el mundo.

Por otra parte, en *Pescador*; la cocaína introduce nuevas asociaciones relativas al color: nuevamente el blanco, pero esta vez no el de la piel de Carlos Adrián, sino, en un sentido más literal, el de la droga. La cocaína es blanca al igual que Blanquito, pero a diferencia de este último que es pobre, aquella representa el dinero y el poder. Una vez que Carlos Adrián entra en contacto con la cocaína, se produce lo que podríamos llamar una especie de reparación simbólica a través de la cual él adquiere los recursos necesarios para llevar a cabo su sueño: abandonar su pequeño y –desde su perspectiva– asfixiante pueblo. Si usamos esta imagen en una escala más amplia, podemos apreciar cómo la droga es un importante agente de movilidad social en vista de que convierte a muchos pobres en nuevos ricos quebrando así las rígidas clasificaciones sociales.

46

El contacto de Blanquito con la cocaína resulta aún más notorio en tanto su apodo lo asimila al color del estupefaciente; de este modo, su travesía también se transforma en una metáfora del recorrido de la droga. En el plano de la geografía nacional, el viaje de Blanquito une las dos regiones más pobladas del Ecuador, la Costa y la Sierra; sin embargo, más allá del vínculo regional, su trayectoria complica las clasificaciones de la modernidad al unir el campo con la ciudad de una manera heterodoxa. En El Matal, Blanquito se dedica a la pesca y a la agricultura –cabe resaltar que su rendimiento profesional es bastante mediocre–; pero, a diferencia de lo que ocurre con normalidad, él no va a la ciudad ni con los frutos de su trabajo ni con el afán de vender su fuerza de trabajo. Él lleva dos de los artículos más codiciados en la actualidad: droga y dinero. No es pues la urbe la que *trae la civilización* al campo: es el pequeño pueblo de pescadores el que lleva la diversión, el dinero y el poder a la ciudad. De este modo, no estamos ante la colonización del campo por parte de la ciudad ni ante la migración forzosa de campesinos dada la carencia de los medios indispensables de subsistencia en las comunidades rurales. *Pescador* nos sitúa ante una migración del campo a la ciudad en condiciones excepcionales. Este campesino pobre, Carlos Adrián Solórzano Cedeño, no llega a los barrios marginales de Manta, Guayaquil o Quito; por el contrario, se hospeda en hoteles lujosos y entra en contacto inmediato y directo con la alta burguesía.

Tras su arribo a Guayaquil, Blanquito se encuentra con el prefecto Solórzano; como era de esperarse, este no lo reconoce negando el lugar de pertenencia que el hijo tanto ansía. Desde la perspectiva del padre, Blanquito quiere ocupar un sitio que no le

corresponde. Su condición de bastardo pone en entredicho las convenciones morales dominantes tanto en el sentido de la oposición entre bien y mal como en el relativo a las buenas costumbres o la moral pública, pues su nacimiento es fruto de una doble infidelidad: infidelidad al vínculo matrimonial e infidelidad al lugar social de pertenencia. A pesar de que Carlos Adrián carga la herencia genética del padre en el color de su piel, la distorsiona, la degrada, por su pobreza y origen humilde. Nos encontramos de esta manera ante un simulacro del prefecto, una mala copia, que el padre no puede reconocer y que está obligado a expulsar de su hogar. El exterior, Guayaquil –en oposición a El Matal–, entonces, tampoco supuso la paz interior para Blanquito, quien ahora se sabe extranjero tanto en su pueblo natal como en la casa de su padre.

Lorna, la colombiana que acompaña a Blanquito en su viaje y que es también la amante de Don Elías, un millonario quiteño, le abre el mundo de las clases adineradas que le negó su padre. Lorna se hace amiga de uno de los acaudalados hermanos de Carlos Adrián; este les compra un paquete de cocaína y, con ese dinero, ellos pueden continuar su viaje hacia Quito. La colombiana se transforma así en la intermediaria entre el mundo pobre manabita de la provincia de Manabí y el de Elías, su amante y dueño de una mansión en Cumbayá, Quito, y otra en El Matal. En otras palabras, ella se constituye en una puerta de escape para Carlos Adrián, no únicamente porque es el objeto de su deseo enamorado, sino también porque es una oportunidad para abandonar su pueblo y, sobre todo, su lugar social.

47

El pharmakon y la geopolítica de la droga

Si es correcta la tesis de que el viaje de Blanquito es un tropo de la circulación de la cocaína, la nacionalidad de Lorna es un dato que no podemos pasar por alto. En la actualidad, la mayor cantidad de coca se cultiva en el campo colombiano. Asimismo, el estimulante es procesado en Colombia para luego ser exportado desde diferentes puntos, entre los que destacan los puertos de Manabí, a las ciudades de Estados Unidos y del resto del mundo. La colombiana estrecha el vínculo de Carlos Adrián con la cocaína porque, primero, es usuaria de la sustancia y, luego, porque fue cocaína lo primero que vio Blanquito en la sala de la mansión playera de Elías momentos antes de conocerla.

Si se prefiere, podríamos decir que aquello que ata a nuestro personaje a Lorna no es el sentimiento amoroso que cree sentir por ella, y que huelga decir no es recíproco, sino la droga. La colombiana no es solo quien lo acompaña en su viaje a Guayaquil en pos de conocer al prefecto/padre, sino también el contacto que le permite colocar la cocaína en el mercado de las clases altas del Ecuador tanto de Guayaquil como de Quito. La nacionalidad de Lorna, por consiguiente, nos saca del ámbito nacional recor-

dándonos que el recorrido de la droga es transnacional y global, hecho que se hace aún más evidente con el logo de la camiseta de Blanquito: New York City.

Si Carlos Adrián es el intermediario –o quizá mejor, el puente o el túnel por recuperar las bellas imágenes del puente sobre el río Guayas o el túnel Guayasamín que nos muestra *Pescador*- entre los centros de producción y tráfico de la droga con los consumidores de estupefacientes en las grandes ciudades, él es también la imagen de un narcotraficante. Gracias a la cocaína, Carlos Adrián se ha convertido en un nuevo rico que, además de abandonar su pueblo natal, busca ascender en la escala social. Blanquito, por tanto, es un pícaro con un claro afán de medro y de aventura;³ por ejemplo, desea como novia a Lorna, una mujer muy bella que, en otras circunstancias, hubiese estado fuera de su alcance por su condición social, o, como cuando está en el hotel de Manta, se empeña en consumir, hasta empacharse, cuanta comida y bebida costosa le es posible encontrar.

En Guayaquil, sale a las calles y se topa con dos travestis. Él no consume cocaína, pero sí bebe alcohol y, en este gesto, la droga se traviste en la bebida. En la calle porteña, tiene lugar un consumo popular y violento que lleva a Blanquito a terminar en un motel/burdel de mala muerte llamado Imperio. Allí amanece desnudo, golpeado y sin dinero, o sea, perdió todo cuanto obtuvo con la reventa de los dos paquetes de cocaína a los narcotraficantes en su pueblo.

48

La palabra Imperio alude a varias cosas que resulta importante anotar. Primero, es el nombre de un lugar en donde se consume estupefacientes y se relaciona con un espacio de violencia en el que Blanquito no únicamente pierde su dinero, sino también la conciencia; es decir, es un espacio en blanco como el edificio que contiene el nombre, por ende, se trata de un vacío peligroso. Segundo, se refiere al diseño de una geopolítica internacional que penaliza la producción, la circulación y la venta de narcóticos. Por último, guarda relación con el logo de la camiseta de Blanquito: New York City.

Aunque *Pescador* no da una pista clara para pensar en esta dirección, es interesante anotar que la base aérea, Eloy Alfaro, de Manta, la ciudad portuaria más importante de Manabí, funcionó como una *Foreign Operation Location* (FOL) durante diez años (1999-2009) y estuvo bajo la administración de los Estados Unidos con el objeto de mejorar la lucha contra el narcotráfico. Juan Carlos Calderón Vivanco, en *Naufragio. Migración y muerte en el Pacífico*, demuestra que las políticas estadounidenses en Manta fueron básicamente de tipo militar y que los intereses ecuatorianos se subordinaron a la política de seguridad de la gran potencia norteamericana: la implementación

3 Para un análisis más detenido de la relación entre el narcotráfico y la picaresca, ver mi artículo, "El mundo de la droga en *Mejor no hablar de ciertas cosas*: capitalismo picaresco, capitalismo gore y la construcción del vicio".

de un modelo de guerra no convencional orientado a combatir "nuevas amenazas globales" como el narcotráfico, la migración ilegal y el terrorismo, en un mundo globalizado donde la guerra entre Estados nación se encuentra ya prácticamente descartada.

Aunque el convenio firmado entre ambas naciones nunca contempló el involucramiento del Estado ecuatoriano en el conflicto colombiano, la base de Manta, según Calderón Vivanco, fue pieza clave en el Plan Colombia, luego Plan Patriota, cuyo propósito era combatir la amenaza "narcoterrorista", calificativo que usaban tanto los Estados Unidos como el Estado colombiano para referirse a la guerrilla de las FARC-EP (Fuerza Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército Popular). La participación de la base ecuatoriana en el conflicto colombiano queda comprobada en las declaraciones del comandante de la FOL, Javier de Luca, quien el 17 de agosto del 2006, dijo: "La Base de Manta es muy importante dentro del Plan Colombia. Estamos ubicados para operar esta área". Asimismo, los famosos aviones espías, *Awacs*, operaban en la base ecuatoriana; en sus vuelos, siempre participaba un militar colombiano y otro ecuatoriano. La Comisión de Transparencia y Verdad en el Caso Angostura (2009) concluyó que el uso de estos aviones fue fundamental en la recolección de la inteligencia que permitió identificar el campamento del líder guerrillero de las FARC-EP, Raúl Reyes, en Angostura, Ecuador, y que luego sería bombardeado por la Fuerza Área Colombiana en el 2008.⁴

49

En ese tiempo, también hubo demasiados escándalos de hundimientos, por parte de los militares y guardacostas estadounidenses, de barcos pesqueros ecuatorianos cargados de inmigrantes o, en su defecto y para el propósito que nos interesa, acusados de narcotráfico. Dado el contexto de rodaje y producción de la película a finales de la primera década de los 2000, el hundimiento de la lancha, aunque aparece en el filme como un accidente y se refiere a los hechos que se narran en *Confesiones de un pescador* de coca, también puede ser leído como una referencia indirecta al control estadounidense de la base mencionada y su política de hundimientos⁵

Esto supone que la historia de *Pescador* está ligada no sólo a la historia que narra Andrade, sino a las políticas de *cero tolerancia* en contra de la droga, cuyo origen está en los Estados Unidos, el mayor consumidor mundial de estupefacientes. Estas políticas son las responsables del narcotráfico y, por ende, también de los hundimien-

4 Comisión de Transparencia y Verdad en el Caso Angostura, *Informe de la Comisión de Transparencia y Verdad en el Caso Angostura*, 2009, <https://www.scribd.com/doc/24329223/informe-angostura>.

5 Para más información sobre el control estadounidense de la base de Manta y su política de hundimientos, revisar: Juan Carlos Calderón Vivanco, *Naufragio. Migración y muerte en el Pacífico*; también el reportaje del mismo autor, "Las víctimas de la guerra contra el narco", <http://www.planv.com.ec/investigacion/investigacion/victimas-la-guerra-contra-el-narcotrafico/pagina/0/5>.

tos, ya sea por parte de las autoridades ecuatorianas, los cuerpos de seguridad estadounidenses o los mismos narcos, quienes arrojaban la cocaína al mar para no ser atrapados o, en otras ocasiones, se estrellaban durante las persecuciones.

Al inicio del texto de Andrade, por ejemplo, su informante denuncia que hubo excesos por parte de los militares, esta vez ecuatorianos, quienes al día siguiente del hundimiento salieron a buscar la droga en una lancha alquilada o contratada a un pescador local. En el operativo, la lancha se viró y murió el piloto Miguel Bailón. Según el entrevistado, Bailón no murió ahogado como se indica en el informe oficial, sino que fue asesinado por los militares, quienes, agrega, tampoco han pagado las indemnizaciones correspondientes al dueño de la lancha.

En este sentido, las arbitrariedades de las autoridades ecuatorianas descritas en el texto de Andrade, como la gran cantidad de abusos perpetrados por los cuerpos de seguridad estadounidenses, todas ellas debidamente documentadas en el libro de Calderón Vivanco, tienen su origen en una geopolítica internacional que ilegaliza y criminaliza la producción, el tráfico y el consumo de estupefacientes. Esta geopolítica de carácter imperial es la responsable de que la droga se haya transformado en una mercancía altamente costosa o codiciada y, por ende, que la violencia se convierta en la norma en la medida en que muchas personas están dispuestas a matar o morir en este negocio.⁶

50

El prohibicionismo y el colapso de la dicotomía interior/exterior

En *Pescador*, la actitud prohibicionista se deja ver en el rol de la policía que, primero, asume una actitud moralizante y pedagógica informando a los matabeños que a la droga hay que tenerle más miedo que al mar. Luego, la policía pasa a un rol claramente represivo amenazando con detener a quienes no entreguen pistas de los paquetes de cocaína o cuando vigila y hace operativos en las carreteras para evitar el tráfico de drogas. Hay, sin embargo, un divorcio entre las fuerzas del orden y el resto de la población, la cual ignora las amonestaciones policiales y prefiere revender la droga a los narcotraficantes o usarla como fuente de diversión en las ciudades.

La otra cara del prohibicionismo es la del pícaro-narcotraficante, cuya vida está ligada al exceso. El poder del narco, en este sentido, no se encuentra únicamente en la acumulación de dinero, sino también en la exhibición de su riqueza y de fuerza. Carlos

6 Para un análisis histórico más detenido sobre la prohibición e ilegalización de la cocaína ver: Paul Gootenberg, *Andean Cocaine. The Making of a Global Drug.*; Paul Gootenberg. "Policy Issues. Cocaine Long March North, 1900-2010"; Paul Gootenberg and Isaac Campos. "Introduction: Toward a New Drug History of Latin America: A Research Frontier at the Center of Debates".

Adrián lo sabe y se lo hace saber a Bryan, su socio y mejor amigo, al explicarle que si los narcos reclaman la droga no lo harán pacíficamente, sino con violencia. En el texto de Andrade, su informante denuncia que hubo un alto número de secuestros de familiares de quienes obtuvieron una cantidad significativa de dinero en la reventa de la droga. Esta persona asegura que fueron los mismos narcos los que cometieron estos crímenes con el objeto de recuperar el capital perdido y, de paso, atemorizar a la población.

En este momento, conviene hacer una pausa y retomar las reflexiones de Derrida. De acuerdo con este autor, la oposición interior/exterior es la que da sentido al resto de oposiciones:

[Para que] valores contrarios (bien/mal, verdadero/falso, esencia/apariencia, dentro/fuera, etc.) puedan oponerse es preciso que cada uno de los términos resulte simplemente exterior al otro, es decir, que una de las oposiciones (dentro/fuera) esté ya acreditada como matriz de toda oposición posible (Derrida, 1997: 154).

Si analizamos la ambigüedad remedio/veneno, podemos apreciar cómo la dicotomía exterior/interior entra en crisis. *El pharmakon* siempre será un elemento peligroso porque es un elemento extraño y en tanto veneno puede contaminar o infectar lo más íntimo del interior. En este sentido, se considera al interior como un organismo, un cuerpo autónomo, con sus propias reglas; esto es, se asume la existencia de un balance natural que lo lleva a mantenerse o curarse por sí mismo sin necesidad de elemento externo alguno. Por eso, cuando se produce la agresión de una sustancia extraña, el cuerpo reacciona, desarrolla una alergia que no es otra cosa que un mecanismo de defensa para contrarrestar el poder del veneno. Se supone, según Derrida, que la inmortalidad y la perfección de un ser vivo no puede estar en relación o depender del exterior.

Sin embargo, la dicotomía interior/exterior es sumamente contradictoria. A decir del filósofo francés, el supuesto de la independencia y superioridad del interior frente al exterior radica en que este último no debería tener la capacidad de afectar al interior, cuya perfección estaría garantizada gracias al balance y al orden natural; no obstante, paradójicamente, el exterior, o sea, lo inferior, de hecho sí puede infectar y dañar lo interno. Es entonces cuando este último, como respuesta, lo resiste, lo rechaza y lo expulsa. Esto significa que el interior no consiste en un organismo perfecto; la perfección en realidad solo está en el exterior y es Dios (la voz del padre que autoriza el discurso). Se trata, por tanto, de un cuerpo imperfecto y mortal, con huecos y fallas previas, que el *pharmakon*, también una sustancia extraña, en su faceta de remedio suple y ayuda a corregir.

En *Pescador*, las amonestaciones de la policía definen la cocaína como un elemento extraño al que hay que temer porque daña la pureza del interior. La lógica pro-

hibicionista funciona como una alergia que rechaza y combate la sustancia invasora para que esta no infecte o contamine lo más íntimo del interior.⁷ Por un lado, está el discurso moral que supuestamente defiende el bien común (lo interno) en contra de la amenaza externa; por otro, el aparato policial y militar que cuida/vigila que el elemento extraño no entre y lo reprime con dureza si este cruza las fronteras hacia el interior. No obstante, la actitud de la policía es ambigua en la película; no queda claro si defiende la ley o quiere encontrar la droga para apropiarse de ella de manera tal que la dicotomía esencia/apariencia o verdad/mentira se desdibuja porque la ambigüedad policial necesariamente sugiere un simulacro o una puesta en escena. Lo mismo sucede en el texto de Andrade pues, como señalamos ya, según el informante, el piloto Bailón no murió en un accidente, sino que fue dado de baja por los militares ecuatorianos en condiciones misteriosas.

En *Pescador*, la gente se mantiene distante de la policía y no hace caso de sus advertencias. Esto significa que las fronteras entre interior/exterior entran en crisis en la cotidianidad. Los pescadores mataleños, por ejemplo, no ven a la cocaína como una amenaza, sino, por el contrario, como una posibilidad para adquirir dinero y mejorar su situación económica. Por eso, prefieren revender los paquetes a los narcotraficantes que entregárselos a la policía. Si entendemos la cotidianidad como el interior, sabemos que a diferencia del discurso policial, lo interno no es puro ni perfecto, sino que tiene fallas importantes entre las que destaca la pobreza así como el ansia de riqueza. En este sentido, la droga en lugar de ser un veneno, es un remedio que viene a corregir, suplir, falancias importantes en las condiciones de vida o en los ahelos de los mataleños .

En las grandes ciudades, en cambio, el consumo popular o el de los jóvenes hermanos de Blanquito, de Lorna y de Elías y de sus ricachones amigos tampoco es compatible con el discurso moralista de la policía. Para ellos, la droga es un elemento clave en la economía contracultural de la diversión. La cocaína, ese elemento extraño, es una posibilidad de recreación o impugnación a la moralidad establecida; es decir, el remedio ante un malestar cultural interno generalizado. ⁸ En este contexto, la cocaína, a diferencia de lo que ocurre con los pescadores manabitas, no suple una necesidad económica, sino que remedia una carencia afectiva en donde la violencia se hace presente en un consumo compulsivo que alcanza su cota más alta cuando Blanquito es agredido y asaltado en el burdel de Guayaquil y cuando Elías posee violentamente (viola) a Lorna en Cumbayá.

En este sentido, la violencia ya sea de la policía, del consumo popular de la droga en Guayaquil, de las clases adineradas en Quito y la del narco también pone en cen-

7 Para una crítica más elaborada del prohibicionismo, revisar Jacques Derrida, "Las retóricas de la droga".

8 Para un mayor análisis del consumo contracultural de la droga, ver: José Agustín, *La contracultura en México*.

tedicho la oposición interior/exterior. El control policial pretende ser un mecanismo de defensa ante una agresión externa: la droga y los narcotraficantes. Pero desde el punto de vista de los matabaleños, el discurso prohibicionista de la policía es ajeno a ellos, viene del exterior; y representa antes que un sistema de protección, una fuente de corrupción y abuso; la población urbana, en cambio, lo ignora y da rienda suelta a un consumo contracultural en donde la intoxicación tiene un rol preponderante. La violencia del narco que nos narra Andrade o aquella que nos advierte Blanquito, por su parte, tampoco se origina en el exterior, sino que también está inscrita en el interior en la medida en que es incapaz de remediar la situación económica o afectiva de la mayoría de los matabaleños ni de los ecuatorianos en general.

La violencia, de este modo, pertenece al interior a través de la acción de los vecinos que se dejan seducir por el narcotráfico como una posibilidad de movilidad social o de la diversión compulsiva en las grandes ciudades. Sin embargo, el carácter de la violencia –al igual que el del *pharmakon*– es ambiguo debido a que también viene del exterior con la llegada de la cocaína desde Colombia y la inserción del Ecuador en el mercado transnacional de la droga, amén de la ocupación del territorio nacional por medio del control militar externo –Estados Unidos– de una base aérea ecuatoriana. En el contexto global, por tanto, la violencia no solo proviene del narco, sino que es el elemento fundamental del aparato militar y policial de un diseño geopolítico que arbitrariamente impone la guerra en contra de la droga a nivel mundial y que no deja de ser una fuente permanente de corrupción y de abusos en contra de la población civil, como se puede apreciar con claridad en lo que fue la administración estadounidense de la base de Manta.

53

La picaresca y el desengaño del *pharmakon*

Aunque la llegada de la cocaína no lo transforma en una persona violenta, Blanquito comparte con los narcotraficantes su espíritu picaresco. Ni bien llega a Guayaquil, cambia de ropa, se compra un lujoso traje para mostrarse, exhibirse, ante su padre. En su viaje, no se priva de ningún lujo. Cuando conoce a Lorna, además de pedirle que lo acompañe para presentarse ante su padre junto a una mujer hermosa, tiene en mente un objetivo económico: quiere ganar dinero y pretende que ella le ayude a vender el resto de la droga gracias a sus contactos con las clases altas. Carlos Adrián, no obstante, es un pícaro atípico porque en lugar de narrar su historia desde la edad adulta y desde el desengaño, es un adulto-niño. Por eso, su historia no es la del crecimiento personal de la subjetividad moderna, como acertadamente argumenta uno de los asistentes de la película en el material extra, sino una de decrecimiento. El desengaño de Blanquito

no está en su paulatina transformación en narcotraficante, sino en la pérdida de su ingenuidad o inocencia.

Blanquito se da cuenta de que en Guayaquil el mundo del exceso y de la división no está exento de violencia y que detrás de la palabra Imperio, no sólo se esconden placeres o riquezas, sino dolor, decepción o la propia sangre que brota de su cara. En Quito, ve cómo la poderosa Lorna se quiebra cuando es violada por Elías en su mansión de Cumbayá. En otras palabras, Carlos Adrián sufre un doble desengaño: se quebranta la imagen que tiene de la colombiana y pierde su romantización de la vida. Sin embargo, también debemos advertir que, desde el inicio, Blanquito procedió con el ingenio típico de un pícaro: se cuidó de revender todos sus paquetes de cocaína a los narcos en su pueblo; al mantener en secreto la planificación del transporte de la droga, se protegió e impidió que Lorna lo embaucara; tampoco vendió el resto de los paquetes a Elías y sus amigos ni se dejó estafar por Fabricio, el chófer del millonario quiteño y quien, con el afán de apoderarse del preciado alcaloide, lo transportó desde Manta hasta Quito. Carlos Adrián, en ningún momento, se desprende de la droga; es consciente de que sin ella tendría que renuncia a su deseo: salir de su pueblo, enriquecerse y escapar de su lugar social, incluso si ello requiere abandonar a su madre, traicionar a su amigo o cambiar de novia.

54

El mayor desengaño de Carlos Adrián radica, entonces, en que toma conciencia de la mercantilización de la vida. En Quito, su personaje se transforma. Cuando había llegado a Manta o Guayaquil era un joven deslumbrado por la fantasía y por la arquitectura de ambas ciudades; en la capital ecuatoriana, en cambio, ya no se deslumbra por nada. Por el contrario, se da cuenta de que en ninguna de las tres ciudades hay lugar para él. Al final de la película, recorre con su maleta llena de paquetes de cocaína los centros comerciales en el centro histórico de Quito. La droga es una mercancía más que, al igual que las otras, circula por la ciudad, pero con la salvedad de que viaja oculta porque es ilegal y, por eso mismo, mucho más valiosa que las otras.

Desde el punto de vista narcográfico, el final de *Pescador* es un final abierto que presupone el fin del circuito nacional de la droga y quizás el comienzo de uno a escala global. El sueño de Blanquito acaso no es sólo ser un migrante del campo a la ciudad, sino uno transnacional. El logo de su camiseta, así parezca un detalle menor, no lo es. Primero porque nos muestra el destino de la droga en USA; segundo, porque saca a la luz el deseo de Carlos Adrián, quien no sólo se siente desubicado en su pueblo, sino que ahora es consciente de que tampoco tiene cabida en las ciudades ecuatorianas. Quizás esta nueva descolocación lo obligue a emprender un nuevo rumbo hacia el extranjero. Lo único cierto es que la cocaína es su puerta de salida y debe seguir con ella hasta donde lo lleve.

Referencias bibliográficas

- Andrade, Juan Fernando. "Confesiones de un pescador de coca", <http://blogdepescador.blogspot.com/2012/04/confesiones-de-un-pescador-de-coca.html>.
- Artuad, Antonin. *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Calderón Vivanco, Juan Carlos. *Nafragio. Migración y muerte en el Pacífico*. Quito: Paradiso Editores: 2007.
- _____. "Las víctimas de la guerra contra el narco", Plan V, 31 de marzo del 2014. <http://www.planv.com.ec/investigacion/investigacion/victimas-la-guerra-contra-el-narcotrafico/pagina/0/5>.
- Comisión de Transparencia y Verdad en el Caso Angostura, *Informe de la Comisión de Transparencia y Verdad en el Caso Angostura, 2009*, <https://www.scribd.com/doc/24329223/informe-angostura>.
- Cordero, Sebastián. *Pescador*, 2011.
- Derrida, Jacques. "La farmacia de Platón", *La diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.
- _____. "Retóricas de la droga", *Revista Colombiana de Psicología* 4, (1995): 33-44.
- Gootenberg, Paul. *Andean Cocaine. The Making of a Global Drug*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2008.
- _____. "Policy Issues. Cocaine Long March North, 1900-2010", *Latin American Society and Politics*, 54:1, (2012): 159-180.
- Gootenberg, Paul and Isaac Campos. "Introduction: Toward a New Drug History of Latin America: A Research Frontier at the Center of Debates". *Hispanic American of Historical Review*, 95:1, (2015): 1-35.
- Herrera, Lizardo. "El mundo de la droga en *Mejor no hablar de ciertas cosas*: capitalismo picaresco, capitalismo gore y la construcción del vicio", *Mejor no hablar de ciertas cosas. Diálogos, conferencias*. Quito: Univesidad Central del Ecuador: 2015.
- _____. "Sin otoño, sin primavera: una narcografía tropical y equinoccial", en *Grado Cero: la condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales*, Esteban Ponce Ortiz (ed.), Guayaquil: Editorial de la Universidad de las Artes, 2016: 111-29.
- Herrera, Lizardo y Julio Ramos (eds.). *Druga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Colección Trazos, Santiago: Universidad Central de Chile, en prensa.
- José Agustín, *La contracultura en México*. México D.F.: Random House Mondadori, 2008.
- Kerouac, Jack. *En el camino*. Barcelona: Anagrama, 2005
- Ramos, Julio, "Descarga acústica", *Papel Máquina*, Il. 4, (agosto 2010): 49-77.
- Salles, Walter. *On the Road*, 2012.



Rolf Blomberg (1912-1996)

Formas e imaginarios del cine ecuatoriano en sus primeros documentales narrativos: un análisis comparativo entre los filmes de Rolf Blomberg y el padre Carlos Crespi

Franco Passarelli
FLACSO
Quito, Ecuador
fpassarelli16@gmail.com

57

Resumen

TÍTULO: Formas e imaginarios del cine ecuatoriano en sus primeros documentales narrativos: un análisis comparativo entre los filmes de Rolf Blomberg y el padre Carlos Crespi.

El presente trabajo analiza comparativamente dos películas ecuatorianas de la época de entre-guerras (1919- 1939) como son "Los Invencibles Shuaras del Alto Amazonas" (Carlos Crespi, 1926) y "En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas" (Rolf Blomberg, 1936) con el fin de ver similitudes y diferencias en la construcción de sus representaciones y su circulación. Proponemos este objetivo teórico-metodológico con el fin de abordar la construcción y reproducción de las formas y los imaginarios que estas imágenes- movimiento han producido en la sociedad moderna ecuatoriana. Concluimos que las representaciones de ambas películas sobre los grupos Shuar y la Amazonía, han estado caracterizadas por una construcción ambigua y por una narrativa clásica. Además, estas ideas, han estado asociadas con el tipo de circulación masiva que han tenido los filmes.

Palabras clave: Rolf Blomberg, Carlos Crespi, Amazonia, Shuar, representación, circulación.

Abstract

TITLE: Forms and collective imaginary of Ecuadorian cinema in its first documentaries: a comparative analysis between the films of Rolf Blomberg and Carlos Crespi

The present work analyzes comparatively two Ecuadorian films from the inter-war period (1919-1939) such as *Los Invencibles Shuaras del Alto Amazonas* (Carlos Crespi, 1926) and *En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas* (Rolf Blomberg, 1936) in order to see similarities and differences in the construction of their representations and their circulation. We propose this theoretical-methodological objective in order to approach the construction and reproduction of the forms and the imaginary that these images-movement have produced in modern Ecuadorian society. We conclude that the representations of both films on the Shuar and Amazonia groups have been characterized by an ambiguous construction and a classic narrative. In addition, these ideas have been associated with the type of mass circulation movies have had.

Keywords: Rolf Blomberg, Carlos Crespi, Amazonia, Shuar, representation, circulation.

Introducción

58

El objetivo del presente trabajo es analizar comparativamente dos películas ecuatorianas de la época de entre-guerras (1919- 1939) como son "Los Invencibles Shuaras del Alto Amazonas" (Carlos Crespi, 1926) y "En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas" (Rolf Blomberg, 1936) con el fin de ver similitudes y diferencias en la construcción de sus representaciones y su circulación. El punto de partida de este trabajo es que las dos películas se centran en los grupos "Jíbaros" (como se los llamaba en ese momento, hoy Shuar) y por lo tanto nos preguntamos ¿Por qué las primeras imágenes-movimiento narrativas de Ecuador son sobre este grupo? El interrogante central de este artículo es ¿Cuáles son las representaciones y las narrativas que construyeron tanto misioneros como exploradores de los grupos Shuar y cómo dicho imaginario se reprodujo en la sociedad moderna ecuatoriana a través de los grupos de poder en el período de entre-guerras (1919- 1939)? Sin lugar a dudas que es una pregunta amplia y el presente artículo no permite, por extensión, abordar dicho tema en su cabalidad. Sin embargo, pretendemos esbozar algunas líneas de análisis que nos permitan comparar ambas películas procurando relacionarlas con los imaginarios de la época. Además, buscamos rescatar a las películas del olvido y darlas a conocer, con el fin de otorgarles una importancia primordial en la historia del cine ecuatoriano.

Nos permitimos reflexionar acerca de la historia del cine ecuatoriano a partir de la mirada foránea, dando cuenta de tendencias estilísticas y temáticas que han persistido hasta nuestros días. El estudio del pasado provoca una actualización permanente del mismo al analizar a estos realizadores como "mónadas", cargados de contradicciones¹ ¿Hasta qué punto hoy no estamos repitiendo

1 Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*. (Valencia: Pre-Textos, 2008)

los imaginarios y las formas de contar de aquellos pioneros del cine argumental documental?²

Realizadores

Carlos Crespi Croce

Carlos Crespi Croce (el padre Crespi) nació en 1891 en Legnano, Italia, y viajó por primera vez a Ecuador en 1923 como enviado de la misión salesiana. Luego de dos años de intenso trabajo con poblaciones amazónicas, viaja a la Exposición Universal Salesiana que se desarrolla en Turín y Roma para dar a conocer su labor. En 1926 regresa a Ecuador con una cámara de filmar (y un equipo de producción), y realiza en la Amazonía ecuatoriana lo que se conoce como la primera película etnográfica de Ecuador titulada "Los Invencibles Shuaras del Alto Amazonas" (película que forma parte del *corpus* de este artículo). Crespi, al igual que Rolf Blomberg como veremos a continuación, tenía el perfil de hombre polifacético: hizo estudios botánicos, faunísticos, geológicos, arqueológicos y etnográficos en la Amazonía, además de ser concertista, cineasta (aunque sólo filmó una sola película) y educador. Falleció en Ecuador en 1982.

Rolf David Blomberg

Rolf David Blomberg nació en 1912 en Estocolmo, Suecia, y veintidós años después hizo su primer viaje a Ecuador como enviado del Museo de Historia Natural para realizar recolecciones de flora y fauna en las Islas Galápagos. Luego de dos años, retorna al mismo sitio, pero esta vez con una cámara de cine, y allí filma "Vikingos en las islas de las tortugas gigantes" (1936). Antes de volver a Suecia nuevamente, realiza un largo viaje en la Amazonia ecuatoriana y rueda "En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas" (1936), película que es tomada como objeto de estudio del presente artículo. Blomberg a lo largo de su vida realizó 36 películas, tomó 30.000 fotografías, fue dibujante, escritor, naturalista y principalmente explorador. Falleció en Quito, Ecuador, en 1996.

59

Películas

Los Invencibles Shuaras del Alto Amazonas (Carlos Crespi, 1926)

En 1926, luego de regresar de la exposición salesiana en Italia, Crespi, junto con Rodrigo Buchelli (fotógrafo) y Carlo Bocaccio (camarógrafo) realiza una expedición a la Amazonia en busca de documentar el modo de vida "Jíbaro" (como era conocido en

2 Algunas de las reflexiones de este trabajo se desprenden de la tesis de Maestría en Antropología Visual "Rolf Blomberg y el cine etnográfico. Un análisis de la etnograficidad en sus dos primeras películas (1936) en Ecuador" realizada por nosotros.

ese momento) y dar a conocer las funciones evangelizadoras de la misión salesiana en Ecuador. La película una vez terminada, fue presentada tanto en Ecuador como en Italia y tuvo un gran éxito como veremos más adelante. En los años '60, el filme que duraba más de una hora, quedó reducido a sólo siete minutos, que fueron remontados por la Cinemateca Nacional de Ecuador (financiado por la Unesco) en 1995.³

La estructura narrativa de la película en el guión original, está dividida en dos partes. La primera narra la salida de la expedición con un buque desde Génova a Guayaquil. En su arribo a la ciudad costeña ecuatoriana, se describe la infraestructura y las máquinas típicas de la modernidad como la pavimentación de las calles y la llegada del tren. Luego, el relato del viaje continúa y la expedición se dirige a Cuenca. Aparece el primer inter-título "Hacia la misteriosa región del Oriente Ecuatoriano". A partir de allí se describe el paisaje amazónico para luego adentrarse directamente en el modo de vida Shuar. Se detallan las tinturas corporales, la cerámica y el cultivo. Luego comienza la segunda parte con un nuevo inter-título: "El rey de la selva". En ese momento se narran las actividades masculinas. Posteriormente se exhibe otro inter-título: "El Cazador". Se detalla la fabricación y el uso de la cerbatana y la pesca. Nuevo inter-título: "Costumbres Guerras. La fiesta de la *tzanza*". Este momento es el clímax de la película, donde se reconstruye una escena de venganza. Luego se narra la fiesta de la *tzanza*. Por último, aparece el trabajo evangelizador que la misión ha realizado en la zona.

60

En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas (Rolf Blomberg, 1936)

Diez años después de la película de Crespi, Rolf Blomberg emprende un viaje en canoa por el río Pastaza, junto con Henry Nielsen (su amigo y ayudante danés) y una tripulación liderada por Severo Vargas (quien era conocido como el "rey del Puyo"). Esta travesía tiene como fin recolectar muestras de flora y fauna, además de objetos etnográficos. Blomberg lleva una cámara de filmar y una de fotografiar con las cuales registra la aventura, para luego proyectarla en los grandes teatros de Estocolmo, como veremos más adelante.

La película inicia con la construcción de la canoa, que será el medio de transporte del viaje hacia las "tierras jíbaras" (como él les llama). Antes de llegar a su destino deben atravesar un periplo "dramático". Al llegar, se describe el modo de vida

³ Sin lugar a dudas que hay diferencias entre la película original y la nueva versión. Como bien señala León la película "se preocupa por el patrimonio y los hombres ilustres que crearon el cine nacional, manteniendo una mirada indigenista ya en crisis en los '90." Para nuestro análisis hemos tomado el guión original que se encuentra en la Cinemateca Nacional y las pocas imágenes originales que han quedado en el nuevo filme. Christian León, *Reinventando al Otro. El documental indigenista en el Ecuador*. (Quito: La Caracola Editores, 2010), 105.

y la película, al igual que la de Crespi, alcanza su *clímax* en la *tzanza*. El personaje principal del filme es Henry Nielsen, que aparece en la mayor parte de las escenas y que cataliza las situaciones. Luego de mostrar la preparación de la chicha, la caza con cerbatana, los intercambios, la fabricación de artesanías y algunos juegos, la expedición "retorna a la civilización" (*sic* de la película) y la canoa viaja río arriba.

Contexto de producción

Situar a los realizadores y sus películas en el contexto histórico- social en el cual fueron producidas, nos permite pensar dos cuestiones claves: por un lado, su posición social en la incipiente sociedad moderna ecuatoriana y su relación con los grupos de poder, y por otro, la construcción y reproducción de imágenes que formen parte de los imaginarios de la época. A su vez, hemos elegido el periodo histórico de entre- guerras (1919- 1939) ya que fue el momento de auge del cine como elemento plenamente moderno, al mismo tiempo que coincide con la llegada de numerosos exploradores, etnólogos, naturalistas y misioneros a Ecuador.

Para comenzar, debemos tener en cuenta que las películas que hemos tomado como objeto de estudio se corresponden con el mencionado periodo, donde el Estado-nación ecuatoriano (al igual que el resto de los países de la región) estaba en un proceso de "modernización" y "blanqueamiento" de la población. Los inmigrantes europeos que llegaban a Ecuador como Rolf David Blomberg, Carlos Crespi Croce, Paul Rivet⁴ y el Marqués de Wavrín⁵ eran bien aceptados

4 Médico militar de formación, luego arqueólogo y etnógrafo francés, llegó a Ecuador en 1901 bajo la Segunda Misión Geodésica Francesa. Llevó a cabo estudios sobre la industria material, lingüística y tecnología, alejándose de los estudios antropométricos que caracterizaban a la incipiente disciplina antropológica en ese momento. Su corriente teórica fue el difusionismo, que bajo la idea de que no hay culturas superiores ni inferiores, los cambios en ellas se deben al contacto. La historia de las culturas es una historia de las relaciones entre ellas. Paul Rivet fue uno de los creadores del Museo del Hombre de París en 1938. Además, inclinado políticamente al socialismo, fue diputado y su carrera de investigación siempre intentó ligar lo político con lo científico. Christine Laurière, "Los vínculos científicos de Gerardo Reichel- Dolmatoff con los antropólogos americanistas franceses (Paul Rivet, Claude Levi- Strauss)". *Antipoda*, nro. 11: 101-124

5 El Marqués de Wavrín fue un hombre de la nobleza belga que desde 1913 hizo una gran cantidad de expediciones por Sudamérica filmando numerosas películas. Las más conocidas fueron: *En el corazón de América del Sur desconocida* (1925), *Entre los indios hechiceros. Los indios del Gran Chaco* (1925), *Las cataratas del Iguazú* (1925), *La América exótica* (1926) y *Au pays du scalp* (*En el país de los cazadores de cabezas*) (1931). Esta última fue la que tuvo mayor éxito en la época e intentaba mostrar la vida de los grupos Shuar a partir de las reseñas que había hecho el aventurero estadounidense Fritz Up de Graff. Oscar Guarín Martínez. "La Amazonia en sus imaginarios cinematográficos: 1914-1955. Apuntes preliminares", en Max Hering Torres y Amanda Carolina Pérez Benavidez, *Historia Cultural desde Colombia: categorías y debates* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad de los Andes, 2012

en función de la idea de progreso. La recepción e integración de los extranjeros en la sociedad nacional ecuatoriana se dio a través de las clases medias-altas que veían con "buenos ojos" la llegada de gente europea. Además, los Estados de los países de donde venían avalaban a estos viajeros y científicos para que informaran sobre los países "no-civilizados",

Uno de los medios por los cuales se efectuó este intercambio euroamericano fue precisamente el de los viajeros europeos y los relatos que escribieron. Muchos europeos viajaron al Ecuador después de la Independencia; algunos lo hicieron por mera curiosidad, pero la mayoría de los viajeros eran diplomáticos profesionales, botánicos, geólogos, geógrafos o ingenieros. Fueron al Ecuador con el apoyo de sus gobiernos y con cartas de presentación dirigidas a los miembros de las élites políticas e intelectuales de Quito, quienes podían allanar los obstáculos prácticos que presentaban los viajes en aquel entonces. Por sus orígenes y formación de clase media o alta, los viajeros compartían muchos de los supuestos de la clase terrateniente ecuatoriana que se orientaba hacia Europa.⁶

62 Esto queda demostrado en la carta de presentación escrita por la Universidad de Padua y dirigida al gobierno ecuatoriano, que traía el padre Crespi al momento de ingresar al país. Esta carta de recomendación entre otras cosas decía "Va un hombre científico". Además en su biografía se explica que lo primero que hace es ir a Quito para pedir la exoneración de los impuestos (ya que traía más de 40 cajones con diversos materiales) y allí se gana la admiración de los embajadores y las "familias distinguidas".⁷

En el caso de Blomberg, lo podemos ver en su primer libro "Extrañas personas y nuevos animales. Caminatas en Galápagos y la Amazonia" (1936), cuando describe su llegada a Galápagos,

Un pequeño barco viene remando con las personas más importantes de la isla y así nos presentan al gobernador, al teniente y al administrador de la casa de negocios de la hacienda Continental, así como a la familia Cobos.⁸

Los viajeros y científicos europeos, que tenían una relación estrecha con los grupos de poder, llegaban a buscar lo diverso y lo extraño, mientras que el Estado-nación ecuatoriano estaba en el proceso antagónico, el de la homogeneización. Desde el Estado-nación comenzaba la visibilización del indígena, pero como veremos

6 Jill Fitzell, "Teorizando la diferencia en los Andes de Ecuador. Viajeros Europeos, la Ciencia del Exotismo y las Imágenes de los Indios", en Blanca Muratorio *Imágenes e imagineros* (Quito: FLACSO Sede Ecuador, 1994), 37

7 Esta información fue extraída de unos apuntes que encontramos en la Cinemateca Nacional, realizados por Wilma Granda s/a, con el título "Notas sobre El Padre Crespi: el apóstol de los pobres".

8 Rolf Blomberg, *Extrañas personas y nuevos animales. Caminatas en Galápagos y Amazonia*. Traducción Marcela Blomberg. (Estocolmo: Gebers, 1936), 34.

en el apartado de "Imaginarios amazónicos", con una finalidad política concreta, es decir, sostener las fronteras nacionales.

Si las formas de poder tradicional ejercido por grupos oligárquicos y conservadores generaron la supresión del indígena del imaginario nacional, los discursos modernizadores inauguran una nueva forma de dominación que consistió en incluir al indígena en dicho imaginario. Intelectuales liberales y progresistas se plantearon la tarea de denunciar la marginación del indígena con la finalidad de fundar una nueva nación moderna de ciudadanos iguales ante la ley⁹

De este modo, desde el poder político nuevamente liberal¹⁰, se buscaba llegar y controlar a todos los puntos del territorio nacional para incorporarlos al proceso de modernización estatal-nacional. Aquellos que ocupaban las zonas alejadas de la capital (los Otros) eran visibilizados como ciudadanos ecuatorianos. Como afirmábamos, se pretendía mostrar hacia el exterior la homogeneidad de la población. Lo diverso era ignorado en función de los símbolos nacionales,

El control, manipulación y representación del pasado, la producción y celebración de símbolos y santuarios nacionales, así como una inauguración del Otro mayoritario, se convierten en un proceso central en el establecimiento de la nación-Estado. El consenso iconográfico nacionalista republicano desplegado en el exterior por la clase dominante en poder del Estado durante el Progresismo, excluyó la imagen del indígena porque supuestamente este ya estaba absorbido como ciudadano en el ser nacional y era, por lo tanto, invisible.¹¹

63

A pesar de la imagen que intentaba dar Ecuador como Estado-nación, los inmigrantes del Viejo Mundo (exploradores, periodistas, científicos y misioneros) venían a buscar exactamente lo contrario. Se interesaban por lo distinto a ellos, llevado hasta el extremo muchas veces de lo exótico. Si bien sus propósitos prácticos eran diferentes, ya que el explorador buscaba la novedad, el periodista la noticia, el científico la muestra y el misionero la evangelización, todos compartían un mismo principio cognoscitivo: "discutir acerca de las diferencias y similitudes que tienen las culturas indígenas respecto de la civilización occidental".¹² Ecuador como destino exótico, alejado de la "civilización", circulaba como imaginario en Europa, y los países del Viejo Continente enviaban informantes para confirmarlo.

9 León, *Reinventando al Otro*, 29.

10 Seguimos el pensamiento de Alexander- Rodríguez (1985 en: Prieto 2004, 124) quien propone que hubo numerosas conexiones en las estrategias político-económicas y sociales entre la Revolución Juliana (1925- 1931) y el gobierno de Eloy Alfaro de principios del siglo XX.

11 Blanca Muratorio, "Discursos y Silencios sobre el Indio en la Conciencia Nacional" en: Blanca Muratorio *Imágenes e imagineros* (Quito: FLACSO Sede Ecuador 1994), 17-18.

12 León, *Reinventando al Otro*, 118.

Muchos de ellos traían cámaras, ya sean fotográficas o de filmación. La importancia de la imagen como testimonio mimético de la experiencia vivida, seguía siendo el paradigma vigente en el campo del conocimiento. De este modo, surgen las primeras representaciones documentales narrativas en la región latinoamericana, donde se busca dar a conocer al público exterior (europeo principalmente) que existe otro mundo alejado del desengaño provocado por las guerras. María Luisa Ortega, al caracterizar a los exploradores/colonizadores del período de entre-guerras dice que,

(...) las prácticas documentales movidas por la representación de la naturaleza y los pueblos americanos presentan un primer jalón significativo presidido por la fascinación etnográfica, ligada a la búsqueda de un primitivismo regenerador tan en boga entre los intelectuales y artistas occidentales en el período de entreguerras. Dicha fascinación ha permitido explicar la impronta africana en las artes plásticas, el turismo exótico hacia los Mares del Sur a la estela de Margaret Mead o Robert Flaherty y el surrealismo manifiesto tanto en el cine documental como en otros géneros cinematográficos¹³

La "fascinación etnográfica" es el componente principal de las dos películas que son objeto de estudio de este artículo. Como veremos, ambas películas buscan retratar el modo de vida "Jíbaro" a partir de la ausencia de conflictos. Se destaca entonces una mirada romántica de los realizadores, que como decíamos, bajo el paradigma mimético, congelan a los sujetos filmados en el tiempo. Con relación a esto, M. L. Ortega afirma que "además, la suerte de taxidermia que el cine etnográfico y étnico del momento operaba sobre las culturas representadas, y que contagiaba toda obra de documental o de ficción, se enfrentaba a la representación del Otro en busca de representar sus esencias...".¹⁴ Destacamos aquí el concepto de "taxidermia"¹⁵ aplicado a las representaciones etnográficas, lo cual significa seguir viendo como vivo algo que está muerto. Se trata de "borrar las supuestas impurezas de cambio cultural, y con ello eludir la realidad del contacto cultural, la colonización y el proceso histórico".¹⁶

64

Primeras producciones fílmicas documentales ecuatorianas

La historia del cine en Ecuador está fuertemente ligada a la mirada extranjera. Pensemos que el primero en filmar y proyectar en Ecuador fue el italiano Carlo

13 María Luisa Ortega, "El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros" en: Paulo Antonio Paranaguá *Cine documental en América Latina* (España: Cátedra 2003), 96.

14 Ortega, "El descubrimiento de América Latina...", 98

15 Fatimah Tobing Rony, *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. (Durham: Duke university Press 1996)

16 Allison Griffiths, *Wondrous difference: cinema anthropology, & turn-of the century visual culture*. (New York: Columbia University Press 2002).

Libero Valenti Soríe (Carlo Valenti), quien en 1906 realizó algunas funciones en el Teatro Olmedo de Guayaquil. Sus proyecciones eran sobre Guatemala (territorio en el cual fundó la primera sala cinematográfica de ese país) y Guayaquil, las cuales despertaron la admiración del público provocando llenos totales en sus funciones. Sus características estilísticas eran muy parecidas a la de los Lumière: cámara fija, planos generales (algunos de ellos sobre edificios) y mucha profundidad de campo. La narrativa era lineal y el montaje estaba ausente. Sus temáticas también eran similares, ya que retrataban la cotidianidad de la gente. Surgía así el cine como espectáculo masivo y comercial y los fundamentos de su representación mimética de la realidad.

Unos 21 años después, y con la expansión de la industria comercial alrededor de las imágenes-movimiento, encontramos las filmaciones caseras del quiteño y apoderado Miguel Ángel Álvarez (desde 1927 a 1935). Estos pequeños registros, que duraban alrededor de 6 segundos cada uno, retratan la arquitectura, la corrida de toros, los aviones, los desfiles militares, la construcción de carreteras y las actividades en el campo (entre otras). Claramente los temas estaban vinculados a sucesos que en ese momento se entendían como modernos y occidentales. Las filmaciones, realizadas con las pequeñas cámaras de 9,5 mm. *Pathé Baby*, corresponden a un registro doméstico y *amateur*. Lo que predomina como característica estilística es el permanente movimiento de cámara con tamaños de plano cercanos a los primeros planos, donde los cortes abruptos, los desencuadres y el fuera de foco son frecuentes, alejándose así de los cánones del cine documental mimético.¹⁷ Sin embargo, cabe señalar una serie de imágenes donde Álvarez filma a indígenas de la sierra. Siguiendo el análisis de Christian León, vemos que en dichas representaciones la propuesta de cámara cambia rotundamente, ya que aparece un aumento de la distancia focal, los movimientos de cámara se hacen lentos (casi fijos), se borran las marcas de enunciación fílmica y se clausura figurativamente el plano. El mismo autor afirma que a partir de esta propuesta se separa al mestizo moderno del indígena, privándolo de toda subjetividad propia¹⁸, lo cual se corresponde con el concepto de "fascinación etnográfica" y "taxidermia" que antes explicábamos.

Por último, tomaremos como referencia el trabajo del español Manuel Ocaña, que bajo su productora Ocaña Films, produjo una serie de noticieros informativos sobre Ecuador (1929). Estos registros se centraban en las figuras de poder del momento (asunción del presidente Isidro Ayora y los embajadores) así como actos militares, máquinas, inventos y escuelas. Todos ellos abordados desde una mirada institucional de Ecuador, dando cuenta de los progresos del

¹⁷ León, *Reinventando al Otro*, 118.

¹⁸ León, *Reinventando al Otro*, 98-99.

país para entrar en la modernidad. En estas filmaciones aparece el montaje, los inter-títulos y el manejo de cámara casi fijo. Si bien sus producciones se proyectaban en cines, su formato era más parecido a lo que hoy conocemos como noticiero informativo que circula en la televisión, donde la gente busca conocer las novedades de la sociedad a través de las imágenes- movimiento.

Sin lugar a dudas que estos tres antecedentes nos caracterizan la forma de entender la imagen-movimiento en relación a las concepciones modernas. Además coincidimos con Christian León en que estas primeras imágenes estaban asociadas al proyecto biopolítico del país.¹⁹ A continuación haremos un repaso del imaginario construido en relación a lo amazónico para ver cómo esas ideas luego se ven reflejadas en las películas que son objeto de análisis del presente artículo.

Imaginarios amazónicos

Fue en Panamá mi primer viaje a Sudamérica. Junto con una pasajera femenina, yo caminaba por las calles de esta ciudad caliente y miraba cantidades de cosas hermosas que se ofrecían. De pronto mi acompañante paró en una vitrina de una tienda de curiosidades y antigüedades, me cogió fuertemente del brazo y me dijo: "¡Uy qué horrible! ¿Qué será?" Era la primera vez en mi vida que veía una tzanza. Antiguos trabajos valiosos en plata, pequeños elefantes de marfil, cerámica indígena original o réplicas, cuadros hechos de alas de mariposas, pieles de culebra con hermosos diseños y entre una gran cantidad de cosas había una pequeña cabeza reducida de un indígena. Una cabeza humana verdadera. Era más grande que un puño, tenía pelo largo negro, piel negra y la boca estaba cocida por unos hilos. Se veía irreal en la luz del Sol.

Entramos y yo le pregunté al dueño de la tienda, a un hindú muy simpático, de dónde venía este trofeo tan valioso. "Del Ecuador" me contestó, "de los jíbaros, los cazadores de cabezas si es que ha oído hablar de ellos". -"¿Y qué cuesta de la cabeza?". -"250 dólares". -"¿No es un poquito caro?". - "¿Caro? 250 dólares por una original cabeza humana? No... trate usted de conseguir una para ver cuán fácil es. Los indígenas jíbaros no son para jugar y tampoco las autoridades ecuatorianas, está severamente prohibido el sacar tzanzas del Ecuador". Con una sonrisa en su cara oscura él continuó:- "Es mala propaganda señor, los ecuatorianos cuidan mucho a los extranjeros y no quieren que ellos piensen que todos los ecuatorianos son cazadores de cabezas. Pero entre confianza tampoco son mucho mejores".- "¿Puedo ver más de cerca esa tzanza?" pregunté yo, y el hindú me dio la cabeza. Ahí estaba yo, con una cabeza humana cortada en mi mano. Estaba muy bien preparada, cada pelito de la mejilla todavía estaba ahí. Tengo que reconocer que me sentí un poco asustado. -"Y mire aquí" dijo el vendedor totalmente sin sentimientos, casi alegre. -"Maravilloso, huevos de piojos, auténticos". Él separó el

19 León, *Reinventando al Otro*, 114.

pelo y mostró unas largas filas de pequeñas liendres en el cuero cabelludo. "Sólo por eso vale 50 dólares más ¿No es cierto?".-"Uy no, vámonos dijo mi pequeña acompañante" y me sacó de la tienda. Pero adentro mío se despertó el interés por estos indígenas jíbaros, y yo me prometí que algún día iba a poder verlos con mis propios ojos.²⁰

¿Por qué Rolf Blomberg y el padre Crespi eligieron filmar a los grupos Shuar? ¿Qué fue lo que les llamó la atención? ¿Cuáles eran las ideas sobre los grupos Shuar que circulaban en la época? La anécdota que describe Rolf Blomberg en el primer párrafo de su libro "Acampando entre los Reductores de Cabezas" sin lugar a dudas que es significativa. La situación que él narra ha funcionado como disparador para su viaje y para nuestro análisis se hace relevante ya que da cuenta de toda una serie de conceptos que existían (y existen en la actualidad) alrededor de los grupos Shuar. Dichas nociones circulantes, eran producidas y reproducidas tanto por el proyecto político ecuatoriano como por el de los países de donde venían los extranjeros. Al Estado-nación ecuatoriano le resultaba utilitario aceptar a los Shuar como ciudadanos, con el fin de poblar la Amazonia con habitantes propios, debido a que el territorio estaba en conflicto limítrofe. La frontera interna, ese territorio que era desconocido para los centros de poder ecuatorianos, ahora tomaba protagonismo,

Por su aislamiento, el Oriente se consideró, tradicionalmente, como un territorio desconocido y habitado por «salvajes» que delimitaba las fronteras internas del Ecuador. Diversos proyectos políticos plantearon superar esta situación y lograr la incorporación del área a la dinámica general de la nación. Esta tarea comenzó a considerarse como una causa patriótica desde mediados del Siglo XIX y fue tomando mayor protagonismo conforme se produjo la maduración de los proyectos de consolidación nacional, en relación directa con la agudización de los enfrentamientos internacionales por el control territorial de la Amazonía, hasta llegar a adoptar una posición prioritaria en la política nacional, en la retórica nacionalista y en los imaginarios nacionales a inicios del siglo XX²¹

En la política nacional, entonces, figuraba a principios del siglo XX el territorio de la Amazonia como prioritario. Sin embargo, los pueblos que allí habitaban siempre fueron vistos como una masa indistinguida de "salvajes" sin control. Pero, como afirma Anne- Christine Taylor, dentro de esa masa "amorfa" de "salvajes" que poblaban el Oriente, hubieron unos que llamaron la atención y se los reconocía por sus particularidades: ellos eran los "Jíbaros". Desde las crónicas de los exploradores anteriores al siglo XIX aparecen los grupos "Jíbaros" diferenciados por su "desorganización",

20 Rolf Blomberg, *Acampando entre los cazadores de cabezas*. Traducido por Marcela Blomberg (Estocolmo: Gebers. 1938), 1.

21 Natalia Esverit Cobes "Los imaginarios tradicionales sobre el oriente ecuatoriano". *Revista de Indias*. Vol. LXI, núm. 223 (2001): 541-571

La sociedad Jívara encarnaba el escándalo de una civilidad desprovista de un principio inteligible de unidad. Esta es sin duda la razón por la cual esta sociedad surgió como categoría específica en la reflexión sociopolítica de tradición hispana.²²

Los "salvajes" que habitaban esta tierra desconocida tenían una imagen construida desde hacía mucho tiempo. Desde el punto de vista occidental, la representación histórica de los Jíbaros siempre se ha caracterizado por su alto nivel de conflictividad y por su "desorganización" interna; desde el punto de vista indígena, se traduce en resistencia.

Así mismo, el imaginario republicano adoptó las narraciones presentes en la historiografía colonial relativas a la destrucción de los gobiernos coloniales del Oriente a causa de las rebeliones de los indígenas, entre las que fueron especialmente rememoradas la rebelión de Quijos en 1578 y la de Macas en 1599. El énfasis que se puso en estos episodios de resistencia marcó el estereotipo de ferocidad propia de las poblaciones autóctonas en el imaginario nacional, que se presentó como uno de los principales obstáculos para la incorporación del Oriente.²³

La *tsansa* es el objeto extraño que les llama la atención a los europeos y es el disparador de ambas películas. Durante el siglo XIX tenían un gran interés por el proceso de producción de estas pequeñas cabezas, y desde la ciencia positivista buscaban explicaciones.

68

La fiebre de las *tsantsa* (nombre indígena para designar las cabezas reducidas) aparece repentinamente en 1860. Un primer trofeo es llevado a Europa por un español desconocido, luego un sabio italiano presenta otro, "encontrado" según dice, en un rapto de lirismo virgiliano, "dentro de un pequeño templo a orillas del Pastaza". Estos despojos se envían al antropólogo inglés Bollaert, para someterlos a un juicio de experto. El científico solicita información complementaria a Ecuador. En esa misma época se exhibe una tercera cabeza -donada por el Embajador del Perú a la sociedad de Antropología de París- ante un panel de eminentes eruditos, entre ellos Broca y Quattrefages. En el curso de una sesión memorable, estos sabios se preguntan sobre la naturaleza de los procesos técnicos empleados para reducir las cabezas, ya que el representante peruano es fastidiosamente impreciso al respecto. El Señor Doctor Lorente... nos habla de esta operación de una manera muy vaga: cree que los Indios hacen huecos en la arena de esos lares donde entierran los cadáveres durante algún tiempo ... " (Maiz Moreno 1862:185-187). Bollaert, dando fe a las informaciones recibidas desde Ecuador, publica en Inglaterra en 1863 varios artículos que tendrán una gran resonancia.²⁴

22 Anne-Christin Taylor, "Una categoría irreductible en el conjunto de las naciones indígenas: los Jivaro en las representaciones occidentales" en Blanca Muratorio *Imágenes e imagineros*, (Quito: FLACSO Sede Ecuador, 1994), 79.

23 Esvertit Cobes "Los imaginarios tradicionales...", 543.

24 Taylor "Una categoría irreductible..." 82.

Según la misma autora, la "fiebre de la *tsansa*" hizo que se aumentara notablemente la cacería de cabezas y la exportación de éstas a Europa. El gobierno ecuatoriano tuvo que prohibir la comercialización de las mismas hacia fines del siglo XIX y el mercado se abrió a todo tipo de cabezas reducidas: ahora se incluían en el negocio hombres blancos y animales. También en Europa comenzaron a producir las y por lo tanto Blomberg, en su libro, tomó nota de ellas,

Especialmente alrededor del río Zamora que es un afluente del río Santiago, empezó una verdadera industria de *tzantzas* y los individuos sin conciencia alentaban a los indígenas a cometer estos terribles actos. Cada vez más regresaban de la caza desde la selva con docenas de trofeos en su equipaje y cuando ya no hubo más el mercado para ellos en el Ecuador empezaron a acercarse a los grandes barcos que llegaban a Guayaquil. Los negocios eran excelentes y por qué no adelantar un poco más el negocio, pensó uno de los traficantes de cabezas humanas. Con un poquito de habilidad cualquiera puede hacer una *tzantza*.

Entonces, también empezaron los civilizados, en este caso los individuos cristianos, con menos valores morales a hacer su competencia con los indígenas jibaros. No necesitaban matar a las personas para hacer las *tzantzas*, ya que sacaban la cabeza de amigos y parientes que habían muerto, hombres, mujeres y niños y prontamente uno podría obtener una *tzantza* con barba de un mestizo así como de un pelilargo real o una verdadera de un jibaro.²⁵

En síntesis, hemos visto brevemente algunas de las ideas que circulaban en la época y que resultan significativas para las películas. A continuación, veremos cómo desde las representaciones y las narrativas de los filmes, esas ideas se complementan y se contradicen dando una imagen ambigua de los grupos Shuar. Allí es donde ambas películas coinciden y esto se constituye como una característica fundamental para entender los principios de la historia del cine documental narrativo ecuatoriano.

69

Representaciones cruzadas y ambiguas

En el presente apartado pretendemos comparar ambas películas desde su representación, su estructura narrativa y su circulación. A grandes rasgos, las similitudes que encontramos son las representaciones ambiguas, la estructura narrativa clásica de viaje y la circulación como espectáculos masivos. Las diferencias tienen que ver con el esbozo de la representación reflexiva en la película de Blomberg, a diferencia de la de Crespi, además de su circulación exclusivamente sólo en Suecia por un lado y en Ecuador e Italia por otro.

Para comenzar, nos referimos con imagen ambigua a la construcción de la alteridad que traían los extranjeros como reflejo de la propia identidad,

25 Blomberg "Acampando entre los reductores de cabezas..." 67

La visión del Indio fue siempre un reflejo de la propia identidad de los imagineros tanto europeos como blanco-mestizos, sean estos los Iluministas franceses, los criollos de la independencia o los etnógrafos contemporáneos. Es esa doble construcción de identidad a través de la constitución de la diferencia la que siempre estuvo plagada de ambigüedades.²⁶

Stuart Hall (2013 [1997]) se refiere a la construcción de la diferencia en la representación de las fotografías modernas, pero como veremos, también se puede aplicar tanto a la película de Blomberg y como a la de Crespi. Hall define a la imagen como ambivalente de la siguiente forma,

Puede ser positiva o negativa. Es necesaria tanto para la producción de significado, la formación de lenguaje y cultura, para identidades sociales y un sentido subjetivo del sí mismo como sujeto sexuado; y al mismo tiempo, es amenazante, un sitio de peligro, de sentimientos negativos, de hendidura, hostilidad y agresión hacia el "Otro".²⁷

La ambigüedad y la ambivalencia en la construcción de la imagen de los grupos Shuar se desarrolla en ambas películas. Nos referimos a valores que adopta la imagen que construye Blomberg y Crespi que pueden ser consideradas como contradictorios, pero que en nuestro análisis los observamos como complementarios. Por un lado son "salvajes" y "violentos", mientras que por el otro tienen destrezas técnicas que sólo ellos pueden tener y son moralmente buenos. Vale aclarar, que la representación de los Shuar no era la misma en América y en Europa. Creemos que el imaginario de los europeos que describe Anne-Christine Taylor se aproxima muy bien a la imagen que construyen tanto Blomberg como Crespi sobre estos grupos,

Tal como lo hemos visto, el Jívaro europeo se caracteriza esencialmente por la conjunción inquietante de un saber técnico (anatómo-farmacéutico) altamente sofisticado y de una primitividad y barbarie moral extremas. Parece, por tanto, no tener mucha relación con el Jívaro sudamericano, cuya notoriedad se fundamenta en otras particularidades completamente distintas: la decapitación como tal realmente no impresionaba a los españoles, y las técnicas de reducción de las cabezas-trofeos eran perfectamente conocidas para ellos desde el Siglo XVII y posiblemente antes, ya que el jesuita Figueroa las describe con precisión y sin emoción en su relación sobre la misión de Maynas (1904). La preparación de las *tsantsa* era considerada por los misioneros y colonos españoles más bien como una vulgar cocina salvaje que como un fascinante misterio científico.²⁸

26 Muratorio, "Discursos y Silencios..." 16

27 Gonzalo Vargas, "Ambivalencias en las representaciones fotográficas del Otro: Paul Rivet y Rolf Blomberg" en Alex Schlenker *Trascámara. La imagen pensada por fotógrafos* (Ecuador: Plataforma Sur Ediciones, 2013), 115.

28 Taylor "Una categoría irreductible..." 89

La imagen ambigua que construye Blomberg de los indígenas la analizamos a partir de la relación imagen-sonido, donde en la presentación de los Shuar desde un primer plano, mientras que vemos que sonríen a la cámara, la voz en *off* dice,

Este es su aspecto: guapos y bien presentados, decorados la cara y siempre de buen humor. Aunque sonríen a la cámara tienen fama de ser crueles por su espantosa costumbre de cortar la cabeza de las personas. Cogen la cabeza y en un complejo procedimiento la reducen hasta este tamaño. El jíbaro cree que obtiene la fuerza de su enemigo al poseer la cabeza. Y para que no pueda maldecirlo ni murmurar maleficios, le cosen la boca. El que más cabezas ha cortado, tiene el más alto rango social. Pocos blancos han visitado a los reductores de cabezas pero esto no impidió que consiguieran armas, camisas y pantalones y otros presentes de la civilización. Pero no siempre han intercambiado estos objetos. Henry nos contó sobre un comerciante quien además de perder sus mercancías también perdió su cabeza.²⁹

Este contrapunto entre imagen y sonido se va a dar a lo largo de toda la película y es lo que marca la imagen ambigua en la película de Blomberg. Mientras que vemos diferentes actividades cotidianas, desde el sonido se advierte sobre la ferocidad de los personajes. Además, a pesar de que Blomberg en su libro "Acampando entre los reductores de cabezas" describe que las relaciones con los indígenas era muy buena, en la película vemos que tanto los exploradores como los nativos portan armas de fuego en la mayor parte de las escenas. Esto habla de una situación de inestabilidad, donde en cualquier momento podía surgir un conflicto. La película de Blomberg también responde a un rasgo característico del estilo documental canónico de la época y que distingue a los filmes expositivos: la autoridad del narrador y director de la película en la voz en *off*. A partir de este elemento Blomberg se encarga de señalar en la imagen lo que quiere que interpretemos, explica procedimientos, hace chistes y hasta habla por los animales y las personas. La imagen que intenta construir el explorador sueco busca ser desprejuiciada, espontánea, lúdica y auténtica, borrando la conflictividad y el cambio.

En la película de Crespi, si bien no conocemos las imágenes más que las que han sido remontadas, analizamos el guión original donde la presentación es la siguiente:

Después de 100 kilómetros de misterio y de humana soledad se nos presenta de improviso el rey de la selva, el *temible jíbaro*, de astuta mirada y acerado pecho.³⁰

Sin embargo, a lo largo del filme Crespi va mostrando las diversas actividades cotidianas de los Shuar, dando cuenta muchas veces de sus destrezas con frases como:

Fabrican magistralmente la famosa chicha.

29 *En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas* (Blomberg, 1936).

30 Guión "Los Invencibles Shuaras del Alto Amazonas" (1926), consultado en la Cinemateca Nacional el 25 de Julio de 2017 (Las cursivas son nuestras).

El Jibaro maneja diestramente la lanza hechas con la durísima madera de chonta. Son muy diestros en la caza del puma, jaguar, del jabalí, de los monos cuya carne comen y que domestican con maestría sin igual.³¹

La ambigüedad en la imagen que Crespi construye sobre los Shuar se encuentra además en la capacidad que tienen los "salvajes" de poder llegar a tener la piedad de Dios. Así lo explica Arias,

Así el film de Crespi constituye un dispositivo científico- político-religioso capaz de presentar a los «salvajes» temidos por el acto siniestro de reducir cabezas humanas como seres nobles, dignos de la piedad de Dios y la admiración nacional.³²

Además de la imagen ambigua, rasgo central de la representación en ambas películas, la estructura narrativa clásica formulada como un viaje se hace presente en los dos relatos. Ambas películas tienen una estructura teleológica de introducción, nudo y desenlace, que se corresponde con la llegada de los exploradores/misioneros, la *tsansa* como *clímax* y el regreso a la "civilización"/difusión del trabajo misionero como última instancia. La *tsansa* como elemento central de ambas película no es aleatorio, ya que como hemos visto en el anterior apartado, había un gran interés en Europa por estos objetos. Por lo tanto hay una linealidad de la causa y el efecto en el que se superpone la trayectoria de enigma-resolución, además de un alto grado de cierre narrativo y una construcción de verosimilitud espacial y temporal a partir de la continuidad del montaje.³³ Una cuestión a sumar en este modelo es que la narrativa permanece *oculta*³⁴, o sea, se intenta hacer creer que lo que sucede en la película se corresponde con el orden cronológico del viaje.

Vale la pena también recalcar la importancia del paisaje a los ojos de los exploradores/misioneros. En ambos casos el espacio geográfico amazónico se construye como inmenso, laberíntico, imponente y enigmático, en contraposición a la "civilización" como moderna y ordenada. La lucha del Hombre contra la Naturaleza, se exalta en ambos filmes. Se destaca la destreza del Hombre, a través de su cultura, para sobrevivir en un ambiente hostil. Este mismo rasgo se puede ver en las fotografías tomadas por las misiones salesianas en Argentina a fines del siglo

31 Guión "Los Invencibles Shuaras del Alto Amazonas" (1926), consultado en la Cinemateca Nacional el 25 de Julio de 2017.

32 Julián Larrea "De Crespi a Gualinga. Breve historia del cine documental en la Amazonia ecuatoriana". Ecuador: CN Cine. Artículo digital publicado en la página web de CN Cine. <http://www.cncine.gob.ec/cncine.php?c=1223&inPMAIN=2>. Consultado el 25 de Julio de 2017.

33 Pam Cook, *Cinema Book* (Reino Unido: British Film Institute, 1994), 216.

34 Paut Henley "Narratives: the Guilty Secret of Ethnographic Film-Making?" en: Metje Postma y Peter Ian Crawford, *Reflecting Visual Ethnography* (Dinamarca: CNWS Publications and Intervention Press Højberg, 2006).

XIX y principios del XX.³⁵ En las pocas imágenes que contamos de la película del padre Crespi la naturaleza toma gran protagonismo, ya que los personajes que la atraviesan se ven pequeños en relación al enorme conjunto de plantas y montañas que los rodean. El texto que figura en el guión dice:

Traspuestos a caballo los Andes gigantescos, bajamos hacia la inmensa selva de la cuenca superior del Amazonas.
En plena selva –torrentes impetuosos- imponentes cascadas como pétalos de una flor (brillantísimas mariposas).³⁶

Lo mismo sucede con la película de Blomberg, donde en la primera parte de la misma, se construye un viaje dramático a través del río Pastaza. La cámara, alejada de la canoa, la cual vemos navegar en el río, provoca que los personajes se pierdan en la inmensidad. Desde planos generales, los personajes quedan pequeños en un paisaje infinito. Además, se construye una situación de peligro constante, a través de la intensificación rítmica de la música de tambores y flautas que suenan.

Sin lugar a dudas estas ideas sobre el espacio amazónico, han quedado en el imaginario y en los discursos actuales. El espacio amazónico, a lo largo de la historia ecuatoriana, siempre se ha visto como un lugar inaccesible y misterioso, donde habitan humanos de "otros tiempos". Las películas, han producido y reproducido gran parte de este imaginario visual y sonoro.

Con respecto a la circulación, otro de los rasgos que comparten es la masividad en sus exhibiciones. Como bien señala Granda las proyecciones de "Los Invencibles Shuaras del Alto Amazonas" fueron a sala llena, y hasta en la inauguración asistió el presidente de aquel momento, Isidro Ayora, lo cual refleja también las redes de poder entre los exploradores/misioneros extranjeros y los sectores altos ecuatorianos.³⁷ La película fue proyectada en las salas Edén en Guayaquil y Sucre en Quito y toda la recaudación servía para reunir fondos para las misiones. Por otro parte, las proyecciones de "En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas", se realizaron sólo en grandes cines de Estocolmo, por lo que la película nunca pudo ser vista en Ecuador. La programación en estas funciones consistía en dos noticieros de actualidades (similar a los Ocaña Films en Ecuador), luego la película de Blomberg y más tarde una película de Hollywood. Esto consta en una publicidad de un periódico sueco de la época donde se anunciaba el evento (fuente Archivo Blomberg). Ambas películas tienen el tono lúdico que hace establecer

73

35 Alonso Azócar- Avendaño, Luis Nitrihual- Valdebenito y Jaime Flores- Chávez "La Patagonia en postales fotográficas: Misioneros salesianos y construcción de imaginarios sobre selk'nam, kaweskar y yámans entre 1880 y 1920" *Arte, individuo y sociedad*, 25 (2) (2013): 279.

36 Guión "Los Invencibles Shuaras..." (1926), consultado en la Cinemateca Nacional el 25 de Julio de 2017.

37 Wilma Granda Noboa, *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*. (Quito: Casa de la Cultura ecuatoriana. Cinemateca Nacional. 1995)

una relación empática entre el espectador y el filmado. Debido a que las películas apuntaban a la masividad, se pretendía que el espectador se interesara por lo que estaba viendo estableciendo puentes de alteridad (por ejemplo comparando prácticas sucucas con shuar como aparece en la película de Blomberg) y en otros destacando la diferencia.

Entre las diferencias, podemos ver que la película de Blomberg tiene un esbozo de reflexividad en su forma de narrar. En la película aparece su *alter ego*, Henry Nielsen, que es un explorador danés que ha viajado por gran parte de Sudamérica, como se explica al comienzo del filme. En la mayor parte de las escenas aparece este personaje interactuando con los indígenas, dando cuenta de la relación de alteridad. Henry Nielsen funciona como disparador de muchas situaciones, la prueba de la cerbatana, la interacción con los niños a partir del uso de la cámara de fotografías o la toma de chicha. Sin lugar a dudas que esto tiene que ver con el público al que estaba dirigida la película, donde se buscaba que los espectadores establezcan puentes de identificación con el personaje principal imaginándose como si ellos estuviesen allí. Otro de los rasgos formales del filme de Blomberg es la interactividad. Con esto nos referimos a que los indígenas se representan a sí mismos, pero no son ellos quienes deciden qué hacer. Reciben órdenes de que hagan lo que "siempre hacen", provocando la risa de ellos a cámara. Lo mismo sucede con Nielsen, aunque a él pocas veces se lo ve sonreír. La interactividad puede tener dos lecturas: por un lado si lo vemos desde el modo de representación expositivo, cabe aplicar el concepto teórico de "taxidermia"³⁸ que veíamos más arriba. Ahora, si lo leemos desde el esbozo de reflexividad, la actuación de los personajes también permite la revelación del dispositivo de filmación. A Blomberg, por momentos, le interesa captar cuando los indígenas miran a la cámara, por eso elige un acercamiento desde los primeros planos o planos medios con un lente teleobjetivo.

En síntesis, el dominio del modo de representación expositivo en la película de Blomberg marca la autoridad del realizador, a la vez que refuerza el modelo de "etnografía de salvataje"³⁹ y de "primitivismo regenerador". Sin embargo Blomberg innova desde el modo de representación, al esbozar elementos interactivos en sus películas. Al explorador sueco le interesa también registrar los contactos entre un "Nosotros" europeo, y un "Ellos" jíbaros. En la interacción entre los nórdicos, los nativos y la cámara surgen los retratos, las escenas lúdicas y el cruce de miradas.

En la película de Crespi sin embargo, no se observan estos rasgos ni en las pocas imágenes ni en el guión. Se hace difícil hacer un análisis de la represen-

38 Rony, *The third eye: race, cinema...*

39 James Clifford. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura, y arte en la perspectiva posmoderna*. (Barcelona: Gedisa, 1999)

tación sin las imágenes, a pesar de que contamos con el guión. Sólo podemos ver al comienzo del filme en la película remontada de 1995, donde observamos una caravana de mulas e indígenas cargando equipaje, acompañando a unos forasteros vestidos de blanco y con grandes sombreros. Esta imagen refleja una masa indistinguible de indígenas donde no se revela las condiciones de producción, lo que denota una marcada diferencia de alteridad entre Ellos- Nosotros a partir de la voz en *off* (en este caso los inter-títulos). Los forasteros, al llegar a la comunidad, se hacen invisibles y por lo tanto su presencia queda oculta. De esta manera queda en evidencia una mirada que se aleja del esbozo de representación reflexiva que veíamos en Blomberg, y que contribuye directamente al imaginario amazónico de la sociedad moderna ecuatoriana.

Conclusiones

A modo de síntesis, hemos visto cómo el análisis, tanto de los significados como de los significantes en las imágenes de Crespi y Blomberg, nos permiten acercarnos a la construcción de su mirada como misioneros o exploradores extranjeros. Hemos desarrollado cómo los autores, a pesar de estar en proyectos diferentes (mientras que uno buscaba la evangelización, el otro buscaba la noticia), las formas y estilos de representar se asemejaban. Sin lugar a dudas que esto no es casual y responde a los imaginarios europeos, que luego serían reproducidos por los grupos de poder para finalmente llegar a la sociedad moderna ecuatoriana. Al mismo tiempo, los discursos y las representaciones de la mirada foránea, guarda relaciones significativas con las intenciones del Estado- nación ecuatoriano, que en ese momento buscaba visibilizar a los indígenas e integrarlos como ciudadanos.

Entre las similitudes, encontramos que los autores comparten un perfil de personajes polifacéticos, el tipo de representación que construyen es ambigua, la selva la entienden como un espacio inhóspito e inmenso, respetan la estructura narrativa clásica y la circulación de sus películas se daban en espectáculos masivos.

Necesitamos, tanto desde los estudios de las Ciencias Sociales como de las Artes Audiovisuales, seguir investigando estas formas de los comienzos del cine en relación con los imaginarios construidos. Estos futuros trabajos nos van a permitir conocer, revisar y cuestionar por un lado a nuevos referentes dentro de la historia del cine ecuatoriano y así poder ir llenando poco a poco el vacío que existe; por otro, seguir profundizando en la complementariedad de teorías y metodologías entre las Ciencias Sociales (en nuestro caso la Antropología) y las Artes (Audiovisuales); por otro, seguir indagando en las similitudes y diferencias entre la mirada del extranjero y la mirada nacional; por último, y creemos el más importante, poner en debate las formas actuales de representación, que llevan implíci-

tos conceptos que vienen desde principios del siglo XX. La disputa por las representaciones y los imaginarios nos llevan a pensar lo que plantea Didi- Huberman,

¿Qué pasa cuando el explotador impone su vocabulario al explotado, cuando el indocumentado se ve obligado a declinar su estado civil con las palabras escogidas por el funcionario de la Prefectura, y solo con ellas? (Didi-Huberman 2014, 20).

Por lo tanto, volvemos a la pregunta del inicio ¿Hasta qué punto hoy no estamos repitiendo los imaginarios y las formas de contar de aquellos pioneros del cine argumental documental?

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*. (Valencia: Pre-Textos, 2008)
- Blomberg, Rolf, *Hombres diferentes y animales extraños. Caminatas por la Amazonia y Galápagos*. Traducido por Marcela Blomberg. (Estocolmo: Gebers, 1936)
- Blomberg, Rolf, *Acampando entre los cazadores de cabezas*. Traducido por Marcela Blomberg. (Estocolmo: Gebers, 1938)
- Clifford James *Dilemas de la cultura: antropología, literatura, y arte en la perspectiva posmoderna*. (Barcelona: Gedisa, 1999)
- Griffiths, Allison. *Wondrous difference: cinema anthropology, & turn-of-the century visual culture*. (New York: Columbia University Press, 2002)
- Guarín Martínez, Oscar. 2012. "La Amazonia en sus imaginarios cinematográficos: 1914-1955. Apuntes preliminares". En Max Hering Torres y Amanda Carolina *Historia Cultural desde Colombia: categorías y debates* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad de los Andes, 2012)
- Granda Noboa, Wilma, *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*. (Quito: Casa de la Cultura ecuatoriana. Cinema Nacional, 1995)
- Cook, Pam, *The Cinema Book*. (Reino Unido: British Film Institute, 1994)
- Esvertit Cobes, Natàlia. «Los imaginarios tradicionales sobre el oriente ecuatoriano», *Revista de Indias*. Vol. LXI, núm. 223 (2001): 541-571
- Henley, Paul,. «Narratives: the Guilty Secret of Ethnographic Film-Making?» en Metje Postma y Peter Ian Crawford *Reflecting Visual Ethnography* (Dinamarca: CNWS Publications and Intervention Press Hojberg, 2006)
- León, Christian, *Reinventando al Otro. El documental indigenista en el Ecuador*. (Quito: La Caracola Editores, 2010).
- Muratorio, Blanca, Discursos y Silencios sobre el Indio en la Conciencia Nacional. En Blanca Muratorio *Imágenes e imagineros* (Quito: FLACSO Sede Ecuador, 1994).
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. (Madrid:Paidós, 1997)
- Rony, Fatimah Tobing *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. (Durham: Duke university Press, 1996)
- Vargas, Gonzalo. 2013. «Ambivalencias en las representaciones fotográficas del Otro: Paul Rivet y Rolf Blomberg» En Alex Schlenker *Trascámara. La imagen pensada por fotógrafos* (Ecuador: Plataforma Sur Ediciones, Quito).



Ukamau y Ké (Andrés Ramírez, 2017)

UKAMAU y KÉ: La lengua, la música y la imagen en el tiempo andino

Graciela Ramírez, Andrés Ramírez y Natalia Quiroz

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Quito, Ecuador

gramirez522@puce.edu.ec, otrohiphop@gmail.com y naquiroz@puce.edu.ec

79

Resumen

TÍTULO: UKAMAU y KÉ: La lengua, la música y la imagen en el tiempo andino

El presente artículo sintetiza doce años de investigación del cineasta ecuatoriano Andrés Ramírez I., plasmada en la presentación de la pieza audiovisual UKAMAU y KÉ; la misma que es una propuesta artística que fusiona lo ancestral (la lengua aymara) y lo contemporáneo (el hip-hop y el cine). Este trabajo se basa en la noción andina del tiempo, recrea dos vidas desde la posibilidad única que ofrece esta cosmovisión, en donde los muertos regresan desde el futuro a contarnos su historia.

Palabras clave: arte, documental, largometraje, hip-hop aymara, tiempo Andino, subjetividad.

Abstract

TITLE: UKAMAU and KÉ: The language, the music and the image in Andian time

This article synthesizes twelve years of research by the Ecuadorian filmmaker Andrés Ramírez I. This research was reflected in the presentation of the UKAMAU y KÉ audiovisual piece. This work is an artistic proposal that merges the ancestral (Aymara language) and the contemporary (hip-hop and cinema). This work is based on the Andean notion of time, recreating two lives from the unique possibility offered by this cosmovisión, where the dead come back from the future to tell us their history.

Keywords: art, documentary, feature film, hip hop Aymara, Andean time, subjectivity.

R

El tiempo occidental que tiene un inicio, un desarrollo y un final, tiene que ver mucho con una idea pragmática del tiempo(...). En cambio, en el mundo indígena el tiempo no tenía nunca esa función: siempre se confió en el regreso de las cosas, en la extensión del tiempo. Por eso el tiempo no tenía un fin, por eso la muerte podía ser el comienzo de la vida.

Jorge Sanjinés, Grupo UKAMAU¹

¡Jayaya Abraham!²

Introducción

80

UKAMAU y KÉ sintetiza la reivindicación histórica por justicia y dignidad de los pueblos latinoamericanos a través del hip hop en lengua Aymara; es una propuesta artística que fusiona lo ancestral y lo contemporáneo, desarrollando una innovadora herramienta de lucha que formula un nuevo código comunicativo que mantiene vigente dicha reivindicación. El presente artículo propone las reseñas del trabajo de dos artistas latinoamericanos, reseñas entrelazadas y narradas a través de la no-linealidad del tiempo andino: la historia de vida de Abraham Bojórquez (UKAMAU y KÉ) rapero y activista político boliviano, recordada a partir del largometraje de su amigo y compañero de rimas, el director ecuatoriano Andrés Ramírez Iglesias. Este escrito sigue la misma línea a-temporal del largometraje, que se ha basado en la cosmovisión del mundo andino en donde, el tiempo tiene un "reverso" cíclico, mejor dicho tiene un *kuti*³, una especie de "rebobinarse"; idea que cobrará sentido cuando el lector caiga en la cuenta de que en la concepción andina, el tiempo fluye desde adentro y hacia afuera y regresa de afuera hacia adentro; en ciclos permanentes (Lajo, 2016).

1 El grupo UKAMAU es un prestigioso grupo de cine boliviano que cobró fuerza en los años 80, utilizó un medio tecnológico moderno como el cine, pero al elaborar una manera diferente del lenguaje cinematográfico, más afín con la cosmovisión, más cerca de los "ritmos internos" de esa mayoría culturalmente diferenciadas del grupo social dominante criollo de cultura occidental. Proponía fortalecer y desarrollar: una identidad nacional propia que sin renunciar a los avances tecnológicos, científicos, sociales modernos, pudiera recoger su memoria cultural, rescatada y desarrollada, para constituir una nueva entidad social boliviana impregnada de una propia manera de componer su propia realidad, capaz de generar un estilo que le perteneciera desde el fondo de los tiempos (Sanjinés, 2004).

2 Es una palabra quechua-aymara que une los conceptos de esperanza, festejo y bienaventuranza que traducida al español se pudiera sintetizar como ¡Gloria Abraham!

3 *Kuti* (s.) en Aymara, acción de regresar

Los autores del texto presentan la síntesis de un proceso investigativo extensísimo que inicia en el 2005 y que finalizó en el 15 de Mayo de 2017 con el estreno del de este documental en Ecuador, en el marco del Festival EDOC (Encuentros del otro cine). Se ha iniciado paralelamente, el proceso de distribución en festivales internacionales en Bolivia y el mundo.

Abraham Mamani Bojórquez: su lengua, su música

En esta primera sección, se contextualiza la vida de Abraham Bojórquez, el UKAMAU Y KÉ, quien nació en la ciudad de La Paz, Bolivia el 13 de Noviembre de 1981. Hombre profundamente andino, rapero, comprometido hasta su muerte con el proceso de cambio que transita nuestro continente. Su extenso trabajo musical, radiofónico y filmico, es parte fundamental para entender la historia contemporánea de Bolivia y toda Latinoamérica. Nace en la época más complicada del neoliberalismo, después de la muerte de su madre huye a Brasil para alejarse del alcoholismo de su padre, allí vive en condiciones de trabajo extremas. El neoliberalismo le flagela, pero él en respuesta y en vez de sumergirse en una espiral autodestructiva, re-crea su propia vida al desarrollar el llamado *hip-hop Aymara*.

Con su lírica social estremeció a la sociedad latinoamericana de inicios del siglo XXI. Se destacó por vincular a dos cosmovisiones diametralmente distintas (lo ancestral y lo contemporáneo) principalmente gracias a la lengua y cultura Aymara (Samanamud, Cárdenas & Prieto, 2007) la cual estuvo presente en varias de sus canciones:

Cómo suena Bolivia, nayraru sarantapxañani, ukhamaw, ukhamaw anchhitaw ma ch akusa liwtama (vamos hacia adelante, no iremos hacia atrás, así es, así es, ahorita con esa fuerza te hará caer). En todo este tiempo he visto mucho muerto esto a mí me ha vuelto rebelde con causa, por más de quinientos años sobreviviendo, esto está mi raza, sino nos unimos todos los pueblos vivos, igualitos acabaremos destruidos por unos cuantos asesinos, yeaaaaa.... Fallas, fallas, el sistema tiene fallas...Gracias ⁴.

El hip hop, hijo de la globalización, no llegó a enternecer al pueblo boliviano, de todas las edades, hasta que fue coreado por Abraham. A 12000 pies de altitud, el movimiento de hip hop de El Alto, Bolivia, es probablemente el más *alto* en el mundo. La música en este punto del planeta, se mezcla con estilos folklóricos ancestrales y modernos sonidos del hip hop. Algunas canciones se complementan en Aymara, otras incluyen una mezcla de español, inglés y dia-

4 Bojórquez, A. Concierto junto a la agrupación argentina Bersuit Bergarabat , La Paz Bolivia 2008.

R

lectos indígenas (Dangl, 2013). Esta música le da un lugar a la lengua, como una verdad originaria donde las palabras son plegables a todos los sentidos (Lacan, 1973-1974), donde los sentidos ceden a la construcción occidental del tiempo y se condensan cíclicamente con los afectos; se metaforizan con el cuerpo en un ritmo que lejos de ser monótono es circular. A la resolución del ritmo le sustituye el puro desplazamiento de sus acentos (Miller, 1998), que a través de la música, le permiten al artista, inventar una traza intangible para una promesa de vida que no cesa.

Uno de los consumos centrales de la juventud, dentro de la lógica neoliberal es la música, sobrepasa el lenguaje comunicativo, y que organiza un nosotros colectivo en el encuentro de pares (Rodríguez, 2002). El UKAMAU Y KÉ era el testimonio del reconocimiento de un sujeto sostenido en la dualidad andina-contemporánea:

Yo por ejemplo puedo decir que soy un Aymara contemporáneo, yo soy un aymara más de ahora digamos, no dejo de practicar las cosas que han dejado los abuelos por ejemplo de ofrecer a la Pachamama, de ir a los cerros, a los lugares sagrados, de mascar la coca y al mismo tiempo agarrar un hip hop foráneo que no es nuestro pero apropiándonos y usarlo como un instrumento de lucha, un instrumento que pueda a todos nosotros re-mirarnos y repensar las cosas⁵.

82

El ex presidente de Bolivia Carlos Mesa, en su libro *Soliloquio del Conquistador*, propone un monólogo donde UKAMAU y KÉ complementa el mensaje cartesiano de mestizaje: el encuentro de lo blanco con lo indígena (2014). UKAMAU y KÉ ocho días antes de su muerte *rapea* en un acto junto con Evo Morales, actual presidente de Bolivia, hasta el día de su muerte Abraham apoyaba el proceso de cambio, del que ya era un actor trascendente; estos elementos le permitirán al director puntualizar que el hip-hop del UKAMAU y KÉ, nace gracias al contexto político y el mestizaje de la música occidental con las lenguas originarias.

Cuando todos reconocían su trabajo, Abraham murió violentamente en la cúspide de su carrera musical, falleció temprano en la madrugada, el día miércoles 20 de mayo de 2009, atropellado por un autobús mientras después de ser asaltado, caminaba hacia su casa en El Alto, Bolivia. Dejó un disco sin terminar y efectos de significación por producir en sus hermanos que claman su pérdida. Su música trascendió lo intergeneracional y ahora después de su partida física transita en el tiempo y vuelve del futuro para contarnos su vida; por lo que se recogió su voz, sus escritos y sus luchas para hacerlas públicas a través de la otra-imagen, esa que apunta a la alteridad del arte.

5 Fragmento de la entrevista realizada a Ukamau y Ké, por Ralf Christensen para el documental *Pockets of Resistance*

El cineasta/rapero/amigo: la imagen, el proceso cinematográfico

En esta sección, se busca esbozar el proceso de cómo el director del documental, Andrés Ramírez, "recoge los pasos"⁶ de Abraham ante la cámara.

Días después de la grabación de su segundo disco "La ciudad de los ciegos", el cuerpo de UKAMU y KÉ fue encontrado inerte en una carretera de la conflictiva ciudad del Alto. Así se detenía momentáneamente el disparo de sus rimas. Amigos y activistas de todo el mundo manifestaron su dolor, mediante decenas de publicaciones digitales y fue así, como al leer una de ellas, conoce esta noticia el cineasta, rapero y su amigo personal Andrés Ramírez. Al pasar de los años, éste comenzó a preguntarse ¿Cómo podría terminar los proyectos que ambos habían dejado pendientes?, y es desde ahí que comienza el reto para pasar de la anécdota a la pieza cinematográfica.

Se decide que el documental se inscriba con el *suti*⁷ UKAMAU y KÉ, conservando la idea original de Abraham, donde ukamau (así es) en Aymara, sitúa a la cosmovisión andina, y KÉ (y que), en castellano modificado, transmite irreverencia. La nominación, de esta pieza obedece al acto fundador donde el arte instaaura su tiempo, la imagen vela la falta y da paso a una verdad que se enuncia y a la precipitación del significante (Aubert, Cheng. Milner, Regnault, Wacjman, 2003). La verdad de la muerte entendida desde la vida. Lo abrupto de la muerte deja al sujeto sin palabras, pero después de su propio proceso de elaboración, logra darle una forma a ese duelo y es a través de la yuxtaposición de imágenes y sonidos que UKAMAU y KÉ vuelve de su futuro, no se queda en el camino, espera de frente en las sensaciones oníricas de los suyos; él y todos los muertos esperan en el pasado que está adelante⁸.

Ramírez con esta propuesta gana el premio Fondos del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCINE) para la Escritura de Guion 2012, regresa a Bolivia en el mismo año para develar-se las razones de su muerte; lo busca a través de la temporalidad circular andina, donde la oralidad remite a un registro simbólico. En este viaje lo encontrará mediante la mezcla de archivos pasados que otorgan la sensación de su regreso desde el *Uku Pacha*⁹, estos archivos fueron editados junto a grabaciones actuales rodadas en los mismos contextos por los que caminó Abraham.

En 2012, Ramírez pasa de un proceso intuitivo de exploración (2005-2011) a formalizar su idea en el proceso de investigación de campo y escritura

6 Expresión ecuatoriana antigua que da cuenta de que las almas de los que ya no están recorren los lugares que visitaron en vida.

7 En Aymara : nombre.

8 En lengua Aymara, Kechwa y Kichwa se requiere del tiempo futuro para conjugar el pasado.

9 En quechua, *pukyu*: el mundo de abajo, que era el mundo de los muertos.

R

de guión. Se vincula con familiares, amigos e intelectuales de la Paz y el Alto; tan cerca de Abraham que a veces es difícil distinguir donde termina una historia y empieza otra. En palabras de Ramírez "los amigos del Abraham ahora son mis amigos, son mi familia. No fue una aproximación intelectual, sino la del amigo-rapero que hace documentales" (2017). Finalmente, en 2014, Ramírez gana los Fondos del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCINE) para la Producción y Postproducción, desde ahí en adelante se ha venido sosteniendo un extenso proceso para culminar la pieza.

Para concluir con este acápite, situamos que para Ramírez no existe otro camino que el de regresar a Bolivia para vivenciar y contar la historia de su amigo. Se identifica con su amistad más allá de la muerte y lo reclama desde el pasado. El director incorpora en su interior los sentidos de la ceremonia de muertos en Bolivia, ya que en este país se ree que en el 1 de noviembre al mediodía, los *ajayus*¹⁰ regresan de sus montañas hacia el *Kay Pacha*¹¹ para convivir durante un día con sus familiares y amigos.

En la investigación del documental, en el primer día, Ramírez conoció a la familia de UKAMAU y KÉ y participó, sin planificarlo, de un ritual para el traslado del cuerpo de este, que consistía en velarlo toda la noche conversando y llamando a su memoria mediante la presentación de ofrendas: preparación de alimentos, mascado de hoja de coca, cantos, velas y otros elementos. A la mañana siguiente se realizó el traslado del cuerpo de su amigo, el cual fue grabado enteramente por Ramírez, ya que este rito le significó asistir al entierro que no pudo alcanzar años atrás. Al avanzar en el proceso creativo del documental, se pudo evidenciar que ese suceso contenía la pieza clave de toda la obra, que develaba el regreso de UKAMAU Y KÉ, que vuelve desde el futuro para contar su propia historia y para terminar los compromisos inconclusos que dejó con sus seres más cercanos. "Desde que conocí a aquel rapero Aymara supe que su palabra habitaría la historia de nuestra América" (Ramírez, 2017).

84

A modo de conclusión: El retorno del futuro del UKAMAU Y KE, su lucha, su legado

Este largometraje, da cuenta de la propia subjetividad de Ramírez, cierra una etapa larga y conserva un vínculo que a la vez distancia y acerca permanentemente al realizador y al amigo. En vez de decirle adiós, en este filme se le dice a UKAMAU Y KÉ ¡continuamos! El hip-hop como herramienta de lucha (frase concebida por

¹⁰ El *ajayu* es comprendido en el mundo andino como la fuerza que contiene a los sentimientos y la razón, también es entendido como el centro de un ser que siente y piensa; es la energía cósmica que genera y otorga el movimiento de la vida.

¹¹ El mundo terrenal en donde los seres humanos habitan.

UKAMAU Y KÉ) continuará transformando imaginarios sociales y aportando a través de la música. El cine, por su parte, sitúa esta historia como una pregunta por la vida y la reivindicación de la cultura andina en tiempos globalizados (Dangl, 2010). Re lanzar, re cantar, re significar una pérdida subjetiva a través de la memoria visual, impacta, engancha y re crea otras realidades performativas.

Lo propio del documental, pensado como una pieza de arte *nonfiction* es que esta demanda ser tratada con una singularidad distinguible y distinguida (Aubert, Cheng, Milner, Regnault, Wacjman, 2003). Al igual que las piezas ficcionales se requiere de una ordenación narrativa, para que el texto tenga un sentido. Sin embargo, la estructura narrativa también contribuye al ocultamiento de cualquier rasgo de subjetividad (Cobo-Durán, 2010). Para sobrellevar esto, UKAMAU Y KÉ partió desde la rigurosidad de un guión que se fusiona con la contingencia de la cotidianidad y el encuentro con personajes inesperados que dan cuenta de retornos oníricos; todo esto narrado desde la presencia y la imagen del director, dando paso a un acto de memoria íntimo y afectivo, pero al mismo tiempo histórico, político y honesto. El trabajo de archivo del director, en la búsqueda de la imagen, da cuenta de un acto historizable. El *operator* habla en primera persona con el *spectator* a través del *sténopé*¹² a través del cual mira, limita, encuadra y pone en perspectiva lo que quiere coger, mostrar y sorprender (Barthes, 1989).

Según Gordillo (1999), en el documental se privilegia la ordenación temporal cronológica supeditada al desarrollo natural de los hechos que contempla (p.48). UKAMAU y KÉ se enmarca en una narrativa temporal de retorno, sustentada en lo cíclico del tiempo andino, que es el motor que ordena la historia. Pero que no solo la ordena en función de marcas temporales, sino que es el mismo tiempo el que permite avanzar la trama (Cobo-Durán, 2010).

En este filme se observan escenas nunca antes vistas sobre el día que Abraham fue grabado por última vez la noche antes de su muerte. Esta pieza documental, contiene invaluable imágenes familiares de archivo y registros sobre la vida íntima del protagonista en el Centro Cultural Wayna Tambo, donde nació su legado.

Ya pasó el tiempo de su imagen ausente y llegó el tiempo de su regreso a través del cine, esta vez inscribiendo su lengua para siempre en la retina y el corazón del espectador, gracias a la milenaria y siempre vigilante cultura andina con ritmo de hip-hop. Se cierra este texto con las palabras de Paz "La más notable de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, la semejanza central, es la pretensión de unir vida y arte" (1974) y se invita al lector a conocer al UKAMAU y KÉ y a vivenciar la potencia de la imagen y la música plasmada en este documental.

12 El sténopé es un dispositivo óptico muy simple para obtener un aparato fotográfico derivado de la cámara oscura.

R

Referencias bibliográficas

- Aubert, J., F. Cheng, J.C. Milner, F. Regnault, y G. Wacjman. *Lacan el escrito, la imagen*. Buenos Aires: Ediciones del Cífrado, 2003.
- Barthes, R. *La cámara lúcida*. Paidós: España, 1998.
- Cobo-Durán, S. «Estructuras narrativas en nonfiction.» *FRAME*, n°6 , 2010: 219-242.
- Dangl, B. *El precio del fuego. Las luchas por los recursos naturales y los movimientos sociales en Bolivia*. Chicago: Haymarket books , 2013.
- Gordillo, I. *Narrativa y televisión*. Sevilla : Editorial Mad, 1999 .
- Lacan, J. *Le Séminaire. Livre XX, Les non-dupes errent* . Inédito, 1972-1972.
- Lajo, Javier. «<http://www.alainet.org>» *Pacha y paqha: tiempo y espacio en la filosofía andina*. 24 de junio de 2016. <http://www.alainet.org/es/articulo/178353> (último acceso: 12 de Febrero de 2017).
- Mesa, C. *Soliloquio del Conquistador*. Puebla: Editorial Gisbert, 2014.
- Miller, JA. «Lacan avec Joyce.» *La Cause Freudien*. N.38 , 1998: 17.
- Paz, O. *El acaso de las vanguardias en Los hijos del limbo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Ramírez, A. «Proyecto Documental UKAMAU y KE. IEPI: QUI-041328.» Quito, 2015.
- Rodríguez, M. *Jóvenes y cultura. Una mirada desde la experiencia de Wayna Tambo*. El Alto: Ediciones Wayna Tambo, 2002.
- Samanamud, J., C. Cárdenas, y P. Prieto. *Jóvenes y política en el Alto. La subjetividad de los Otros*. La Paz: Fundación PIEB, 2007.

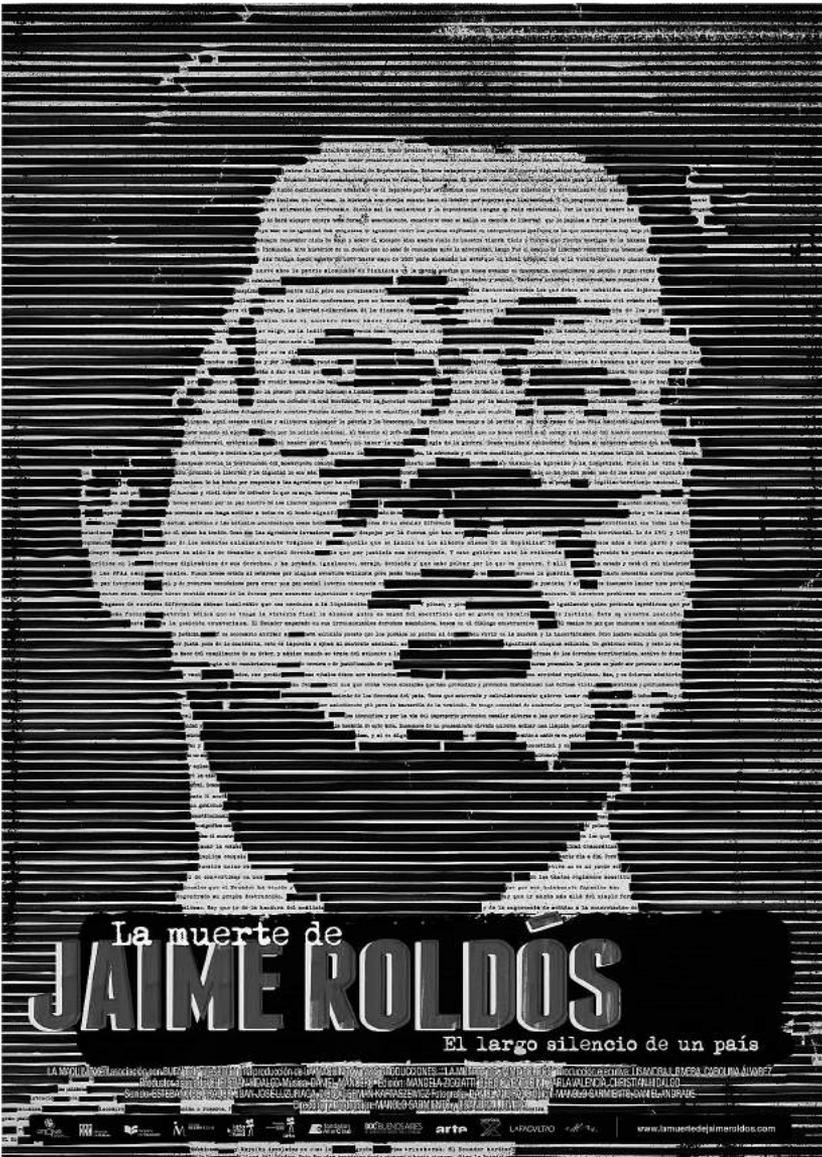
86

Páginas en Línea

- ABYA YALA TV, [Productora]. (2014, Agosto). Entrevista Documental UKAMAU Y KÉ. [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/107098828>.
- Dangl, B. (2013). *El Rap en Aymara: El Hip Hop Boliviano como instrumento de la lucha. Entrevista con Ukamau y KE*. Traducido por Patricia Simon. Recuperado de <http://rimas-rebeldes.blogspot.com/2013/07/eer-con-este-estilo-de-hip-hop-somos-un.html> [Consulta: 12 de Febrero de 2017].
- Lajo, J. (2016). *Pacha y paqha: tiempo y espacio en la filosofía andina*. Recuperado de <http://www.alainet.org/es/articulo/178353>. [Consulta: 12 de Febrero de 2017].
- Nuestra Mañana RTP [Productora]. (2014, Julio). Entrevista Documental UKAMAU Y KÉ. [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/106871915>.
- Programas Inteligentes con Adolescentes [PICA]. (2015, Febrero 6). El nombre del Rodaje del documental sobre el pionero del hip hop en aymara. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Bm4dumR-o2I>
- Sanjinés, J. (2004). *¿Qué es y qué ha sido el cine del grupo Ukamau?* Recuperado de <http://www.voltairenet.org/article122850.html>. [Consulta: 12 de Febrero de 2017].
- Tribuna Libre del Pueblo RTP [Productora]. (2014, Abril). Entrevista Documental UKAMAU Y KÉ. [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/99736003>.

Entrevistas

- Quiroz, N. (2017). *Entrevista con el director de UKAMAU Y KÉ*. Revisión de archivo fotográfico y transcripción, 15 de Febrero de 2017. PUCE-Quito.



“La muerte de Jaime Roldós” (Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento, 2013)

Sobre la cuestión de la memoria en Ecuador. *La muerte de Jaime Roldós* ante la perversión historiográfica

Jorge Daniel Vásquez

Pontificia Universidad Católica del Ecuador
/Universidad de Massachusetts Amherst
Quito, Ecuador
jdvasquez@puce.edu.ec

Resumen

TÍTULO: Sobre la cuestión de la memoria en Ecuador. *La muerte de Jaime Roldós* ante la perversión historiográfica

El artículo plantea que el documental "*La muerte de Jaime Roldós*" dirigido por Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento abre nuevas líneas para el debate sobre la memoria en el Ecuador por su posicionamiento crítico ante la historiografía de este país. Tales líneas resultan de establecer el lugar de este 'trabajo de la memoria' ante lo que el filósofo armenio Marc Nichanian ha denominado como 'perversión historiográfica'. En este sentido, en el artículo se sigue la reflexión y las interrogantes que los autores plantean en el documental, para así analizar la complejidad envuelta en toda confrontación con la perversión historiográfica.

Palabras clave: Cine documental ecuatoriano. Memoria. Perversión historiográfica. Jaime Roldós.

Abstract

TITLE: On the question of memory in Ecuador. *La muerte de Jaime Roldós* and the historiographic perversion

La muerte de Jaime Roldós opens new patterns for the debate on memory in Ecuador as consequence of its critical position in the historiography of this country. Such patterns result from establishing the place of this 'work of memory' vis-a-vis what the Armenian philosopher Marc Nichanian has termed as 'historiographic perversion'. In this regard, the article follows the insights and questions that the authors raise in the documentary in order to analyze the complexity involved in any confrontation with the historiographic perversion.

Keywords: Ecuadorian documentary film. Memory. Historiographic Perversion. Jaime Roldós. Political documentary.

89

*¿Qué imágenes tendría la historia del Ecuador si,
en algún momento, comenzaran a hablar todos nuestros silencios?*

Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento (2013)

El día 24 de mayo de 1981 murió Jaime Roldós Aguilera, Presidente del Ecuador desde 1979, primer Presidente electo popularmente al darse fin al periodo de dictaduras militares iniciado en 1972. Ese día, el avión que trasladaba a Roldós hacia el sur del país se desvió de forma inexplicable provocando un accidente que culminó con su vida y la de sus acompañantes.¹ En el año 2013, Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento, realizadores de la obra *La muerte de Jaime Roldós: el largo silencio de un país*, inscribieron en la historia del cine ecuatoriano, una interpelación contundente a la memoria.²

La cuestión por la 'memoria' se enfrenta inevitablemente a condiciones de producción en la que toda confrontación por el sentido del pasado se posiciona ante 'la perversión historiográfica'. En este posicionamiento, la relación entre historia y memoria, se articula de tal manera que ocupa un lugar central en la disputa por la hegemonía que distintos actores sociales y políticos mantienen en coyunturas históricas específicas. Es decir que, la relación entre memoria e historia (tanto los elementos implicados en la generación de ambas, así como las vías para su conexión) están expuestas y responden activamente a las relaciones de fuerza en los campos cuya interconexión configura 'lo social'.³

Introducir la perversión historiográfica, apunta a considerar inevitablemente una particular manifestación del poder como aspecto fundamental en la problematización de la memoria. Es ya bastante conocido que 'la cuestión de la memoria' ha dado lugar a un extenso debate sobre su relación con la historia. Tanto el influyente trabajo de Pierre Nora (1989) que inscribe la pregunta acerca de 'los lugares' de la memoria en un momento en el cual la historia experimenta una aceleración, así como la discusión por la emergencia de la memoria en escala global realizada por Andreas Huyssen (2003), discuten la relación entre ambas categorías, enmarcándola en los cambios provocados en la experiencia del sujeto debido a la aceleración/compresión del

1 Agradezco a Hannah Pollin-Galay y a Liliam Fiallo Monedero por sus comentarios a la versión preliminar del presente trabajo.

En el avión que transportaba al presidente viajaba un total de nueve personas: su esposa Martha Bucaram, el ministro de Defensa Gral. Marco Aurelio Subía y su esposa, y cinco personas más entre pilotos y tripulantes.

2 En varias entrevistas los directores de la película afirman que la investigación para el documental llevó un total de 7 años.

3 Dice Nora (1989: 8): "The 'acceleration of history', then, confronts us with the brutal realization of the difference between real memory [...] and history, which i show our hopelessly forgetful modern societies, propelled by change, organize the past".

tiempo y el espacio en la modernidad y su despliegue. Tal discusión conlleva la reflexión sobre los alcances que los cambios tecnológicos y políticos tienen en los procedimientos y los soportes a través de los cuales se experimenta la condición presente del pasado. Contrario a suponer una oposición entre memoria e historia, el balance final de estos debates, es que la memoria es una categoría histórica que no permanece estable en el transcurso del tiempo (Rothberg 2009). No obstante, dado que "la memoria moderna es, sobre todo, archivística" (Nora 1989, 13), es necesario ahondar en su replanteamiento, desde la tensión entre memoria e historiografía. Traduciré tal planteamiento en una pregunta por el 'lugar de la memoria' de cara a la perversión historiográfica a partir de un producto cinematográfico.

En esta línea, el presente trabajo asume tal propósito a partir de una reflexión con base en la película documental *La muerte de Jaime Roldós* (Rivera y Sarmiento 2013), y la manera como en la propia narración establecida por Manolo Sarmiento se elevan preguntas por la memoria y la historiografía en Ecuador. Por lo tanto, este artículo no constituye un análisis del documental en sí mismo, sino un intento por ampliar el marco de las preguntas que éste suscita en el discurso sobre memoria e historiografía en el Ecuador.

El problema de la historiografía se planteará a partir de las tesis trabajadas por el filósofo armenio Marc Nichanian (2009), quien a partir del análisis de la historiografía acerca del genocidio perpetrado por el Imperio Otomano sobre el pueblo armenio entre 1915 y 1923, analizó las implicaciones de que el archivo se haya constituido en *el lugar donde los hechos adquieren verdad*. Aunque el caso de análisis de Nichanian es el genocidio, los alcances de su reflexión sobre lo que él denomina 'la perversión historiográfica' propone profundas vías para el estudio de otros eventos. Así, el trabajo a continuación parte de la aproximación a la idea de la perversión historiográfica desarrollada por Nichanian (I), continúa con el tema de la producción de la memoria en el documental de Rivera y Sarmiento (II), para luego colocar el documental de cara al problema de la perversión historiográfica en el Ecuador (III) y, finalmente, cerrar con un caso en el que la operación de ésta se hace evidente (IV).

I. La perversión historiográfica

Desde que el archivo entró en la producción de la historia y la memoria, éste ha ocupado un lugar imprescindible, provocando que las transformaciones sociales, políticas, y culturales estén justificadas por la historiografía. Así, el análisis de la historiografía no recae sobre 'los hechos', sino el archivo. La entrada del archivo es la marca de la modernidad, la forma de generar un pueblo con conciencia de su devenir, pero a la vez, el archivo es objeto de dominación desde el cual se produce la negación de

lo sucedido en la historia de esos mismos pueblos. El archivo demarcará el escenario de la contienda y a la vez constituirá el objeto (el motivo) de la contienda.⁴

Nichanian plantea cómo, en el caso del genocidio, su eventualidad (su facticidad) depende de la verdad conferida a través del archivo. El archivo es objeto y contexto a la hora de producir un razonamiento (una forma de comprender) sobre el lugar del genocidio y su memoria. Entonces, no hay hecho sin 'instancia de validación' y, es precisamente tal 'instancia de validación' la que se encuentra expuesta a un doble destino: convertirse en aquello que el archivo puede dominar y, a la vez, ser aquello que el archivo puede destruir. Esta destrucción es precisamente *el quid* de la perversión historiográfica.

El archivo no es destruido necesariamente en un proceso de aniquilación física, sino que es destruido a través de su dominación. La dominación del archivo es un proceso ejercido maquínicamente; por lo que, hablar de esta dominación implica hablar de los sujetos envueltos en su producción y reproducción. Nichanian señala cómo, en última instancia, los historiadores funcionan como guardianes del archivo, dan garantía de su facticidad, y de este modo se expande la visión generalizada de que la naturaleza del hecho no radica en su verdad, sino en su validación. Tal validación se da en un juego entre los juristas, los historiadores y los perpetradores (los perpetradores del genocidio en el caso estudiado por Nichanian). Si tal cosa es así, ningún genocidio es un hecho hasta que la ley lo convierta en eso. No obstante, Nichanian denuncia cómo la negación (o el negacionismo) de los historiadores, se disfraza tras la idea de la distinta "interpretación" de los hechos. El revisionismo de los historiadores sobre "el sentido" de lo sucedido es un ataque contra su realidad. Este conjunto de condiciones permiten la operación de la perversión historiográfica: hacer que un acontecimiento pueda ser convertido en la negación de un hecho.

El documental de Rivera y Sarmiento (2013), en tanto 'trabajo de la memoria'⁵ abre un punto de mira sobre la perversión historiográfica en el país. Sin afirmar que la muerte de Jaime Roldós se debió a un asesinato diseñado por adversarios políticos, Rivera y Sarmiento introducen el cuestionamiento acerca de la producción, tanto del archivo de las investigaciones realizadas por la Comisión Legislativa, como de la historiografía ecuatoriana que el documental cuestiona en sus interro-

4 En esta idea intento claramente hacer resonar el pensamiento de Nichanian sobre el archivo invocando lo manifiesto por Foucault acerca del discurso en su lección inaugural en el Collège de France en 1970: "El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (Foucault 1992, 12).

5 Elizabeth Jelin utiliza esta expresión en el siguiente sentido: "El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo. [...] Referirse entonces a que la memoria implica "trabajo" es incorporar al quehacer que genera y transforma el mundo social" (2002, 14).

gantes iniciales.⁶ Acogiendo las preguntas que plantea el narrador, es posible 'leer' *La muerte de Jaime Roldós* como un referente para nuevos parámetros en torno a 'la cuestión de la memoria' en el Ecuador.

II. La producción de la memoria

El trabajo de producción de la memoria en *La muerte de Jaime Roldós*, implica un movimiento oscilante entre el archivo y el testimonio. El archivo aparece manifiesto en el análisis de los documentos relativos a la investigación parlamentaria, junto al archivo visual [noticieros, cadenas de televisión, filmación de discursos públicos] confluyendo en la reconstrucción de la imagen del presidente Roldós durante la campaña y su gobierno. Por su parte, el testimonio se construye, principalmente, con base en las intervenciones de los tres hijos del Presidente Roldós y de sus colaboradores cercanos, además de incluir a activistas políticos latinoamericanos que aportan a la descripción del contexto de alta conflictividad política internacional en los años ochenta, inscribiendo al Ecuador en tal escenario geopolítico regional.

El propio Manolo Sarmiento (2015), presenta la cuestión de la memoria como uno de los intereses principales de esta película.⁷ De este modo, cuando debe referirse a lo que él mismo denomina como "la irrupción del archivo" en su trabajo cinematográfico, comenta tres "tipos" de documental sobre los cuales hubo que discernir al inicio del proyecto. Estos tres tipos son: una película de memoria, una película denuncia o una película que cuestione la historiografía. Una "película de memoria" habría de tener como eje el testimonio de las hijas y el hijo del presidente.⁸ Una película de denuncia habría sido aquella en la que "el archivo cumplía una función probatoria: se trataba del archivo como documento, como testimonio y evidencia" (p. 165) en el marco de la investigación con base en los documentos de las comisiones creadas para el esclarecimiento de las causas del accidente en el que murió Jaime Roldós:

Se puede rastrear la operación de encubrimiento –deliberada y mecánica a la vez– cuando se lee entre líneas los informes parlamentarios de 1982 y de 1990 en los que comparecen testigos, se efectúan pericias, se impugna y refuta versiones. Esos informes se pueden leer como una novela policial. Examinamos archivos, solicitamos acce-

6 Dice el narrador: "Me pregunto dónde puede empezar esta historia, me pregunto también cómo es posible que haya tantos posibles comienzos si todo esto sucedió en apenas un año y medio, un tiempo tan breve y unos hechos tan fugaces que todos los libros de historia despachan en uno o en dos párrafos sucintos." (Sarmiento y Rivera 2013: minuto 16' 15").

7 El texto que se comenta a continuación forma parte de las ponencias realizadas en el II Coloquio Internacional de Cine Documental organizado por la Universidad Andina Simón Bolívar y el Festival "Encuentros del Otro Cine" (EDOC) realizado en Quito en 2014 y recogidas en León y Burneo (2015).

8 Al respecto dice: "Esta era una película que partía del presente y que abordaba la forma en que ellos habían afrontado la impunidad y el olvido" (Sarmiento 2015, 163). En ésta idea de película el archivo no habría ocupado un lugar central.

so a documentos oficiales, buscamos imágenes probatorias... Este filme tiene mucha fuerza política y tiene también el límite de lo judicial: la búsqueda de la verdad procesal, según la cual los hechos ocurren de una sola manera, se agota en la sentencia definitiva del jurado, en este caso del espectador (Sarmiento 2015, 167).

Así, para el autor, la denuncia habría recaído con toda su fuerza sobre el encuadramiento que acompañó las investigaciones acerca de la muerte del presidente Roldós. Y a la vez, es claro que la reflexión de Sarmiento va más allá, al incluir el develamiento del poder de dominación que acarrea aquello que señala como "el límite de lo judicial". Es tan sólo que, aquella 'búsqueda de la verdad procesal' no es, únicamente, manifestación de un razonamiento legitimado por el cual se acepta que 'los hechos ocurren de una sola manera', sino que, en los casos particulares concretos ponen a funcionar el entramado (el operar maquínico) de la perversión historiográfica. Sarmiento mismo da cuenta de cómo la pretensión de dominar el archivo le es exigida públicamente:

De hecho nos parece muy sorprendente, a veces hasta cómico, que los fiscales pretendan que nosotros sabemos "[sic]" quién es el asesino. Eso es absurdo. Yo les digo: vayan al Congreso a leerse los cuarenta tomos de la investigación de 1981. Ahí está todo aquello a lo que nosotros pudimos acceder. (Sarmiento 2015, 168).

94

El mecanismo de la perversión historiográfica es claro: si Manolo Sarmiento se expresa como alguien que puede poner a funcionar juntos los testimonios y el archivo (documental, visual), pero aún así no puede decir "quién realmente es el asesino" su voz no tendría un lugar dentro de la veracidad que persiguen historiadores y juristas en 'la búsqueda por la verdad'. Su voz sería apagada antes de ser pronunciada.

No cabe duda de que *La muerte de Jaime Roldós* es una película-memoria y a la vez una película-denuncia. No obstante, Sarmiento sintetiza la opción por la que se decantaron (Rivera y él) a la hora de realizar el filme como una película que analice la contradicción entre la historiografía ecuatoriana y otras fuentes (sometidas por la historiografía); es decir, una película de denuncia de la perversión historiográfica:

Para la historia oficial, y en ella hay que incluir al discurso académico de las ciencias sociales, la muerte de Roldós había sido un hecho fortuito, sin ninguna repercusión política de fondo. Todos los libros de historia que analizan el retorno democrático estudian el período Roldós-Hurtado como un solo momento de la política ecuatoriana que va de agosto de 1979 a agosto de 1984. Un párrafo en la mitad del relato señala que hubo una transición fortuita en mayo de 1981.⁹ Esta versión de la historia entra en absoluta contradicción con

⁹ Para ejemplificar trabajos académicos en los que la transición en 1981 es resumida a un párrafo o poquísimo más ver Verdesoto (2014, 211) o Espinosa (2010, 682).

la versión que proviene de la literatura periodística de izquierda que nos dice que Roldós fue asesinado por una conspiración de proporciones continentales. La contradicción entre estas dos tesis nos parecía proponer un tema: analizar cómo se construye la historia y encontrar en la crítica a la versión oficial un contra-relato que legitimara el papel de la duda como expresión de una conciencia política.

(Sarmiento 2015, 168-169)

Las investigaciones sobre la muerte de Roldós realizadas por el Congreso Nacional (el Poder Legislativo del Estado) en 1982 llegaron a la conclusión de que el avión se estrelló contra la montaña debido a fallas mecánicas. En esos mismos años circularon versiones realizadas por académicos y políticos que plantearon la hipótesis de la conspiración contra el presidente (Galarza 1982).

Sin embargo, no es motivo del documental dilucidar 'la verdad histórica' entre las dos versiones, sino generar una problematización en torno a la memoria. El punto de nuestro interés en tal problematización está en destacar y analizar de qué manera el documental plantea el problema de la memoria y permite una comprensión de la heterogeneidad en la que cualquier articulación entre memoria y política se inscribe.

III. La memoria ante la perversión historiográfica (I)

Los análisis académicos de *La muerte de Jaime Roldós*, podrían intentar o no asumir el cuestionamiento fundamental acerca de la memoria de una catástrofe. Los análisis disponibles (apenas dos: Luzuriaga 2016 y Miño 2017) constituyen lecturas dispares. El primero plantea la desafiante relación de este documental con la historiografía oficial ecuatoriana, mientras que el segundo lo ubica en el marco de los entornos discursivos vigentes (un ideario de 'retorno a la democracia' que se exalta a partir del año 2007 en el que se aprueba plebiscitariamente la instalación de una Asamblea Constituyente). A continuación presentaré mi postura ante ambos análisis para luego dar paso a mi perspectiva.

El artículo *Puesta en cuadro y puesta en escena en el documental 'La muerte de Jaime Roldós'* de Camilo Luzuriaga (2016) se refiere a la relación entre documental y ficción, en el marco de la impugnación que la obra dirige hacia la historiografía oficial ecuatoriana. Haciendo alusión a que el inicio de la narración en la película presenta la pregunta "¿Dónde comienza esta historia?", Luzuriaga reflexiona sobre el planteamiento de tres diferentes comienzos para la misma historia: 1) la decisión de los militares de convocar elecciones en 1978, 2) la represión violenta a la protesta de estudiantes en 1959 en la ciudad de Guayaquil, 3) el día que Roldós asumió la presidencia en 1979.¹⁰

¹⁰ En el documental, Sarmiento menciona dos posibles comienzos más. Uno de ellos sería el día en que Roldós se negó a convocar un plebiscito para la elección de nuevos representantes al Congreso Nacional, y el otro sería precisamente el 24 de mayo de 1981.

Para Luzuriaga (2016), una vez transcurrida la séptima parte del filme (que se refiere a los 'posibles comienzos'),

el filme ha escenificado ya las discusiones más relevantes sobre la modalidad documental del registro y procesamiento de planos cinematográficos para construir un discurso: el recorte del archivo, la relación entre memoria y poder, entre imagen y palabra [...] ficción y no-ficción, y otros debates.

Tal cuestión es posible puesto que la sola pregunta por el comienzo de la historia significa ya poner en cuestión el tema de "la autoridad del documental en la selección del archivo". De este modo, el análisis de Luzuriaga integra una lectura del uso de las imágenes, de la entrevista y otros recursos del documental. Sin embargo, su punto consiste en sostener que el documental *La muerte de Jaime Roldós* estaría marcado por la opción de los autores por realizar una película en base a su propia investigación y al testimonio de los hijos del presidente como fuentes principales. Esta opción no fuera relevante si no se hiciera desde una postura explícitamente crítica ante 'todos los libros de historia'.

En una línea diferente, el artículo "*La Muerte de Jaime Roldós*' y '*Con mi corazón en Yambo*'. *La reafirmación del imaginario colectivo en función de nuevos procesos de construcción social y política en Ecuador*", de María Fernanda Miño Puga (2017), plantea las coincidencias entre las representaciones de los actores políticos que aparecen en el documental (ex presidentes, funcionarios, militares) con las expectativas que rigen en el imaginario colectivo ecuatoriano del presente siglo. De este modo, concluye que ambos documentales

presentan fragmentos de una realidad que cimientan una historia inconscientemente inscrita en función de los nuevos procesos de construcción política y social [...] los horizontes de expectativas y experiencias derivados de *La muerte de Jaime Roldós* y *Con mi corazón en Yambo* se fusionan para generar una interpretación que reafirma un imaginario colectivo que mejor se adapta a los intereses del poder de turno, aun cuando las intenciones de los autores no necesariamente conlleven un apoyo explícito hacia un nuevo orden político y social. (Miño 2017, 26)

Para Miño (2017) el documental encierra una intención inconsciente por adaptarse a una expectativa social. Sin embargo, la autora no nos dice nada de cuál es esta expectativa, ni de cuál es su origen. Resulta difícil aceptar que la producción de *La muerte de Jaime Roldós* busque adaptarse a los intereses del poder de turno, cuando su propuesta es cuestionar la historiografía predominante en el Ecuador. En este sentido, la lectura de Luzuriaga resulta más argumentada a partir de lo que el propio documental se propone en términos narrativos, mientras que la lectura de Miño se distancia del propósito de valorar el trabajo documental a partir de su propuesta argumentativa. Para Miño, es como si la postura contra la historiografía, la oposición de la memoria contra la historia oficial, no estuviera claramente presente.

No obstante, analizar el lugar de un 'trabajo de la memoria' que se posiciona ante la perversión historiográfica, como parte de toda 'cuestión sobre la memoria', está sujeto a unas condiciones de producción históricas.

En su análisis de la evolución de los estudios sobre la memoria, Ian Hacking (1995) reconoce el rol de las condiciones históricas (discursivas e institucionales) en el paso que conduce desde las preguntas por "el alma" hacia "las ciencias de la memoria": el alma ha sido reescrita a través de la memoria.¹¹ Me interesa destacar este sentido histórico en el desarrollo de un campo científico (en el caso de Hacking: las ciencias de la memoria) para pensar que los nuevos sentidos que producen los trabajos de la memoria, tienen un alcance en la manera cómo se producen los sujetos y las reconfiguraciones el campo político. No se trata del 'impacto' de un producto específico (como si nos preguntáramos por 'los efectos' de *La muerte de Jaime Roldós*) sobre el debate político; sino por la manera de plantear la pregunta por la serie de sentidos a los que son susceptibles los trabajos de la memoria. Si bien los trabajos de la memoria se enfrentan a la *connaissance* de su tiempo (Hacking 1995, 198-200), también es posible pensar que la historia de la evolución de lo político confluye con la disponibilidad de un lenguaje en torno a la memoria: las condiciones de posibilidad se hallan en una intersección entre lógicas discursivas e institucionales, que se terminan convirtiendo en la cuna de nuevos sentidos con respecto a la memoria política.

Si bien en el Ecuador no había existido documentales que apunten explícitamente a la cuestión de la memoria sino hasta hace pocos años (León 2015), de modo general (más allá del cine) el tema de la memoria como parte de la agenda política y cultural en el Ecuador camina de la mano con la preocupación por el estado del archivo a nivel nacional. En el año 2007, el gobierno ecuatoriano declaró el Estado de Emergencia del patrimonio cultural en el Ecuador. En este decreto se incluyó el archivo histórico y los fondos bibliográficos antiguos. Términos como "memoria nacional", "memoria documental", "lugares de la memoria" fueron recurrentes en la Mesa Redonda efectuada en 2009 por el Ministerio de Cultura del Ecuador (Ávila, Moscoso, Bustos y Yépez 2009), en la que se constató la necesidad de la correcta conservación de los archivos amparados en el marco de los artículos de la recientemente promulgada Constitución Política de 2008 (especialmente el artículo 379 que menciona "el derecho a la memoria y la identidad"). Este entorno institucional encuentra relación además con la relativamente reciente recepción académica de *el testimonio* en la disciplina de la Historia, situación que no sólo afectaría al Ecuador sino que, de modo general,

¹¹ Su análisis (Hacking 1995) sobre la manera en que el estudio científico de la memoria ha estado atravesado por teorías conspiradoras, por su uso en los juzgados, por concepciones religiosas, e incluso por posiciones científicas que niegan que el cerebro pueda reprimir la 'memoria' de un evento importante; han hecho que el campo de los estudios sobre la memoria se haya concentrado en el pensamiento acerca de la experiencia humana, y al mismo, haya forzado la expansión del campo del conocimiento.

al campo de la disciplina de la Historia en América Latina (Bustos 2010a). Sin embargo, tales condiciones institucionales también fueron una manera de canalizar la demanda de colectivos representativos de un acumulado de procesos políticos y culturales en los que la producción de la memoria, demandaba que estas luchas se extendieran también al campo estatal y los derechos políticos en el espacio abierto por la Asamblea Constituyente (Coronel 2010). Es cierto además que el campo académico, aunque no en demasía, habría dado ya un lugar al testimonio dentro de la investigación histórica y ha continuado en ese línea¹².

De este modo, el documental de Rivera y Sarmiento (2013) puede pensarse como un producto ubicado en la intersección de unas condiciones discursivas e institucionales en confluencia con la acción de sujetos políticos (colectivos políticos-culturales), que planteaban el tema de la memoria como el punto de condensación de tales condiciones. Así, el documental contribuye a la diversificación del campo de estudios sobre la memoria en el Ecuador desde otras formas de intersección entre memoria y política. La entrada a partir del tema de la memoria, implica uno de los tantos nuevos sentidos posibles que la configuración de lo político habría adquirido a partir de la declaración de la nueva constitución política [condiciones institucionales], la relevancia otorgada al testimonio [condiciones discursivas] y la acción de sujetos en el plano de la demanda por la visibilidad y los derechos [condiciones políticas].

98

Del mismo modo en que Hacking (1995) plantea que la evolución de los estudios sobre la memoria (en el campo científico) responden a la necesidad de buscar explicaciones sobre nosotros mismos (una pregunta por las traducciones que ha recibido el concepto de "alma" en el pensamiento occidental), las reflexiones sobre la memoria expuestas en las narrativas cinematográficas, al menos en el Ecuador, responden a la necesidad de ahondar en la pregunta por esta naturaleza contradictoria entre 'la historia oficial' y otras prácticas tales como la investigación documental, el periodismo de investigación, el análisis histórico-político y el análisis del testimonio.

12 En el Ecuador los estudios sobre la memoria, constituyen un campo heterogéneo que responde también a los giros en las agendas investigativas como respuesta a la configuración de los contextos sociales y políticos. Algunos ejemplos de esto pueden ser los trabajos sobre la lucha obrera y campesina: Capelo, Ramos, Guzmán (1982), Durán Barba (1981), Striffler (2010), Kaltmeir (2008). Interesantes trabajos analíticos sobre la memoria en el marco de los aniversarios de fundación e independencias en Ecuador se encuentran en Coronel y Prieto (2010), también ver sobre este tema Bustos (2007; 2010b). Para el análisis de la memoria de la disputa por lo público ver Goetschel, Pequeño, Prieto y Herrera (2007). La formación de las instituciones culturales como resultado de disputas en el campo intelectual se encuentran analizadas en Rodríguez (2015). Las transformaciones en el Centro Histórico de Quito suscitó varias investigaciones en los últimos años, así como los temas relacionados al patrimonio cultural del Ecuador, para una muestra ver Ramírez (2016), Durán (2015).

IV. La memoria ante la perversión historiográfica (II)

Hacia finales del mes de enero de 2015, el documental *La muerte de Jaime Roldós* sumaba varios importantes premios internacionales¹³. Con este motivo, tiene lugar una de las entrevistas más recientes que se haya realizado en Ecuador a uno de sus directores, que se abre con la siguiente interpelación:

- [Entrevistador]: Yo creo que la muerte de Jaime Roldós fue un accidente ¿Qué crees tú?
- [Manolo Sarmiento]: Bueno, es posible que haya sido un accidente. En todo caso, [bien] haya sido un accidente o un atentado, tuvo una significación histórica importante [...] la que se produjo en ese momento no fue una transición cualquiera sino que tuvo consecuencias relevantes, sobre todo, para la geopolítica regional [...] básicamente desapareció un líder [...] que pudo haber devenido en un papel gravitante en esos años tan conflictivos en los que arrancaba la guerra salvadoreña, arrancaba la guerra de 'la contra' en Nicaragua, todavía Pinochet se proyectaba para diez años más de dictadura, la dictadura en Argentina todavía tenía mucha fuerza y mucho poder. Roldós estaba jugando un papel para confrontar esas tendencias [...]
- E: Me parece Manolo ime parece! que estás insinuando que lo mataron. Eso quizá hizo que haya gente que, elogiando la cinematografía de tu documental, también lo critique. [Dicen] que hay insinuaciones de hechos que nunca han sido probados [...]
- MS: Bueno, ningún hecho que nunca ha sido probado se presenta en el documental.
- E: Por eso utilicé la palabra "insinúan".
- MS: ¡No!, [...] porque en el documental no se afirma ningún hecho del que haya duda, lo que hace es presentar los acontecimientos que salieron a la luz en el transcurso de las investigaciones parlamentarias que se dieron en la época [...]
- E: Pero [...], muchos de quienes han visto el documental tienen la impresión de que el documental insinúa que a Jaime Roldós lo mataron, que no murió en un accidente, y que de alguna manera fueron altos mandos militares [...] quienes organizaron ese complot [...] yo no creo [yo no creo que sea así] porque no he visto en todos estos años ningún testimonio, ningún indicio cierto que me lleve a pensar en eso, pero mucha gente me ha comentado que sale del documental con la sensación de que se insinúa que fueron los militares.
- MS: Bueno, cuando usted lo vea tal vez salga con esa sensación también pero no porque el documental afirme o especule [...]¹⁴

99

13 Premio Imagen del Premio Gabriel García Márquez de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano-FNPI, premio del público en el festival internacional de documentales DocsBarcelona, mejor documental y mejor guión otorgados por la Asociación de Críticos Cinematográficos de Uruguay, Premio Coral de Documental de Largometraje en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, mejor documental en el Festival de Cine Latino de Toulouse; premio del público en el Festival Latino de Chicago; premio a la mejor investigación y tratamiento de archivos en la 3ra. edición del Festival Internacional de Cine de UNASUR.

14 Entrevista realiza por Jorge Ortiz a Manolo Sarmiento, 29 de Enero de 2015, www.larepublica.ec - Producción: Víctor Poso

El documental "La muerte de Jaime Roldós" demuestra cómo la política de derechos humanos impulsada por este joven presidente resultaba totalmente crítica en un momento en que transcurrían dictaduras militares en otros países de América Latina. Las condiciones geopolíticas del momento y los alineamientos entre la derecha política internacional y los gobiernos militares constituían el contexto en el cual Roldós tenía que realizar su gobierno. Es precisamente esto lo que, a juicio de los directores del documental, no ha sido suficientemente indagado por la historiografía realizada en Ecuador.

El archivo construido por Rivera y Sarmiento (2013) establece vías para este análisis aún pendiente. No obstante, las preguntas del periodista en la entrevista citada, expresan un sentido común que opera dentro de los marcos de la perversión historiográfica. Se trata de aquel rasgo que Nichanian (2009, 97) identificaría como el "espectro de la demostración": "*yo no creo porque no he visto en todos estos años ningún testimonio, ningún indicio cierto que me lleve a pensar en eso*". Tal afirmación que cierra toda posibilidad de duda y permite recubrir la muerte con el silencio: si *La muerte de Jaime Roldós* "insinúa" que el 24 de mayo de 1981 ocurrió un atentado (y no accidente), de antemano no puede gozar de legitimidad. Lo que queda a los directores de la película es asumir aquel 'elogio sobre la cinematografía' que el entrevistador le concede. En la postura del periodista, el trabajo sobre la memoria está sometido por el espectro de la demostración (el no ofrecer 'demostración' es, según el periodista, la explicación de cierto 'descontento' que dice haber percibido en el público).

100

Para el periodista, hay también en juego una segunda necesidad de demostración: la de demostrar que el documental es algo más que un producto cinematográfico que hace insinuaciones en base a una interpretación particular de los hechos. Tal exigencia desplazaría el lugar central que ocupa el testimonio en *La muerte de Jaime Roldós*. Mi impresión es que el periodista pone al director del documental en la posición de testigo de su propio trabajo, como testigo de un archivo al que accedió le pide entrar en el juego de la evidencia, para introducir el problema de si éste llega o no 'a la verdad de los hechos'.

Tal situación tiene que ver con el problema del testimonio. Nichanian (2009, 104-109) señala que, la primacía excluyente del archivo (como instancia de validación), tiene efecto sobre el acto de dar testimonio. Así, en los testigos tiene lugar la activación de un sentido común por el cual se mantiene la lógica de prueba y refutación. Brindar testimonio sería un proceso por el cual la construcción de sentido, requiere un destinatario al que se ofrecen en primer término datos sobre las condiciones temporales y espaciales en las que tiene lugar aquello sobre lo que se testifica, dando perfil a lo que Pollin-Gallay (2016) define como memoria forense. No obstante, los testimonios centrales en *La muerte de Jaime Roldós*, especialmente el de su hijo Santiago Roldós adquiere una naturaleza diferente: relatar la manera

en que se intersecta la memoria individual con la historia política para denunciar, una vez más, el silencio producido como negación de la memoria.¹⁵ *La muerte de Jaime Roldós*, no se puede 'leer' con los lentes que el entrevistador de Sarmiento promueve, puesto que es en la combinación entre el testimonio y el archivo, donde se genera la posibilidad de perseguir nuevos indicios desde los cuales advertir la destrucción del archivo como efecto de un abandono que consagra la primacía del espectro de la demostración por sobre la memoria.

El documental demuestra cómo ese archivo de las investigaciones de los primeros años después de la muerte fue la base para sostener que 'no se produjo un asesinato', y lo hace demostrando que tal efecto (i.e. 'para que el archivo produjera tal cosa'), era necesario que operara sobre él esa confluencia de actores, esa máquina de negación que ha alimentado la historiografía a tal punto que desaparece de los libros de historia. La perversión historiográfica consiste en que, la historia oficial, al borrar el cuestionamiento sobre el hecho aún no aclarado, pone en circulación un enunciado con pretensión de verdad, un enunciado del tipo "no se puede decir que haya sido un asesinato". Para este fin, el archivo aparece dispuesto para convertirse en instancia de validación ("yo no he visto ningún indicio" dijo el entrevistador, luego, no hay asesinato porque no hay pruebas, luego el sistema de justicia no lo puede denominar como tal, luego se cuestiona la 'legitimidad' del documental).

Aunque el documental de Rivera y Sarmiento ofrece conexiones aún no exploradas con respecto al caso de la muerte de Roldós, su posicionamiento ante la perversión historiográfica, no consiste en comprobar la hipótesis del magnicidio, sino en romper el silencio ante aquello que devela la dominación acometida contra el archivo: una 'ausencia' de pruebas que derivó en el silencio. Eso que aparece como certeza, que tiene una instancia de validación, no puede ser aceptado precisamente porque es el resultado de la perversión historiográfica: dominar el archivo para destruir su valor. ¿Habría 'realidad' allí donde no hay sentido? De lo que se trata es de volver a (construir) el archivo y disputarlo, y (re)construirlo a la par del testimonio y el archivo visual, de tal manera que no sólo 'los expertos' tengan la posibilidad de construcción de sentido tanto sobre el hecho de la muerte, como de la manera en que se ha impuesto el olvido, esa segunda muerte.

15 La intersección de la memoria individual con la memoria que resulta de su enlace con la historia política no significa que estén relacionadas por una derivación que va de la primera a la segunda. Sigo a Ignacio Dobles (2009) cuando señala: "las memorias no se construyen en mentes aisladas, sino que se articulan mediante dispositivos sociales compartidos" (167). También los silencios, como negación a la duda, pueden ser resultado de una articulación en el sentido que lo señala Nichanian (2009).

Referencias bibliográficas

- Ávila, Ramiro, Lucía Moscoso, Guillermo Bustos, Jorge Yépez, "Los archivos históricos en Ecuador", *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* No. 29, Vol. 1 (2009), 147-159
- Bustos, Guillermo, "La conmemoración del primer centenario de la independencia ecuatoriana: los sentidos divergentes de la memoria nacional", *Historia Mexicana* Vol. LX, No. 1 (2010b), 473-524
- Bustos, Guillermo, "La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria. Presentación del dossier 'Memoria, historia y testimonio en América Latina'", *Historia Crítica*, N. 40 (2010a): 10-19.
- Bustos, Guillermo. "La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de fundación de Quito". En *Etnicidad y poder en los países andinos*. Compilado por Christian Büschges, Guillermo Bustos y Olaf Kaltmeier. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Universidad de Bielefeld / Corporación Editora Nacional, 2007.
- Capelo, Alejo, Segundo Ramos, José Guzmán. *El crimen del 15 de noviembre de 1922*. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1982.
- Coronel, Valeria y Mercedes Prieto, coords. (2010) *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador / Ministerio de Cultura
- Coronel, Valeria. "Un debate sobre cultura, derechos políticos y 'educación sentimental'", *Revista Casa de las Américas*, No. 258 (2010): 81-90
- Dobles, Ignacio. *Memorias del dolor. Consideraciones acerca de las Comisiones de la Verdad en América Latina*. San José: Arlequín, 2009
- Durán, Jaime, "El Segundo Congreso Obrero Nacional de 1920", *Revista de la Universidad Católica* No. 29 (1981), 345-375.
- Durán, Lucía. *La Ronda: olvidar el barrio, recordar la calle*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador, 2015
- Espinosa, Carlos. *Historia del Ecuador*. Quito: Lexus Editores, 2010
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1992
- Galarza, Jaime. *¿Quiénes mataron a Roldós?* Quito: Soliterra, 1982
- Goetschel, Ana María, Andrea Pequeño, Mercedes Prieto y Gioconda Herrera. *De memorias. Imágenes públicas de las mujeres ecuatorianas de comienzos y fines del siglo veinte*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador, 2007.
- Hacking, Ian. *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002
- Kaltmeier, Olaf. *Testimonios de la lucha indígena de Saquisilí (1930-2006)*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2008.
- León, Christian y Cristina Burneo, eds. *Hacer con los ojos. Estados del Cine Documental*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Cinememoria, 2015.
- León, Christian. "El documental ecuatoriano en el nuevo siglo". En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Edición de Christian León y Cristina Burneo, 107-125. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2015.

- Luzuriaga, Camilo, "Puesta en cuadro y puesta en escena en el documental. La muerte de Jaime Roldós", *Inmóvil*, V. 2, N. 2 (2016).
- Miño, María F, "*La muerte de Jaime Roldós y Con mi Corazón en Yambo*. La reafirmación del imaginario colectivo en función de nuevos procesos de construcción social y política en Ecuador". *ÑAWI. Arte, Diseño, Comunicación*, V. 1, N.1 (2017): 13-28.
- Nichanian, Marc. *The Historiographic Perversion*. New York: Columbia University Press, 2009
- Nora, Pierre. "Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire", *Representations*, No. 26 (1989), 7-24
- Pollin-Galay, Hannah, "Naming the Criminal: Lithuanian Jews Remember Perpetrators", *Holocaust and Genocide Studies* Vol. 30, No. 3 (2016), 506-531
- Ramírez, María del Carmen. *La Plaza Grande de Quito: Fotografía y memoria*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2016
- Rivera, Lisandra y Manolo Sarmiento, *La muerte de Jaime Roldós. El largo silencio de un país*. Quito: La Maquinita, 2013, DVD, 125 min.
- Rodríguez, Martha. *Cultura y política en Ecuador. Estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador, 2015.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009
- Sarmiento, Manolo. "*La muerte de Jaime Roldós: La irrupción del archivo*. En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*". Edición de Christian León y Cristina Burneo, 165-169. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Cinememoria, 2015.
- Striffler, Steve. *In the Shadows of State and Capital. The United Fruit Company, Popular Struggle, and Agrarian Restructuring in Ecuador, 1900-1995*. Durham & London: Duke University Press, 2010.
- Verdesoto, Luis. *Los actores y la producción de la democracia y la política en Ecuador 1979-2011*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2014
- Video 24/7: Jorge Ortiz entrevista a Manolo Sarmiento, 29 de Enero de 2015, - Producción: Víctor Poso. <https://www.youtube.com/watch?v=4iskJjqMaqU>

RABIA: ENTREVISTA A SEBASTIÁN CORDERO

René Idrovo-Zambrano y Álvaro Pazmiño

Universidad Tecnológica Equinoccial

Quito, Ecuador

rene.idrovo@ute.edu.ec y alvaro.pazmiño@ute.edu.ec

El 29 de mayo de 2017 se realizó una entrevista personal a profundidad al cineasta ecuatoriano Sebastián Cordero, guionista y director de *Rabia* (2007). Cordero nos cuenta cuál fue el proceso de realización de dicho film, desde la preproducción hasta la posproducción, haciendo énfasis en el componente sonoro, en particular en el relativamente inexplorado concepto del *punto de audición* y las perspectivas en el cine. La entrevista pretende ser una fuente de análisis en relación a la construcción narrativa en el melodrama, el género cinematográfico que mejor describe a la película. Al ser una entrevista transcrita, el lenguaje utilizado es coloquial.

1. ¿Qué es *Rabia* para Sebastián Cordero?

Rabia (Sebastián Cordero, 2007) es una película que me llegó de manera un poco inesperada, a diferencia de los proyectos que había hecho hasta ese entonces –*Ratas, Ratones y Rateros* (1999) y *Crónicas* (2004)– que fueron guiones que yo mismo escribí desde cero. Con *Rabia* sucedió que es el primer guion que yo adapté de alguien más, era una novela argentina con el mismo título del escritor Sergio Bizzio, que es un escritor que a mí me interesaba porque él había escrito el cuento en el que estaba basada la película *XXY* (2007) de Lucía Puenzo, que es una película que a mí me gustó mucho (y de hecho creo que él escribió también el guion de la película), entonces yo tenía curiosidad en él ya desde antes. Yo soy una persona escéptica y tengo mis dudas acerca de porqué suceden las cosas, pero las coincidencias sí me llaman

la atención y las tomo a veces como señales. En este caso, fue un libro que me regaló una muy buena amiga de Argentina que un día me mandó el libro diciendo: "yo creo que esto te encantaría, va mucho por tu onda". Lo tenía en mi velador ahí listo para leerlo y un día Bertha Navarro –que fue la productora mexicana de *Crónicas*– me escribe diciendo: "me acaban de ofrecer una novela de un escritor Argentino que suena súper interesante y quiero proponértela a ver si tal vez quieres dirigirla". Fue en un momento de crisis porque había estado varios años intentando sacar proyectos en el extranjero, y después de varios intentos fallidos llegó esta propuesta.

Leí el libro y me encantó, pero me encantó más allá de la novela, desde un principio le sentí un potencial cinematográfico gigantesco. En el libro se plantea igual la idea de la casa abandona, del personaje escondido en la casa en la que trabaja la empleada

doméstica, del romance entre los dos sin que ella sepa que él está ahí. Todos esos elementos me parecían súper potentes, súper fuertes a nivel atmósfera, para jugar también con el género, con el suspenso, y de repente sentí que esta era la película. Y es chistoso porque es la película que he hecho en menos tiempo, que se dio más rápido. Bertha ya tenía afortunadamente el mecanismo definido de como la podía financiar, entonces yo me clavé a adaptar el libro, a hacer el guion. Lo habré escrito entre seis u ocho meses, que para mí es bastante rápido, yo normalmente en un guion me puedo demorar entre un año y medio a tres o cinco, pero ya había una posible fecha concreta de rodaje, entonces era muy real que sí iba a hacer la película desde temprano y esto también me hizo trabajarla de otra manera, de una manera mucho más específica desde el principio. También fue interesante para mí porque fue la primera película que hice fuera del Ecuador, se filmó en España, fue una coproducción entre México, Colombia, España y bueno indirectamente Ecuador por mi participación y la de Enrique Chediak, el director de fotografía. Siento que la película siempre tuvo algo que me atrajo, era un manejo muy interesante de realismo social equilibrado con película de género de suspenso. En cierto sentido se le sentía hasta como una película de fantasmas, aunque no haya fantasmas, pero con el espíritu de una casa embrujada, mientras paralelamente hay una historia igual de realismo social que siempre es algo que me ha llamado la atención. Entonces el proyecto surge por ahí, pero muy rápidamente se convierte en una historia muy mía. Yo creo que en la misma adaptación hay varias decisiones

importantes que fui tomando poco a poco y que eventualmente fue interesante porque al principio pensé que tal vez al novelista no le iba a gustar que yo le cambie algunas cosas dentro de la adaptación, pero el más bien fue súper abierto y de hecho en ciertos aspectos me incentivo a ir más lejos. El libro es mucho más amplio, cubre un espectro de tiempo más grande, cuenta más o menos tres o cuatro años en la vida del protagonista, él se esconde mucho más tiempo. Y en el libro también él tiene varias oportunidades de salir de la casa y eso es algo que yo fui poco a poco reduciendo porque sentía que justamente le quitaba fuerza al estar escondido si él podía salir. En el libro estaba muy justificado cuando lo hacía, pero dentro de la película, de alguna forma al ser más compacta la historia, fue cada vez más obvio que eso había que eliminar. De hecho hubo una secuencia, que sucedía a la mitad del guion, que una semana antes del rodaje decidimos eliminar por completo. Y fue a raíz justamente de un comentario de Sergio, quien leyó el guion cuando ya estábamos avanzados, estando a vísperas de rodar. A él le llamo mucho la atención que dentro del guion el personaje pueda salir de la casa. Y es algo que yo creo que lo estaba haciendo un poco por el susto de que la casa se vuelva repetitiva, que dentro de la claustrofobia, en vez de que uno sienta un ambiente más opresivo, uno lo sienta redundante o repetitivo. Entonces, con Kike (Enrique Chediak) hablamos mucho de definir los espacios, de definir visualmente cómo funcionarían las distintas áreas y luego eso también fue algo que sonoramente tuvo todo un proceso para trabajar muy a fondo el sonido de esa casa. Finalmente, mis dudas de si se

le sentía muy repetitivo, se aclararon en la edición. No había ningún problema al estar en los mismos espacios, más bien empezamos a tener problemas de geografía, de que la gente entienda en qué lugar de la casa está. Cosas que antes nos habían parecido súper obvias de entender, de repente ya en la edición se armaban distintos retos. Pero eso es lo que funcionaba con la película, me acuerdo cuando ganamos el premio del jurado en el Festival de Tokio, una de las cosas que más me gustó escuchar de parte de Iñárritu (presidente del jurado) lo que él me dijo es: "mira me encanta el hecho de que hay una mecánica complicadísima y finísima durante toda la película, de cómo funciona el espacio de la casa y todos los lugares, que realmente le apostaste a eso y que de alguna forma eso es lo que hace que la película funcione, la mecánica de este espacio que además va cambiando durante la película".

2. Tú dijiste que ves a *Rabia* como una película de suspenso, yo sé que tiene mucho de suspenso, pero para mí *Rabia* más que nada es un melodrama, un género de géneros con una capacidad única de activar la nostalgia a partir del dolor, el sacrificio, la separación, el amor imposible. ¿En qué medida *Rabia* hace uso del melodrama?

Totalmente, de hecho es muy correcto lo que dices, porque finalmente la película tiene muchos elementos del melodrama, la historia de amor imposible, el conflicto de clases. De hecho, en el libro de Sergio, él marca mucho los paralelos entre la historia de ellos con las telenovelas que Rosa ve. Ese es por ejemplo un elemento que yo traté de meter en la película el momento

que ven la tele juntos, pero no siento que se marca de la misma forma que lo hizo él en el libro. Sin embargo, sí se permea esa idea y está presente, de hecho la idea de inclusive elementos de la telenovela, la empleada trabajando en una casa de los ricos, los ricos con el hijo que además le trata de seducir a la empleada. Claro que aquí hay una distorsión y se le quita todo el idealismo de la telenovela, donde de repente el romance con el chico de la casa podría ser algo bonito para ella y aquí es todo lo contrario, es algo que termina en una violación. Es como que se agarran los elementos que habrían en la telenovela y se les tuerce un poco de alguna forma y eso es algo que sí me interesó mucho.

Y la historia de amor imposible siempre fue el punto de partida. De hecho, la persona que me regaló el libro originalmente, era una persona con quién habíamos estado juntos, y ella me dio esta novela en un momento cuando ya estábamos cada uno tomando nuestro camino, pero mucha de nuestra relación había sido a la distancia. Y de repente el rato que empecé a hacer la película, el rato que empecé a escribir el guion, me di cuenta que yo estaba contando una historia de amor a la distancia. De dos personajes que aunque estén en la misma casa, que eso me parecía además algo genial de la novela, finalmente lo que se está contando es una historia de amor imposible, de un amor a la distancia, donde en realidad hay cuatro llamadas por teléfono que nosotros presenciamos y el resto de la película es más bien la frustración y la imposibilidad de estar juntos. Me acuerdo que con los actores hablamos mucho de que las mejores historias de amor, o realmente las únicas historias de amor que han

tenido impacto en la literatura, en el cine y en el teatro, son las historias de amor imposible. Romeo y Julieta no sería Romeo y Julieta si no habría una imposibilidad de que ellos estén juntos. Yo creo que las grandes historias de amor tienen esa característica. Y aquí, eso era lo que de alguna forma alimentaba la historia, pero justamente como una mezcla de géneros.

A mí siempre me ha gustado el experimentar con distintos géneros, a pesar de que tal vez he estado más cerca del realismo social o películas ancladas dentro de una cierta realidad. Pero aquí por ejemplo, justamente el mezclar melodrama, el mezclar suspenso y el mezclar también realismo social, para mí era una combinación súper interesante. Y es una combinación igual extraña, me acuerdo también que alguien me comentó cuando la vio en algún festival (creo que fue en la Habana), alguien me decía que es una película que empieza como que fuera una película de Ken Loach y de ahí se va hacia lo que sería Hitchcock. Entonces yo decía "que bacán", porque además son directores totalmente opuestos y me parece interesante, y esa era un poco la intención, que igual he jugado con eso en mis otras películas. En *Ratas (Ratas, ratones y rateros)* había una mezcla de los tres mundos distintos de cada personaje, que cada uno tenía su estilo, su estilo visual, su manera de ser contado. En *Rabia*, en cambio, era una cosa gradual, de salir de un mundo agresivo, fuerte, que es duro para nuestros dos protagonistas, y entrar en un mundo que termina siendo más duro aun, pero que es el mundo interno de lo que les está pasando a ellos y que sucede dentro de la casa.

3. ¿Quién es el personaje principal?

Yo siempre le vi como el personaje principal a José María, pero finalmente creo que comparten protagonismo. Y la razón por la que le percibo a él como protagonista de hecho creo que tiene que ver con un tema de perspectiva, un tema de donde estamos nosotros, desde donde entendemos la historia, la historia la entendemos con él, la información, o sea hay muy pocas cosas que sabemos a través de Rosa y todas las cosas que nos enteramos a través de Rosa en su gran mayoría son cosas que igual José María se entera casi en paralelo. Nosotros somos sus únicos cómplices, Rosa puede intuir más temprano que tal vez él esté ahí escondido, pero realmente no se entera hasta el final todo lo que pasa. Nosotros somos cómplices, con él vamos, con él en todo su año ahí adentro. Y es el estar en sus zapatos algo súper importante para que funcione la historia. No me voy tampoco al extremo, pescador por ejemplo es una película donde el 98% de la historia estamos con blanquito, y eso es súper importante a nivel de personaje, de conflicto, inclusive a nivel sonoro, hay muchas cosas que nos acercan más a blanquito; aquí no es tan extremo porque igual hay muchos momentos donde estamos con Rosa, pero siempre está presente la presencia de José María, siempre sabemos que él está espiando, o que puede estar espiando, y eso altera totalmente a nuestra percepción de lo que estamos viendo.

4. Estuviste durante todo el proceso, pre-producción, producción y posproducción?

Sí totalmente, bueno empezamos a armar la película en Madrid, que ahí es donde

estaba el productor principal y la gente de Tele Cinco que era la gente que financiaba la película. El rodaje se lo hizo en el País Vasco, en una casa que estaba muy botada, los dueños la usaban sólo los veranos, en una zona del País Vasco que igual es bastante fría, a pesar de estar en el verano dentro de la casa estábamos congelándonos, también eso pasa con estas casas grandes. Y luego la posproducción la hicimos toda en Barcelona, es chistoso porque no fue una decisión de trabajar en una ciudad versus otra, sino que la gente con la que trabajé, tanto para edición como para diseño de sonido, coincidió que estaban en Barcelona ambos, entonces terminé pasando más tiempo ahí y fue a la final mucho más práctico y mucho más lógico, siempre hay un poco de overlap de sonido y de imagen en los dos procesos. El editor era David Gallard, que es un editor español que estudió en ESCAC, él hizo varias películas que realmente están muy bien, pero tal vez la más conocida en ese entonces era *Rec* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007), esta película como de falso documental de zombis dentro de un edificio, que está muy bien armada la verdad y bueno él ganó el Goya por su edición. Me entrevisté con él y me gustó mucho lo que él planteaba para la historia.

Y el sonido estuvo a cargo de Oriol Tarragó, que es en este momento uno de los grandes diseñadores de sonido de España y del mundo diría yo, porque él en ese entonces había hecho *El Orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007), que obviamente ya es una carta de presentación que no necesita decirse mucho más. Pero es chistoso porque como en *Rabia* la productora fue Berta

Navarro, que es socia de Guillermo del Toro, y Guillermo trabajó en España para *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006) y también en *El Espinazo del Diablo* (2001), me acuerdo que el rato que estábamos buscando diseñador de sonido fue Guillermo quien me recomendó hablar con Oriol. Y fue una recomendación muy acertada y muy bonita, como que me dijo: "mira esta película debe tener más que un score, debe tener un diseño sonoro musical". Y empezamos a hablar de a qué se refería con diseño sonoro musical y era justamente que toda la casa, que todos los ambientes, que todo debía estar muy coordinado, que no debía ser sólo realista y tener los sonidos que se escucharían ahí en esa casa sino realmente armar una atmosfera y un ambiente de una manera muy trabajada. Oriol no hizo ninguna de las películas de Del Toro pero trabajó en el equipo de sonido del *Espinazo del Diablo* me parece y del Toro se acordaba perfectamente de él y fue como que dijo: "anda con él, te va a ir súper bien". Y la verdad es que (no sé si esto es algo que uno debe decir abiertamente) hasta ahora he trabajado con grandes diseñadores de sonido, realmente gente que ha hecho un trabajo espectacular en varias de las películas que he hecho, y creo que Oriol es tal vez el más sutil, el que más me ha sorprendido en cuanto al rango que tiene para manejar la sutileza de una manera increíble paralelamente a todo el impacto que tiene el cine, al impacto que puede tener un sonido bien diseñado y sobre todo en una película que sí debe tener sus momentos de angustia, de susto, de sentir que va en un camino tenso y que el sonido realmente sí realza muchísimo.

5. ¿Qué tan importante es el sonido para Sebastián Cordero?

Tal vez voy a reiterar algo que ya está un poco implícito en todo lo que acabo de decir, pero sí siento que el sonido en el cine es igual de importante que la imagen. Esa es una de las cosas que al principio lo escuchas en algunos momentos cuando estás estudiando y que a veces dices bueno pero no sé, finalmente una película sólo con imágenes se entendería. Pero la verdad es que el sonido es toda una dimensión, es una capa igual de importante que todos los otros elementos con los que se cuenta. Entonces sí siento que la película sin sonidos, sin todos sus elementos, es como que queda totalmente desnuda, y eso me ha pasado en todas. Para mí el sonido sí es una de las cosas más importantes y creo que eso también viene desde un legado que yo creo saqué de la universidad, cuando estudié en USC (la Universidad del Sur de California), y mi profesor de sonido en ese entonces era Tomlinson Holman, quien fue el inventor del THX (Tomlinson Holman Crossover System) y era sonidista para George Lucas. Y el primer día de la clase de sonido vimos el primer reel de *Star Wars* (George Lucas, 1977) con el sonido directo sólo para que nos demos cuenta, y de verdad *Star Wars* se vuelve barata, todo se ve falso, no te crees nada, al punto que uno piensa tal vez la vi sin efectos, y no, lo unció que cambio era que no estabas escuchando todo lo que pasa ahí. Yo sí creo que el sonido es todo en ese sentido, sí te crea un mundo.

6. La acústica de la casa transmite mucho significado, en una de las primeras escenas Rosa le dice a José María que le gusta

escuchar música en el equipo porque suena por toda la casa. ¿Era así en realidad?

Bueno nosotros pusimos el equipo porque cuando conocimos la casa era increíble, pero era una casa que estaba realmente muy botada, era una casa que además tenía una historia súper interesante porque fue una casa que originalmente la construyó una familia de los que les llaman en España indianos, que son en realidad los migrantes españoles de esa época que iban a las Indias, que iban sobre todo por el tema de la importación de azúcar y todo eso. Era la familia de justamente un español que emigró a alguna isla del Caribe, que hizo fortuna y construyó esta casa gigante al lado de la plaza de la iglesia en un pueblo español. Esto a mí me parecía realmente un paralelo muy interesante, que tampoco es que está dentro de la trama ni de la historia de la película, pero me parecía súper interesante que justamente contando una historia de migrantes latinoamericanos en España, hoy por hoy la casa en donde filmamos es una casa de quien justamente hace casi un siglo fue un migrante español que fue a trabajar. Toda la historia de esa casa además es fascinante porque durante la época de Franco expropiaron esa casa y va a otra familia. Y entonces esa casa siempre estuvo como en disputa, porque hay una familia que quería recuperarla, la familia que ahora eran dueños iban sólo los veranos y un poco sólo para hacer acto de presencia, pero nadie vivía realmente ahí. Entonces era una casa muy abandonada, muy fría, que lo primero que hicimos con Eugenio Caballero, el director de arte, fue vaciar la casa en un sólo cuarto y empezar a decorarla desde cero con los mismos

muebles de ahí y con otros muebles ya de escenografía. Pero hay muchos espacios que se los adecuó, se les dio más importancia o menos, finalmente la estructura es la misma pero la casa sí tenía un piso de abajo, era la cocina, luego tenías la entrada, las escaleras, la sala, el comedor, todo lo que es el área social, el siguiente piso que era las dos habitaciones principales y de ahí un piso más que era toda el área del ático y donde se refugia José María. Y la verdad es que cada una de esas áreas de los cuartos de abajo tienen techos altos, las salas, todas las áreas sociales, son áreas como para recibir, con ventanas también grandes, que se prestan a un tipo de acústica muy distinto a las de José María, arriba, encerrado en estos cuartos que además son de techo bajito, ya no tiene papel tapiz, no tienen nada que les ayude de alguna forma a cambiar el sonido. Pero sí, la idea era siempre que tu sientas que finalmente es un casa vieja, donde sí le rechinan los pisos de madera, el jugar con ese elemento sí me parecía súper importante. Y la idea de que justamente uno puede poner música, eso es algo que, más que en esa casa específicamente, siempre me ha pasado. Creo que a todos nos pasa que estamos de repente en algún lugar y escuchas una canción afuera, si es una canción que te gusta inmediatamente tu oreja se va para allá, el hecho de que un sonido pueda unir a dos personas (y más aún una canción) me parecía una herramienta súper chévere. Eso por ejemplo en el libro no estaba presente, la canción, que era la canción de ellos dos. Me acuerdo en el guion, desde un principio, una de las primeras cosas que yo metí es que tenían que tener una canción, que es la canción con la que se emocionan cuando están

juntos. Y justamente ahí fue cuando entró el tema de Julio Jaramillo en su versión de Sombras y que luego se lo escucha en otra versión de Chavela Vargas. Todo eso era una excusa increíble para reunir a los personajes, mientras ella escucha esto en un sitio, el escucha en otro, ayuda mucho a la narrativa y eso sí fue un elemento que me gustó mucho.

Eso y el teléfono, cuando leí el libro talvez el primer plano que se me vino a la cabeza (que dije esta sería una escena de la película) era la primera llamada, esto de que la cámara viaja en un steadicam desde un teléfono hasta el otro cuando él le llama y de esa forma se les une a los dos. Mientras en el un caso sólo tienes el sonido y la música que les une, aquí en cambio es un elemento ya visual, la cámara mismo está llevándote en el mismo plano para unir a los dos personajes que están separados. Entonces son elementos que sí se volvían muy importantes en cómo se iba a contar la historia y que tienen que ver con el espacio totalmente.

7. En *Rabia* se utilizó mucho lo que Michael Chion denomina el punto de audición, tanto desde una perspectiva espacial como subjetiva. En cuanto a la subjetividad, ¿cómo transmite el sonido el estado emocional, la rabia de José María?

Pues mucho, hay muchos elementos con los que jugamos, creo que algunas cosas son más obvias, otras son más sutiles, pero sí había esa idea de la importancia de la subjetividad. Finalmente en una película, yo creo que desde el guion empiezas a tomar una perspectiva, tienes un punto de vista, a veces estás en los zapatos del protagonista, a veces no, a veces la cosas es como más

objetiva, o pretende ser más objetiva porque yo creo que nunca lo es, siempre va a haber la mano del director, del diseñador de audio, del mezclador, que están igual armando una atmósfera, están creando un ambiente que ayuda a contar mejor la historia. Y en este caso uno de los elementos más importantes, era reflejar justamente el estado emocional de José María y lo que le estaba sucediendo. Entonces hay toda una serie de recursos, con sonidos de frecuencias bajas, también con elementos, me acuerdo que había unas como copas, realmente se cubriría un espectro amplio sonoro cuando nos íbamos metiendo en momentos específicos de la película donde José María se vuelve loco, donde pierde cualquier posibilidad de frenarse, en los momentos de su mayor ira, de su mayor rabia y eso le lleva a hacer cosas de las cuales no hay vuelta atrás. Por ejemplo, la paliza al chico que les está viendo feo, que hace un comentario racista, el asesinato al capataz, el asesinato luego a Álvaro (el hijo de la familia que viola a Rosa).

Y esos momentos están igual recalcados visualmente con un elemento que usamos que fue muy sutil pero yo creo que junto con el sonido se complementan muy bien, hay un par de momentos específicos donde usamos lentes que hacen un efecto de *tilt and shift*, que te cambia el foco, aunque estés viéndole al personaje en un mismo lugar de repente se distorsiona el tema del foco, porque ni siquiera es una distorsión tan óptica, pero es algo que te hace sentir que las cosas están raras. Y por sí solo no es tanto (el efecto), por eso junto con este tipo de sonidos (que ahora va pasando el tiempo y me voy olvidando específicamente cual era la combinación de sonidos), recuerdo que había frecuencias bajas muy fuertes, había

altas también, había este tema de las copas que probamos en muchos momentos y de hecho lo juntamos con el score en cierto momento. Hay elementos que veíamos que funcionaban en el diseño sonoro, también había una comunicación con el músico para decir bueno esto por ejemplo no está funcionando, sobre todo para hacer como transiciones entre momentos muy caóticos que de repente se volvían limpios, eso por un lado, a nivel de reflejar lo que es el mundo José María.

Y paralelamente a eso, ya dentro de la casa, hay un elemento que yo sentí que empezó como un juego, como algo lúdico, que me pareció interesante ver qué pasaba y de repente se volvió algo importantísimo, los sonidos de los relojes en la casa. Como hay un reloj abajo que suena y todo eso, pues empezamos por ese reloj, diciendo este reloj tendría igual su sonido con el segundero que se está moviendo, obviamente la campana, todo eso. Pero luego empezamos a pensar, ¡ah bueno! cada cuarto tiene igual su reloj. Y eso pasa mucho en las casas antiguas, hoy en día los relojes de pared creo que cada vez están desapareciendo, porque el mismo concepto del reloj ahora ya va junto con el teléfono, la mayoría de gente ya ni siquiera lleva reloj en la muñeca, es algo que ha ido cambiando pero que es muy efectivo (el sonido de un reloj). Recuerdo en una de mis películas favoritas (y creo que es la película donde concienticé lo que se podía hacer con el sonido), *All That Jazz* de Bob Fosse (1979) (un musical súper experimental que juega con cosas muy extremas), hay una escena donde al personaje principal está a punto de darle un paro cardíaco, es una lectura de guion y de repente dejamos de escuchar el ambiente y sólo escuchamos los

sonidos, por ejemplo de él topando un lápiz, o de él haciendo con sus dedos en la mesa, y uno de los sonidos que se escucha cuando él levanta la mano es el reloj que se acerca a su oído. Siempre había pensado que eso era tan fuerte y tan efectivo, el simplemente desaparecer sonidos y llamar la atención a cosas así, me ayudaba mucho a meterme dentro del personaje. Y en el caso de *Rabia* el tema de los relojes en la casa se volvió como *leitmotiv* durante toda la película. Y no hay uno, sino habrán unos quince relojes en la casa, porque en la cocina tienes uno, que es un reloj chiquito de plástico, en la sala tienes este grande, en cada cuarto, en cada espacio donde vive gente hay algún tipo de reloj. Y hay momentos donde justamente también hay un elemento subjetivo que entra en juego, por ejemplo cuando José María mata a Álvaro y hay toda esta escena larga que es un solo plano secuencia, donde además le ahoga con una almohada y es muy violento, pero a la final ves muy poco. Una de las cosas que hicimos durante esta escena es que poco a poco el sonido del reloj se vaya perdiendo, es como que nos metemos en la cabeza de él al punto que dejamos de oír nuestro entorno, la única cosa que ha estado todo el rato ahí, y el rato que regresa es por un lado como un respiro. Un poco lo que yo le decía a Oriol (diseñador de sonido), siempre cuando hablábamos de este sonido, es que finalmente es el corazón de la casa y en esa escena hay paralelamente también un sonido de corazón el rato que mata a Álvaro. Cosas que se van igual sumando una encima de otra y la idea es justamente que uno no capte todas, no es que cada cosa te llame la atención, sino que ya subliminalmente se vaya metiendo dentro tuyo y creo que en ese caso ese tema del reloj como corazón de

la casa y como sonido de corazón sí fue uno de los elementos súper importantes porque le daba mucha vida y le ayudaba a unir los espacios. Por ejemplo, en edición estábamos todavía en bruto trabajando y tu veías la sala de la casa, luego veías un dormitorio, luego un corredor, porque había varios momentos de espacios vacíos, no atabas tanto los espacios. Pero el rato que ya pusimos el reloj grande, de repente cuando íbamos al cuarto de los señores, seguías escuchando el reloj grande, sólo que ahora se lo escuchaba ya lejos y tenías el otro reloj de ellos ahí, y de repente decías estos dos cuartos sí están juntos, aunque de verdad sí estaban juntos, no estábamos falseando nada, pero de repente ayudo mucho a nivel sonoro lo que se podía hacer ahí. Igual también hay sonidos como por ejemplo cuando tú vas al ático, cuando estás arriba, tienes también sonidos como por ejemplo de palomas, que en realidad nunca ves una paloma en la película, ves las ratas, ves otros animales, pero que son sonidos que ya tenemos asociados con ese tipo de espacios y hechos bien no se les sienten artificiales sino que simplemente es un elemento que está ahí presente.

115

8. Noté que para el sonido directo ustedes prefirieron, no sé si en todo, pero en la gran mayoría utilizar el boom ¿crees que esto aporta en la narrativa en cuanto a las perspectivas?

Esa es una pregunta complicada, te mentiría si te digo que nuestro concepto fue vamos por el sonido del boom porque es el que más perspectiva nos va a dar. Seguro que sí, uno empieza por ahí, el boom siempre va a sonar mucho mejor que cualquier inalámbrico, el boom tiene cuarto, tiene resonancia, te da

dimensión. Un *lavalier* es flaquito, es limpio, cumple su función. Pero muchas veces no puedes sólo estar con el boom. Ahora en este lugar de alguna forma al ser una casa que básicamente era nuestra durante el rodaje, sí era muy controlable el sonido y sí pudimos trabajar. Yo creo que en una gran mayoría utilizamos el boom, pero de verdad ahorita, no te podría decir en qué porcentaje. El *lavalier* igual apoya mucho, igual me gusta trabajar (con ese tipo de micrófonos). Y con los diseñadores de sonido que he trabajado sí se puede priorizar el boom, obviamente el boom es el que le va a dar más cuerpo, el que mejor va a sonar, pero muchas veces sí te toca reforzar con los *lavalier*. Y hay escenas que sólo te toca hacer todo con *lavalier* y armarte el cuerpo, el espacio y todo ya más artificialmente. Igual hay una gran ventaja con el sonido sobre la imagen y es que el sonido lo estás trabajando en otro ritmo, en otro momento, durante el rodaje lo único que te importa es el diálogo, el resto lo vas a armar después. Entonces ese diálogo sí es importantísimo que esté limpio y tener un diálogo que tiene un buen boom, una buena calidad, es algo súper valioso que si no lo tienes igual lo construyes, lo armas. Y pasa mucho que de repente tienes una escena que talvez en gran parte está limpia, pero de repente sí te toca doblar por ejemplo un par de momentos y un par de escenas. Yo en el doblaje creo mucho, la verdad soy muy creyente en el doblaje, siento que con el doblaje se puede realmente hacer muchas cosas bien, si se lo cuida, si se lo trabaja bien y una de las cosas principales es justamente trabajar en las mismas condiciones del rodaje. Por ejemplo, nosotros cuando doblamos nos fuimos al extremo (talvez los dos, tanto Oriol como yo somos muy temáticos), pero nos fuimos

al extremo de utilizar el mismo micrófono de boom para el doblaje, ni siquiera cambiar al del estudio, no, el mismo del rodaje para tratar que realmente tenga la calidez sonora, los diálogos que sí trabajamos. Pero tampoco puedo decirte que somos puristas absolutos y que todo es boom, sería increíble pero no, tienes la vida real también.

9. Existen algunos momentos en los que los diálogos no se entienden y se utilizan perspectivas lejanas, por ejemplo cuando están en la cocina y los dueños están hablando en el comedor cuando recién llegan. ¿Cuándo crees que es importante la inteligibilidad y cuándo la fidelidad de la fuente sonora?

Es que ahí también es un tema de subjetividad, de cómo estás contando la historia. Si tú estás con los personajes de la cocina y de repente sólo necesitas saber que llegaron los dueños de casa y que están armando ruido y escándalo en la puerta, pues funciona muy bien que no les entiendas exactamente, lo que necesitas es reconocer sus voces y darte una idea del tono en el que están, de cómo están. Poco a poco vas escuchando más claramente y creo que igual se juega con eso en varios momentos, sobre todo por lo importante que era marcar esa perspectiva y ese punto de vista de José María, que estaba más lejos, muchas veces no alcanza a escuchar la conversación en la sala, pero sí la música que pusieron. Porque hay sonidos que te llegan más y que eso también juega, más aun en el final de la película cuando está enfermo, cuando está agonizando está escondido y de repente la primera vez que se escucha el llanto del bebé es súper lejano y súper perdido en una atmósfera de sonidos (donde él ya está más allá que acá) y

ese pequeñísimo llanto del bebé es lo que le jala y lo que hace que él se vuelva a levantar y se despierte, claro y luego se lo escucha claramente. Lo mismo pasa con los sonidos que son muy sutiles como el teléfono, el jugar con el hecho de que estamos escuchándolo a él y a ella súper lejos, y es importante que ella este súper lejos, él se cuida por eso habla más bajo, pero sí se juega también con los sonidos muy sutiles de lo que se escucha a través del teléfono mismo.

10. Tanto Rosa como José María escuchan las conversaciones de la familia desde una perspectiva lejana, ¿Qué le dice esto al espectador? ¿Cuál es el mensaje?

La idea es justamente que ellos no están ahí escuchando las cosas desde un primer plano, porque ellos dos están en el margen, ellos dos son personajes periféricos. Él está en el piso de arriba porque es el piso que ya no se usa, dónde están las cosas abandonadas, guardadas, es casi un fantasma en esta casa, entre las sábanas, entre los plásticos que cubren a los objetos. Y ella en cambio está en la cocina, en el piso que casi es un subsuelo, también aislada. Y hay un juego también visual, por ejemplo se ven las escenas de los señores cenando, a Rosa no se le ve la cara, está cortado su cuerpo, para ellos ella es casi invisible, esta noción de que ella está pero finalmente no tiene un impacto en la casa. A pesar de que poco a poco le van teniendo cariño y de alguna forma cuando nace el hijo de Rosa, creo que para los señores de la casa es como que naciera un nieto, de alguna forma eso sienten que va a ser, lo que le va a dar vida a sus últimos días. Pero igual el mundo de ellos para Rosa es un mundo lejano, entonces los momentos

donde hay distancia sí los aprovechó para marcar más aun ese sonido lejano.

11. ¿Crees que eso es un microcosmos de lo que se vive en Europa con la migración?

Un poco la intención era esa cuando empecé con la adaptación del guión, en el libro sucede en Argentina, con personajes argentinos, el libro tiene más bien una lucha de clases, porque es una familia adinerada en el centro de Buenos Aires versus estos dos personajes, ella viene del interior y él también, pero los dos son de ahí mismo. Cuando Berta me propuso hacer la película ella desde un principio me dijo: "mira yo puedo hacer esta película en España porque vamos a hacerla básicamente con el mismo mecanismo que hicimos el financiamiento para *El Laberinto del Fauno* y podemos hacerla allá y lo interesante de hacerla allá sería justamente incorporar el tema de la migración". Si estos dos personajes son migrantes, qué pasa con ellos ahí. Entonces sí es un elemento que se volvió importantísimo en la temática de la película. Y el tema de que la servidumbre es invisible, de que ellos pueden ser impactados por la misma tele que ven, o por lo que sucede en el mundo, pero finalmente, si viven en mundos muy distintos, sí viven aparte. Por ejemplo uno de los pocos momentos en los que se viola el tema de la perspectiva es cuando vamos con Rosa a buscar a José María y vamos a conocer donde vivía él, que es en este piso lleno de camas, abultadísimo. Y claro, se rompe la perspectiva pero por la necesidad de entender cuál era el mundo de José María, él conoce perfectamente su espacio, y creo que es importante que el público también lo conozca. Entonces en ese momento de alguna forma se justifica el

romper la perspectiva y también nos involucra en el mundo de Rosa.

Pero creo que sí justamente todo el tiempo en el cine para mí es súper importante tener claro qué es lo que quieres hacerle sentir al espectador. Esta historia, esta escena, este momento de la trama, cómo se lo cuenta mejor. Y a veces uno dice no esto va a ser demasiado obvio si es que enfatizo tanto, porque el rato que estoy viendo sonido por sonido todo te llama la atención muchísimo, pero el rato que se juntan ya todos los sonidos es algo es muy loco lo que pasa porque se vuelve orgánico, lo aceptas como tal y no lo sientes falso. Porque lo peor sería que de repente tú digas ¿por qué hay tantos relojes aquí en la casa? ¿qué está pasando, por qué se ponen esos sonidos raros cuando José María está bravo? y la película se iría el tarro si estarías analizando cada cosa. Pero como todos estos elementos se incorporan es muy fuerte lo que pasa con la suma y al mismo tiempo también una vez que todo se balancea las cosas entran en su lugar. Cuando recién estás diseñando, antes de mezclar, de repente hay sonidos que te llaman mucho la atención y a veces son cosas que te gustan, pero el rato que ya vez terminada la película te das cuenta que hay algunas de esas cosas, que si no llegan a balancearse bien, o a equilibrarse con todo el resto de elementos (que justamente esa es la función de la mezcla), también te pueden sacar, por eso es igual de importante el proceso del sonido. Finalmente es igual con la luz, la iluminación, pones todos los elementos que puedas primero y luego vas depurando e igualando con las luces, igual tú pones la luz en cierta dirección, pero luego tienes que trabajar, la tienes que banderear, tienes que suavizarla. Y esto es un poco el equivalente a lo que

sería el trabajo de mezcla, de qué haces, vamos a equalizar esto, vamos a integrar esto al resto de la banda sonora. Pero finalmente mientras más elementos tenga, de alguna forma más cuerpo va agarrando ese mundo sonoro y eso también es súper importante.

12. Esa distancia, esta impotencia de los personajes se ve reflejada en forma clara en la escena de la violación, en la que José María solamente puede escuchar desde lejos que están violando al amor de su vida y no puede hacer nada. Y así mismo en varias ocasiones José María escucha a Rosa llorar detrás de una puerta y yo creo que eso también nos transmite un montón esa barrera que construye en sí el melodrama. ¿Estas perspectivas lejanas fueron grabadas durante el rodaje?

Sí hubo un par, yo en un momento dado pensé que lo íbamos a hacer mucho más, pero es increíble cuanto puedes trabajar el sonido después. Si lo tienes limpio al principio sí le puedes luego dar una cámara, dar un espacio y jugar con la perspectiva. Pero sí me acuerdo que concretamente cuando llega la policía a interrogar a Rosa y José María escucha desde arriba (es uno de los primeros momentos que nos damos cuenta que él está ahí que él está presente y que ese va a ser un poco su lugar), lo que propusimos con Álvaro López (sonido directo) fue colocar un micrófono lejos, un poquito fuera de fase, ni siquiera apuntando directamente como para complementar y ahí decir bueno ahí vamos a tener dos elementos para ver cómo se lo balancea y claro eso le fue súper útil a Oriol. Pero lo que no recuerdo es si realmente lo llegamos a hacer en muchos lugares. Me acuerdo que habían escenas

concretas, específicas, donde yo decía aquí nos va a ayudar mucho, pero no sé si fue todo el tiempo, eran momentos muy concretos donde la perspectiva de José María iba a ser importante.

13. ¿Crees que el sonido es cómplice de José María?

El sonido te ayuda a meterte en la película y te ayuda a meterte en la mente de él, no sé si cómplice, como que la palabra cómplice implica que le está de alguna forma tapando, que le está ayudando. Es cómplice en el sentido que nos ayuda a meternos a nosotros como publicó en su mente y lo que está viviendo él. No sé si es cómplice en el sentido en que más bien para él el sonido es un enemigo, el sonido es la posibilidad de que le escuchen, de que se den cuenta que está ahí. Finalmente no llegué a jugar tanto con eso en la película como quería, es que eran cosas que se volvían demasiado sutiles y que no llegaban a entenderse del todo. Por ejemplo había un momento donde yo quería que se entienda que José María ya tiene perfectamente ubicado que maderas rechinan y cuáles no, entonces cuando él camina de un sitio al otro, que se vea que él ya sabe que sí va por aquí no se le va a escuchar, que no va a sonar en la casa, pero no se llegaba a entender del todo. Pero, sí más que cómplice es una fuente de peligro y luego a su vez es su manera de meternos en su cabeza.

14. El contacto telefónico es la única forma de comunicación entre José María y Rosa. ¿Crees que la nostalgia del melodrama se transmite con la perspectiva de ambos personajes que se escuchan a través del filtro de un teléfono?

Yo creo que sí, hay como la desesperación de querer estar más cerca, hay un sonido que está lejano, que se siente que ha pasado por un cable, de alguna forma que no está ahí a tu lado. Es un sonido que evoca la necesidad de acercarse, creo que sí resalta la nostalgia y creo que justamente la idea de las relaciones a la distancia a raíz de que existe una manera de comunicarse por medio de teléfono (hoy en día ni se diga con todo lo que es computadoras, *skype*, videoconferencias, etc.), es que tú puedas estar muy cerca a otra persona aunque estés en otro continente, pero pase lo que pase siempre va a haber los pequeños impedimentos de la tecnología, los *delays*, porque la comunicación puede cortarse, porque de repente alguien se escucha mal o no le entiendas bien. Todo eso es parte de los obstáculos de una relación a la distancia y yo creo que funcionaba jugar un poco con eso. Aunque tampoco llegué a exagerar tanto, pero sí es bien notorio la diferencia de las voces. Una de las cosas más complicadas en logística fue que yo quería que el teléfono funcione, suena como un capricho, pero en algún momento tienes muchos teléfonos en una película y rara vez realmente funcionan, pero yo sentía que eran tan importantes los diálogos entre ellos dos a nivel de performance (en lugar de tenerla a ella sentada a un ladito dando la réplica que hubiera sido la alternativa, que es lo que usualmente se hace, generalmente no es el otro actor que habla, sino el asistente de dirección que dice las líneas, le da la réplica al principal y generalmente no es tan grave). Pero aquí yo sentía que las 4 escenas eran el corazón de la película, donde ellos se conectaban. Entonces sí

sentía que era importantísimo que él pue-
de escuchar a Rosa en el teléfono y lo que
hicimos con el sonidista fue que él grabara
con el boom la llamada, pero también te-
nía el sonido grabado del teléfono, ya que
se hizo la conexión (porque sí tocó hacer
toda una conexión, pasar cables de un si-
tío de la casa a otro, de un lado al otro para
poder tener las llamadas). No se grababan
simultáneamente, pero te ayudaba al actor
a nivel de performance. Yo creo que eso y
con el sonido del teléfono nos dio más he-
rramientas con las que jugar.

**15. En cuanto al silencio, este elemento
del sonido que también es muy importante
y creo que se hace muy notorio en la esce-
na en la que José María asesina a Álvaro
¿Qué tan importante es para ti el silencio?**

120

Es súper importante porque la película
está llena de capas y capas de sonido,
entonces cuando de repente empiezas a
quitar capas, estás diciendo algo con eso.
Se está marcando un momento de vacío
en el personaje, un momento en el que
José María se encuentra en el momen-
to más oscuro con Álvaro. Sobre todo es
un momento que viene después de tener
igual el caos sonoro, la rabia que siente
dentro, era muy importante. También hay
otros momentos donde es muy notorio,
por ejemplo cuándo va a empezar la es-
cena de la fumigación, es una escena con
mucho efecto sonoro aprovechando de la
máquina que está botando este humo, que
claro suena súper industrial, suena súper
fuerte, pero cuando empieza la escena es
algo que se escucha súper lejano, perdi-
do, y poco a poco vamos entendiendo
lo que es y también tiene que ver con la

perspectiva de José María. Él ya está bas-
tante más flaco, más débil, todavía no se
enferma porque eso llega a raíz de la fumi-
gación, esa es la explicación que nosotros
mismo planteamos. Pero sí, hay igual un
juego entre silencio y sonido, hay contras-
tes muy marcados de cómo se escucha el
exterior versus este interior tan agobiante.
Después de la fumigación se escuchan los
pajaritos y oyes creo una ola a lo lejos, o el
primer sonido del mar. Sí te permite respi-
rar, el sonido sí te agobia, simpatiza mucho
en cuanto al encierro.

**16. Rabia culmina con la muerte de José
María y la eterna separación de los aman-
tes después de finalmente estar juntos
por unos segundos, un final perfecto para
este melodrama. Después de esto la pelí-
cula termina con un plano secuencia que
recorre toda la casa con Sombras (inter-
pretado por Chavela Vargas) como fondo
musical. ¿Cómo la música afianza la idea
argumental?**

Ese es el otro plano que ya sabía que yo
quería hacer, ese plano final que era un
eco de este plano inicial donde se comu-
nicaron estos dos personajes. Cuando es-
taban juntos pensé, este es el momento
de hacer un recorrido final por la casa. Y
un poco la idea conceptualmente era casi
como que si fuera el alma de José María
por fin saliendo de la casa, después de
haberla recorrido entera. Ese plano desde
un principio estaba planteado, sabíamos
además que era un plano muy compli-
cado (*steadicam*), que en varios lugares
debíamos hacer ajustes de luces, que la
cámara tenía que pasar por lugares muy
agostos. Fue un plano que de hecho nos

demoramos, que estaba previsto hacerlo en un día entero, tuvimos un problema técnico y finalmente lo tuvimos que acabar otro día, fueron casi dos días de rodaje dedicados de ese plano. Y durante todo el rodaje, todos los productores y toda la gente involucrada estaban seguros de que yo no iba a usar ese plano, me decían: "te garantizo que ese plano se queda con los créditos". En mi cabeza decía bueno tal vez esa es la opción, pero todos me decían son como 2 minutos y pico de recorrido de la casa cuando ya terminó la película y ahí en realidad yo no tenía previsto que la canción suene. Pero mientras estábamos editando fue una de las primeras cosas que probamos, ¿qué pasa si es que en ese recorrido empieza a sonar la canción? ¡Y agarró una fuerza ese plano! y de repente, de lo que al principio todos me decían seguro vas a cortar o vas a poner fragmentos del plano, todo el mundo ya se clavó en que ese plano debía quedar enterito y afortunadamente funcionó así y sí es de las cosas que a la gente le llega mucho. Es muy chistoso, la cultura de cada país en donde se ha mostrado la película, hay gente que por ejemplo cuando termina la película, cuando sienten que ha terminado se levantan y se van. Me acuerdo cuando presentamos la película en la Habana, el rato que muere José María la cámara se empezó a alejar, todo el teatro se levantó y no esperaron a que se termine

dos minutos más tarde el plano, para ellos ya debía haber créditos, es como que ya sentían que se había cerrado. Hay otros lugares donde ese plano es la oportunidad de respirar y de calmarse, porque además uno acaba de pasar por tantas emociones, sobre todo con este final tan melodramático, tan intenso, tan devastador para ambos. Yo creo que necesitas ese momento de salir y de pensar y es algo que yo siento que a mí me gusta tanto como espectador, como cineasta, me parece que le aporta mucho. Pero sí, fue algo que en realidad yo creo que sin el poder, sin la combinación de elementos y en particular sin la música de Chavela Vargas, no creo que hubiese funcionado tan bien, tan fuerte. Fue de esas apuestas que no sabíamos si iban a fluir y afortunadamente sí funcionó. Pero es raro porque es un momento donde si puedes llegar a sentir que ya se acabó la película, de gana sigo dando vueltas por la casa. Suena absurdo, cuando ves que funcionó de gana ni me cuestiono, pero antes de que funcione tienes muchas dudas y eso es parte del proceso, la duda mismo de cómo funcionan los elementos, de cómo se complementan, es algo que es crucial en el proceso creativo para que la cosa realmente agarre su fuerza y llegué a completarse el círculo, lo cual era algo para mí súper importante en esta película, saber que había un ciclo que se había cumplido.

Biografía de los autores de los artículos

Marcelo Báez es autor de 3 libros de crítica de cine entre los que destaca *Cine y literatura: Encuentros Cercanos de todos los tipos* (2013). Profesor de Historia del Cine, Composición de Guiones, Apreciación Cinematográfica y Semiótica de las Artes Visuales. Becario Fulbright 2015. PhD (c) en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar.

Lizardo Herrera es profesor asociado en Whittier College (USA). En el 2009 obtuvo su Ph.D en la Universidad de Pittsburgh. Hizo su maestría en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, y su Licenciatura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), instituciones en las que estudió temas relacionados con la cultura del barroco andino. Ha publicado artículos académicos en varias revistas académicas. Junto a Julio Ramos acaba de preparar la antología: *Druga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcotráfica*, que está en imprenta y próxima a salir.

Franco Passarelli es Licenciado en Antropología (2013) por la Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina. Magíster en Antropología Visual (2016) por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) sede Ecuador. Investigador, realizador audiovisual, docente, productor y programador de festivales de cine etnográfico y coordinador de revistas de antropología visual.

124

Graciela Ramírez es candidata Doctoral por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Máster en Ciencias Sociales por FLACSO Ecuador. Máster en Lingüística Teórica por la Universidad Pompeu Fabra España, Docente agregada de la Facultad de Psicología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Correo: gramirez522@puce.edu.ec

Andrés Ramírez es fotógrafo, Documentalista y co-fundador de la productora audiovisual PRODUCTOTRA. Master en Montaje Cinematográfico ESCAC 2011, Master en Documental y Sociedad ESCAC 2011, Tecnólogo en Medios Masivos de Comunicación USFQ 2009

Nathalia Quiroz es Máster en Ciencias Sociales con mención en Género y Desarrollo por FLACSO Ecuador. Docente agregada de la Facultad de Psicología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Jorge Daniel Vásquez es docente de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Sus investigaciones integran análisis cultural, pensamiento crítico y sociología de la globalización. Es autor de *Identidades en Transformación* (FLACSO, 2013), *Máquinas Identitarias en disputa* (Universidad Nacional de Costa Rica, 2014) y *Crítica de la sociedad adultocéntrica* (PUCE, 2015). En 2016 recibió la beca Fulbright para realizar estudios en la Universidad de Massachusetts-Amherst.

Instrucciones para los autores

1. **FUERA DE CAMPO. Revista de cine** es una revista arbitrada cuatrimestral de cine editada en la ciudad de Guayaquil por la Universidad de las Artes. Hacemos un llamado permanente para artículos.
2. Los artículos deben ser originales, no estar comprometidos ni estar siendo considerados para su publicación en otro lado.
3. Las citas de obras en idiomas distintos al usado en el artículo deben ser traducidas al idioma del artículo.
4. La temática de los artículos debe ser cualquiera relacionada con el cine. La revista acepta análisis de la obra de cineastas, estudios de obras específicas, estudios sobre los principios generales del cine, análisis comparativos de cines nacionales, etcétera. Si bien aceptamos trabajos sobre cualquier región, **FUERA DE CAMPO. Revista de cine** privilegiará los trabajos sobre cine latinoamericano.
5. El artículo debe ser enviado al correo **revistadecine@uartes.edu.ec**. Cada artículo debe tener un mínimo de 4.000 y un máximo de 10.000 palabras escritas en un documento de Word con letra Times New Roman, doble espacio (incluyendo texto, citas y notas a pie de página), tamaño 12 y usando como sistema de citación el manual de estilo Chicago-Deusto (http://www.uartes.edu.ec/noticia_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php)
Cada autor debe enviar dos documentos separados:
1ro: El artículo sin ningún tipo de identificación del autor o de su afiliación institucional que debe incluir: a) título, b) un resumen (abstract) en el idioma original del artículo e inglés (máximo 150 palabras), c) palabras clave en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras clave).
2do: Una hoja en la que se especifiquen los datos del autor, su afiliación institucional, una biografía breve del autor (75 palabras), el nombre de su artículo y sus datos de contacto.
6. Cada artículo será enviado a dos árbitros ajenos a la Universidad de las Artes. Solo se publicarán aquellos artículos que sean aceptados por ambos evaluadores o, en caso de que estos no estén de acuerdo, aquellos que sean aceptados por un evaluador y el Editor de la revista. Los árbitros podrán: Aceptar, Aceptar con muchas correcciones o Aceptar con pocas correcciones.
7. La revista acepta entrevistas, noticias, reseñas de libros, reseñas de DVD, reseñas de festivales de cine, etcétera. También estamos abiertos a incluir en la revista textos de naturaleza distinta a la tradicional, en cuyo caso recomendamos al autor ponerse en contacto con el editor de la revista y consultar sobre esa posibilidad.
8. Todo autor tiene el derecho de apelar la decisión de los árbitros. En ese caso debe escribir al Editor un correo electrónico (arturo.serrano@uartes.edu.ec) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial quien decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

Este es un resumen del manual de estilo de la Universidad de las Artes que a su vez es una adaptación del manual Chicago-Deusto. Puede conseguir el Manual completo en el siguiente link: http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf

I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, Espacio interlineal doble, Numeración desde la primera página, Citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2cm y letra tamaño 10 puntos (no usar cursivas en los bloques de citas), La comilla doble (") es para uso exclusivo de citas y la comilla simple (') para marcar la palabra por cualquier otra razón, Notas a pie de página con letra Times New Roman tamaño 10.

II. Resumen de normas de referencia

Cita corta	Como afirma Kracauer, "el cine no es más que recuerdos." ¹
Cita larga	Como afirma Kracauer: "El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la <i>psyche</i> a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento" ²
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, <i>La Unión Europea</i> , 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en Bibliografía (al final del texto)	Besné, Rosario. <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> . Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, "Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis", en Anne Carr, <i>Religion, Feminism and the Family</i> (Louisville: Westminster John Knox Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, "Presencia y utilización de la traducción en prensa española", <i>Meta</i> 56, no. 1: 112-113.
Película (nombre en español)	<i>Julieta</i> (Pedro Almodóvar, 2016)
Película (nombre en lengua distinta al español)	<i>Inglorious Basterds</i> [<i>Bastardos sin gloria</i>] (Quentin Tarantino, 1995)

1 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: *Paidós*, 1987), 56.

2 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: *Paidós*, 1987), 56.

Declaración de Ética y Mala Praxis en la Publicación

Fuera de Campo. Revista de Cine se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics tal como fue establecido en la 2nd World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010¹. En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos así como la calidad de los textos incluidos en cada número.

1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en la sección Instrucciones para los autores, incluida en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en la sección Instrucciones para los autores, incluido en cada número.
5. El editor indicará a los árbitros cuáles son los criterios para aceptar o rechazar un artículo.
6. La identidad de los árbitros será siempre protegida y bajo ninguna circunstancia se puede revelar su identidad.
7. El Editor garantizará que los árbitros no conocen la identidad o afiliación de los autores sometidos a arbitraje.
8. En caso de que exista sospecha de plagio o publicaciones duplicadas se actuará usando como guía los flujogramas diseñados por el Committee on Publication Ethics².
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. Los Editores están en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El Editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

127

1 http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

2 <http://publicationethics.org/resources/flowcharts>



Esta revista fue realizada en la Universidad de las Artes del Ecuador
bajo el sello editorial UArtes Ediciones
y se terminó de imprimir en enero de 2018.
Se imprimieron 100 ejemplares.
Familias tipográficas: Chronical y Uni Sans.