

Chasqui

Comité Editorial

- Fernando Checa Montúfar, docente de la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, director general del CIESPAL.
- César Ricardo Siqueira Bolaño, docente e investigador de la Universidade Federal de Sergipe (UFS). Presidente de la Asociación Latinoamericana de Investigación de la Comunicación (ALAIIC).
- Ernesto Villanueva, docente de la Universidad de Las Américas de Puebla y miembro de la Fundación Fundalex, México.
- Marcial Murciano, docente de la Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- Efendy Maldonado, docente e investigador de la Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinós), Brasil.
- María Cristina Mata, Argentina.
- Gabriel Kaplún, docente e investigador de la Universidad de la República, Uruguay.
- Erik Torrico, docente de la Universidad Andina Simón Bolívar, Bolivia.
- Rafael Roncagliolo, director del Institute for Democracy and Electoral Assistance (IDEA) del Perú.
- Ernesto Carmona, presidente de Federación Latinoamericana de Periodistas, capítulo Chile.
- Bruce Girard, presidente de Comunica.org.
- Gaëtan Tremblay, docente investigador de la Université du Québec à Montréal

Consejo de Redacción

- Gustavo Abad, periodista, comunicador, docente investigador de FLACSO Ecuador y secretario general del CIESPAL.
- Raquel Escobar, comunicadora y coordinadora de Planificación y Sostenibilidad del CIESPAL.
- Alexandra Ayala, comunicadora, articulista de opinión y coordinadora de Investigación del CIESPAL.

Créditos

Centro Editorial y Documentación
Raúl Salvador R.

Editor
Pablo Escandón M.
pescandon@ciespal.net

Concepción gráfica
Diego S. Acevedo A.

Suscripciones
Isaías Sánchez
isanchez@ciespal.net

Impresión Editorial QUIPUS - CIESPAL

Portada
Jorge Fernández
Foto: Archivo histórico de Ciespal

Consejo de Administración

Presidente
Édgar Samaniego
Rector de la Universidad Central del Ecuador

Luis Mueckay
Delegado del Ministerio de Relaciones Exteriores,
Comercio e Integración

Cecilia Herbas
Delegada del Ministerio de Educación

Héctor Chávez V.
Delegado de la Universidad Estatal de Guayaquil

Embajador Pedro Vuskovic
Representante de la Organización de Estados Americanos

Amparo Naranjo
Secretaria Permanente de la Comisión Ecuatoriana de
Cooperación con UNESCO

Vicente Ordóñez
Presidente de la Unión Nacional de Periodistas

Roberto Manciati
Representante de la Asociación Ecuatoriana de
Radiodifusión

Susana Piedra
Representante de la Federación Nacional de Periodistas

Fernando Checa Montúfar
Director General del CIESPAL

Publicación trimestral
Edición junio 2012
Número: 118

Chasqui es una publicación del CIESPAL, incluida en el catálogo y archivo de Latindex. Miembro de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura <http://www.felafacs.org/rederevistas>, Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe en Ciencias Sociales y Humanidades <http://redalyc.uaemex.mx>. Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial del contenido, sin autorización previa. Las colaboraciones y artículos firmados son responsabilidad exclusiva de sus autores y no expresan la opinión del CIESPAL.

En esta edición



Portada: Jorge Fernández

3 Jorge Fernández:
artífice del pensamiento
comunicacional latinoamericano
Fernando Checa Montúfar

6 Un momento oportuno
Margarida María Krohling Kunsch

8 Superar la condición periférica
Ana Sílvia Lopes Davi Médola

10 El Pensamiento Comunicacional
de Jorge Fernández
José Marques de Melo

17 La política en el relato periodístico
ecuatoriano: cómo contar la
historia de una democracia
postergada
Un acercamiento al relato
periodístico de Jorge Fernández
Salazar sobre la política
ecuatoriana
Raquel Escobar

Ensayos

22 Periodismo sin poder
Un estudio de un caso en Elpaís.
com; El mundo.es y ABC.es
Francisco de Assis Cordeiro da Silva

28 Los estudios de comunicación
social/periodismo en el Ecuador.
Una visión crítica al rol de la
universidad y la academia
María Isabel Punín Larrea

37 La radio en América Latina y el
Caribe. Mapa interactivo
Tito Ballesteros López

42 Da opinião pública para a
inteligência coletiva:
produção colaborativa e em rede
Rejane de Oliveira Pozobon

48 Comunicación Organizacional:
simetrías y asimetrías en la era de
la globalización
Renato Dias Baptista

52 Un recorrido sobre el autor:
su problematización en Gadamer,
Jauss y Eco
Mariana Patricia Busso

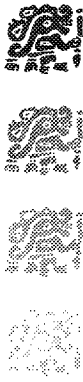
57 Construcción de la investigación
comunicacional:
una propuesta metodológica
Jiani Adriana Bonin

62 Traçados da corrupção no Brasil:
a enunciação visual em charges
políticas
Fabiano Maggion

68 ¿Hallaremos el radicalismo no
riguroso?
Imágenes y rastros sobre
el pensamiento crítico
latinoamericano en comunicación
Eduardo Gutiérrez

74 Aquela mulher sou eu?
A telenovela brasileira na
construção das identidades na
velhice
Laura Hastenpflug Wottrich

79 Un acercamiento a las nuevas olas
del cine latinoamericano: el caso
de Ecuador
Gabriela Alemán



Un acercamiento a las nuevas olas del cine latinoamericano: el caso de Ecuador¹

Recibido: marzo 2012. Aprobado: junio 2012.

Gabriela Alemán

Obtuvo un PhD por la Universidad de Tulane en el 2003 con una tesis sobre el cine ecuatoriano. Recibió una beca Guggenheim en el 2006. Publicó, entre otros, "At the Margin of the Margins: Contemporary Ecuadorian Exploitation Cinema and the Local Pirate Market", Epilogue, Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America. Edited by Victoria Ruétalo, Dolores Tierney, London: Routledge, 2009.

galeman@usfq.edu.ec

Resumen

Análisis de la película Prometeo Deportado, del cineasta ecuatoriano Fernando Miele, desde tres aspectos: producción, narrativa y montaje. Además se presenta un acercamiento a la figura del autor como eje principal de la propuesta estética del filme y se compara la trayectoria del director con la de Sebastián Cordero, el cineasta con mayor proyección internacional.

Palabras clave: cine ecuatoriano, nueva ola, cine latinoamericano, Fernando Miele, Sebastián Cordero, Prometeo Deportado

Resumo

Análise do filme Prometeu Deportado, do cineasta Fernando Miele, a partir de três aspectos: narrativas, produção e edição. Ele também apresenta uma abordagem para a figura do autor como o eixo principal da estética do filme e compara a trajetória do diretor de Sebastian Cordero, o cineasta mais internacional.

Palavras-chave: cinema equatoriano, new wave, cinema latino-americano, Fernando Miele, Sebastian Cordero, Deportado promessa

¹ Una versión anterior fue leída en la mesa sobre *Nuevas Tendencias del Cine en América Latina*, Society for Cinema & Media Studies (SCMS), New Orleans, Marzo 2011.



En el minuto 55 de *Ratas, ratones y rateros* (Sebastián Cordero, 1999) vemos a un joven mochilero tirado en el suelo del terminal terrestre de Guayaquil. Salvador, uno de los protagonistas de la película, desvalija al turista para resolver su problema más apremiante, regresar a la capital y escapar, junto a su primo, de los maleantes que los persiguen. El incauto turista, tan profundamente dormido que ni siquiera se da cuenta que le roban todo su dinero, es Sebastián Cordero, director y guionista de la película.

En el minuto 2 de *Prometeo Deportado* (Fernando Mieleles, 2010) vemos a un hombre parado frente al control de pasaportes de un aeropuerto del Primer Mundo. El hombre se identifica como un cineasta ecuatoriano; es Fernando Mieleles, director y guionista de la película. El director real, representándose en la pantalla, se describe a sí mismo como, "realizador de cine, director, guionista, hago películas, documentales, filmmaker".

La huella de la presencia física de ambos directores sobre la pantalla nos ayuda a entender el lugar que ocupan dentro de la ya obsoleta pero aún omnipresente discusión sobre el cine-arte vs. cine-entretenimiento. Cordero se ha mantenido fiel a la producción de películas de género (*road movies*, suspenso, drama), de alta calidad. Con ello ha logrado importantes premios a nivel internacional y ha sido la gran figura del *cross-over* hacia producciones de mayores presupuestos en otras latitudes. Si hemos de buscar dentro de la gran gama de discursos autorales que se han desarrollado desde los años cincuenta, Cordero se encontraría en el inserto del *autor* como *marca* (Martin: 49), lo que Crofts describe como:

The broader acceptance of Authorship (since the 1970s) within diverse, interconnecting media institutions has obliged directors to engage with other, wide forms of media coverage, extending to tv reviews and frequent interviews, magazine profiles, advertising and sponsorship appearances. Simultaneously, distribution has grown more powerful and more global, and the commodification of culture has accelerated. Author-names have therefore taken on greater significance as marketing labels than previously under the package-unit system, especially as genres have destabilized, and audiences fragmented beyond the entertainment-art split towards a larger number of relatively uncoordinated subgroups (322)

Mieleles, por otro lado, en su debut como director de ficción (ya había dirigido dos documentales, *Aquí soy José* (2004) y *Descartes* (2009)), marca su territorio desde el inicio de la película. El espectador verá el reflejo del mundo creativo del director, su mirada personal. Su

acercamiento al cine bordea la visión romántica, unida a las primeras elaboraciones de la idea de un cine de autor, ligadas al advenimiento del cine-arte de los cincuenta. Mieleles se insertaría en el apartado de *director* como *autor*. Señala Crofts:

(T)he figure is usually characterized as an individual expressing her- or himself untrammelled by cultural determinants and transcending industrial interference. (315)

Esta lectura alegórica de las inscripciones fílmicas de los dos realizadores permite entender, desde el texto fílmico, el lugar que ambos ocuparían dentro de la llamada Nueva Ola del Cine Latinoamericano del Siglo XXI, que se bifurca en dos tendencias. El un camino sigue lo que el mexicano Gustavo Montiel Pagés, define como "un buen cine comercial en español, eso se entiende como un cine de género que produzca estrellas y tenga un nivel técnico elevado, de modo que sea competitivo...Se trata de películas promedio de otra industria, excepcionales en la nuestra, que por la combinación de calidad, formato y soporte en la distribución y exhibición accedieron bien al público" (57) y que el argentino Jorge La Ferla identifica con nombres y apellidos, "Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu, Fernando Meirelles, Walter Salles...Alejandro Agresti... hablamos de films de altos presupuestos comparados con los estándares de América Latina, con estrellas muy cotizadas y en películas realizadas por "latinos for export" con ciertas pretensiones de calidad, quienes han logrado el sueño de muchos: trabajar cerca de Hollywood" (237). El otro camino que ha seguido la llamada Nueva Ola del cine latinoamericano es la del cine independiente experimental, que ha cosechado una enorme cantidad de premios en festivales de primera línea y que tendría otros nombres en sus filas: Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Claudia Llosa, Carlos Reygadas, Albertina Carri, Paz Encina. Lo que resalta de estas películas, según Andrés Di Tella, al hablar específicamente sobre el Nuevo Cine Argentino pero que aplica a otros *nuevos cines* es, "el hecho de que ninguno de estos nuevos films se ha hecho de acuerdo a un modelo previo, a veces ni siquiera de acuerdo a un guión, sino que han encontrado su camino al andar, como objetos únicos, cada uno con su propio sistema narrativo y estético, lejos del dominio de las fórmulas que impera en buena parte de la producción mundial". (249)

Sebastián Cordero², si bien no lo menciona La Ferla, forma parte del primer grupo de esa Nueva Ola. Su segundo y tercer largometraje, *Crónicas* (2004) y *Rabia* (2010) fueron producidas, entre otros, por Cuarón, del Toro y Bertha Navarro. A partir de su segundo largo, ha trabajado con un casting internacional (John Leguizamo, José María Yazpik, Leonor Watling, Alfred Molina, Gustavo Sánchez Parra, Iciar Bollarín, Concha Velasco) y sus películas

han sido co-producidas por productoras españolas, mexicanas y francesas. Sus películas han tenido un estreno comercial con varias copias de 35 mm en México, Francia, España y Ecuador. Luego de *Crónicas*, Cordero recibió una oferta para dirigir una película con Harrison Ford en Estados Unidos, un proyecto que finalmente se cayó pero que hizo el gesto necesario para inscribirlo junto a los directores latinos que han migrado hacia otras cinematografías; más recientemente se encuentra en la etapa de postproducción de la película de ciencia ficción *Europa Report*, una producción de Wayfare Entertainment y Misher Films³. Cordero se graduó de U.S.C. (University of Southern California) en la especialidad de escritura de guión, regresó a Ecuador en 1993 y comenzó a filmar *Ratas* en 1998; desde entonces hasta ahora, ha filmado cinco películas⁴. Ha ganado, entre otros, por *Ratas*, más de doce premios internacionales; por *Crónicas* el Sundance/NHK International Filmmakers Award, la película estuvo seleccionada en el Festival de Cannes en la sección "Una Cierta Mirada" y fue nominado al "Gran Premio del Jurado" en el Festival de Cine de Sundance; la **Biznaga de Oro por Rabia en el 13 del Festival de Málaga, el premio especial del jurado del Festival Internacional de Cine de Tokio y varios galardones en el Festival de Guadalajara del 2010**. Cordero es un caso excepcional dentro de la cinematografía ecuatoriana, el *wonder child* de un cine plagado por dificultades económicas y mayoritariamente desconocido en el exterior.

El caso de Mieles es más cercano a la realidad ecuatoriana. Sirve, además, para ejemplificar el grado de complejidad para financiar, producir, estrenar y distribuir un largo en Ecuador y de lo lejos que está el cine ecuatoriano de las industrias cinematográficas mundiales. Mieles se graduó de la Escuela de los Tres Mundos en San Antonio de los Baños, Cuba en 1992. En el 2003 ganó, en la categoría de guión, el premio que otorgaba el Festival de Cine Pobre de Gíbara, Cuba, para la producción de largometrajes; desde entonces, hasta el 2007, cuando arma un equipo de producción, pasarán 4 años. Si partimos de la fecha de escritura del guión hasta el estreno de la película en salas, serán diez. Algo que, como veremos, tiene un peso no solo simbólico sino real sobre la construcción formal de la película.

El caso de *Prometeo Deportado* también sirve para ilustrar un antes y después del cine ecuatoriano y que tiene como precedente el estreno de *Ratas*, *ratones* y *rateros* con gran aclamación nacional e internacional; el desarrollo de una tecnología digital de alta calidad a nivel

mundial; el regreso de un grupo importante de personas de distintas escuelas de cine del mundo (principalmente Francia, Bélgica, EEUU, Chile y Cuba); el funcionamiento sostenido de varios festivales de cine que permiten que el público ecuatoriano tenga acceso a otras propuestas cinematográficas contemporáneas y los realizadores ecuatorianos tengan una plataforma donde mostrar sus producciones (EDOC y Festival Cero Latitud); la aprobación en el 2006 de una Ley de cine en el Congreso Nacional y la posterior creación de apoyo económico estatal por intermedio del Consejo Nacional de Cine (CNC) y el Premio Augusto San Miguel del Ministerio de Educación y, por último, el ingreso de Ecuador a Iberoamérica.

Este ensayo no pretende analizar las carreras de Cordero y Mieles sino que intenta situar a estos directores dentro de los imaginarios de las Nuevas Olas cinematográficas del continente. Como hemos visto, Cordero se encuentra claramente inserto en una de ellas; Mieles, por el contrario, sigue siendo un *outsider*. Lo que propongo, para el resto de este ensayo, es un acercamiento a las estrategias que Mieles utiliza en su Ópera Prima, para ver cómo estas negocian o evaden los presupuestos de las Nuevas Olas Latinoamericanas.

Prometeo Deportado

Revisemos la historia que cuenta *Prometeo*: a la sala de espera de un aeropuerto del Primer Mundo son conducidos docenas de pasajeros ecuatorianos que en ese momento son detenidos sin recibir explicación alguna; a lo largo de la película llegan más y más vuelos hasta que los números de ecuatorianos ascienden a los cientos. La única herramienta que tienen los espectadores para valorar el paso del tiempo es la presencia de una tortuga que aparece cada tanto en escena: primero pequeña, luego mediana y al fin de la película avanza un galápagos, especie que puede vivir pasada la centena de años. Hay intentos por parte de algunos miembros de la improvisada comunidad de organizar una sociedad "civilizada" y otros, terroristas, que intentan romper el mínimo orden establecido para tomar control por la fuerza. Al final, un nadador (sin que exista una explicación dentro de la trama de la narrativa), mata a uno de los pasajeros más revoltosos y toma el control de la sala. Al final, los migrantes apresados escapan de su encierro a través de un baúl de mago.

Prestaré especial atención a tres momentos de la película: su producción, propuesta narrativa y montaje.

2 En el texto de "intenciones" preparado para el *press-book* de *Ratas*, Cordero dice, "En esta última década (90,s), ha florecido en el mundo un movimiento de cine de bajo presupuesto pero de alta calidad; cine que trata de enganchar al público sin por eso insultar su inteligencia. Este cine real y cotidiano captura nuestras vivencias desde una perspectiva nueva, llena de emociones fuertes que no se detienen sino hasta mucho después de terminar los créditos finales. Este es el tipo de cine al que *Ratas*, *ratones*, *rateros* trata de pertenecer". (*Ratas*, *ratones*, *rateros*, p.15)

3 Al momento de publicación de este ensayo.

4 *Ratas*, *ratones*, *rateros* (1999); *Crónicas* (2004); *Rabia* (2009); *Pescador* (2011) y *Europa* (2013).

Producción

Cuando Mielees escribe la primera versión de su guión, Ecuador vive el momento inmediatamente posterior al que retrata la Opera Prima de Cordero⁵. Es un país quebrado, sin moneda nacional, donde cientos de miles de personas migran al exterior (en su mayoría a España, Italia y Estados Unidos). El drama migratorio se volverá en la narración de la nación ecuatoriana el tema central de los primeros años del siglo XXI. Diez años después, el ímpetu mundial es otro, los países hacia los que migraron la mayoría de ecuatorianos tienen serias dificultades económicas y muchos de esos migrantes regresan a un Ecuador fortalecido económicamente o, por lo menos, instalado en una crisis *en ralenti*. Los siete años de búsqueda presupuestal juegan en contra de la actualidad de la película y hacen que a la hora del estreno la película se lea con la carga del pasado y, aún así, tenga un éxito de público enorme en Ecuador⁶. Así la búsqueda de financiamiento, antes de la creación del CNC, significó (a pesar de haber ganado el premio de Gíbara en el 2003, que consistía en la post-producción y el *Tape to Film* y que equivalía a 60.000 dólares⁷) que Mielees no logre concretar financiamiento luego de cuatro años. En el 2006 entra al proyecto Oderay Game, directora de Other Eye Productions. Recordemos que aún hablamos de un momento anterior a la creación de fondos estatales para el apoyo al cine ecuatoriano. En ese momento la productora comienza a buscar auspicios por parte de la empresa privada⁸ y de instituciones públicas

y comienza a avanzar en la producción. En el 2007, el proyecto obtiene el premio Augusto San Miguel del Ministerio de Educación (US\$25.000), posteriormente el Premio CNC a la producción (US\$60.000), el Premio CNC a la post producción 2009 (US\$30.000), Ibermedia (US\$150.000) y la co-producción con Tango Bravo de Venezuela (US\$100.000).

Si bien la película de Mielees se benefició de todos los premios y ayudas posibles a partir de la aprobación de la Ley de cine en Ecuador es, a la vez, hija del momento anterior⁹. Los auspicios privados y/o de instituciones públicas más la inversión de los productores ejecutivos sumaron US\$517.000¹⁰. El monto que obtuvo por premios, co-producción e Ibermedia fue de US\$365.000. El costo total de la película fue de US\$800.000¹¹.

Desde su creación, el CNC maneja un presupuesto aproximado de un millón de dólares anuales, una cifra inimaginable hasta hace pocos años; las cantidades que entrega en cada convocatoria para las distintas categorías, sin embargo, son mínimas para una empresa tan costosa como la cinematográfica¹²; el Estado no da incentivos fiscales para que la empresa privada invierta en cine. Así, el promedio de tiempo, desde la creación del CNC, para que una película se escriba, produzca, filme, estrene y distribuya bordea los cinco años¹³. Un tiempo prolongado, dadas las frágiles economías mundiales, y riesgoso a la hora de calcular presupuestos para cualquier proyecto cinematográfico.

5 Cordero cuenta que cuando filmó *Ratas* la moneda nacional seguía siendo el sucre, cuando la estrenó el Ecuador ya se había dolarizado.

6 El cine ha ganado un gran respaldo del público ecuatoriano a partir de *Ratas* que, “estuvo en cartelera 25 semanas consecutivas y llegó a tener más de 120.000 espectadores en Ecuador (...) *Ratas* se vendió meses más tarde a la cadena de cable estadounidense HBO Latino y HBO Ole. Esta venta significó en números lo mismo que toda la taquilla en el Ecuador. A poco tiempo de esa venta, *Ratas* vendió los derechos de video para los territorios de EEUU y Canadá” (*Ratas, ratones, rateros*, p.249)

Prometeo Deportado estuvo 12 semanas en cartelera nacional, con 17 copias en 35 mm, y tuvo 175.000 espectadores. Hasta el día de la entrevista con la productora (25/02/11), seguía en cartelera en algunas salas (Guayaquil y Manta). La estrategia del 2011 fue proyectarla por medios no-tradicionales (no en salas comerciales), en distintas ciudades de Europa que tenga una población importante de migrantes ecuatorianos. Entrevista con Oderay Game, 25/02/2011.

7 Un auspicio que finalmente se perdió, pues hasta que se llegó a filmar la película la productora suiza que llevaría a cabo el proceso había quebrado.

8 Logrará, por este medio, el auspicio del Municipio de Guayaquil (US\$90.000), la Prefectura del Guayas (US\$100.000), Lotería Nacional (US\$15.000), Productos Tony (US\$5.000), La Ganga (US\$12.000), Diners (US\$20.000), Corporación El Rosado (US\$150.000) y la Secretaría Nacional del Migrante, SENAMI (US\$25.000).

Entrevista con Oderay Game, 25/02/2011.

9 El financiamiento de *Ratas* fue 100% empresa e inversionistas privados, la película costó \$200.000. (*Ratas, ratones, rateros*, p. 195)

10 La productora logró un considerable apoyo por parte de la empresa privada al plantear los auspicios como canjes publicitarios, así las empresas auspiciantes no sólo aparecieron en los créditos de la película sino en los spots televisivos (se pasaron en dos canales de televisión abierta (TC Televisión y Gamavision) y en dos de cable (CN3 y CD7) y en la campaña de promoción, a nivel nacional, de la película. Entrevista con Oderay Game, 25/02/2011.

11 Monto que no se cubrió completamente con los auspicios y premios y que se completó con la inversión de Other Eye Productions. La cifra no incluye los costos de exhibición, distribución y promoción. Entrevista con Oderay Game, 25/02/2011.

12 En el 2009, 32 proyectos recibieron 549.000 USD en nueve categorías. Algunos ejemplos: para desarrollo de guión el monto fue de US\$8.000; para producción US\$60.000; para post-producción US\$ 8.000; para distribución y exhibición US\$ 30.000. (www.cncecuador.gov)

13 Un ejemplo claro, que comienza el proceso de producción después de la creación del CNC, y que por tanto sería un caso ilustrativo de las tendencias actuales, es la película “Sin otoño y sin primavera” del director guayaquileño Iván Mora Manzano. Su proyecto recibió el premio desarrollo de proyecto CNC (Ecuador, Diciembre 2007), el Premio IBERMEDIA de ayuda para el desarrollo de proyectos, Junio 2008; el premio producción de largometraje de ficción CNC, Ecuador, Octubre 2008. Fue invitado a los encuentros de coproducción de Mannheim (Alemania) y de Huelva (España). El director asistió al Oaxaca Script Lab organizado por Fundación Toscano / Sundance en México. Las empresas que coproducen esta película son la Corporación La República Invisible de Ecuador, Antorcha Films de Colombia, esta última empresa es conocida por su participación en la película “Perro come Perro” de Carlos Moreno, y, en Europa, la productora francesa Caberú. Se película se filmó en el 2010 y su estreno está planificado para el tercer cuatrimestre del 2012.

Como ya hemos dicho, *Prometeo*, es un caso excepcional porque se encuentra en el límite de dos formas de producción; aunque el tiempo del proceso (escritura/filmación/postproducción/estreno) desde que se organiza la producción, bordea el promedio nacional. Se podría argumentar que en el caso específico de *Prometeo*, el tiempo jugó en su contra pues, en ese lapso, el mundo cambió, no sólo en términos sociales, políticos y económicos¹⁴, sino que las expectativas del cine independiente¹⁵ también lo hicieron. Esta transformación dejó sus huellas sobre la propia forma de la película y, de alguna manera, la volvió anacrónica ante las expectativas de la producción independiente de autor de estos años¹⁶. Para entenderlo mejor, miremos qué plantea la película de términos narrativos.

Propuesta narrativa

Prometeo Deportado hace una apuesta arriesgada cuando decide insertarse en una tradición, a falta de una tradición cinematográfica ecuatoriana, opta por una latinoamericana: el realismo mágico. Una decisión problemática pues si en su momento fue central¹⁷, es una estética que se enfrenta a las tendencias más minimalistas del Siglo XXI. Pero Miele se distancia aún más de las expectativas de las Nuevas Olas al optar por una línea narrativa que lo ata al teatro del absurdo. Recordemos que el teatro del absurdo, que tuvo su apogeo en las décadas del 40, 50 y 60, se caracterizó por

diálogos repetitivos; falta de una secuencia dramática; atmósferas oníricas; una cierta incoherencia¹⁸ en la trama; un cuestionamiento del funcionamiento de la sociedad y rasgos existencialistas donde predominaba la metáfora poética para representar estados anímicos y emocionales. No es sólo el contenido de la película lo que lo emparenta con el teatro del absurdo sino la *mise-en-scène* del filme que es, por momentos, un montaje teatral¹⁹.

Si la obra es en un inicio coral, uno de los personajes, el escritor, irá ganando importancia mientras avanza la historia, hasta convertirse en la voz autorizada dentro del universo diegético de la película y el que dará el tono de la historia:

Nombre, palabra que sirve para designar a las personas, cosas, objetos físicos, psíquicos, ideales o sus cualidades. Si el Ecuador es el nombre de una línea imaginaria, los ecuatorianos somos seres imaginarios. Es decir, no existimos. (:33)

Ecuador, círculo máximo de la esfera celeste. Perpendicular a la línea de los polos. El Ecuador divide a la tierra en dos hemisferios. Norte y Sur, los de arriba y los de abajo. Línea trazada en la tierra... Estado de América del Sur que debe su nombre a la línea equinoccial que lo atraviesa. País de mierda de cuyo nombre no quiero acordarme. (1:17)

14 Entre otras cosas creció en Ecuador y el mundo la posibilidad de acceso a internet, teléfonos celulares, cámaras digitales, comunicaciones virtuales. El espacio geográfico compartido dejó del ser el único espacio comunitario posible.

15 Expandiendo sobre las temáticas contemporáneas, David Oubiña advierte “ciertos parámetros que se han mantenido constantes aun dentro de la variedad de estilos y la heterogeneidad de propuestas estilísticas... una temática estrictamente contemporánea... una mirada no condescendiente ni paternalista sobre personajes que tienen la misma edad y que viven los mismos conflictos que los cineastas. Aunque la política (a diferencia de otros periodos) parece notoriamente ajena a estos proyectos, en otro sentido habría que decir que está ahí de manera omnipresente: ha desaparecido como tema porque se ha infiltrado en todos los vínculos. Los conflictos de los personajes no pretenden funcionar como alegoría de una realidad que siempre trasciende a las historias individuales, pero tal vez, justamente a causa de esa falta de pretensión, a menudo los films consiguen expresar de forma oblicua un entorno sociocultural complejo y cambiante. La estructura narrativa, por su parte, tiende a ser más errática y más fluida que en las películas excesivamente guionadas de décadas anteriores, pero aun así, la puesta en escena (a menudo austera y bordeando el estilo documental) conserva todo su rigor”. (38-39)

16 La segunda vertiente de la Nueva Ola del cine reciente latinoamericano que mencionamos al inicio del artículo.

17 Marcos Loayza hace un interesante resumen del tipo de película que se ha esperado del cine latinoamericano según las distintas coyunturas políticas de la región: “ En la década de 1970, nos solicitaban films que reflejaran el espíritu de rebeldía revolucionaria latinoamericana, que se ocuparan de denunciar la difícil situación política y económica de los desposeídos... Más adelante, solían tener buena acogida los trabajos capaces de “llevar a la pantalla grande” los mismos postulados que tan bien habían funcionado en el llamado fenómeno del boom de la literatura latinoamericana. Así, nos convertimos en el lugar de lo real maravilloso... Posteriormente, en coincidencia con las fechas de los 500 años del encuentro entre dos mundos, se fueron dando las condiciones y las posibilidades de la coproducción y los guionistas crearon una serie de personajes españoles, o venidos del Primer Mundo que, con mayor o menor fortuna, pasaban una temporada en estas tierras, vivían un reencuentro con algún familiar sudamericano... En los años siguientes eran bienvenidas las películas que reflejaran las duras condiciones de la vida marginal, de la calle, así como el exotismo y la barbarie de aquellos que actúan a espaldas de la ley... Y ahora pareciera que a los autores les solicitan obras experimentales que reinventen, o parezcan estar reinventando, el lenguaje cinematográfico, sin importar cuánto se alejen del espectador, como si se hubiera creado un puente entre los críticos de París y los autores de provincia” (194-195)

18 Aquí uno de los diálogos de la película (ocurre en el minuto treinta):

—¿No les han deportado?

—No lo van a hacer; somos muchos. Además ya decidimos tomarnos la sala como medida de acción.

—Pero si ya estamos encerrados...

—No se preocupe, ya estamos aquí y de aquí no nos saca es nadie. Pasamos todos o nadie.

—Todos o nadie, Todos o nadie. Sí se puede, sí se puede, sí se puede —en coro.

19 A la hora cuatro minutos la cámara deambula por una sala poblada por personajes “congelados” en el tiempo mientras escuchamos, primero al escritor capturado en la sala, leer las cartas que ha escrito para los familiares de los migrantes detenidos y luego las voces de distintos personajes: hombres, mujeres, jóvenes que recitan en español y luego en shuar y quichua, esos mismos textos. Se crea un efecto de distanciamiento con la escena que presenciamos, un efecto que traslada al espectador a la sala de teatro.

Y dará, a través de su propia lectura, una única alternativa de interpretación: la de la alegoría nacional. Camisa de fuerza de gran parte de la producción del Tercer Mundo²⁰ y de la que, sólo en años más recientes, el cine latinoamericano ha logrado desprenderse. La alegoría no favorece la complejidad sino que crea arquetipos; en *Prometeo* el escritor es el encargado de reforzarlos y reconocer a los "verdaderos" personajes atrás del disfraz al imponer, a su vez, una mirada moralista sobre la migración:

Tú no eres ningún mago, no eres un escapista, tú no eres nada...Yo no soy ninguna modelo, yo soy una puta. Él (el escritor) lo sabía...No le importamos a nadie, ni a nosotros mismos. Es como si no existiéramos, como si fuéramos los personajes de esa historia...Dígame que nosotros somos reales, que el Ecuador está ahí, que no es solamente esa línea imaginaria. Dígame que todo está allá, mi mamá, mi papá, mi casa, todo está allá. (Diálogo de Afrodita, 1:30)

El escritor, a través del texto que escribe durante el encierro en la sala, intenta abrir los ojos de los personajes a las ventajas de ser "nada" pues así se es "verdadero":

Ya no me interesa, no era lo que yo me imaginaba, yo quería ser modelo, quería ser alguien, ahora solo quiero regresar...al Ecuador. (Diálogo de Afrodita, 1:31)

Nadie nos obliga a quedarnos en esta sala, podemos volver a Ecuador si quiere y hacemos un espectáculo juntos: Prometeo Mago-Escapista y su bellísima asistente, Afrodita, usted...Eso sí, nada de pelos falsos, ni uñas falsas, ni ojos falsos. (Respuesta de Prometeo a Afrodita, 1:32)

Por momentos las imágenes de la película: las secuencias grabadas por las cámaras de vigilancia, los clips de películas caseras filmadas con celulares, se enfrentan a la palabra autorizada del escritor y a la lectura alegórica pero los textos terminan por derrotarlas:

— ¿Qué tienes?

— Nada.

— ¿Quieres comer? Entonces, ¿Qué tienes?

Nada, somos los únicos sin maleta en esta sala.

Mentira, todos los ecuatorianos tienen algo que ofrecer.

El cuerpo, el alma, aceptamos todo, somos flexibles, cualquier objeto...las primeras horas del baño. Somos buenos pero no tontos, aquí las cosas van a cambiar; si quieren comer, tienen que pagar. Vamos a poner orden en este lugar, si quieren salir de aquí. Nada en la vida es gratis. (Hombre del maletín, 1: 33)

Montaje

Existe una edición clásica hasta el minuto treinta y tres de la película: hay cortes entre dos historias paralelas (la historia que transcurre en la sala de espera y la que ocurre con el hombre capturado por guardias del aeropuerto) y los cortes avanzan con las historias de los distintos personajes hacia adelante en el tiempo y siguiendo una lógica de causa y efecto. En el minuto treinta y tres irrumpe la lógica interna del absurdo y el personaje interrogado por las autoridades aeroportuarias, Hemeregildo, vuelve a la historia dentro de una bolsa de basura en un corredor del aeropuerto. A partir de ese momento el personaje deja de representarse a sí mismo para volverse una alegoría de la condición del migrante en el mundo. Existe aquí un doble movimiento: mientras en el espacio diegético de la historia se convierte en un hombre invisible, en el espacio extra-diegético se vuelve un "hipertexto" que permite al director sacarnos del encierro de la sala de espera para deambular sin restricciones espaciales ni temporales por el aeropuerto y la historia que se desarrolla en la pantalla. Holly Willis señala, al hablar del futuro del cine en la era digital que, "Filmmaking equipment influences the kinds of images that can be made, as well as the ways in which stories can be told" (19). Es gracias a la existencia de este personaje que ciertos momentos de la edición responden a una estética "desktop"; donde la sintaxis visual de la película se desarrolla sobre la pantalla de un ordenador y a un "click" de ratón. La instancia más clara de esto, pero no la única²¹, es a la hora y veinticinco de película, cuando el personaje, que no camina sino que avanza sobre una cinta eléctrica, llega a una sala en construcción. Al llegar frente a un soldador, el hombre se quita su máscara protectora y mira directamente a los ojos de nuestro personaje. Es la primera vez, desde que ha salido de su encierro, que alguien le devuelve la mirada. El hombre/hipertexto hace una conexión entre esa mirada humana y la humanidad que dejó atrás — en el mundo idealizado, para este punto, de Ecuador —; el siguiente corte de la película en vez de progresar en la narración, se detiene y con un doble click sobre esa mirada, se aleja de la historia. La pantalla se vuelve, literalmente, una pantalla de ordenador. Sobre el negro

20 La ya clásica argumentación de Jameson, "All third world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call *national allegories*..." (Rajadhyaksha: 419)

21 Las múltiples pantallas que transmiten imágenes de baja calidad en blanco y negro, también abren la gran pantalla del cine a las múltiples pantallas del ordenador personal.

22 El efecto es mayor gracias a la utilización de una música infantil extra-diegética fácilmente reconocible por cualquier ecuatoriano.

se abre una ventana, un *Youtube* cinematográfico sin logotipo, donde aparecen imágenes-mensaje del Ecuador y luego tomas oníricas/nostálgicas del mundo puro y simple²² que quedó atrás. Ese mundo nostálgico/onírico pertenece a un presente inoportuno que solo puede existir en la pantalla. Al elaborar esta conexión, Ecuador deja de existir como un lugar para convertirse en un tiempo. Un tiempo perdido y fragmentado, solo vislumbrado a través de la tecnología digital.

Prometeo se filmó en HD²⁴, se editó en ordenador sobre soporte digital y luego se hizo su transferencia a formato fílmico. Y, aunque la propuesta de edición está identificada con un tipo específico de tecnología, como señala Oubiña,

El desafío de cualquier propuesta estética contemporánea consiste tanto en aprovechar las nuevas tecnologías como en procesarlas para convertirlas en técnicas de composición. Es decir, operar sobre un vínculo crítico (no afirmativo de la percepción convencional) entre técnica, materiales y contenidos frente a una difundida fetichización de la tecnología" (41)

el montaje de *Prometeo Deportado* llama la atención sobre sí mismo al enfrentarse a la propuesta narrativa de la cinta, identificada con otro momento del cine²⁵. Esos

desfases estilísticos son los que marcan el destiempo de la película.

Coda

Mary Shelley publicó *Frankenstein o el Prometeo Moderno* en 1818, en esa nueva reencarnación del mito, el fuego estaba representado por la ciencia y sus avances. La creación de Victor Frankenstein tuvo un nacimiento a destiempo que finalmente acabó con él. La nueva pero aún imperfecta tecnología propuesta por Frankenstein fue traída a un mundo con distintas expectativas. Quisiera llamar la atención sobre esto porque el *Prometeo* de Miele también se presenta como una creación enfrentada a las expectativas del cine contemporáneo y que, como el monstruo, muestra costuras: una sobreimposición de discursos narrativos; una estrategia de edición que no calza con la propuesta discursiva; una producción que atravesó coyunturas políticas muy distintas que marcaron la construcción y financiación de la película. Se podría considerarla una creación monstruosa: monstruosa en el sentido de que se atreve a ir más allá de lo esperado; monstruosa por las marcas de otros cuerpos y tiempos sobre él; monstruosa en su auto-referencialidad. Y, por eso mismo, se volverá en el futuro, en una referencia para la reciente invención de una tradición fílmica ecuatoriana. 🌩

24 Con una cámara *Red One*.

25 Hasta principios del siglo XXI, la única posibilidad de hacer "cine" en América Latina era con equipos cinematográficos: se filmaba en 16 o 35 mm, se editaba en moviola y se revelaban los negativos. Esas tecnologías eran acordes con una cierta estética.

Bibliografía

Crofts, Stephen, "Authorship and Hollywood" in *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press: Oxford, 1998.

Di Tella, Andrés, "Recuerdos del nuevo cine argentino", en *Hacer cine, producción audiovisual en América Latina*, Russo A., Eduardo (comp.), Ed. Paidós: Buenos Aires, 2008.

La Ferla, Jorge, "El cine argentino. Un estado de situación", en *Hacer cine, producción audiovisual en América Latina*, Russo A., Eduardo (comp.), Ed. Paidós: Buenos Aires, 2008.

Loayza, Marcos, "El espejo desde la marginalidad" en *Hacer cine, producción audiovisual en América Latina*, Russo A., Eduardo (comp.), Ed. Paidós: Buenos Aires, 2008.

Martin, Adrian, *¿Qué es el cine moderno?*, Ed. Uqbar/Festival de Cine de Valdivia: Santiago, 2008.

Montiel Pagés, Gustavo, "La producción de cine en México. Bajo el signo de la crisis" en *Hacer cine, producción audiovisual en América Latina*, Russo A., Eduardo (comp.), Ed. Paidós: Buenos Aires, 2008.

Oubiña, David, "Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina" en *Hacer cine, producción audiovisual en América Latina*, Russo A., Eduardo (comp.), Ed. Paidós: Buenos Aires, 2008.

Rajadhyaksha, Ashish, "Realism, modernism, and post-colonial theory" in *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press: Oxford, 1998.

VAA, *Ratas, ratones y rateros, una película de Sebastián Cordero*, USFQ/CNC/FONSAL: Quito, 2010.

Willis, Holly, *New Digital Cinema, Reinventing the Moving Image*, Wallflower Press: London, 2005.

Blog de cine. 24 de abril de 2010. 25 de agosto 2011:

<<http://www.blogdecine.com/festivales-y-premios/festival-de-malaga-2010-rabia-de-sebastian-cordero-es-la-vencedora>>

Wikipedia. N.p., n.d. Web. 19 agosto 2011.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Sebasti%C3%A1n_Cordero>

"Rabia" N.p., n.d. Web. 19 agosto 2011

<<http://www.rabiapelicula.com/#/director/>>

"Prometeo Deportado" N.p., n.d. Web. 20 agosto 2011

<http://www.prometeodeportado.com/>

"CNC Ecuador" N.p., n.d. Web. 25 agosto 2011

<<http://www.cncecuador.gob>>

Filmografía

Cordero, Sebastián, *Ratas, ratones y rateros*, Cabeza Hueca Productores, 2000.

Miele, Fernando, *Prometeo Deportado*, Other Eye Productions, 2010.