



Fotograma de la película *Sentimientos de Jashy* (2012), de Nelson Palacios.

Guayawood y la imaginación melodramática andina

11

Noah Zweig

Docente investigador

Universidad Internacional del Ecuador

Noahz747@gmail.com

RESUMEN

En este artículo proponemos la idea de un «imaginario melodramático andino» que configura gran parte del cine bajo tierra de la costa ecuatoriana, particularmente las obras del cineasta Nelson Palacios. Basándonos en la obra de Hermann Herlinghaus, argumentamos que este imaginario interregional revitaliza un nexo melodrama-subalternidad que se puede encontrar en los escritos de Antonio Gramsci y propone una estética popular democrática.

Palabras clave: Nelson Palacios, melodrama, subalternidad, globalización, Gramsci

ABSTRACT

In this article we propose the idea of an "Andean melodramatic imaginary" that configures a large part of the underground cinema of the Ecuadorian coast, particularly the work of filmmaker Nelson Palacios. Drawing on the work of Hermann Herlinghaus, we argue that this inter-regional imaginary revitalizes Antonio Gramsci's proposal of a melodrama-subaltern nexus that espouses a popular democratic aesthetic.

Key Words: Nelson Palacios, melodrama, subalternity, intermediality, Guayas, Gramsci

Introducción y argumento

12

En las últimas dos décadas se ha investigado mucho sobre lo que se llama «cines pequeños». Estos variopintos sectores de cine independiente y comunitario, que a menudo no obtienen fondos de las entidades cinematográficas estatales, se han caracterizado con diversas formulaciones como la del «cine de bajo tierra» en Ecuador y «cine regional» en Perú.¹ Estos microcines subnacionales están compuestos de realizadores, en su mayoría autodidactas, que residen en espacios que se consideran liminales. En el contexto andino, los géneros, subgéneros y estilos de este sector cinematográfico de ultrabajo presupuesto abarcan, entre otros, el *western*, el sicario, el terror, la aventura y el cine religioso. Y muchas de sus producciones están realizadas en la lengua vernácula melodramática, a la que Christine Gledhill se refiere como un «género cruzado»².

En este estudio de caso de lo que llamamos el «melodrama andino», nos enfocamos en las películas de un practicante de este sector, el costeño ecuatoriano Nelson Palacios Cabrera (Milagro, 1957). En este artículo planteamos la no-

¹ Véase, entre otros, Alvear y León (2009) y Bustamante y Luna (2017).

² Citada en Scott Loren y Jörg Metelmann, «Interview with Christine Gledhill», en *Melodrama After the Tears: New Perspectives on the Politics of Victimhood*, Loren y Metelmann (Ámsterdam: University of Amsterdam Press, 2016), 297.

ción del melodrama andino. Usando las películas de Palacios, notamos que el melodrama es una de las formas artísticas más proteicas que salta fácilmente de un género al otro, y a través de esta investigación podemos comprender las experiencias de los grupos subalternos en un mundo globalizado.

Cabe señalar que el término «andino» hace referencia a los Andes y en general a la serranía. Sin embargo, estamos concibiendo a «lo andino» como un imaginario. Y en nuestra fluida comprensión los imaginarios no están delimitados geográficamente. Más bien, pueden interactuar o cruzarse con otras formas de identidad. Por lo tanto, es posible que en un espacio pequeño y altamente regionalista que es Ecuador, los costños se identifiquen con «lo andino». Las películas de Palacios articulan los agravios del subalterno guayasense y serrano, plasmando cómo funciona la imaginación melodramática andina en las muy diferentes regiones del Ecuador. Y son muy populares entre el público fuera del Ecuador, debido a la gran cantidad de internautas internacionales que ven sus películas en YouTube.

13

En términos de especificidad geográfica, técnicamente «lo andino» se refiere a países que componen la cordillera de los Andes. Cabe recalcar que la provincia de Guayas, ubicada en la costa ecuatoriana, está técnicamente fuera de esta serranía. No obstante, Ecuador comprende una de las naciones andinas,³ por lo que, en nuestro análisis de los melodramas de Palacios, se usa ese término de manera pluralista. De hecho, es justamente la maleabilidad de este imaginario lo que posibilita la cualidad intermedial del melodrama, permitiendo así que «lo andino» traspase a la costa ecuatoriana. Y las filmaciones de Palacios han tenido lugar en varias regiones del país fuera del Guayas: El Coca (Amazonía); Los Ríos (Costa); Cuenca, Cañar y el cantón Caluma (Sierra).

³ Cabe señalar que Nelson Palacios no utiliza el término «cine andino» para describir su estilo cinematográfico, sino «cine independiente». Entrevista personal, 9 de septiembre de 2020.

Palacios es el realizador más prolífico del cine ecuatoriano en general. Ha adoptado el estilo melodramático de varios géneros y ha realizado 47 películas entre 2005 y 2022.⁴ Este cineasta actúa en sus películas, interpretando los personajes principales, además de realizar la producción y fotografía. Ha dirigido la que es considerada la película más vista en todo el cine ecuatoriano cuando los clics de YouTube se usan para medir la audiencia⁵: *Pedro, el amante de mamá* (2014). Su operación, con sede en Durán, ubicada en Guayas, es conocida coloquialmente como Guayawood, que, aunque cuenta con otros cineastas,⁶ se asocia principalmente a Palacios.

14

Entre los sectores de los «cines pequeños» del Ecuador, Guayawood se ha seleccionado para este artículo porque privilegia particularmente lo melodramático. Aquí consideramos la manera en que Palacios utiliza el melodrama como modo de narración para, en pleno siglo XXI, recuperar la identidad de los montubios (campesinos de la costa), grupo que comprende el 7 % de la población ecuatoriana y es una nacionalidad que históricamente ha sido discriminada. Para entender el melodrama andino hay que situar la vertiente melodramática de Palacios en los contextos regionales y globales. En América Latina lo melodramático es considerado la matriz sociocultural por excelencia con la que se median y configuran las nociones de ciudadanía y nación. Usando la obra de Palacios, discurremos justamente la paradoja: ¿qué papel desempeña el melodrama, que comenzó como parte de la construcción de la nación decimonónica, en medio del actual quebrantamiento de tales paradigmas? Como componen parte del melodrama andino, consideramos que las películas de Palacios forman parte de una larga tradición del nexo melodrama-subalternidad, que se remonta a Antonio Gramsci,

4 Entrevista personal, 16 de junio de 2022.

5 Al momento de escribir, la película ha recibido 16 millones de visitas en la plataforma.

6 Los otros cineastas de Guayawood incluyen, entre otros, a Bárbara Morán, Elio Peláez y Davis Mero.

donde la capacidad de lo melodramático de crear una estética popular democrática fue considerada como una alternativa preferible a la estetización de la política de la que advertía Walter Benjamin.⁷ Como señala Stefanny Peláez Alegría, la forma de melodrama proporciona a los cineastas de sectores de cine de bajo presupuesto de América Latina un medio para plasmar las luchas subalternas, ya que estas películas a menudo sirven como refugio para desahogar su sentimiento.⁸ Así, por ejemplo, películas melodramáticas suelen tematizar las auténticas dificultades de los campesinos. Peláez Alegría observa que existe una correlación entre el fracaso de las instituciones sociales y políticas para reconocer a los actores subalternos y la creciente popularidad del melodrama en el cine regional peruano.⁹ Esto también es cierto con los sectores no urbanos del Ecuador, que históricamente han sido desatendidos por los urbanistas. Igualmente, Gramsci argumentó que el melodrama puede jugar un papel clave en la construcción de nuevos imaginarios «nacionales» que descentren ciudades «letradas».¹⁰

15

Para comprender cómo Guayawood funciona como eje de esta matriz de melodrama, planteamos el siguiente argumento. Las películas de Palacios intermedian estas enunciaciones del imaginario del melodrama «nacional» y de lo andino.

Nuestro uso del concepto de intermedialidad proviene de Herman Herlinghaus; se trata de un término para describir el carácter híbrido del arte y la literatura modernos.¹¹ Herlin-

7 Hermann Herlinghaus, «La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria», en *Narraciones Anacrónicas de la Modernidad. Melodrama e Intermedialidad en América Latina*, Hermann Herlinghaus (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002), 36.

8 Stefanny Francesca Peláez Alegría, «El reconocimiento de la diferencia en el cine regional. Caso: "Juanito, el huerfanito"» (tesis de maestría, Universidad de Lima, 2017), 6, http://200.11.53.159/bitstream/handle/ulima/4696/Pel%C3%A1ez_Alegr%C3%ADa_Stefanny_Francesca.pdf?sequence=1&isAllowed=y

9 Peláez Alegría, «El reconocimiento...», 13.

10 Herlinghaus, «La imaginación melodramática...», 32.

11 Herlinghaus, «La imaginación melodramática...», 37.

ghaus caracteriza el melodrama por su capacidad única para sutilmente cruzar medios, géneros e hibridar identidades.

Marco teórico: melodrama andino e intermediación

16 En este estudio combinamos dos nociones —de lo andino y la intermedialidad— para teorizar el melodrama andino, concepto que derivamos de Carla Marcantonio quien utiliza el término «melodrama global» para caracterizar filmes como *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) que «trazan nuevos arreglos de espacio, encarnación y configuraciones temporales, comprometiéndose directamente con las convenciones y paradigmas de la expresión melodramática durante esta coyuntura de la globalización»¹². El melodrama andino es contiguo al melodrama global; la diferencia es que el primero está fuertemente acentuado con lo andino. En Ecuador, un país sumamente escindido por región, el melodrama andino intermedia formas de identidad, dando como resultado nuevos híbridos. Como una forma de intermedialidad, el melodrama andino moviliza varios imaginarios y estructuras de sentimiento entre diversos grupos subalternos en el contexto «andino».¹³

En cuanto de los orígenes del melodrama, es cierto, como argumenta Peter Brooks, que ese estilo avanzó como parte de una estructura de sentimiento investido en la formación social jerárquica y como parte de una modernidad en evolución en los años posteriores de la Revolución francesa.¹⁴ Pero también es el caso que existen otras «modernidades» como las de los An-

12 Carla Marcantonio, *Global melodrama: nation, body, and history in contemporary film* (Nueva York: Springer, 2015), 3. Las traducciones son del autor.

13 André Dorcé, «Escenarios emergentes del melodrama en el paisaje audiovisual contemporáneo», *Comunicación y Sociedad*, n.º 17 (2020): 8, https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2020000100206.

14 Véase Brooks (1995).

des. Entendemos el melodrama de esta región como un diálogo constante con la «modernidad andina».

Herlinghaus define el melodrama «no tanto como un tema, conjunto de temas o género, sino como una matriz de la imaginación teatral y narrativa que ayuda a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas de individuos y grupos sociales diversos»¹⁵. Asimismo, para Jesús Martín-Barbero, en América Latina el melodrama ha permitido históricamente a las masas una «sintaxis audiovisual», libre de imposiciones de las élites culturales, con la que pueden integrarse en la sociedad.¹⁶

Para describir el hábil carácter del melodrama para cruzar géneros, Herlinghaus ha acuñado el término «intermedialidad», que consiste en lo siguiente:

[una serie de estrategias que] [o]rganizan sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios, fenómeno que se da tanto en la poesía romántica como en la literatura de la vanguardia, en el arte visual, el teatro, el cine, la televisión, así como en los lenguajes de los nuevos medios electrónicos.¹⁷

17

En el contexto de Guayawood, la forma en que estamos empleando la intermedialidad se refiere a la capacidad de Palacios para trabajar con una variedad de géneros utilizando consistentemente el estilo melodramático, dándole un fuerte sentido autorial. Aunque las películas de Palacios están muy acentuadas con un significado específico de la experiencia subalterna guayasense, también atraen a públicos de otros lugares, dentro y

15 Herlinghaus, «La imaginación melodramática...», 23.

16 Citada en Xavier de Brito y José Capito Álvarez, «El melodrama como discurso histórico, político y mediático en América Latina, la otra modernidad», *Academo* 6, n.º 2 (2019): 197. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7352638>.

17 Herlinghaus, «La imaginación melodramática...», 39.

fuera del país, que están experimentando problemas similares; en resumen, el melodrama andino intermedia regiones.

En la medida en que, si bien el imaginario melodramático latinoamericano ha sido ampliamente explorado en general,¹⁸ su iteración como lengua vernácula transcultural en los sectores audiovisuales andinos durante la primera parte del siglo XXI ha sido menos estudiada. Una excepción es el trabajo de Stefanny Peláez Alegría, quien, escribiendo sobre el melodrama realizado en el cine regional peruano, sostiene que estas películas fueron bien recibidas por el público fuera de las grandes ciudades precisamente porque muestran visceralmente un mundo que ha sido descuidado por el Estado: «Tuvo gran acogida por el público, tanto en el interior como en el extranjero; porque se generó una simbiosis con los espectadores al ofrecer una respuesta ante la incógnita que domina sus vidas: ¿por qué les tocó ese destino?»¹⁹. Del mismo modo, el atractivo de las películas de Palacios radica precisamente en la forma en que muestran a los ecuatorianos experimentando dolor y sufrimiento reales en el interior del país. Y muchos ecuatorianos de los barrios humildes han estado felices de comprar copias baratas de discos de sus películas, antes de que estuvieran ampliamente disponibles en las redes sociales en los mediados de la década 2010.²⁰

18

Desglose por secciones

Este artículo está dividido en dos partes. En la primera sección, situamos las operaciones de Guayawood en su contexto histórico del feriado bancario del Ecuador. En el segundo apartado, consideramos cómo las siguientes películas de Palacios plasman el melodrama andino e intermedian con otras ideas:

18 Vease, entre otros: Herlinghaus (2002) y Martín-Barbero (2000).

19 Peláez Alegría, «El reconocimiento...», 40.

20 Jorge Martillo, «Nelson Palacios edita filmes con el sudor de sus sueños», *El Universo*, 6 de julio de 2014, <https://www.eluniverso.com/fotogalerias/nelson-palacios-edita-filmes-con-el-sudor-de-sus-suenos/>

El llanero vengador (2008), *Pedro, el amante de mamá* (2014), *Sentimientos de Jashy* (2012) y *No me dejes, mamá* (2009). Estas películas han sido elegidas porque destacan las formas intermedias en las que Palacios trabaja a través de los géneros.

La producción del melodrama andino

El modo de producción de Guayawood debe entenderse en el contexto más amplio del surgimiento de Ecuador «bajo tierra» (de aquí en adelante: Ecuador Bajo Tierra). El aparecimiento de esta corriente está vinculada a dos fenómenos relacionados a principios del siglo XXI que transformarían la economía del Ecuador. Primero fue la crisis financiera del feriado bancario, que obligó al país a dolarizarse, y segundo, el auge del mercado regulado de discos de películas piratas. El caos que marcó los inicios de Guayawood, derivado de la misma crisis económica, combinado con este nuevo ecosistema de discos ampliamente disponibles, fue especialmente propicio para la plasmación de lo melodramático. Esas exigencias de la nueva economía ecuatoriana inspiraron a Palacios a adaptar un modelo de producción basado en la improvisación, que vinculamos aquí a una estética popular democrática gramsciana que informa el melodrama andino.

19

A continuación, ampliamos el significado del melodrama andino más allá de los contenidos de las películas de Palacios, situándolos como parte de la vida cotidiana. Consideramos su melodrama como parte de su modo de producción. Como observa Herlinghaus, «Gramsci fue tal vez fue el primer teórico en darle al melodrama el estatus de un concepto clave para la comprensión de los desajustes histórico-culturales que caracterizan la modernidad»²¹. Este es el caso en el Ecuador rural después del feriado bancario, cuando el melodrama se convirtió en una forma de dar sentido al mundo nuevo, que es una propues-

21 Herlinghaus, «La imaginación melodramática...», 30.

ta que hace Jesús Martín-Barbero sobre el melodrama en Latinoamérica en general.²²

Gran parte de lo melodramático tiene que ver con descubrir cómo hacer frente a las situaciones cotidianas, y este es el caso del cine de Palacios, cuya empresa debe entenderse en el contexto de la era posferiado bancario, cuando los ecuatorianos de a pie buscaban cómo reconstruir sus vidas en el nuevo orden económico, tanto detrás como delante de la cámara.

Además, el contexto histórico de la incursión de Palacios en el cine en 2004 debe entenderse en el contexto del auge de las cadenas de cine transnacionales en el país, que, como señala Gabriela Alemán, coincidió con el colapso de las salas de cine tradicionales de una pantalla.²³ Estos multicines, ubicados por lo general en las urbes principales, eran prohibitivamente caros para la mayoría de los ecuatorianos que aún sufrían los devastadores efectos del feriado bancario. Y para la población subalterna que suele residir en las zonas rurales, esta nueva cultura de ir al cine múltiplex era aún más remota.

Cabe señalar que históricamente, Ecuador ha estratificado el cine por clases. Como comenten Miguel Alvear y Christian León, «A diferencia de lo que sucedió en los países del capitalismo avanzado, en Ecuador el cine nació con una profunda marca de clase. Fue un espectáculo para la élite urbana ansiosa de emular la modernidad cultural de Europa y Estados Unidos»²⁴. Y en la década de 1990, como las cadenas de alquiler de videos como Blockbuster nunca despegaron en el país, las poblaciones rurales quedaron al margen de la cultura audiovisual.²⁵ Esta exclusión por parte del Estado también puede

²² Véase Martín-Barbero 2000.

²³ Gabriela Alemán, «At the Margin of the Margins: Contemporary Ecuadorian Exploitation Cinema and the Local Pirate Market», en *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*, Victoria Ruétalo y Dolores Tierney (Nueva York: Routledge, 2009), 261.

²⁴ Miguel Alvear y Christian León, *Ecuador bajo tierra: Videografías en circulación paralela* (Quito: Ochoymedio, 2009), 15.

²⁵ Y cabe señalar que todas las escuelas de cine del país se concentran en las principales ciudades.

ser vista como una fuente de inspiración, de motivación para cineastas como Palacios para hacer su propio cine a través de la forma del melodrama. Entonces, por ejemplo, a propósito de este olvido estatal, entre los temas más recurrentes en el cine de Palacios, cuyas películas se realizan con una cámara casera y la ayuda de familiares y amigos, se encuentran la pobreza y el abandono.²⁶

Asimismo, este sentimiento de marginación dio lugar a una floreciente cultura de la piratería de discos de películas, posibilitado por nuevas tecnologías. Los discos baratos de películas hollywoodenses demostraron ser una alternativa popular a los múltiples. Y esta demanda de DVD pirateados ayudó mucho a la economía local, ya que la piratería se convirtió en un verdadero negocio.²⁷ Las autoridades estatales decidieron regular el mercado pirata en lugar de ilegalizarlo. Los comerciantes podían piratear discos de películas de cualquier país para venderlos, pero la excepción era el cine «oficial» de Ecuador cuyos cineastas llegaron a un acuerdo con los comerciantes de DVD para no reproducir discos de sus películas para incentivar el crecimiento de un sector cinematográfico nacional. Sin embargo, no existe tal trato entre los vendedores de discos y los directores de Ecuador Bajo Tierra como Palacios y sus discos se han vendido frecuentemente en la calle.²⁸ Así nació la piratería ecuatoriana digital en los principios de la década de 2000, y esta vibrante cultura de la reproductibilidad audiovisual se synergizó con la ya mencionada realización de cine bajo tierra, surgida del sentido de exclusión de lo subalterno de lo audiovisual. Es decir, para la población subalterna,

26 Rafael Ponce-Cordero. «Cine Bajo Tierra: Ecuador's Booming Underground Cinema in the Aftermath of the Neoliberal Era», en *A Post-Neoliberal Era in Latin America*, Daniel Nehring et al. (Bristol: Policy Press, 2019), 103.

27 Gabriela Alemán, «At the Margin...», 261.

28 David Alejandro Novoa Romero, «La construcción de imaginarios sociales sobre la sociedad manabita en las películas de Fernando Cedeño: *Sicarios manabitas* y *El ángel de los sicarios*» (tesis de maestría, Flacso Ecuador, 2014), 13, <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/8283/10.C03.000107.pdf?sequence=4>

esta repentina accesibilidad de cine internacional incentivó a los cineastas ecuatorianos a enfocarse en profundizarse construyendo su propio sector.²⁹ Así, por ejemplo, Mauricio Acosta Muñoz observa que la piratería autorregulada en Nigeria durante la década de 1990 dio lugar a una «nueva estética e industria del cine nigeriano»³⁰.

Asimismo, es en esta nueva cultura audiovisual de piratearía y producción en la que Palacios realizó su primer cortometraje, *El señor de los sueños* (2005). Este filme nunca se estrenó porque Palacios lo consideró deficiente. Pero, con la experiencia, montó un modo de producción que desafía al Estado, y que aún utiliza, en el que durante los créditos finales de cada una de sus películas aparece un anuncio con un número de teléfono para que los espectadores interesados en actuar en una producción suya puedan llamar.³¹ Y las condiciones para aparecer en una película de Palacios es que los actores deben contribuir con los costos de producción, que son principalmente casetes, comida y transporte.³² Los presupuestos para las películas de Palacios comienzan en \$500³³ y, por lo general, la cantidad que los actores aportan es de \$80.³⁴

En fin, entendemos el modo de producción de Palacios como parte de la imaginación melodramática andina en la medida en que está interesado en hacer frente a la vida cotidiana en contextos nuevos y desconocidos, como la nueva economía del Ecuador. Herlinghaus observa que, en contraste con la ideolo-

29 Véase Alemán (2009) y el filme ensayístico/falso documental híbrido *Más allá del mall* (Alvear, 2009).

30 Mauricio Acosta Muñoz, «Producción, narrativa y circulación del cine de guerrilla en Ecuador entre 2010 y 2016» (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador, 2018), 32. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6580>

31 Esta práctica tiene antecedentes en las narcopelículas mexicanas de la década de 1970. Véase Vincenot (2010).

32 Miguel Alvear y Christian León, *Ecuador bajo tierra: videografías en circulación paralela* (Quito: Ochoymedio, 2009), 56.

33 Miguel Alvear, «Nelson Palacios: Director ecuatoriano», *Revista Harvard Review of Latin America* 8, n.º 3 (2009): 57.

34 OchoyMedio, «REPOSTERÍA: "Producciones Capricho"», <https://www.ochoymedio.net/reposteria-producciones-capricho/>

gía de la Ilustración, que separaba el mito y la razón, el afecto o lo melodramático debe considerarse parte de cualquier proyecto de construcción nacional, incluidos los de abajo. Y este uso de lo melodramático encuentra vínculos o intermedialidades con subalternos en otros lugares, fuera de Guayas. Además, como Guayawood tematiza la experiencia del montubio, población abandonada por el Estado, debemos incluir esta empresa como parte de un proyecto de construcción nacional en curso de «lo subalterno».³⁵

Análisis de películas

Muchos de los protagonistas de Palacios están obsesionados con reconstruir el núcleo familiar tras varias pérdidas.³⁶ Situamos esta tematización en el contexto del período posferiado bancario del Ecuador, que en muchos sentidos rompió con la «familia» como Estado nación. Palacios ha respondido a este trauma colectivo recurriendo al melodrama andino para reflexionar sobre la experiencia de los montubios, una población desproporcionadamente golpeada. Lo que une a todas estas producciones es su intermedialidad, ya que combinan y median aristas diferentes. A continuación, analizamos estas películas como formas de intermediaciones. Primero se describirán brevemente las tramas para poder escudriñar los filmes en el contexto del melodrama andino.

23

1) *El llanero vengador*

Ambientada en las colinas fronterizas que separan a Ecuador y Colombia, esta película narra el viaje del llanero y su compañero Rosendo. Durante una parada, el llanero sueña con una joven,

³⁵ Herlinghaus, «La imaginación melodramática...», 32.

³⁶ Alvear y León, *Ecuador bajo tierra*, 53.

Rosita, de quien se enamora inmediatamente. Del otro lado de la frontera, se muestra a la misma Rosita soñando con el llanero, enamorándose de él. Los viajeros se encuentran en la finca de Juan Alcívar, quien acepta emplearlos. Milagrosamente, el llanero descubre que la misma Rosita es la hija de Juan. Rosita está obsesionada con el llanero, y él insiste en que ella es demasiado joven para él. Finalmente, el protagonista sucumbe a las tentaciones y se casan. El día siguiente, el llanero y Rosendo van a una misión y cuando regresan encuentran a Juan y su familia muerto a tiros. El único cadáver que no hallan es el de Rosita. En su búsqueda desesperada, el dúo encuentra a los asesinos que mantienen cautiva a Rosita. Rosendo y el llanero matan a los malos y salvan a Rosita. Los tres se alejan para continuar con sus vidas.

24 En el fondo, *El llanero vengador* plasma la identidad montubia y lo que significa pertenecer a esa nacionalidad. No es casualidad que Palacios sitúe la película en la frontera, donde no queda claro qué es Colombia y qué es Ecuador. El sentido del lugar se vuelve más claro a medida que avanza la historia. Aquí Palacios está recuperando la identidad ecuatoriana «desde una perspectiva de abajo hacia arriba», la del montubio.

Entonces, aquí entendemos el melodrama como un vehículo para mediar la identidad nacional. Históricamente, en América Latina, el melodrama ha sido de manera «de arriba hacia abajo»: utilizado por regímenes populistas y autoritarios como parte de proyectos de construcción nacional. Este fue particularmente el caso en México³⁷ y Brasil³⁸ a mediados del siglo XX. En Guayawood vemos el reverso en el que Palacios es capaz de inventar sus propias reglas de juego basado en intermediaciones. Así, al combinar la violencia tarantiniana de una historia de venganza con el estilo melodramático, particularmente las crudas escenas del cortejo de Rosita y el llanero, Palacios enuncia la voz del montubio.

37 Véase López (2004).

38 Véase Vasconcelos (2010).

Como observan Miguel Alvear y Christian León en su comentario sobre *El llanero*, a lo largo de la película el protagonista pronuncia frases sobre la necesidad de «seguir adelante», lo que también sirve como metáfora de la empresa fílmica de Guayawood: avanzar penosamente a pesar de la falta de ayuda estatal.³⁹ Asimismo, esta necesidad de adelantar puede interpretarse como una autorreflexión en el sentido de que podemos entender el personaje del llanero como una variación del propio Palacios que desdibuja los límites entre su vida y su arte.

2) *Pedro, el amante de mamá*

La trama tiene que ver con la reconstrucción de una familia montubia. Julia está casada con Guillermo, el personaje de Palacios. Ella tiene una aventura con el titular Pedro, por quien lo abandona. Luego Julia se arrepiente considerablemente. Por su parte, después de mucha angustia, Guillermo, ante la presión de su hija Marlene, que había pedido a Dios por una intervención, finalmente decide regresar a casa y arreglar la familia.

25

En el cine de Palacios, la emoción siempre triunfa sobre la técnica y ese es sin duda el caso de *Pedro*. Como escribe Mauricio Acosta sobre el oficio del cineasta, «es un proceso lento, que busca sobre todo la expresión emocional antes que el desarrollo técnico, o de lenguaje»⁴⁰. Acosta añade que lo que más le importa a Palacios es mostrar más que contar. De ahí su preferencia por las tomas largas y prolongadas y la idea es que las elecciones en puesta en escena y puesta en cuadro estén al servicio de esta sensación de tiempo dilatado.⁴¹ La lógica detrás de estas decisiones estéticas de Palacios es que el público tenga una idea de lo que están experimentando sus personajes montubios.

Lo que vemos con *Pedro*, entonces, es a Palacios basándose en los cimientos del melodrama y transponiéndolos a la

39 Alvear y León, *Ecuador bajo tierra*, 108.

40 Acosta Muñoz, «Producción, narrativa y circulación...», 92.

41 Acosta Muñoz, «Producción, narrativa y circulación...», 95.

caótica situación del Ecuador de principios del siglo XXI. Como estilo, el melodrama siempre trata sobre la vida cotidiana, los conflictos domésticos y los enredos románticos. Entonces, por ejemplo, gran parte del tiempo de pantalla se dedica a mostrar a Guillermo y Julia haciendo sus tareas domésticas. Históricamente, desde finales del siglo XVIII, el melodrama desempeñó un papel en llenar el vacío de un mundo posrevolucionario donde las nociones tradicionales de verdad habían sido cuestionadas y, sin embargo, mucha gente todavía sentía la necesidad de esos códigos.⁴² De ahí, la estética del melodrama asumió el papel de premiar las virtudes y castigar los vicios. De modo parecido, al evitar cualquier ambigüedad entre el bien y el mal en sus películas, Palacios está tratando con los efectos que el feriado bancario tuvo sobre el montubio.

3) *Sentimientos de Jashy*

26

Esta película, ambientada en la campiña del Guayas, narra el viaje del granjero Patricio, interpretado por Palacios. Él y su madre María conversan con Néstor, un evangélico itinerante. Su discusión de los textos sagrados es una dinámica interesante, ya que la familia de Patricio es católica. Mantienen la mente abierta y le piden consejos a Néstor sobre el camino correcto. Al día siguiente, mientras Patricio está trabajando en el campo, pasa Pablito, un amigo familiar, a su cabaña y le explica a María que acababa de regresar de Bucay, donde trabajaba Patricio. Pablito explica que los antiguos empleadores de Patricio tienen una finca cerca de la cabaña de María, pero llegar a esa propiedad requiere cruzar un río peligroso. Patricio decide aprovechar esta oportunidad laboral y emprende el viaje, trayendo consigo a Jachy. A mitad de la caminata, se da cuenta de que el viaje es demasiado arriesgado y le ordena a Jachy que regrese a casa.

42 Linda Williams, «'Something else besides a mother': 'Stella Dallas' and the maternal melodrama», *Cinema Journal* 24, n.º 1 (1984): 4, <https://muse.jhu.edu/article/707330/pdf>

Subsiguientemente, los títulos en pantalla indican que han pasado varios días y María, angustiada, aún no sabe nada de Patricio. Jachy regresa, pero no Patricio. El cachorro hace repetidos intentos de buscar a su amo en el río. Pablito regresa a la cabaña para encontrar a la histérica María. Él la consuela mientras Jachy continúa su búsqueda. María está convencida de que su hijo está muerto. Pablito y Néstor intentan calmarla. Los tres, junto con Jachy, bajan al río a buscar a Patricio. La película termina con una imagen fija de Jachy gritando y Néstor rezando.

Una de las aristas notables de esta película es la medida en que protagoniza al personaje canino que desafía la forma en que se retrata a los animales en el cine de Hollywood. Randy Malamud observa hasta qué punto, en general, los animales son creados por Hollywood para la mirada humana. Rara vez recibimos casos de animales que actúan solos por su propia voluntad; más bien, aparecen en las películas por su ternura.⁴³

En el filme de Palacios, por el contrario, Jachy es un agente activo que actúa por su propio albedrío, genuinamente preocupado por el paradero de su amo. Muchas de las tomas están hechas desde la perspectiva de Jachy. Y esto es un testimonio de la ductilidad del melodrama andino, ya que va más allá de los humanos y llega a otras criaturas como los perros. De ahí, Palacios rompe con la tendencia del cine occidental de mostrar animales con el emocionalismo enforzado típico de Hollywood.

27

4) *No me dejes, mamá*

Al igual que *Jachy*, esta película transcurre en el campo de Guayas. La niña Chavita y su madre Julia luchan por salir adelante todos los días. Con pocas posibilidades, Julia decide irse a Estados Unidos a trabajar. Deja al granjero Jacinto a cargo de su hija. Resulta que Jacinto es muy abusivo con Chavita. Esta úl-

⁴³ Randy Malamud, «Animals on Film: The Ethics of the Human Gaze», *Spring* 83 (2010): 22.

tima decide escapar. Perdida y hambrienta termina en la propiedad del simpático ranchero Leoncio quien decide adoptarla. A su regreso a Ecuador, Julia se entera de lo sucedido. Ella había ahorrado suficiente dinero para comprar una casa en la ciudad. Para agradecer a Leoncio, ella le ofrece la posibilidad de quedarse con ellas. Leoncio acepta, pero se encuentra poco acostumbrado al ajetreo de la vida urbana y añora el campo. Chavita se enfrenta con la difícil decisión de quedarse con su madre o regresar al campo con su padre adoptivo. Ella elige esta última y Julia, respetando la decisión de su hija, busca el perdón de Cristo por haber abandonado a su hija.

28

Lo interesante de esta película es cómo Palacios tematiza la división ciudad-campo, que ha sido un pilar del melodrama universalmente. En cuanto a la experiencia de lo urbano, el cine melodramático ha jugado tradicionalmente un papel mediador. La idea era que en Estados Unidos, a partir de la década de 1920, las emociones crudas que se muestran en las películas melodramáticas ayudaron a los inmigrantes rurales que acababan de llegar a las ciudades a adaptarse a la «modernidad».⁴⁴ Esos trabajadores se sentían abrumados por el bullicio de la vida urbana, y ver tal intensidad retratada en las películas de melodrama les permitió adaptarse. Asimismo, escribiendo sobre el contexto latinoamericano, para Jesús Martín-Barbero, el melodrama tiene una función mediadora en la que los espectadores pueden negociar lo rural y lo urbano.⁴⁵ La película *No me dejes, mamá* se aleja de esta idea de que el melodrama permite un medio para afrontar la modernidad urbana. Más bien, la intención de Palacios aquí es enfatizar hasta qué punto el Ecuador está dividido por ciudad y campo. La división racializada del país se puede entender al observar su geografía social donde hay una clara distinción entre la ciudad, que se caracteriza por

⁴⁴ Ben Singer, *Melodrama and Modernity* (Nueva York: Columbia University Press, 2001), 9.

⁴⁵ Jesús Martín-Barbero, «La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía», en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Hermann Herlinghaus (Santiago de Chile: Cuarto Propio), 76.

áreas de mayoría mestiza, y las áreas rurales periféricas que están pobladas por indígenas, montubios y afroecuatorianos.

Conclusión

En este caso de estudio, hemos propuesto la noción de la «imaginación melodramática andina». Este imaginario es específico de naciones andinas como Ecuador. Con base en la obra de Hermann Herlinghaus, quien recurre a Gramsci para plantear que el melodrama juega un papel clave en el descentramiento de lo urbano en la construcción de un nacional popular, encontramos manifestaciones de este imaginario en el cine de Nelson Palacios. Aunque «lo andino» se asocia con el temperamento de la serranía, el melodrama andino es una categoría escurridiza, fluida y se manifiesta en la región costera.

29

Bibliografía

- Acosta Muñoz, Mauricio. «Producción, narrativa y circulación del cine de guerrilla en Ecuador entre 2010 y 2016». Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2018. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6580>.
- Alemán, Gabriela. «At the Margin of the Margins: Contemporary Ecuadorian Exploitation Cinema and the Local Pirate Market». En *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*, edición de Victoria Ruétalo y Dolores Tierney, 277-290. Nueva York: Routledge, 2009.
- Alvear, Miguel. «Nelson Palacios: director ecuatoriano». *Revista Harvard Review of Latin America*, vol. 8, n.º 3 (2009).
- Alvear, Miguel y Christian León. *Ecuador Bajo Tierra: videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio, 2009.
- Brooks, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

- Burt, Jonathan. *Animals in Film*. Londres: Reaktion Books, 2002.
- Bustamante, Emilio y Jaime Luna. *Las miradas múltiples: el cine regional peruano*. Tomo II. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial, 2017.
- De Brito, Xavier y José Capito Álvarez. «El melodrama como discurso histórico, político y mediático en América Latina, la otra modernidad». *Academo*, vol. 6, n.º 2 (2019). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7352638>.
- Dorcé, André. «Escenarios emergentes del melodrama en el paisaje audiovisual contemporáneo». *Comunicación y Sociedad*, 17 (2020). <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7501>.
- Herlinghaus, Hermann. «La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria». En *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Edición de Herlinghaus, 21-59. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.
- Loren, Scott y Jörg Metelmann. «Interview with Christine Gledhill». En *Melodrama After the Tears: new Perspectives on the Politics of Victimhood*. Loren y Metelmann, 297-310. Ámsterdam: University of Amsterdam Press, 2016.
- Malamud, Randy. «Animals on Film: the Ethics of the Human Gaze». *Spring* 83 (2010): 1-26.
- Marcantino, Carla. *Global Melodrama: Nation, Body, and History in Contemporary Film*. Nueva York: Springer, 2015.
- Martillo, Jorge. «Nelson Palacios edita filmes con el sudor de sus sueños». *El Universo*, 6 de julio de 2014, <https://www.eluniverso.com/fotogalerias/nelson-palacios-edita-filmes-con-el-sudor-de-sus-suenos/>
- Martín-Barbero, Jesús. «La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía». En *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Edición de Hermann Herlinghaus, 61-76. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002.
- . «De la telenovela al vallenato: memoria popular e imaginario de masa en Colombia». En *La memoria popular y sus transformaciones: América Latina y e países luso-africanos*. Edición de Martin Lienhard, 29-42. Frankfurt: Vervuert, 2000.
- Novoa Romero, David Alejandro. «La construcción de imaginarios sociales sobre la sociedad manabita en las películas de Fernando

- Cedeño: *Sicarios manabitas y El ángel de los sicarios*». Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2014, <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/8283/10.C03.000107.pdf?sequence=4>.
- OchoyMedio. «REPOSTERÍA: "Producciones Capricho"».
- Ponce-Cordero, Rafael. «Cine Bajo Tierra: Ecuador's Booming Underground Cinema in the Aftermath of the Neoliberal Era». En *A Post-Neoliberal Era in Latin America*. Edición de Daniel Nehring et al., 93-114. Bristol: Policy Press, 2019.
- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. Nueva York: Columbia University Press, 2000.
- Vasconcelos, Cid. «Women as Civilizers in 1940s Brazilian Cinema». En *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment*. Edición de Darlene Sadlier, 64-76. Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- Vincenot, Emmanuel. «Narcocine: la descente aux enfers du cinéma populaire mexicain». *L'Ordinaire des Amériques*, 213 (2010): 31-54. <https://doi.org/10.4000/orda.2409>.
- Williams, Linda. «"Something Else Besides a Mother": Stella Dallas and the Maternal Melodrama». *Cinema Journal*, vol. 24, n.º 1 (1984). <https://muse.jhu.edu/article/707330/pdf>.

Filmografía

- Alvear, Miguel. *Más allá del mall*. Largometraje documental. Ecuador, 2010.
- González Iñárritu, Alejandro. *Babel*. Largometraje. Estados Unidos, 2006.
- Palacios, Nelson.
- El llanero vengador*. Largometraje. Ecuador, 2008.
- . *El señor de los sueños*. Largometraje. Ecuador, 2005.
- . *No me dejes, mamá*. Largometraje. Ecuador, 2009.
- . *Sentimientos de Jashy*. Largometraje. Ecuador, 2012.