

UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR

PROGRAMA DE COMUNICACIÓN
CONVOCATORIA 2007-2009

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES
MENCIÓN EN COMUNICACIÓN

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRIA EN CIENCIAS
SOCIALES CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN

LA RECREACIÓN DE LA ECUATORIANIDAD EN EL
IMAGINARIO SIMBÓLICO DE LOS FILMES: “ENTRE MARX Y
UNA MUJER DESNUDA (1996)”, “RATAS, RATONES Y RATEROS
(1999)”, “QUE TAN LEJOS” (2006) y “CUANDO ME TOQUE A MÍ”
(2008).

Autor: Pablo Antonio Vázquez

15 de octubre de 2010

UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR

PROGRAMA DE COMUNICACIÓN
CONVOCATORIA 2007-2009

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES
MENCIÓN EN COMUNICACIÓN

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRIA EN CIENCIAS
SOCIALES CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN

LA RECREACIÓN DE LA ECUATORIANIDAD EN EL
IMAGINARIO SIMBÓLICO DE LOS FILMES: “ENTRE MARX Y
UNA MUJER DESNUDA (1996)”, “RATAS, RATONES Y RATEROS
(1999)”, “QUE TAN LEJOS” (2006) y “CUANDO ME TOQUE A MÍ”
(2008).

Autor: Pablo Antonio Vázquez

Director: Máster. Diego Samaniego

Lectores: Máster. Fernando Ortiz V.
Dr. Carlos Pérez A.

15 de octubre de 2010

AGRADECIMIENTO

El agradecimiento es un valor, resultado de acciones de otras personas que conducen a que uno sea poseedor de un conocimiento que amplía las posibilidades de reconocer y ver el mundo desde otras perspectivas. Por lo tanto, deseo agradecer a quienes hicieron posible la realización de la Maestría en Ciencias Sociales con Mención en Comunicación, en especial a Fernando Ortiz Vizuite, Ruth Díaz Quiñónez y a mi director de la tesis Diego Samaniego.

DEDICATORIA

Con afecto va dedicado este trabajo intelectual a mi familia: María Camila, María Dolores, Sandra Noemí, Luisa Cristina y Francisco Xavier. Gracias por su apoyo incondicional y lleno de amor.

Pablo Antonio

ÍNDICE

RESUMEN	7
----------------------	---

CAPÍTULO I

I.- IDENTIDAD Y ECUATORIANIDAD.

I.1.- ¿Cuáles son las nociones sobre identidad?.....	10
I.2 ¿Desde qué conceptos se construye la identidad ecuatoriana?	16
I.2.1. Patologías de la identidad ecuatoriana: indígenablancomestizonegro.....	16
I.2.2 Los imaginarios construidos en torno a la identidad.....	20

CAPÍTULO II

II.1 Introducción.....	25
II.2 ¿Quiénes iniciaron el cine en Ecuador?	26
II.3 ¿Qué se mostraba en ese cine? ¿Cuál era su estatus representacional?	27
II.4 ¿Qué géneros cinematográficos están presentes en el cine ecuatoriano?	28
II.5 Un acercamiento a nuestra inicial identidad fílmica.....	30
II.5.1 Macroestructura fílmica.....	30
II.5.2 Forma del significante.....	31
II.5.2.1 Secuencias principales (12).....	31
II.5.2.2 Signos importantes.....	31
II.5.2.3 Personajes Básicos.....	31
II.5.2.4 Sustancia del significante: Composición cinematográfica.....	31
II.5.2.5 Líneas horizontales.....	31
II.5.2.6 Líneas oblicuas y composición diagonal.....	32
II.5.2.7 Los centros de interés.....	32
II.5.2.8 Locaciones.....	32
II.5.3 Forma del significado.....	33
II.5.3.1 Simbolismo de los signos.....	33
II.5.3.2 Simbolismo de los colores.....	34
II.5.3.3 Simbolismo de los Planos.....	35
II.5.3.4 Simbolismo de las formas de composición.....	37
II.5.4 Segmentos temáticos fundamentales.....	39

II.5.4.1	I Secuencia. Viaje de los colonos, arrieros y Shuaras	
	Escena I. Planos 1, 2, 3.	39
II.5.4.2	II secuencia. Los Shuaras cazan	
	Escena VI. Planos 11, 12, 13 y 14.	42
II.5.4.3	III secuencia. Rostros de Shuaras	
	Escena VII. Planos 15 al 18.	42
II.5.4.4	IV secuencia. Preparación de la chicha	
	Escena VIII. Planos 19, 20, 21, 22.	44
II.5.4.5	V secuencia. Paisajes	
	Escena IX. Planos 23, 24, 25, 26.	45
II.5.4.6	VI secuencia. Hombre y mujer shuara trabajando	
	Escenas: X. Planos 27, 28 - XI. Planos 29, 30.	45
II.5.4.7	VII secuencia. Danza shuar.	
	Escena XII. Planos 31 y 32.	46
II.5.4.8	VIII secuencia. Paisajes a contraluz.	
	Escena XV. Planos 35, 36, 37, 38, 39.	47
II.5.4.9	IX secuencia. Pesca	
	Escenas: XVI. Plano 40 - XVII. Planos del 41 al 50.	47
II.5.4.10	X secuencia. Danza con la tzanza.	
	Escena XIX. Planos 63, 64, 65. Colocar fotogramas de los tres planos.	49
II.5.4.11	XI secuencia. Selva, montaña volcán.	
	Escena XX. Plano 66.	50
II.5.4.12	XII secuencia. Colono. Carlos Crespi	
	XXI Escena. Planos 67 y 68.	50

CAPÍTULO III

III.1	Introducción.....	51
III.2	Cine y masificación moderna y posmoderna.....	51
III.3	¿El cine urbano ecuatoriano nos identifica con las otras culturas?.....	54
III.4	Análisis del filme “ <i>Entre Marx y Una Mujer Desnuda</i> ” desde la propuesta de Lorenzo Vilches.....	55
III.4.1	Texto fílmico.....	56

III.4.2 Sintaxis visual.....	58
III.4.3 Nivel de contenido: ¿Qué se dice?.....	60
III.4.4 Significado social.....	69

CAPÍTULO IV

IV.1 Introducción.....	75
IV.2 Un breve estudio de recepción de los filmes “ <i>Que tan lejos</i> ” (2006) y “ <i>Ratas, Ratones y Rateros</i> ” (1999).....	76
IV.2.1 Análisis de recepción	
Película: “ <i>Que tan Lejos</i> ”	76
IV.2.2 Análisis de discurso.....	77
IV.2.3 Análisis de recepción	
Película: “ <i>Ratas, Ratones y Rateros</i> ”	85
IV.2.4 Análisis de discurso.....	85
IV.3 Los ciudadanos frente a la cultura fílmica ecuatoriana.....	96
IV.4 La posmodernidad frente a nuestros ojos en “ <i>Cuando me toque a mi</i> ”	99

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Conclusiones.....	102
Recomendaciones.....	104
Bibliografía.....	106
Bibliografía digital consultada.....	110
Filmografía.....	111
ANEXOS.....	112

RESUMEN

¿Producen nuevos constructos, que son parte del imaginario de la ecuatorianidad, el uso de las representaciones simbólicas, de los códigos y de los lenguajes del cine ecuatoriano posmoderno, desde procesos comunicacionales e identitarios de la sociedad ecuatoriana? Es el cuestionamiento que se realiza en el presente trabajo, para situar teóricamente el análisis en cuatro filmes hecho por la directora ecuatoriana, Tania Hermida, y tres directores coterráneos: Camilo Luzuriaga, Sebastián Cordero y Víctor Arregui. El resorte para esta investigación principalmente es la identidad, como manifestación visible e intangible en el estado ecuatoriano y en los distintos pueblos y culturas. La entrada epistemológica incluye los aportes teóricos que van desde el estructuralismo, el posestructuralismo, la poscolonialidad y la posmodernidad, al tiempo que se referencia la argumentación con determinados filmes hechos por directores latinoamericanos.

En el capítulo uno, se ofrece una panorámica de la identidad desde la modernidad hasta lo posmoderno. Se trabaja con autores como Wade, Hall, Chambers, Cháves, Endara, García, entre otros. La investigación en este primer momento indaga y argumenta las distintas posiciones teóricas con las cuáles se ha elaborado el imaginario de la identidad en la nación ecuatoriana. Las teorías biologicistas, que hablan de raza y de superioridad étnica construyen una forma patológica de identidad en el Ecuador, posteriormente se deconstruyen estos axiomas y emergen formas de empoderamiento desde la invisibilización de los indígenas y afros, para finalmente redimensionar y reelaborar las representaciones simbólicas perfilados en los estudios poscoloniales.

El capítulo dos está integrado por formas de diálogo entre las teorías que construyen la identidad de cine ecuatoriano con las teorías analizadas en el ítem anterior. Se hace un flashback posmoderno para conocer los aportes cinematográficos de los realizadores Augusto San Miguel y Carlos Crespi en las primeras décadas del siglo veinte. En este sentido la presencia de los estudios de Vilma Granda y los realizados por los académicos de la Casa de Cultura Ecuatoriana son claves para ésta investigación. “*Los invencibles Jíbaros del Alto Amazonas*”, documental de Crespi, vitalizan el análisis semiológico desde Roland Barthes, aplicando el modelo propuesto por Rodrigo

Mendizábal, para dilucidar de qué manera la identidad y el lento proceso cinematográfico en nuestro país se entretrejen.

En el capítulo tres, el filme *“Entre Marx y una mujer desnuda”* del director Camilo Luzuriaga, se convierte en un texto semiótico y cultural para evidenciar desde el mensaje y el contenido como se mira la identidad construida en el metarelato moderno y cómo el realizador deconstruye de forma posmoderna los referentes sociales, políticos, identitarios e ideológicos en el Ecuador. Asumiendo categorías como opinión pública, habitus, capital simbólico, capital cultural, ente otros, se sustenta la apertura del texto fílmico con los aportes de Lorenzo Vilches y las argumentaciones posmodernas de García, Martín Barbero, Noelle – Newman, y Gutiérrez, al tiempo que también se solidifica la investigación en otros importantes pensadores de la cultura e identidad. El resultado implica significaciones de carácter comunicativo y social que pretenden cumplir con los objetivos de: estudiar las representaciones simbólicas de lo ecuatoriano en los filmes propuestos e Investigar los códigos y lenguajes que se vinculan con la producción de “lo ecuatoriano”.

El cuarto capítulo reivindica la presencia del ciudadano y del espectador en calidad de lector cinematográfico. *“Ratas, Ratonos y Rateros”* de Sebastián Cordero y *“Que tan lejos”* de Tania Hermida son los texto fílmicos a decodificar. Los espectadores que son parte de un grupo focal, irradian sus planteamientos y respuestas a un relator que testimonia la experiencia, en calidad de investigador. Este breve análisis de recepción confirmó desde el lector- tipo que la pregunta inicialmente planteada, obtenía una respuesta negativa. Los constructos no se producen a lo interno del texto fílmico, sino, que reproducen las representaciones simbólicas como textos que reafirman determinado constructo identitario, basados principalmente en los canales mass-mediáticos, al tiempo, que estos se transforman en parte del contenido simbólico del imaginario en los colectivos urbanos. La investigación se complementa con un acápite sobre el sujeto y la ciudad posmoderna desde la visión de Víctor Arregui, director de *“Cuando me toque a mí”*.

En el anticlímax de esta experiencia investigativa, se explicitan las conclusiones y recomendaciones direccionadas al proceso de estudio, que permitió conocer con certeza de que manera confluyen los productos de la industria cultural (los filmes), las teorías

sociales sobre la identidad, las teorías comunicacionales desde una semiótica aplicada y las teorías de los estudios de recepción.

Palabras claves: Análisis de recepción, Identidad, Cine ecuatoriano, Comunicación, Imaginario simbólico, Lector cinematográfico.

CAPÍTULO I

I.- IDENTIDAD Y ECUATORIANIDAD.

I.1.- ¿Cuáles son las nociones sobre identidad?

La identidad es el proceso de una noción en construcción constante, característica de cada sociedad y cultura, es un concepto dinámico que para su elaboración tiene motivaciones propias en cada entorno y época (García, 85)¹. Para Wade, la identidad humana, encuentra su origen en las nociones de raza y etnicidad y éstas sobre la construcción de la *diferencia*:

En breve, entonces, las ideas sobre la diferencia humana ciertamente se estructuraban mediante las ideas de la superioridad europea, aunque pueden haber contenido un concepto de raza distinto, cuestionado e incluso no muy esencial. Kant (1724-1804), el filósofo que tan determinadamente influyó para el pensamiento occidental, puede no haber escrito mucho expresamente sobre la raza, pero sí comentó lo siguiente: “el hombre era muy negro, de la cabeza a los pies, una clara prueba de lo que decía era estúpido”; y David Hume (1711-76) también llegó a declarar que ‘los negros’ eran naturalmente inferiores a los blancos” (Goldberg, 1993: 31-2) (Wade, 15).

Es decir, que en la búsqueda del sentido de la identidad, tenemos que entrar en un cuarto oscuro con el fin de revelar los procesos de construcción social, formas que de alguna manera, hoy perviven sutil y soterradamente. Con esta herencia cultural hemos transitado del racismo científico a la etnicidad y al descentramiento de la identidad del sujeto posmoderno.

El concepto *identidad* necesita ser validado desde distintas vertientes teóricas del pensamiento social, en este caso lo haremos desde las categorías sociológicas: raza y etnicidad sustentadas por Peter Wade; Iain Chambers plantea la identidad desde la migración; Néstor García Canclini propone construir narrativas identitarias y Rodrigo Miguel Alsina asume la comunicación intercultural para cohesionar las distintas identidades en espacios definidos.

¹ Para citar las fuentes, se decidió tomar el método Modern Language Association, MLA. Vallejo, Raúl, *Manual de Escritura Académica. Guía para estudiantes y maestros*. Quito. Corporación Editora Nacional, 2003. Pp. 42-51

Las construcciones de raza y etnicidad se sustentan en procesos históricos de poder, (Wade, 12) en donde los sujetos se convierten en objetos del conocimiento social de occidente, entendiendo, que esa ha sido la epistemología propia de las ciencias sociales para la investigación de dichos procesos, por tanto sus teóricos y sus productos están verificados desde la ‘diferencia’ en donde el sujeto (objeto) de estudio mantiene un distanciamiento académico con el aséptico investigador.

Wade hace una reconstrucción sociológica de las teorías racistas de datan desde la Edad Media hasta hoy, la referencialidad va desde el uso de la teología como instrumento teórico en la elaboración de discursos que sustenten la necesidad cultural, política y económica de mantener en el límite de la inferioridad a los conquistados, esclavos y dominados, hasta la afirmación de principios sociales del racismo derivados de teorías evolucionistas (Wade, 13-22). La occidentalidad de los saberes, el racionalismo científico, nos congrega en este caso en torno a contenidos sociales como la representación de la *diferencia* para dar certeza de una identidad que nos enfrenta y converge a la vez: conquista- encuentro, europeo-aborigen, español-indio, blanco-negro²; todos estos ‘signos’ (Foucault, 64) hacen lícita la diferencia, permiten el encubrimiento de un espectro de coordenadas culturales de unión y desplazamiento. Unión de los unos con los otros para otorgar generaciones discriminadas por la piel y desplazamientos hacia la marginalidad social, física, y espacial no solo en el territorio que se habita, sino también en el cuerpo del identificado (Wade, 15).

La identidad bajo la noción de raza empieza a perder sustentación y filo en el siglo XX, entonces la maleabilidad teórica de las ciencias sociales argumenta el concepto de *etnicidad* (Wade 24) para hablar de los grupos minoritarios y de sus formas de

² Al usarse en la sociedad colonial para referirse a los individuos con ancestro africano, las posibilidades de significación que históricamente ha acumulado el término parecen haberse restringido a la procreación y al origen, pero no a un origen asociado a la pureza, sino al contrario, asociado a la transmisión de “vicios y defectos”. De allí que se use el término en relación con una apreciación del color: “castas de color incierto” o “castas de todos los colores”. María Eugenia Chávez Maldonado, editora académica. *Genealogías de la diferencia. Tecnologías de la salvación y representación de los africanos esclavizados en Iberoamérica colonial*. Editado por: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Ediciones Abya Yala. Bogotá. 2009, p. 223.

diferencia cultural en una nación o un país³. Sin embargo el diálogo y la disputa académica en torno a la significación y uso social de lo étnico no logra perfilar un consenso entre los científicos sociales, dejando nuevamente en el ejercicio de la ambigüedad y el uso ilimitado del término como una especie de interpretante social (Eco, 120) para sustentar nuevas formas sociales de identidad. Estas serán expuestas a continuación desde la teoría de García Canclini.

Durante el periodo de conquista y colonia en América Latina el pensamiento hegemónico elaboró, teorizó y ejecutó en la práctica acciones relativas a la identidad con el fin de que sean percibidas de ese modo por la población indígena o natural, criolla o mestiza (García, 85). Este tipo de iniciativa desde el conquistador hacia lo desconocido o conquistado es lo que García Canclini llama *el binarismo*⁴ *maniqueo* que desde su perspectiva se mantiene hasta hoy con un referente: la globalización. La identidad se encuentra en disputa entre las minorías (indígenas) y los procesos de transnacionalización mercantilista de la cultura identitaria. En los procesos de identidad que plantea García Canclini están presentes el despojo, la lucha de poderes entre la civilización occidental y la civilización de la barbarie, y el desencuentro intercultural.

Desde el metarelato posmoderno, el poscolonialismo reelabora propuestas para América Latina que estaban insertadas en la epísteme social de los estudios de Asia o África. El texto de la identidad que contiene toda una clasificación de identidades para cada espacio de América Latina, a criterio de García deben ser mantenidas, a pesar de que algunas fueron y son construidas desde el mito⁵, porque son espíritus que

³ Los recientes trabajos de antropólogos e historiadores reconocen la importancia de los procesos de identificación sociocultural para construir etnias, naciones y otro tipo de comunidades imaginadas (Anderson, 1997, Lomnitz, 1995). García, Canclini Néstor. *Mercado e Interculturalidad: América Latina entre Europa y Estados Unidos*. La Globalización Imaginada. Barcelona, Paidós, 1999. P. 85.

⁴ La lógica binaria del imperialismo (y del pensamiento occidental) se continúa y se extiende aquí a través de la reproducción de las estructuras dominantes en lenguajes subordinados, por medio de los cuales se recrean los mecanismos jerárquicos que se encargan primeramente de poner en su lugar al nativo. Chambers, Iain. *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires, Amorrurto Editores, 1995. P. 106.

⁵ Hay que seguir tratando con esas narrativas y metáforas identitarias porque son recursos internos de cohesión en cada grupo, en cada nación, y sirven para comunicarse con los demás. García, Canclini

cohesionan y vitalizan la comunicación intercultural. Por lo tanto, la identidad, se usa frecuentemente como resorte fijo o transitorio por quienes detentan el poder para sacar a flote el sentimentalismo patriótico del individuo o del colectivo social que conforma un país, una geografía regional o un continente frente a determinados hechos. Pero la identidad no trata solo en el ámbito de los nacionalismos, sino encierra otros aspectos en los cuales el sujeto se ve reflejado o identificado de manera aún más directa y vital, como es el caso de pertenecerse a una cultura, religión u otra institución que rebasa su espacialidad o temporalidad o las dos simultáneamente.

Los frutos de este encuentro (desencuentro) intercultural han dado pie a nuevas opciones de organización que desafían al estado y gobiernos, convocándolos a construir nuevas formas de participación social y decisión en los espacios de poder.

La identidad, *habitus* teórico de la modernidad ha roto sus moldes, la identidad contemporánea de América Latina exige nuevos constructos en la teoría y en la práctica.

Desde los pasos clandestinos y el muro de hierro que limita con los Estados Unidos de América hasta la Antártida descongelada por el calentamiento global, desde los migrantes, nación imaginada en otros continentes, hasta y más allá de la Amazonia verde, negra por los derramamientos constantes de petróleo y ocre por la tala indiscriminada de los árboles, los hombres y mujeres promueven exigencias vitales no míticas sino elaboradas en realidades propias. Los que van en busca del sueño americano y encuentran la muerte, su identidad se construye desde los migrantes indocumentados-desaparecidos⁶; ‘los maras’⁷, tribus o naciones urbanas de jóvenes excluidos en el Salvador, necesitan como una forma identitaria, de una serie de códigos de transgresión y violencia frente a una sociedad discriminante. El MST⁸, el

Néstor. *Mercado e Interculturalidad: América Latina entre Europa y Estados Unidos*. La Globalización Imaginada. Barcelona, Paidós, 1999. P. 93.

⁶ www.cesarsalgado.net/200205/020522c.htm. Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2009.

⁷ <http://www.jornada.unam.mx/2009/09/14/index.php?section=espectaculos&article=a15n1esp> Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2009.

⁸ http://movimientos.org/cloc/mst-br/show_text.php3?key=13 Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2009.

movimiento de los trabajadores sin tierra en el Brasil, es una organización que aglutina a los hombres y mujeres despojadas de tierra para cultivar, dieron forma a un espacio para la reivindicación de sus derechos y al mismo tiempo configuran una identidad dentro del estado brasileño. En el Ecuador los indígenas⁹ desde los años sesenta del siglo anterior construyen desde sus saberes ancestrales una presencia de identidad desde la etnicidad y la interculturalidad, la mujer indígena está vinculada a procesos de valoración desde su entorno y su género. La comunidad GLBT en todos los estados de Latinoamérica está buscando ser visibilizada y que sus propuestas tengan signos de empoderamiento, el ser lesbiana, transexual, travesti les da una categoría identitaria que los valoriza y los coloca en el espacio de lo público. La antropología identitaria posmoderna está consignada en estos pocos ejemplos, en los cuales el sujeto afronta de lleno y es atravesado por una serie de identidades y construcciones de sentido social que lo performan como un ser posmoderno (García, 101.)

La identidad es una raíz que alcanza no solo a los seres humanos que permanecen fijos en una cultura, nación o país, sino también se transporta con los que deciden migrar, esta aseveración cruza de la pre a la posmodernidad, porque las diásporas de las distintas culturas¹⁰ son las que han permitido que la identidad sea en algún aspecto el ADN cultural de cada civilización.

Frente a la falta de los metarelatos contemporáneos que además resultarían austeros en su análisis del ser humano- migrante-metropolitano, las narraciones teóricas surgen de la vertiente del descentramiento poscolonial, para construir testimonio de la desterritorialización del sujeto en las megaciudades o metrópolis, en los desencuentros tortuosos, en las limitaciones culturales, que sin embargo son la piedra temporal de su fortaleza¹¹.

⁹ www.conaie.org/ Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2009.

¹⁰ Las crónicas de diásporas- las del Atlántico negro, las de los judíos metropolitanos, las del desplazamiento de masas rurales – constituyen la oleada de la modernidad. Chambers, Iain. *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires, Amorrurtu Editores, 1995, p. 34.

¹¹ Vivir “en otra parte” significa estar constantemente inmerso en una conversación en la que las diferentes identidades se reconocen, se intercambian y se mezclan, pero no se desvanecen. Chambers, Iain. *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires, Amorrurtu Editores, 1995, p. 37.

Chambers asume “[...] que nuestro previo sentido del conocimiento, de la lengua y de la identidad, nuestro legado específico, no pueden expulsarse de la historia, no pueden borrarse” (45). Para este autor el lenguaje es un medio de construcción cultural y no solamente un medio de comunicación, por tanto se requiere de una perspectiva actual de la comunicación intercultural para desmitificar la identidad de los distintos grupos de ciudadanos, aunque “[...] en cualquier caso, la comunicación intercultural comporta frecuentemente un cierto grado de incertidumbre” (Alsina, 4), debido al desconocimiento de los sistemas de códigos culturales de los que elaboran el mensaje y de quienes lo reciben, pero esta trampa debe ser desactivada para recuperar las nociones de la interculturalidad. Para Alsina: “[...] Este es uno de los retos de la comunicación intercultural: nos obliga a trabajar con puntos de vista alternativos. Esta alternación interpretativa supone aumentar nuestro nivel de complejidad cognitiva” (5). Bajo estos presupuestos la visibilización de la identidad y de lo identitario exige una comunicación constructiva desde lo intercultural sin reservas, los medios de comunicación local y global están en la necesidad de asumir este reto, partiendo quizá, de una guía establecida por Escoffier (1991:71), citado por Alsina:

- 1.- Nada es inmutable. Cuando se inicia un diálogo uno debe estar potencialmente abierto al cambio.
- 2.- No hay posiciones universales. Todo está sujeto a crítica.
- 3.- Hay que aprender a aceptar el conflicto y la posibilidad de que se hieran los sentimientos.
- 4.- Hay cierta perversidad en la historia que nos ha enseñado. Nuestras identidades se han hecho en oposición a la de los otros.
- 5.- Nada está cerrado. Cualquier cuestión puede siempre reabrirse.

De esta manera, los autores aquí tratados y citados analizan y complejizan de forma tal el constructo ‘identidad’ que permite ver con cierta plenitud teórica como desde la *diferencia*, desde el *lenguaje* y desde el *poder* se construyen, diría, se mitifican los textos y contextos sociales sobre la norma social para representarla como un debilitamiento de la otredad, Chambers cita que “[...] Debemos prestar especial atención a aquellas condiciones de diálogo en las que se inscriben los diferentes poderes, historias, límites y lenguajes que dan lugar al proceso de ‘otredad’.” (28). Pero al mismo

tiempo la cultura signada con esa denominación identificante, retoma la identidad impuesta como una fortaleza, la trasluce y la enriquece en una suerte de pirámide invertida con nuevas apropiaciones y definiciones contemporáneas, posmodernas, poscoloniales; asumiendo que una de las formas de diálogo actual para la identidad, debe ser la comunicación intercultural.

I.2 ¿Desde qué conceptos se construye la identidad ecuatoriana?

La identidad ecuatoriana gira en torno a categorías del pensamiento moderno (racismo, exclusión, esclavitud, mita, encomienda) fruto del proceso de colonización europea, en particular española. Estas nociones modernas a partir de los años sesenta son analizadas desde las ciencias sociales, sociología y antropología, como patologías de la sociedad que se mantienen en la cotidianidad ecuatoriana incluso en la actualidad; a trasmano, nos irrumpe la posmodernidad en el imaginario colectivo ecuatoriano desterritorializando los espacios y la vida, homogenizando los procesos comunitarios e intentando fraccionar la identidad y simultáneamente unificarla como una construcción mercadológica de la cultura y de la comunicación global mediática, sin embargo, en el Ecuador la identidad se sigue definiendo desde el movimiento indígena que asume un rol histórico de transformación desde la teorías de la etnicidad y la interculturalidad y desde la práctica de la organización indígena y campesina hasta llegar a ser un movimiento social de confrontación y lucha en, y por los espacios de poder, postulando una contradicción epistemológica con la posmodernidad globalizante y deconstruyendo el significado y el símbolo de la identidad en el Ecuador contemporáneo.

I.2.1. Patologías de la identidad ecuatoriana: indígenablancomestizonegro

Ecuador, nombre de nuestro país ubicado geográficamente y que pende de manera virtual del paralelo cero, o línea ecuatorial, obtiene su gracia, después de ser muchas otras denominaciones políticas, el 11 de septiembre de 1830, para Jorge Enrique Adoum:

[...] Ni siquiera lo recordamos: no lo saben los maestros de escuela, de modo que lo ignoran los niños. Nuestro certificado de nacimiento como país no tiene fecha en la memoria colectiva.
(Adoum, 45)

Este hecho es uno de los tantos ‘olvidos’ con los que se construye el país imaginado. En esa lista de alzhéimer patrios está: la identidad, reflejada desde el descubrimiento como un proceso de racismo, exclusión y pertenencia a la nación ecuatoriana¹².

Los ‘indios’¹³, signo despectivo definido por los conquistadores hizo como el primer anclaje de reconocimiento de la otredad. De las uniones entre nativas y extranjeros dieron lugar a una serie de castas, englobadas en un término ‘mestizaje’, Wade cita a Norman Whitten para explicar el proceso de apropiación de identidad mestiza mediante la teoría del colonialismo interno (Wade, 79). Sin embargo hay que señalar que el proceso de identidad de los pueblos originarios en el territorio que hoy es Ecuador también fue interrumpido y mutado por la invasión de los incas¹⁴.

El parámetro de identificación y linaje es desde lo indio que significa ‘ser el cero genético de la cultura y sociedad’ de donde se asciende hacia lo blanco o se desciende hacia lo negro. Desde esta manifiesta patología de la identidad nos hemos ido

¹² Whitten subrayó la idea, que más tarde desarrollarían él y otros estudiosos, de que en Ecuador, la ideología general de nación mestiza servía para excluir a los negros (y a los indígenas). En la práctica, “si se bloquea el acceso a los nuevos recursos para quienes se clasifican como ‘negros’ e ‘indígenas’ al modernizar a las naciones latinoamericanas, no hay ya razón para negar que los procesos de discriminación que, de hecho, llevan a la segregación están en proceso en el litoral húmedo y en otras partes”. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Peter Wade. Ediciones Abya Yala. Quito. 2000. P.90.

¹³ No eran diferentes de ‘nosotros’ pero tampoco eran iguales. Solo se convirtieron en ‘indios’ a medida que surgió la posibilidad de convertir su trabajo en ganancia y a medida que las técnicas de coerción de ‘la esclavitud del comercio’ se perfeccionaron en África, Iberia y América, y a medida que la ‘esclavitud de la tierra’, (e.g. el repartimiento y la encomienda) se consolidó y cristalizó en las Américas. Conferencia Magistral. *Los paradigmas mentales de la conquista y el nacionalismo: la formación de los conceptos de las “razas” y las transformaciones del racismo*. Whitten, Norman Jr., Ph. D, p. 15 o 59 (terminar de citar)

¹⁴ La etapa final de este proceso prehispánico concluyó con la presencia inca, cuando los pueblos del actual Ecuador pasaron a formar parte del Tahuantinsuyo imperio de los Incas, como su territorio septentrional, conocido como Chinchasuyo o Hanasuyo, hace aproximadamente 600 años. *Intelectuales Indígenas piensan América Latina*. Claudia Zapata Silva, compiladora. Editado por: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya Yala, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile. Quito. 2007. P. 169.

construyendo y definiendo, es decir, construimos un país imaginado desde la diferencia que desembocó en la discriminación y evidenció la necesidad de construir sentido desde el opresor hacia el oprimido, incluso en términos de protección de una raza ‘desvalida’. Hay que señalar además que la cultura negra ha sido desplazada de este dominio de construcción identitaria, tal vez será porque su presencia forzada como esclava¹⁵, en los estudios sociales tuvo un olvido dudoso o porque no representaba poblacionalmente una etnia digna de ser reconocida en el espacio social (Chaves, 229).

Esta conducta de pensamiento se mantuvo en la época republicana hasta finales del siglo XX, siendo los herederos excluyentes: la ‘clase mestiza’ (Chávez, 218), la encargada y signada de perfilar los supuestos teóricos de la identidad en función de la ideología europea dominante (teorías de la dependencia: Comisión Económica para América Latina, CEPAL y el marxismo.) (Wade, 73.)

La mirada de la clase mestiza (alta cultura y cultura popular) hacia los de ‘poncho’ se hace más perceptible en los estudios literarios, científicos y periodísticos así: ‘Huasipungo’ de Jorge Icaza revela la condición inhumana del indígena del campo en la serranía, al tiempo que trasluce la inalterabilidad de la situación social y económica en su momento, con la persecución y fusilamiento de los indígenas rebeldes al final de la obra. En un reportaje realizado por la revista *Vistazo* (enero de 1972: 100-102), da cuenta de una investigación ‘científica’ que describe que los indios si tienen inteligencia superior. Para Jean Rahier, esta forma de representación desde lo mestizo “[...] le da más valor al mestizaje porque limita o más bien corrige, el ‘aporte negativo’ del ingrediente indígena” (Rahier, 6.)

La identidad del ciudadano ecuatoriano ha sido preferentemente construida desde el antagonismo indígenas- mestizos, sin embargo hay que anotar que desde este tronco representacional surgen identidades particulares y específicas. En el caso de los pueblos

¹⁵ Fue en esta misma época en la que Las Casas propuso que la sustitución de los indígenas por “negros u otros esclavos de las minas” sería de mejor provecho para la Corona, ya que pensaba que con éstos se obtendría mucho más oro que con los indígenas. *Genealogías de la diferencia. Tecnologías de la salvación y representación de los africanos esclavizados en Iberoamérica colonial*. María Eugenia Chávez Maldonado, editora académica. Editado por: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Ediciones Abya Yala. Bogotá. 2009, p. 60.

indígenas ya no está presente la designación simbólica del genérico indio, sino tenemos a los Karanquis, Natabuela, Otavalo, Cayambi, Kitu Kara, Panzaleo, Zalasaca Chibuleo, Tomabela, Kizapincha, Puruhaé, Waranka, Kañari, Saraguro, Pasto y Afroecuatorianos¹⁶. Estos pueblos tienen sus propias organizaciones representativas, donde se discute y tratan los asuntos de cada comunidad y del colectivo a la cual pertenecen.

En el caso de los mestizos tenemos una serie de designaciones que se han ido definiendo bajo formas de racialidad, de posición económica, de posición social o de espacialidad geográfica como: el cholo, el chazo y chagra por citar algunos. La diferencia epistémica con los habitantes de los pueblos originarios es que éstos definen su identidad desde su historia, cultura y saberes mientras que en caso de los mestizos la identidad tiene un valor dado desde el poder hegemónico.

En la posmodernidad, la identidad ecuatoriana desde la discriminación implosionó. El levantamiento indígena de 1990, que no es el primero, fruto del despojo colonialista, dio pie a una nueva visión desde el pensamiento indígena: la plurinacionalidad, la pluriculturalidad y la interculturalidad que son los pilares de la teoría y práctica de la poscolonialidad (Wade, 98). La vieja forma de sentirse ecuatoriano con sangre india por las míticas hazañas de Atahualpa o Rumiñahui (héroes e invitados de piedra) y al mismo tiempo de ser excluyente en el proceso de desarrollo humano de las culturas milenarias es desplazada por la presencia viva, extraña y multitudinaria del colectivo social indígena en las ciudades, que simultáneamente van deconstruyendo desde el espacio mediático el imaginario de los nuevos actores sociales que por cientos de años fueron explotados y mitificados como una forma de alejamiento del espacio público y privado.

Nuevos relatos posmodernos surgen en el orden de la identidad, se apela principalmente a los fenómenos de masas, al nacionalismo y a los medios de comunicación. Con respecto al primero de los tres citados es de mencionar el fútbol como aglutinante identitario en el Ecuador. Son los equipos de fútbol de Guayaquil: Barcelona y Emelec

¹⁶ http://ecuarunari.org/portal/info/organizacion/federacion_pueblos_kichwas

que bajo el nombre de “clásico del astillero” se enfrentan en el campeonato a nivel de país, generando una serie de identificaciones en los hinchas que se revierten en réditos políticos y de mercado. El fenómeno de identidad ecuatoriana alcanza otro nivel cuando ‘el equipo de todos’, la Selección del Ecuador, se enfrenta con sus pares a nivel de Latinoamérica buscando un cupo en el mundial, los jugadores que conforman la tricolor en su mayoría son afroecuatorianos, ellos hacen ejercicio de representación desde la diferencia sobre una construcción creada desde el mestizaje.

Whitten citado por Wade, considera que el nacionalismo en el Ecuador se caracteriza por la representación de la mezcla. Todo aquello que es mestizo alcanza el valor de unidad ecuatoriana. Los indígenas y los negros sino se mimetizan en el proceso cultural de nación no existen (Wade, 102). Frente a este desequilibrio cultural, étnico, social, político y económico los movimientos indígena y afro asumen la tarea de reivindicación de sus postulados y hacen efectiva una participación en el estado ecuatoriano definiéndose como nacionalidades vivas y presentes, así, en la actual constitución se reconoce la plurinacionalidad de los pueblos que habitan en el Ecuador.

La formación identitaria desde los medios de comunicación de masas es desarrollada a continuación como un relato que tiene sus propias características.

I.2.2 Los imaginarios contruidos en torno a la identidad.

En las acciones jurídicas, políticas y económicas se ha instrumentado la legitimación de la identidad desde la llegada de los españoles, posteriormente en la colonia y finalmente en la república, mediante el uso de construcciones sociales que generaron imaginarios que transitan hasta nuestros días, la forma de hacerlos visibles eran por medio de bula, decreto, látigo y cárcel, ciñendo en el consciente e inconsciente individual y colectivo de los indígenas, negros y mestizos los edictos y normas impuestas. No lejos de ésta realidad fue un mestizo quiteño, Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo, el Chúziga, quien lanzó el primer periódico que denunciaba las injusticias legalizadas desde el poder. Estas formas de propaganda incipiente desde el poder y desde lo contestatario son referentes históricos de identidad y comunicación. En la sociedad colonial de finales del siglo XVIII, hubo una forma de comunicación que permitió la elaboración de un tipo de periódico o boletín de noticias que se configuró en una suerte de ejercicio representativo de la sociedad civil o burguesía de la época de acuerdo con el concepto

habermasiano¹⁷. La opinión pública estaba constituida por los criollos y mestizos con preparación académica, que como en el caso de los integrantes de la Sociedad Patriótica de Amigos del País, no solo discutían sobre asuntos literarios o culturales sino además del rumbo que debía tomar políticamente la patria, abandonar la dependencia política y económica que los ataba a la corona española. Esa fue una forma de construir identidad y discurso desde el mestizaje, Philip Astuto en su obra: “Eugenio Espejo (1747-1795) Reformador ecuatoriano de la ilustración” menciona:

Síntoma de un nuevo espíritu en las colonias españolas y vehículo de su difusión lo tenemos en el desarrollo del periódico. Las ciudades virreinales del siglo XVII que habían visto hojas volantes, avisos y relaciones de sucesos más bien irregularmente, se vieron obsequiadas en el siglo XVIII, con un periodismo erudito, interesado en las ciencias naturales, el conocimiento útil y los problemas políticos y sociales. Muchos de los modestos periódicos publicados en México, Lima, Bogotá, Quito, Buenos Aires y Chile representaban el primer contacto literario y científico para algunos de los individuos más destacados nacidos en América. En muchos casos, los editores fueron prototipo de la ilustración, sabios y escritores, como José Antonio de Alzate y Ramírez y José Ignacio Bartolache en México, Francisco José de Caldas en Bogotá y Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo en Quito. A menudo les era difícil expresar sus ideas sobre política y religión para no tener problemas con las autoridades, pero el hecho de la existencia de los periódicos, a pesar de estas restricciones, representaba un innegable estado de progreso cultural por parte del público. (Astuto, 183)

En la actualidad otro de los instrumentos para potenciar la identidad es la comunicación colectiva o comunicación de masas que desde su aparición en el espacio público genera propaganda pública y privada para sustentar acciones que permiten consolidar su presencia y poder en el Ecuador. Son los medios de comunicación (empresas comunicacionales: prensa, radio, televisión, internet) los que elaboran su agenda mediática según la coyuntura, construyendo sentido en la ciudadanía sobre los temas de interés particular y colectivo, siendo uno de éstos la conformación de lo ecuatoriano.

Si la identidad es un término conceptual tallado por la modernidad ¿debemos seguir hablando de ella en los mismos términos desde la colonialidad del conocimiento? ¿Es

¹⁷ Hacia finales del siglo XVIII se ha desarrollado en Alemania “una publicidad pequeña, pero que discute críticamente”. Aparece entonces un público lector generalizado, compuesto ante todo por ciudadanos y burgueses, que se extiende más allá de la república de eruditos y que ya no solo lee intensivamente una y otra vez unas pocas obras modelo, sino que en sus hábitos de lectura está al corriente de las novedades. *Historia y crítica de la opinión pública*. Habermas Jürgen, Cuarta edición. Ediciones G. Gili, S.A. de C.V. México. 1986, p. 3.

necesaria la existencia como construcción social contemporánea? ¿Solo debemos referirnos a ella como un constructo para establecer un orden comparado? Lo planteado no implica que la identidad ecuatoriana surja y se trunque de límite a límite, es decir, que no tenga una relación dialéctica con el ‘pasado reciente’ y con el ‘futuro inmediato’, sino todo lo contrario, es ir enmarcando cada proceso como un orden hacia la integración de las culturas presentes en la sociedad ecuatoriana, donde cada etnia y pueblo tiene sus propias características a las que no deben ceñírseles con tonos discriminantes.

Citando y parafraseando a Walter Mignolo: [...] los intelectuales y estadistas latinoamericanos se esforzaron por llegar a ser “modernos” como si la “modernidad” fuera un punto de llegada y no la justificación de la colonialidad del poder¹⁸ (Walsh, 18) Como si la “identidad” nuestra fuera un punto de llegada, convirtiendo la identidad ecuatoriana en reforzamiento de la colonialidad para perpetuar determinadas formas de poder, que como ejemplo está el discurso desde el mestizaje mantenido durante más de dos siglos. Mignolo plantea que elementos tales como: “los movimientos indígenas desde el sur de México a Ecuador y Bolivia” y la “interculturalidad”¹⁹ son capaces de redefinir y re-articular la ética, la educación y el pensamiento crítico en Latinoamérica (Walsh, 23). Con respecto al primero de los elementos citados en este momento son

¹⁸ La colonialidad del poder implicó la colonialidad del saber, y la colonialidad del saber contribuyó a *desmantelar* (a veces con buenas intenciones) los sistemas legales indígenas y, también (nunca con buenas intenciones), a *desmantelar* la filosofía y la organización económica indígena. Walsh, Catherine, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez, ed. *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidades del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito. Editado por: Universidad Andina Simón Bolívar y Abya Yala. 2002, p. 42.

¹⁹ En suma, el concepto de interculturalidad definido desde la perspectiva de los movimientos sociales e intelectuales indígenas da cuenta de la importancia de las geopolíticas del conocimiento. Esto es, la de tomar en serio que el conocimiento no es uno ni universal para quien quiera ingresar a él, sino que está marcado por la diferencia colonial. En este sentido estoy de acuerdo contigo en que la interculturalidad así definida es una forma de sobrepasar el colonialismo interno. Walsh, Catherine, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez, ed. *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidades del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito. Editado por: Universidad Andina Simón Bolívar y Abya Yala. 2002, p. 27.

parte de un proceso de cambio tanto en Bolivia y en el Ecuador. En el caso boliviano están y son gobierno con el presidente Evo Morales, convocaron a una constituyente que después de muchos quebrantos logró establecer una nueva carta constitucional en donde las prioridades son los bolivianos y en particular los indígenas que durante siglos fueron relegados y desconocidos en la formación del estado boliviano. En el Ecuador el movimiento indígena, aglutinado en la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, CONAIE, ha logrado perfilar su presencia en la vida política y en la agenda del Estado, aunque su tránsito desde el año 90 del siglo anterior ha significado la pérdida de aglutinamiento, la paralelización de organizaciones creadas por los gobiernos de turno o grupos determinados que al interior de las organizaciones han intentado desnaturalizar la presencia de las etnias y pueblos para lograr conseguir solo ventajas de carácter particular, sin embargo hoy están presentes en la escena nacional con la discusión de proyectos de ley (la ley de agua, la ley minera) que son de importancia estratégica para la vida no solo de los indígenas y campesinos sino para toda la población ecuatoriana y para la defensa del medio ambiente.

Con respecto a la interculturalidad vista desde las etnias y pueblos indígenas del Ecuador es una forma de retomar las acciones culturales, sociales y económicas que como colectivo tienen derecho, permite al mismo tiempo ser sujetos de visibilización por parte de la sociedad que los entorna y del estado. La interculturalidad²⁰ es un concepto incluyente, de participación activa en las decisiones del estado nación, dimensionada desde otra lógica epistémica: la colonialidad del poder que surge en las ciencias sociales en el Ecuador y Latinoamérica. Para Walsh “*son estas relaciones de subalternidad y colonialidad que la interculturalidad, como paradigma y proyecto, pretende estallar*” (Fuller, 2002). Sin embargo, la autora teme porque la interculturalidad sea asumida y devorada por el discurso global que pretende convertirla en *multiculturalidad*, término elaborado de la posmodernidad para relativizar el proceso

²⁰ En la Constitución de la República del Ecuador en el art. 1 del título 1 de los Elementos Constitutivos del Estado, cap. Primero de los principios fundamentales constan los términos de construcción social cultural: la interculturalidad y la pluriculturalidad. Estas nociones son resultado de la realidad visibilizada del indígena y afro en el Ecuador.

intercultural y reconvertirlo en una noción subalterna de la globalización neoliberal (Walsh, 121).

El mestizo, el indio, el negro y las otras formas de construcción social que el lenguaje discriminante ha adoptado son los sesgos que la colonialidad nos ha dejado como herencia imaginada para cimentar nuestra identidad. En la realidad cotidiana de lo ecuatoriano y en el estudio de las ciencias sociales y en los discursos desde el poder: los signos identitarios construidos deben ser resignificados y no contribuir a reforzar un proceso de hegemonía ritualizado en formas dominantes de mestizaje, generando una especie de reflejo con las conductas sociales de los colonizadores europeos, con la diferencia que se utilizan sutiles estrategias de carácter local y global.

Así, la identidad ecuatoriana se ha construido desde el relato moderno colonialista basado en la raza, la inferioridad y la diferencia hasta finales del siglo XX, siendo la cultura indígena y negra las oprimidas por la cultura civilizante. El discurso de identidad binaria persiste en la cultura criolla y mestiza incluso después de la emancipación de la colonia. En la actualidad se intenta romper y desmarcarse de la discursividad de lo identitario nacional mediante la construcción de la interculturalidad de los pueblos, excluyendo de a poco todo tipo de fetiche racista, aunque, tomando en cuenta de que existe afuera un proceso que intenta romper ese nuevo diálogo, se trata de la globalización posmoderna que ambiciona apropiarse de acciones, teorías y conceptos fruto de la lucha y el debate por descolonizar el conocimiento y el poder en el Ecuador y Latinoamérica.

CAPÍTULO II

CONSTRUYENDO UNA IDENTIDAD DESDE Y DEL CINE ECUATORIANO.

II.1 Introducción

El cine en Ecuador es un discurso social y cultural que como texto no fue entendido plenamente en su inicio. La potencialidad de la imagen en movimiento fue desplazada porque los sistemas de códigos establecidos no le predisponían al lector para decodificar este nuevo lenguaje, como resultante los precursores de nuestro cine crean formas representacionales, ignoradas por quienes son los depositarios de las artes mayores. Luego, la construcción de un cine propio se ha convertido en una constante resurrección cultural y cronológica desde inicios del siglo XX a los inicios del actual.

Desde *“El tesoro de Atahualpa”* de Augusto San Miguel (1924) hasta la constitución del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (2006)²¹, se han elaborado obras fílmicas principalmente en las ciudades de Quito y Guayaquil. Ejerciendo la centralidad de la cultura cinematográfica como un fiel reflejo de las condiciones sociales de una nación capitalista y dependiente.

Las imágenes en movimiento y silentes de las primeras filmaciones, con la tecnología del cinematógrafo, de los documentales sobre actos solemnes y de las obras de ficción, son una representación del pensamiento y de las formas sociales vigentes para la época: *“La Procesión de Corpus en Guayaquil”* y *“Las festividades patrias del 10 de agosto”*, filmadas en el año de 1906, son ejemplos de cómo el fotograma en movimiento trasluce una acción de identidad desde quienes filman y son filmados. *“Se necesita una guagua”* y *“Un abismo y dos almas”* de Augusto San Miguel realizados entre 1924 y 1925, para Wilma Granda están emparentadas “con la literatura del realismo social” (*Cine Silente*, 89). Esto no solo ocurre en el cine silente de inicios del siglo, sino también, en el cine actual, *“Entre Marx y una mujer desnuda”* (1996), propende hacia un cine comprometido con un metarelato ideológico, político y social moderno. Contemporáneamente *“Cuando me toque a mí”* (2008), integra un discurso de identidad

²¹ Ley de Cine de Ecuador aprobada en el Congreso Nacional el 24 de enero de 2006.

ciudadina posmoderna. La cinematografía ecuatoriana, sin embargo, ha mantenido relegada otras visiones y voces de culturas, que por mucho tiempo han sido visibilizadas desde lo mestizo, obteniendo resultados que no son testimonios de la realidad social, cultural e histórica de los representados.

En esta panorámica de la nación filmada y su dependencia identitaria, se percibe los cimientos de una cultura cinematográfica que se construye a sobressaltos, asumiendo en la actualidad nuevas formas de empoderamiento de espacios y propuestas, aunque para Quijano esto signifique que “estamos inmersos en otro momento particular de ese mismo prolongado conflicto, en la encrucijada entre las tendencias de reoriginalización y de continuación de la dependencia cultural.” (1)

II.2 ¿Quiénes iniciaron el cine en Ecuador?

La llegada del primer cinematógrafo a Ecuador, a la ciudad de Guayaquil, trajo consigo la novedad del espectáculo. Los encargados de hacer las muestras en carpas de circo y posteriormente en salones y teatros, entretienen al público con filmaciones traídas desde Europa o Norteamérica, poco tiempo después, se proyectan los actos oficiales del estado y de la iglesia ecuatoriana. Se comienza de esta forma el uso de un medio de comunicación de masas por parte del poder estatal y religioso, para reforzar el control social a través de la puesta en escena de lo visual en movimiento. Pero este primer momento del cine en Ecuador no es la única característica básica del origen del cine en nuestro país. El cine silente ecuatoriano, tendrá sus proponentes en el género de la ficción a finales del diez y a mediados de los años veinte del siglo anterior, con realizaciones propias que intentan luchar contra monopolios visuales y culturales importados.

Existe durante las tres primeras décadas del siglo XX en Ecuador una ebullición constante por crear empresas cinematográficas de producción, distribución y exhibición que intentan posesionarse en ese nuevo mercado, sin embargo, será la falta de una legislación la que permita la desaparición forzada de la naciente industria fílmica.

Augusto San Miguel, guayaquileño, fundador de la empresa “Ecuador Film Co.”, es el primer realizador cinematográfico ecuatoriano de obras de ficción. El 7 de agosto de 1924, con “*El Tesoro de Atahualpa*” inaugura el cine argumental, seguirán a ésta “*Se*

necesita una guagua” (noviembre, 1924) y “*Un abismo y dos almas*” (febrero, 1925). (Granda, *El Cine Silente*, 146-147)

El cine documental tiene su partida de nacimiento en 1927, con el filme “*Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas*” del realizador italiano sacerdote Carlos Crespi, en la sinopsis del trabajo se plantea mostrar las actividades misionales de los salesianos con los habitantes (indígenas) del Oriente. (Catálogo de Películas Ecuatorianas 1922-1996, 163)

Los cimientos de la cultura fílmica ecuatoriana están aquí, en estos dos realizadores que desde distintos géneros cinéticos intentaron construir un cine de autor con una mirada propia desde su percepción social, política y cultural.

II.3 ¿Qué se mostraba en ese cine? ¿Cuál era su estatus representacional?

En la actualidad se cuenta con siete minutos del documental de Carlos Crespi, mientras en el caso de Augusto San Miguel su filmografía solo consta en textos editados, fruto de investigaciones cinematográficas emprendidas por la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura. ¿Por qué estamos desprovistos de esa capacidad para prevenir y rescatar la memoria cultural de un colectivo o de un proceso histórico dado? ¿Acaso es una característica de la cual se ufana nuestra identidad? Para Adoum, “[...] nuestra primera Constitución Política se promulga el 23 de septiembre de 1930. Ni siquiera lo recordamos” (45), haciendo un paralelismo, es como no haber cuidado nuestra acta constitutiva del nacimiento cinematográfico del Ecuador. Es una representación de *habitus*²² de estructura social del poder y de estructura social internalizada en pleno proceso de formación. Con estos antecedentes el análisis de las obras serán: desde la percepción documental investigativa de Wilma Granda sobre San Miguel, y de Carlos Crespi se hará un acercamiento a esos minutos de oro rescatados.

“*El Tesoro de Atahualpa*”, en su construcción formal debió estar provisto de un lenguaje cinematográfico, fruto del capital cultural, que significó tener desde inicios del siglo una presencia notable de películas hechas fuera y dentro del país. Esta hipótesis se

²² www.ucm.es/info/eurotheo/.../H/habitus.htm

sostiene ya que en una parte de la nota periodística de diario “El Telégrafo” del 7 de agosto de 1924, p. 4. (Granda, *La cinematografía*, 96) manifiesta:

[...] La vida del indio, su vivienda, sus costumbres, sus campos labrados primitivamente. Vista panorámica de la capital, sus calles, sus hermosos edificios, Vistas de Nuestro Guayas, de nuestro puerto, de nuestras calles en las cuales se desarrolla la mayor parte de la película...

Tres meses después, en “*Se necesita una guagua*”, el reporte del diario El Telégrafo sugiere que “Hay fotografía bien hecha y las escenas son claras y bien detalladas” (Granda, *La cinematografía*, 108). Luego, sostener que existía una codificación específica, aunque incipiente de lenguaje cinematográfico silente, no está relativamente alejado de la realidad. Asumiendo un nuevo elemento de prueba a favor de esta teoría, está como antecedente la cinta “*Live of an American fireman*”, realizada en 1902 para la Edison Co.,” por Edwin S. Porter, (Gubern, 77) (Schneider, Steven Jay 10), donde se demuestra la construcción fílmica en base de planos visuales, lo que dará paso al montaje cinematográfico.

Con respecto a la definición de identidad del trabajo fílmico de San Miguel, podemos manifestar que él vive en un tiempo de conflictividad social, de construcción de las ciudades modernas, que bajo estas premisas su visión es de un hombre burgués, letrado y ciudadano. Construye su espacio social y fílmico desde un mestizaje provisto de prejuicios que define al otro, el indio, desde la mitología y al mismo tiempo que previene “mediante la denuncia social en un medio masivo de comunicación –el cine– aportando su idea o su conocimiento acerca de la explotación de los indios.” (Granda, *La cinematografía*, 120)

II.4 ¿Qué géneros cinematográficos están presentes en el cine ecuatoriano?

Durante el llamado cine de oro (1920-1931) en el Ecuador se vive una intensidad inusitada en la producción fílmica con todos los géneros conocidos. (Granda, *El cine Silente*, 62). Después de este periodo, es el documental el que más se desarrolla, al tiempo que hace presencia en el mundo audiovisual un nuevo formato cinematográfico, el cortometraje. Se realizan algunas películas de ficción, muy pocas y espaciadas cronológicamente, algunas motivo de estudio en este trabajo. Así llegamos hasta el año

2006, donde surge un nuevo periodo, con la presencia la Ley de Cine, que ha permitido volver a producir largometrajes y cortometrajes de ficción y documental, investigación cinematográfica, rescate de la memoria fílmica, festivales y talleres en tres ámbitos: preproducción, producción y postproducción.²³

La cinematografía ecuatoriana incursiona desde sus inicios en tres géneros básicamente: el noticiero, el documental y la ficción. Los primeros aportes ecuatorianos desde el cine silente son las vistas que se pueden obtener de los distintos actos de los poderes que emanan del estado y de la iglesia: políticos, militares, gubernamentales y religiosos. (Vásquez, 10-11) Son el registro de lo que Bourdieu categoriza como “estructuras sociales externas, lo social hecho cosas, plasmado en condiciones objetivas” (Gutiérrez, 13). Posteriormente, encontramos a Augusto San Miguel elaborando los primeros trabajos en ficción, a Carlos Crespi convirtiéndose en el pionero del cine antropológico, con una perspectiva colonizadora, a más de una empresa productora realizando noticieros contratados por el estado, y a la empresa privada o financiando sus propios proyectos. Esta cosecha dura desde los veinte hasta inicios de los treinta, en que por condiciones del Estado y del mercado cinematográfico se entra en una etapa de escasez productiva. Las razones de éste debilitamiento son principalmente:

- ✓ Falta de una ley que ampare la producción cinematográfica.
- ✓ La industria norteamericana acaparó todo el mercado de los teatros y cines.
- ✓ La industria cinematográfica ecuatoriana no puede competir con la norteamericana por la complejidad tecnológica (incorporación del sonido)²⁴ y por los convenios y contratos que monopoliza la filmografía extranjera.

Como resultado los ciudadanos en calidad de espectadores construyen gran parte de su imaginario cinematográfico desde los iconos de la cultura de Hollywood. Las salas de cine son el espacio público donde se transmite, lo que para Bourdieu es: “capital

²³ En la revista del Consejo Nacional de Cinematografía, 2008, está la información pertinente a las acciones emprendidas desde la aprobación de la ley.

²⁴ La producción nacional sin poder acceder a la nueva tecnología, se planteó sin embargo, hacer cine “sincronizado en vivo”. De esta manera se realizaron los tres últimos argumentales que cierran con dignidad la pequeña edad de oro del cine ecuatoriano: “GUAYAQUIL DE MIS AMORES”, “LA DIVINA CANCIÓN” E “INCENDIO” (Granda, *El Cine Silente*, 116)

cultural en estado objetivado, bajo la forma de bienes culturales” (Gutiérrez, 26), para Mignolo ese capital cultural es parte de la colonialidad del poder y del saber que no se ha construido “del lado de la diferencia colonial” (Walsh, 42).

II.5 Un acercamiento a nuestra inicial identidad fílmica

El análisis que se realiza a continuación está formulado en base a la metodología de Roland Barthes sobre la lectura semiótica audiovisual. Este procedimiento fue desarrollado por Iván Rodrigo Mendizábal²⁵, sin embargo, para esta experiencia analítica hubo algunas variantes mínimas con respecto a la plantilla original.

II.5.1 Macroestructura fílmica

Para construir una propuesta de lectura de identidad desde y del cine ecuatoriano, es procedente hacer un análisis secuencial del filme documental original “*Los Invencibles Shuaras o Jíbaros del Alto Amazonas*” del sacerdote italiano Carlos Crespi. El fragmento fílmico silente que pervive hasta hoy, permite que éste sea leído como un texto de la comunicación audiovisual. Lorenzo Vilches aclara que:

“El texto debe ser considerado como el medio privilegiado de las intenciones comunicativas. Es a través de la textualidad donde es realizada no solo la función pragmática de la comunicación, sino, también, donde es reconocida por la sociedad [...] De ahí su carácter de proceso comunicativo, capaz de aceptar –como constituyentes de igual grado- tanto los signos lingüísticos como los no lingüísticos.” (31)

Antes de iniciar el viaje hay que anotar los siguientes datos: el filme consta de 12 secuencias con un total de 21 escenas y 68 planos divididos en: 10 G.P.G., 22 P.G., 7 P.A., 8 P.M.L., 6 P.M.C., 4 P.P., 1 P.P.P., 9 P.D., (4 Paneos, 5 Picados, 1 Zoom in, 2 fade in y 2 fade out.)

²⁵ Catedrático de Análisis de Medios de la Flacso y de la Universidad Andina “Simón Bolívar”.

II.5.2 Forma del significante

II.5.2.1 Secuencias principales (12)

I.- Viaje de los colonos, arrieros y Shuaras, llegada a la comunidad, II.- Los Shuaras cazan, III.- Rostros de Shuaras, IV.- Preparación de la chicha, V.- Paisajes, VI.- Hombre shuara trabajando, VII.- Danza shuara, VIII.- Paisajes a contraluz, IX.- Pesca, X.- Danza con la tzanza, XI.- Selva, montaña volcán, XII.- Colono. Carlos Crespi.

II.5.2.2 Signos importantes

Montañas, arboles, ríos, mulares, vestimenta de los colonos, pantalones, camisas, sombreros, vestimenta del sacerdote, sombrero blanco, sotana negra, vestimenta de los campesinos o indígenas de la sierra, baúles, faldas o anacos, collares, aretes, colgantes, de los Shuaras hombres, vestidos que cubren el cuerpo de las mujeres Shuaras hasta las rodillas o las pantorrillas, , puentes de troncos de madera, chozas Shuaras con los techos de ramas construidos en forma cónica, dardos, cerbatanas, lanzas, cabellera larga, cuencos, chicha, instrumentos musicales, danzas, plantas medicinales, peces, tzanza, volcán.

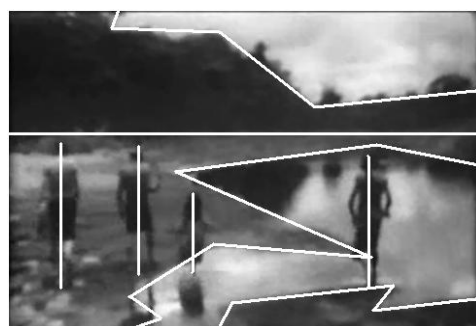
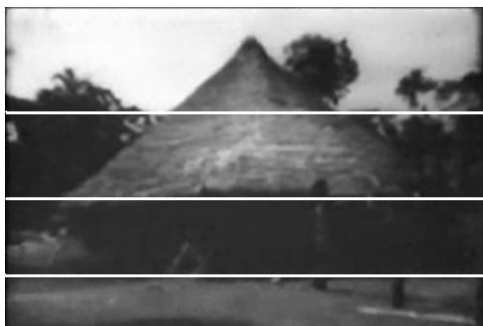
II.5.2.3 Personajes Básicos: Los Shuaras (la comunidad).

Otros personajes: los exploradores/colonos (Carlos Crespi, Carlo Bocaccio y Rodrigo Bucheli) y los guanderos.

II.5.2.4 Sustancia del significante: Composición cinematográfica.

Colores predominantes: blanco, negro y grises.

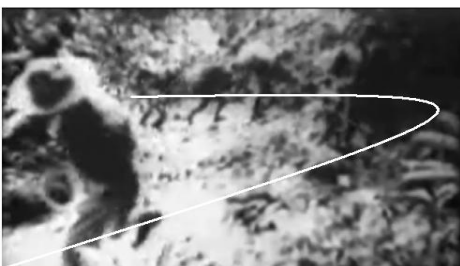
II.5.2.5 Líneas horizontales: existe horizontalidad en las chozas construidas por los Shuaras, en la parte inferior del techo, en la tierra plana donde se asienta la vivienda y en la línea de horizonte. En el paisaje donde está el río hay igual geometría generada por la profundidad de campo donde empieza el gris y negro de los arboles que se elevan.



II.5.2.6 Líneas oblicuas .- Este concepto está presente en la escena IV, plano 6 y 7.



6.- P.D. Piernas de los hombres que suben de derecha a izquierda, connota esfuerzo y trabajo al subir por cuestas empinadas.



7.- P.G. Colono subiendo de derecha a izquierda, más atrás continúan Shuaras con carga y más atrás otros colonos. El fotograma permite observar la subida y el camino por donde se debe atravesar al tiempo que hace una implicación de

la fatiga tanto de los exploradores como de los Shuaras, quienes llevan la carga acuestas.

II.5.2.7 Los centros de interés.

27.- P.G. Selva y hombre Shuara en el centro del cuadro. Camina unos pasos y se detiene. “En un ambiente geográfico con un personaje, el centro de interés es la figura humana (aunque este lejos)”.



II.5.2.8 Locaciones: Exteriores de la selva amazónica:, pendientes de montañas, puentes, terrenos empinados y con lodazales, orillas de rios, explanadas y comunidad shuara.

II.5.3 Forma del significado

II.5.3.1 Simbolismo de los signos

Montañas, árboles, ríos: se convierten en barreras naturales para el explorador/colonizador, al tiempo que, son frontones psicológicos a los cuales deben enfrentarse tanto antes de cruzarlas, porque van a sentir que todavía están en su espacio físico y social, como después, que van a sentir que ese mundo diferente no les pertenece. Para los Shuaras los accidentes geográficos de la naturaleza son su ambiente natural. En la mitología Shuara, la montaña, el agua que cruza el cauce del río, la vegetación son deidades a las cuales hay que respetar y amar.

- ✓ Empalizadas a ras de piso, puentes de troncos de madera y mulares: para los colonos son la unión creada artificialmente para conectarse con el mundo de los “jíbaros”.
- ✓ Vestimenta de los colonos civiles: pantalones, camisas, sombreros son la representación de la civilización ajena. Es uno de las primeras características que construye la diferencia con respecto a los habitantes de la selva.
- ✓ Vestimenta del colono religioso: sombrero blanco, sotana negra: es la forma de anteponer lo místico de la cultura occidental a lo “profano” de la cultura Shuara.
- ✓ Baúles: carga que llevan los guanderos y Shuaras. Tiene una doble simbología:
 - 1.- Símbolo de las ‘buenas’ nuevas que traen los colonos.
 - 2.- las cargas (cajas y baúles) solo lo llevan los iletrados.
- ✓ Vestimenta de los campesinos o indígenas de la sierra: sombrero de lana o paja, poncho de colores, pantalón de bayeta, caminan con los pies desnudos, a veces, usan sandalias de cabuya. Esta forma de vestimenta implica subyugación y coloniaje, que se verifica en la diferencia de clase social y económica.
- ✓ Vestimenta de los hombres Shuaras: llevan el pecho desnudo y se colocan desde la cintura para abajo faldas o anacos. Las mujeres Shuaras utilizan túnicas que cubren todo su cuerpo. Los anacos, faldas, túnicas son una imposición de los colonizadores.

- ✓ Cabellera larga, collares, aretes, colgantes y colores vegetales para pintarse el cuerpo: son artesanías construidas y usadas por los hombres y mujeres Shuaras para reivindicar una diferencia cultural con el agente externo (colonizador civil o religioso). Estos atuendos son parte importante en los rituales de la comunidad.
- ✓ Chozas Shuaras con los techos de ramas construidos en forma cónica: signo de habitacionalidad ecológica, que sirven de cobijo para la familia y en otras de descanso para los cazadores Shuaras, son como una especie de tambos.
- ✓ Dardos, cerbatanas (bodoqueras) y lanzas. Herramientas con doble uso, para el trabajo y para guerrear. Formas fálicas de la cultura Shuara.
- ✓ Chicha: bebida característica del mundo Shuara, se utiliza en todas las ceremonias.
- ✓ Yuca, peces y plantas medicinales: algunos de los alimentos que caracterizan la gastronomía shuara. Con la yuca se elabora la chicha. Algunas plantas sirven como hipnóticos para que el *Uwizhin* realice curaciones del espíritu. Es la cultura religiosa que los colonos consideran como sacrílega y ofensiva para el mundo cristiano, por lo tanto, los Shuaras deben ser cristianizados o evangelizados.
- ✓ Instrumentos musicales y danzas: están presentes en la mitología Shuara para celebraciones que ellos y ellas consideran vitales para su existencia como cultura. Es otra forma que los colonizadores consideran que se debe “culturizar”.
- ✓ Tzanza: símbolo de triunfo del guerrero Shuara.

II.5.3.2 Simbolismo de los colores:

El cine como evento tecnológico es un proceso largamente esperado por el ser humano. Contamos solo con una profusa bibliografía de su desarrollo en los Estados Unidos de Norteamérica y Europa. No hay duda que la aventura del hombre era verse en algún momento representado en movimiento sobre formas materiales que sean perennes, y de seguro, los inventores latinoamericanos, aunque, separadamente debieron haber trabajado, sin embargo, no tenemos información certera de que esos avances se hayan

dado. Lo que sabemos ahora es que el inmediato antecesor del cine²⁶ en blanco y negro fue la fotografía y el daguerrotipo²⁷. En el imaginario del colectivo en las ciudades estaba la percepción²⁸ de que la mejor forma conocida de fotografiarnos y obtener una imagen en tonos sepia, blanco y negro con sus tonalidades de grises, era con el fotógrafo del parque, los domingos, o ir al estudio fotográfico de moda en donde ingresaba determinada clase social, o que el artista vaya a hacer los retratos en el propio domicilio. Los indígenas, campesinos, afroecuatorianos y de las etnias amazónicas eran fotografiados por los científicos constituyendo una especie de rareza o novedad para sus investigaciones. Entonces, el color (blanco-negro-grises), las texturas, la sensibilidad de la película, el encuadre, la puesta en escena, la representación del volumen, el ritmo, el plano, entre otras nociones, son valores compositivos y visuales que se van performando socialmente. Definimos nuestra mirada y la de los otros desde los cánones occidentales de la perspectiva, de la regla de oro y de los dos tercios, para fotografiar y filmar a los sujetos-objetos desde la latitud de la diferencia.

Por tanto, la fotografía y el cine silente en blanco y negro se vuelven un testimonio visual de la condición social, económica y política de una época en nuestro país. La fotografía, fotograma silente, anticipa al primer cinematógrafo de rollo que desembocará en la gestación de la comunicación masificada. Así, las coordenadas ideológicas nos vuelven a definir, esta vez, visualmente.

II.5.3.3 Simbolismo de los Planos

Plano General o Plano épico: 22

²⁶ [...] De cuánto llevamos dicho se desprende que el cine heredo de la imagen fotográfica todas sus convenciones semióticas, analizadas en el tercer capítulo, exceptuando su representación del movimiento. Se trata, desde luego, de una excepción importantísima, que otorga al cine la capacidad para representar la temporalidad. (Gubern. *La mirada opulenta*, 269)

²⁷ Imagen fotográfica confeccionada sobre una placa de cobre recubierta de plata pulida y sensibilizada con yoduro de plata. La imagen se revela con vapor de mercurio, dando un positivo directo. Louis Daguerre introdujo el procedimiento en 1839, conociendo un enorme éxito comercial. (Hedgcoe, 200)

²⁸ Percepción es la manera en que nuestro cerebro organiza los sentimientos para interpretarlos, es decir, el reconocimiento de los objetos que proviene de combinar sensaciones con la memoria de experiencias sensoriales anteriores. (Papalia, 70)

Gran Plano General o Plano de función descriptiva y expresiva: 10

Plano Detalle o Plano de fuerte impresión, de significación que adquiere sobre los objetos (cine documental): 9

Plano Medio Largo o Plano de expresividad gestual y del mundo psicológico del personaje: 8

Plano Americano o Plano de imagen “casi” integral: 7

Plano Medio Corto o Plano de expresión gestual, de análisis interior del personaje: 6

Primer Plano o Plano de gran valor expresivo y realza al personaje, permite la captación de sus matices: 4

Primerísimo Primer Plano o Plano de importancia psicológica: 1

En esta escala de planos nos podemos dar cuenta que el documental fue construido de tal manera que se reconoce el esfuerzo que realizan los exploradores para llegar hasta la comunidad Shuara como primer objetivo. El plano general y el gran plano general determinan y se transforman en el significativo épico de tal travesía. No es en vano que la mayor cantidad de imágenes están regidas por esa tipología cinematográfica. Este tipo de planos fílmicos, perennizan más el alejamiento del realizador con el sujeto extraño, que es motivo del trabajo documental.

En los planos detalle, normalmente aplicados a los objetos físicos y palpables, Crespi tiene el segundo objetivo. La información pertinente a los “*close up*” de las herramientas utilitarias, armas, artesanías y alimentos son los valores prioritarios que debe informar tanto a su comunidad religiosa como a los espectadores que vean el filme. Por tanto, el documental toma la forma de una investigación antropológica de los productos artesanales utilitarios y gastronómicos Shuaras.

En los planos que implican empezar a adentrarse en los personajes que participan en el documental, Carlos Crespi, no lo hace. Los planos medio largo y americanos están destinados para algunos hombres y una mujer Shuaras. No hay una fuerte referencia que implique un trabajo con uno o dos protagonistas de los cuales se pueda obtener toda una experiencia de vida como lo hizo Flaherty en *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922).

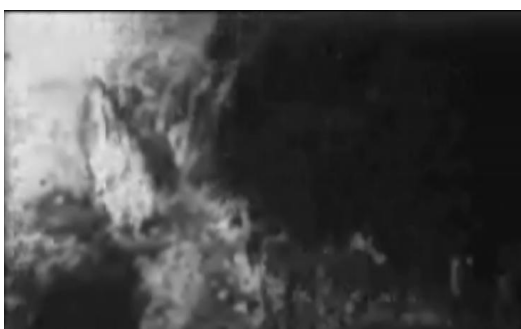
El uso poco frecuente de los planos medio corto (6), primer plano (4) y primerísimo primer plano (1), referencian el valor que tenía para los realizadores obtener una construcción más compleja de los y las Shuaras.

De esta información podemos concluir que:

- ✓ La mujer es visibilizada en sus actividades del hogar (preparación de la chicha) y durante el ritual de la danza.
- ✓ Las niñas, niños y adolescentes tienen presencia viva acompañando a sus padres al río a pescar y cuando son parte de ceremonia de la danza ceremonial de la tianza.
- ✓ Los hombres Shuaras llenan el espacio visual del documental. Están presentes en la mayoría de secuencias y escenas, realizando actividades de carga, demostración de herramientas y armas, caza, pesca y danzando en el ritual de la tianza.
- ✓ Los colonos/exploradores hacen su presencia o presentación al inicio del filme, al mostrarse en planos épicos y de sacrificio y al final cuando aparece el sacerdote Carlos Crespi. Sin embargo, durante los siete minutos que tenemos del filme original, se siente la omnisciencia testimonial de los realizadores.
- ✓ Como telón de fondo y para construir la aventura épica, el espacio habitable de la etnia shuara, la desolación y tristeza de los exploradores, y la transición cronológica temporal de la narración del documental están los escenarios naturales de la Amazonía en la mayoría de los planos cinematográficos filmados.

II.5.3.4 Simbolismo de las formas de composición:

Secuencia I. Escena 1. G.P.G.



Composición Diagonal.- El viaje hacia la comunidad Shuara se convierte en una aventura que observada desde los exploradores/colonos parece, inicialmente por la composición del primer fotograma, un

hecho relativamente fácil, que después, ira convirtiéndose en una verdadera acción épica de quienes integran la misión de colonizar el mundo shuara. El campo compositivo está distribuido en un gran porcentaje por la espesura de la vegetación y lo agreste y sinuoso del trayecto. La caravana apenas si se logra percibir en la imagen. Es una primera relación de poder compuesta por la naturaleza y el hombre occidental que intenta dominarla.

Composición vertical

Secuencia I. Escena 1. P.G.



Secuencia I. Escena 2. P.G.



En estos dos fotogramas la presencia de las figuras humanas (indígena/ guando y Shuaras/estibador) construye una relación dominador-dominado. La ausencia del dueño de la carga no evita que la acción se convierta en un hecho de intentar minimizarles y oprimirles compositivamente en su propio espacio. Aunque el título del documental habla de ser invencibles, los Shuaras, pero, la denotación de sus acciones corporales en la secuencia implica una lucha por aplacar esa invencibilidad. Así empieza a visualizarse desde el cine la identidad de los otros pueblos. Los contenidos y mensajes transcurren como un lenguaje audiovisual unívoco e indiferenciado. Muchos trabajos documentales construyen un discurso desde una mirada aprendida, en donde lo relevante es la novedad y no el fondo del proceso de construcción de la identidad de cada pueblo o etnia del Amazonas.

Composición horizontal. Secuencia IX. Escena 17. P.G.



En muy pocos momentos durante el filme existe como una disposición de imágenes que denoten tranquilidad. Aquí no hay un intento por construir un paraíso terrenal, dado que la misión es de carácter salvífico de almas.

II.5.4 Segmentos temáticos fundamentales:

II.5.4.1 I Secuencia. VIAJE DE LOS COLONOS, ARRIEROS Y SHUARAS.

Escena I. Planos 1, 2, 3.

En esta escena los planos demuestran una función descriptiva y expresiva de los lugares por los que debía cruzar la expedición hasta llegar a la comunidad shuara. Se realiza un acercamiento visual desde el gran plano general hasta el plano general o épico y el montaje se lo hace por corte, estamos en el inicio de documental explorador en el Ecuador, al tiempo que los realizadores indagan las posibilidades de la construcción visual en celuloide. Crespi, en este primer testimonio visual relata y visibiliza las relaciones de los protagonistas: los colonos y los guanderos. Los primeros asumen la actitud de científicos y sabios mientras los otros han sido degradados a nivel de bípedos de carga. Joaquín Gallegos Lara y Nela Martínez dan una descripción tenaz de quiénes eran esos transportadores de grandes cargas en andas sobre los hombros:

“El indio no respondió. Sus patas anchas i agrietadas se marcaban en el polvo. Corría como si fuera de cuero insensible. Las pencas de los lados las rozaban a ratos ásperamente. Las piedras rodadas lo tropezaban. No hacía caso de nada. Sentía el sudor fresco que le chorreaba por todos lados.” (22)

De esta manera, se localizan en el filme las primeras contradicciones sociales que prevalecieron desde la llegada de los europeos: colonizador-colonizado, blanco-indígena, sabio-ignorante, ciudadano-marginal, civilización-barbarie (Chaves, 233) y que hoy en algunos espacios de la vida pública y privada continúan. Para muestra un botón: los cargadores en los mercados de las ciudades siguen siendo los y las indígenas niñas,

niños, jóvenes, mujeres y hombres adultos que por su trabajo de cargar “las compras”, que no lo harían las otras personas, cobran unos pocos centavos.

La composición cinematográfica nos muestra líneas oblicuas, como una forma de inseguridad y desequilibrio, (Pérez Agustí, 59) cuando los colonos se desplazan por el *chaquiñán*²⁹, mientras, los Shuaras no tienen problemas en andar por estos caminos. Al tiempo, esta escena filmada, nos muestra la actitud de intranquilidad de los exploradores hacia los explorados, porque, están en un lugar extraño y además lejos de su civilización.



2.- P.G. Colono bajando por la montaña en mula, el camino está empalizado en el piso.

Escenas: II. Plano 4.

III. Plano 5.

Las escenas II y III amplifican la condición de la diferencia desde lo colonial³⁰. Ahora quedaron atrás los guanderos, la carga es llevada por los Shuaras. El plano general

²⁹ *Chaquiñán*: Del quichua, *chaqui*: pie, *ñan*: camino. Camino de a pie.

³⁰ “Diferencia colonial” es, básicamente, la que el discurso imperial construyó, desde el siglo XVI, para describir la diferencia e inferioridad de los pueblos sucesivamente colonizados por España, Inglaterra, Francia y Estados Unidos. La “colonialidad” no consiste tanto en la posesión de tierras, creación de monasterios, el control económico, etc., sino más que nada en el discurso que justificaba, mediante la desvalorización, la “diferencia” que justifica la colonización. Walter Mignolo en “colonialidad global, capitalismo y hegemonía epistémica”. p. 221. Walsh, Catherine, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez,

consolida la ‘presencia sacrificada’ del explorador en esas tierras salvajes. El shuara ha sido colonizado. Las imágenes en movimiento presentadas logran el proceso de asumir el testimonio de la cultura Shuara, pero, mostradas por quienes intentan cambiar la misma.

Del plano 4 en adelante se observa a los Shuaras, hombres y mujeres, que usan anaco los primeros y túnicas, ellas. Este detalle de vestimenta delata que esa comunidad shuara fue colonizada, desde tiempo atrás. En la impenetrable vegetación amazónica, por el tipo de clima y por lo denso de los bosques, los hombres y las mujeres de las distintas etnias solo usaban taparrabos, que cubrían la zona pélvica y genital. Eso, los exploradores y sacerdotes lo consideraron una especie de ofensa a la moral y era necesario construir un tipo de mitología que “tiene como función integrar al individuo en un determinado orden simbólico a través de la imposición de unos significados. En un nivel manifiesto, estos pasarán a formar parte de la ideología dominante. Sin embargo a nivel latente el signo adquirirá una condición polisémica, al quedar abierto a interpretaciones desde otras posiciones sociales.” (Alonso y Fernández Rodríguez, 23). Es decir, se volverá común verlos así, los espectadores asumirán que el “jíbaro” viste de esa manera. La construcción de un tipo de signo cultural impuesto queda impregnada en el imaginario colectivo, cerrando de esta manera el rol del significante del dominado.

Escenas: IV. Planos del 6 al 9.

V. Plano 10.

El *raccord* de estas escenas se estructura de acciones que en sus cinco planos intenta ser una historia breve de lo difícil que es caminar por la selva. Se abre con la exposición detallada de las extremidades inferiores de los colonos y Shuaras y se cierra igualmente con un detalle de los pies incrustados en el fango. Mientras que los planos generales construyen el grado de dificultad que representa explorar la Amazonia. La continuidad ha sido preservada mediante el montaje que para Sánchez-Biosca, “[...] se convierte en el gesto fundador de un discurso” (27), que implica una forma de hegemonía visual que contextualiza desde lo foráneo, la naciente expresión fílmica de Ecuador, por tanto,

estamos asistiendo a la colonización de la mirada del espectador ciudadano, de manera que, lo impresionante y lo épico de la construcción narrativa del viaje, vuelve a traslucir la acción cultural que el director y el editor desean mostrar a quienes observen el documental.

II.5.4.2 II SECUENCIA. LOS SHUARAS CAZAN.

Escena VI. Planos 11, 12, 13 y 14.

El ojo-lente del camarógrafo indaga con acuciosidad la preparación que realiza el hombre shuara de su arma-herramienta utilitaria de caza. Hay en el plano detalle 11, una manifiesta intencionalidad de preocupación más por los objetos contruidos y su funcionamiento que por establecer una relación directa y personal con los representados, aunque, en el plano siguiente, como que se intenta realizar una interiorización del personaje, sin embargo, esto no se logra, por que se regresa en los planos 13 y 14 a filmar la utilidad de la cerbatana. No hay que olvidar que el plano 11 el uso metafórico de la guillotina se hizo presente, al no mostrar el rostro del shuara.



14.- P.G. El Shuara con su cerbatana que es bastante larga está colocado en la boca.

II.5.4.3 III SECUENCIA. ROSTROS DE SHUARAS.

Escena VII. Planos 15 al 18.

La secuencia está formada por cuatro planos en que se muestran rostros Shuaras, en los primeros dos se ve el perfil de un rostro, cuyo objetivo real es filmar el tipo de

artesanías que se colocaban en las orejas y, en los planos tres y cuatro se pretende realizar un acercamiento psicológico a otros hombres Shuaras.

El ejercicio del primer plano “tiene un gran valor expresivo y realza al personaje al permitir la captación de sus matices” (Pérez, 41) este valor conceptual no se realiza plenamente en la imagen debido a que la verdadera intención del director es mostrar el tubo que lleva colgado en el pabellón de la oreja el hombre shuara. Entonces, evidenciar el rostro, se convierte en un artificio para perpetuar visualmente la tecnología artesanal de esa cultura, construyendo, de esta forma, una antropología visual de lo desconocido. Lo que se intenta con la filmación es lograr observar y atrapar el capital cultural de la etnia shuara, para conseguir un bien cultural objetivado.

Cuando se visualiza el plano del hombre adulto shuara, hay un proceso de imagen apelativa, el rostro es adusto y no intenta congraciarse con quienes lo filman o con quienes en el futuro observaran la proyección.

Con el cuarto plano y su protagonista, el joven shuara, ocurre que no intenta ni siquiera mirar al lente de la cámara, evade su mirada y su rostro. Se puede apreciar en su faz una encendida rebeldía, tal vez, debido a la presencia de las personas y equipos extraños. De esta manera, somos testigos de un desencuentro de culturas que el joven lo hace visible en su rechazo a ser filmado, como resultado de su habitus cultural y social.

Este proceso de filmación de eventos de una cultura ajena produce un desencuentro, sin opción al consenso, ya que en este ejercicio de interacción, la cultura filmada sufre la expoliación de valores no solo simbólicos del campo social del mundo shuara.

El violentamiento de los espacios de una cultura con su forma de civilización, muchas veces ha significado su desaparición, porque, con el fin de visibilizar su presencia en la cultura unitaria nacional de un país, se les ha obligado a abandonar sus formas originales de vida, sus formas de sociedad, sus bio-espacios, al tiempo que deben vincularse a una cultura extraña, que de entrada les margina, obligándoles a tener una forma de vida ajena, muchas veces de explotación y miseria.

II.5.4.4 IV SECUENCIA. PREPARACIÓN DE LA CHICHA.

Escena VIII. Planos 19, 20, 21, 22.

En la sociedad de la etnia Shuara gira el hombre se dedica a la caza, pesca, recolección de alimentos vegetales. Las mujeres mayores se dedican a ser madres y la crianza de los hijos e hijas y los hombres mayores, algunos, son designados *uwishin*³¹. Esos son los roles sociales que se cumplen en este tipo de comunidades.

En el caso de las mujeres su ámbito está definido desde su inicio: ser madres, cuidar de los críos y realizar las actividades del hogar. Es el sentido antropológico dado en los planos del 19 al 22. Ella está preparando uno de los alimentos que caracterizan a la gastronomía Shuara, “la chicha”, que es un preparado a base de yuca cruda y masticada y después vertida en un recipiente para el proceso de fermentación natural. Esta bebida se la toma como una forma de saciar la sed después de largos recorridos por parte de los hombres, que vienen de cazar. En otras ocasiones la chicha³² sirve como parte de los rituales que tiene la sociedad Shuara. Los hombres que están sentados en el piso reciben y comparten el alimento que es entregado por ella, trasluciendo como un símbolo de la vida que ella entrega. Desde la perspectiva occidental estas acciones serían vistas como una presencia del patriarcado, de condiciones sociales donde los hombres son los dominadores de la estructura social establecida. Sin embargo, en las imágenes motivo de análisis, se percibe una forma de empoderamiento del espacio llamado “hogar” por parte de la mujer, los hombres Shuaras ya sean esposos o hijos están en pleno estado de sumisión, construyendo un ritual donde ella se transforma en la deidad, haciendo de la choza un lugar sagrado e inviolable. De forma tal que, cada espacio social, cultural, simbólico y físico, está definido en función de los roles que cumplen (hombre o mujer Shuaras) en su sociedad. En la sociedad ecuatoriana esta percepción tomará otros matices, cuando las indias o las jíbaras son sacadas de su entorno social y familiar para

³¹ Hombres (brujos) que conocen y realizan trabajos espirituales a través de su conocimiento y plantas medicinales.

³² La alimentación constituye, también, un sistema de comunicación (Barthes, 1961; Douglas, 1982), en la medida en que no es tan sólo una colección de productos susceptibles de estudios estadísticos o dietéticos, sino que constituye también un complejo sistema de signos, un cuerpo de imágenes, un protocolo de usos, de situaciones y de comportamientos propios. Contreras Hernández, Jesús. *Antropología de la alimentación*. Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense, S.A. 1993. P. 65.

convertirse en las empleadas o sirvientas, asumiendo un rol de inferioridad social con respecto a sus patrones o patronas.

En el plano 19, se usa el plano medio largo para mostrar a la mujer en su entorno, pero por sobre todo, para explicitar su condición de colonizada presente a través del vestido que ella usa, para Roland Barthes : “el vestido es, en sentido pleno, ‘un modelo social’, una imagen más o menos estandarizada de conductas colectivas esperadas, y es sobre todo en ese nivel donde resulta significativa” (361), igual sucede con los hombres Shuaras que están sentados, aunque en distinto plano, alegoría profética imperceptible de lo que ocurriría en el futuro con esta etnia³³ y con otras que viven en la amazonia, especialmente desde el boom petrolero ecuatoriano³⁴.

Los planos 20 y 22 contienen un ángulo en picado en el momento que se vierte la chicha y en otro, cuando los Shuaras beben la misma. La función del punto de vista desde esta perspectiva, está realizada para indicar que tipos de recipientes (*pilche o amamuk*) se usan para la elaboración de los alimentos y como se los reparte a las personas.

II.5.4.5 V SECUENCIA. PAISAJES.

Escena IX. Planos 23, 24, 25, 26.

Carlos Crespi usa una serie de paisajes como forma de dar una transición al siguiente relato. Al tiempo que intenta demostrar visualmente que desea internarse más en ese mundo apenas conocido para él. El paneo hacia abajo de las cascadas y el acercamiento a las montañas, se percibe como una decisión tomada por todo el equipo, aunque la toma es un gran plano general que también puede tener la función expresiva mostrarnos “ambientes líricos, estados de soledad, frustración, etc.” (Pérez, 37)

II.5.4.6 VI SECUENCIA. HOMBRE Y MUJER SHUARA TRABAJANDO.

Escenas: X. Planos 27, 28.

XI. Planos 29, 30.

Construir visualmente y recrear el espacio de vida cotidiana de la comunidad Shuara, parece ser el objetivo de estos cuatro planos editados por Crespi. Cada persona

³³ “Los Taromenani”. Documental de Carlos Vera. 2007. Ecuador.

³⁴ “Soy Huao”. Documental de Juan Baldana. 2009. Argentina

cumpliendo su rol social en un determinado lugar: el hombre en plena selva amazónica, posiblemente preparando su caza, la mujer acompañada por una niña, su hija, haciendo recolección de alimentos y los dos planos finales que nos hacen ver en donde viven esas personas, que por ahora, están lejos de su hogar. Esta secuencia remarca los roles que cada uno cumple y en donde los desarrolla. La cotidianidad percibida como un habitus que no solo es inherente a la sociedad Shuara, sino, a la cual pertenecen los realizadores del documental, establece al mismo tiempo y de forma directa las distancias físicas y simbólicas que a cada sociedad le caracteriza: ambiente: selva-ciudad; vivienda: choza-casa; trabajo: recolección de vegetales-mercado, cazador- obrero/ empleado; en suma: sociedad primitiva-sociedad capitalista.

II.5.4.7 VII SECUENCIA. DANZA SHUAR.

Escena XII. Planos 31 y 32.

La presencia de los y las adolescentes Shuaras en los rituales implica una forma de capital cultural que se mantiene generacionalmente. En las danzas³⁵, lo que hacen es cumplir con un deber asignado en el proceso ritual. En la escena, el ojo-cámara hace nuestra la intensidad de la acción de musicalizar la ceremonia. El niño-adolescente Shuara está pintado su rostro con dos trazos transversales como símbolo de haber sido el elegido para cumplir su papel. La visualidad de los planos hacen que este personaje en el documental empiece a ser reconocido psicológicamente, pero lamentablemente en el filme, después de estas tomas, desaparece de la escena, quedando difuminada la

³⁵ Los Shuar danzan únicamente con ocasión de las fiestas tradicionales como son: fiesta de chonta, fiesta de culebra, fiesta de Tsantsa, fiesta de Uyush, etc.

Se puede afirmar que para los Shuar el baile es la expresión más alta de la alegría y de la fiesta y como estas fiestas son relativamente raras, las formas de bailar son pocas y tradicionales.

Bailan preferiblemente de noche. Ordinariamente no se agarran de la mano meneándose un poquito, con las manos en las caderas o a lo largo del cuerpo. El ritmo lo llevan con el pie y acompañan el baile con el canto muchos cantos son tradicionales como el “nampet” de las fiestas.

Tsenkush, Avelino y Mario Yurank. *Estrategias para la revitalización cultural de la música y danza shuar en la comunidad Namakim*.

Internet. <http://cdjby.ucuenca.edu.ec/ebooks/tlda16.pdf> Acceso: 1 de marzo de 2010. P.50.

esencia misma del ser un niño Shuara. Pareciera nuevamente que la verdadera razón de filmar la cultura Shuara está en los objetos que ellos utilizan y mostrar cómo los usan.

Escenas: XIII. Plano 33.

XIV. Plano 34.

Después que el joven Shuara hace el llamado a la danza, el plano general y el paneo complementan esa amplificación auditiva del sonido del *Tuntui*, para en plano seguido mostrarnos a las mujeres en una danza ritual. Aquí la mujer vuelve a tener un rol protagónico, su presencia convoca a la omnisciente divinidad “Nunkui, es la mujer por excelencia, la madre, modelo de la mujer en todas sus actividades cuidado de la casa, cocina, alfarería y cultivo de la huerta.” (Tsenkush, 43).

Esta escenificación social de la danza, en particular de la mujer bailando, reconstruye formas simbólicas de capital cultural, que a la vez, que es un contrapoder para el hombre shuara, lo es también para la religión cristiana occidental, representada por el director del filme, en su calidad de sacerdote. A lo antes expuesto hay que añadir la presencia de otro símbolo antropológico, la aculturización, que traerá consigo la interpretación de los rituales Shuaras como formas accesorias y decadentes de una civilización politeísta, y la imposición de neo formas rituales, en donde lo que fue parte de una danza cargada de valores propios, se la deja en el espacio público como una forma de “danza tradicional”.

II.5.4.8 VIII SECUENCIA. PAISAJES A CONTRALUZ.

Escena XV. Planos 35, 36, 37, 38, 39.

La soledad nocturna de la selva amazónica como imagen tiene la posibilidad aquí de cumplir una doble función: la primera servir de una transición fílmica de acciones, de la danza shuara a la pesca, y la segunda, es en la noche, que se realizaban la mayoría de los ritos de esta etnia.

II.5.4.9 IX SECUENCIA. PESCA

Escenas: XVI. Plano 40.

XVII. Planos del 41 al 50.

El plano 40 nos deja ver el grado de confianza que existe entre los Shuaras y el equipo de producción del documental. La relación es tal, que uno de los Shuaras realiza un

saludo a la cámara, mientras, camina en plena selva. Es decir, se han producido procesos de interacción simbólica entre los colonos y los Shuaras, que vitaliza el grado de confianza de éstos últimos con respecto a las actividades que desean cumplir los exploradores. Esa amistad construida, es aprovechada por el equipo para escenificar la vivencia cotidiana de esta comunidad. Sin embargo, en el proceso de esta relación afectiva nativo-colono, hay formas culturales que van a ir cambiando con el devenir histórico. En el campo religioso, algunas etnias sucumbirán ante la arremetida de sectas, cuyo único fin será el adoctrinamiento, para aceptar las nuevas imposiciones que trae consigo, por ejemplo, la explotación del petróleo en los lugares donde ellas viven en armonía con la naturaleza. El constante desmantelamiento de la cultura shuara, de sus mitos, de sus actos ceremoniales contribuye a nuevos procesos de alienación cultural, hoy llamada hibridación. El despojo de muchas de sus pertenencias como cultura, etnia y comunidad, con un alto contenido de valor identitario, son llevadas hacia las ciudades para construir museos privados o públicos. Así visto, el colonizador, actuó y actúa con una premeditada concepción de desarraigar la identidad de estos pueblos del Amazonas, de volver unitario el pensamiento teocrático, de integrar todas las culturas bajo el concepto de “cultura nacional”, siendo todas estas: formas de imposición del poder hegemónico.

En los planos del 41 al 50 se narra visualmente la pesca manual que realizan los Shuaras en el río. La utilización de un tipo de planta, que chancada y colocada la sustancia en el agua, facilita el trabajo de reunir los pescados para la alimentación diaria de la familia. En la mitología shuara, los hombres que van a la pesca primero se encomiendan a la divinidad de “Tsunki, quien es el dueño de las aguas, enseña técnicas y plegarias para la pesca.” (Tsenkush, 39).

El montaje en esta secuencia (planos del 40 al 50) es del tipo narrativo, se sigue una acción, la de pescar, en un orden cronológico temporal, escogiendo los momentos más importantes y que contengan una significación en el proceso de la historia documental. La pesca como una acción inmanente al ser humano y su supervivencia, es un valor cultural que está presente en todas las civilizaciones de oriente a occidente. En esto, el documental, logra el propósito de accionar una propuesta antropológica y cultural.

Escena XVIII. Planos del 51 al 62. DANZA. CONTINUACIÓN.

El montaje de los planos 51 y 52 están dispuestos, de manera tal que, se construye el concepto de una confrontación entre dos rivales, dispuestos al combate. Esta puesta en escena parece tener como finalidad construir el significado de la Tsantsa, trofeo de guerra del vencedor, es el símbolo de la victoria del guerrero en la cultura Shuara, y que para celebrarla se realiza la danza en donde interviene toda la comunidad.

El plano 53, es montado con la representación de una danza en donde participan las mujeres Shuaras. La construcción del significado nos lleva a la ritualización del los luchadores, antes y después del enfrentamiento. Esta acción cultural no solo se lo hace o hacía en las culturas aborígenes de la selva amazónica, sino también, en otras civilizaciones y continentes.

La edición continúa con los planos 54 y 55. En el primero, una mujer invita a los hombres a integrarse al rito, en el segundo, los hombres ingresan a participar activamente de la ceremonia. La mujer shuara vuelve a tener un rol preponderante como una dadora de vida, a través de *Nunkui*, quien hace presencia y permite la entrada de los hombres Shuaras, y a la vez, de la deidad *Ayumpum*, señor de la vida y de la muerte, que también se muta como una forma mitológica de la guerra.

En los planos subsiguientes, hasta el 62, las mujeres siguen danzando, mientras, los hombres se preparan para el rito más importante: la ceremonia de la tzanza.

II.5.4.10 X SECUENCIA. DANZA CON LA TZANZA.

ESCENA XIX. Planos 63, 64, 65. Colocar fotogramas de los tres planos

Las imágenes construidas por los colonos describen visualmente lo que hacen con la cabeza de un hombre, los Shuaras. Esa cabeza reducida es una Tzanza, que simboliza la victoria de un guerrero sobre otro. Con el trofeo como signo de una forma de poder, los hombres y mujeres Shuaras realizan una serie de danzas para celebrar ese acto de heroicidad. Al tiempo, que se transforma en una novedad para los exploradores/colonos, por ser la primera vez que se documenta fílmicamente ese acontecimiento. De lo hasta ahora registrado por el cinematógrafo, la ceremonia de la Tzanza es el acto cumbre del documental de Carlos Crespi. En cierta manera es el clímax de la obra. Los que viven en las ciudades, así conocerán y reconocerán a los Shuaras o jíbaros, los diferenciarán desde la mirada recién construida cinematográficamente por el *Padre Crespi*. Asumirán

su presencia en el mapa blanco-mestizo del Ecuador como los “salvajes” que deben ser civilizados y occidentalizados.

II.5.4.11 XI SECUENCIA. SELVA, MONTAÑA VOLCÁN.

Escena XX. Plano 66.

II.5.4.12 XII SECUENCIA. COLONO. CARLOS CRESPI.

XXI Escena. Planos 67 y 68.

En el epílogo del corto documental de Carlos Crespi las dos secuencias finales se definen como un anticlímax, después de haber visto la ceremonia de la Tzanza. En la primera secuencia se enlaza con la imagen fija de un volcán, para luego llevarnos a una escena en donde se ve a un sacerdote, Carlos Crespi, posiblemente, caminando por una especie de bosque, para finalizar con una imagen que no es perceptible y por lo tanto no contribuye a culminar de manera efectiva la relación documental cinematográfica.

CAPÍTULO III

III.1 Introducción

Otra clave más para marcar los límites de este trabajo es ubicar los filmes ecuatorianos en un contexto histórico determinado. La realización de cada una de las películas está integrada a un proceso de cambio, si bien tiene formas y lecturas de una modernidad tardía, sus resultados son posmodernos. La producción cinematográfica ecuatoriana no escapa a una transformación en el pensamiento y en la estética fílmica. A partir del filme “Entre Marx y una mujer desnuda”, como testimonio cinematográfico latinoamericano, intentaremos visualizar formas identitarias posmodernas, asumiendo determinados referentes teóricos que serán finalmente sobre los cuales construiremos el presente capítulo.

III.2 Cine y masificación posmoderna

La posmodernidad del cine se construye desde la periferia. No es que el cine vaya a la cuneta de la sociedad, sino que, los realizadores traman sus historias y mitos desde los bordes urbanos de las megaciudades.

La ciudad se ha convertido en una reserva crítica de la modernidad, es la parte metafórico-simbólica del cansancio del metarelato. La ciudad explota en pedazos cuando deja de ser el centro y sus lugares aledaños. El alejamiento, el extrañamiento y la cintura amorfa de la urbe son la contraparte de una modernidad explotada en muchas teorías fruto de necesidades sociales.

Por tanto, el cine es el producto del avance tecnológico-social, que lo convierte en un medio de comunicación de masas y es un producto cultural fruto de condiciones establecidas socialmente.

A inicios del siglo XX, cuando el cine hacía sus primeros balbuceos, el colonialismo vio en este “invento” la personificación de una forma cultural de conducir a las masas, de construir y mantener cánones que refuercen determinadas formas de poder.

Para 1930 y en adelante, los países de América del Sur, sus habitantes y ciudadanos, consumen productos fílmicos norteamericanos. André Bazín sostiene que:

Se produce en Hollywood el triunfo de cinco o seis grandes géneros, que aseguran desde entonces su aplastante superioridad: la comedia americana (*Caballero sin espada*, de Capra, 1936), el género burlesco (*Los hermanos Marx*), las películas musicales (Fred Astaire y Ginge Rogers, las *Ziegfeld Follies*), el film policíaco y de gansters (*Scarface*, *Soy un fugitivo*, *el delator*), el drama psicológico y de costumbres (*Back Street*, *Jezabel*), el film fantástico o de terror (*Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, *El hombre invisible*, *Frankenstein*) y el western (*La Diligencia*, 1939). (Bazín, 86)

Se verifica de esta forma la vulnerabilidad del aparato institucional de cada país para aceptar ser solo consumidor de formas culturales ajenas, esto como antecedente para señalar la precariedad de construir cine latinoamericano en la modernidad. Sin embargo, algunos espacios o resquicios se abrieron y dieron una señal mínima de asumir realidades diferentes. Así visto el espacio público de la comunicación estaba y está dominado por contenidos que impone el mercado, lo que para algunos el cine es una fuente de identidad cultural, para el mercado norteamericano “el cine y los programas de televisión no son sino mercancías sometidas a los mismos términos que todas las demás” (Yúdice, 33)

En el caso de Ecuador la producción cinematográfica desde 1933 al 2006, demuestra que se produjeron 64 documentales en el periodo de 1949 a 2006, 26 largometrajes de ficción desde 1949 a 2006, 7 de los cuáles fueron coproducciones. 64 cortometrajes de ficción vieron la luz desde 1963 a 2006 y 74 cortometrajes documentales en un periodo que va de 1949 al 2006. Rezagadamente apenas se hicieron 7 noticieros cinematográficos en el lapso de 1949 a 1961.³⁶ Añadiendo que más de un proyecto de ley de cine fue siempre rechazado por los distintos gobiernos a los cuales se les planteó la necesidad de un marco legal para la producción cinematográfica. Es decir, nuestra memoria e historia de cine está marcada por un descuido de carácter legal que permitió un lento avance de la cultura cinematográfica ecuatoriana.

³⁶ Investigación realizada por la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana hasta 1986. En el año de 2007, en la Revista Nacional de Cultura N° 10 de abril se completa la estadística hasta el año 2006.

Esta producción fílmica no es realizada desde la diferencia, sino, asumida por los centros de poder cultural y económico, Quito y Guayaquil. Lo alternativo quedó invisibilizado por que no tuvo la bendición de la cultura oficial, por que el relato era parte de un discurso oficial no solo desde el Estado sino desde la cultura política que argumentaba por una identidad nacional y monolítica sin reconocer las diferencias. Martín Barbero afirma lo dicho, cuando sustenta que:

Pero la idea de lo nacional que sustentaban las políticas dejaba fuera la diferencia. Vistos a través de la Nación, el pueblo era indivisible, y la sociedad “un sujeto sin texturas ni articulaciones internas, tan homogénea como el que acusábamos a nuestros enemigos de querer convertirnos” (301)

La posmodernidad eje de las debilidades modernas, asume epistemológicamente construir desde la diferencia, que la mirada sea textualizada desde lo indígena, lo afro, el género, la opción sexual, las culturas urbanas, los saberes populares; formas éstas carentes de la *razón* para la epistemología moderna. Como expresión viva de la cultura audiovisual es la tecnología del video, analógico y digital, que permite convertirse en voz y en estética de las nuevas presencias, “el video está perdiendo sus complejos de inferioridad estética frente al cine, y superando las tentaciones marginalistas que lo oponían en forma maniquea a la televisión” (Barbero, 305). El cine y el video antropológico cuyo contenido era discutido desde el cientista social de occidente y desde el explorador de culturas ajenas y foráneas, no busca asumir nuevos relatos, sino, se enmarca preferentemente en teorías evolucionistas³⁷, donde los filmados se convierten en conejillos sociales de ese tipo de investigación.

Los filmes documentales hechos, por ejemplo, por los indígenas de los países andinos, que se muestran en circuitos alternativos de exhibición, asumen su propio destino, al denunciar formas de explotación, colonización y racismo que viven los colectivos de esos pueblos. Así lo demuestran trabajos audiovisuales como: “*El grito de la selva*” de la organización Plan nacional indígena originario de comunicación audiovisual, “*Acaso*

³⁷ Son los años del triunfo del evolucionismo darwiniano que se amplía de la biología a la sociedad; de la dialéctica, idealista de Hegel o materialista de Marx; del historicismo; del enfoque biologicista de la vida de las culturas, etc. Paz, María Antonia y Julio Montero. *El Cine Informativo 1895-1945. creando la realidad*. Editorial Ariel. Barcelona. 1999.

comemos plata” realizado por el grupo Sachavideastas, y “*Humillados y ofendidos*” de Javier Horacio Álvarez, César y Pablo Brie.³⁸

Luego los lenguajes audiovisuales contemporáneos no solo cruzan por una estética formal dentro del canon establecido, sino que además, están vinculados a formas de acción que valoran la identidad, la comunicación, la cultura y los espacios de cada colectivo social.

III.3 ¿El cine urbano ecuatoriano nos identifica con otras culturas?

La modernidad y la posmodernidad han permitido la presencia de obras fílmicas cuya elaboración casi total está basada en la problemática social y política de América del Sur. El cine latinoamericano, el ecuatoriano en particular, es el reflejo de una sociedad urbana en donde perviven a la vez identidades que luchan históricamente por lograr sus reivindicaciones con otras que emergen de las nuevas condiciones económicas, políticas y sociales y al mismo tiempo con identidades ‘mutadas’, es decir, que confluyen en formas híbridas, todas ellas buscando un intersticio de poder en la esfera pública (Habermas, 17).

Esas identidades urbanas han estado presentes para citar algunas en “*Los olvidados*” de Luis Buñuel (México, 1950) filme profético de la posmodernidad, Víctor Gaviria las ubica en “*La vendedora de rosas*” (Colombia, 1998), Walter Salles las encuentra en “*Estación Central*” (Brasil, 1998), “*Amores Perros*” (México, 1999) de Alejandro González Iñárritu las descarna. La vida fílmica desde México hasta Chile ha transcurrido de una estética paralela al surrealismo durante los años cincuenta, al cine militante de una estética del hambre de Glauber Rocha, de ahí, hacia un cine imperfecto para temporalmente definirse en un tercer cine, que para Robert Stam comprende: “Las grandes industrias tradicionales del cine en países como la India, Egipto, México, Brasil, Argentina y China, así como las industrias posteriores a la independencia o a la revolución en países como Cuba, Argelia, Senegal, Indonesia entre otros.” (332)

³⁸ Selección IX Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas de Bolivia 2008. Red Abya Yala- Clacpi. Quito – Otavalo, 14 al 20 de septiembre de 2009.

III.4 Análisis del filme “*Entre Marx y Una Mujer Desnuda*” desde la propuesta de Lorenzo Vilches.

Un filme premonitorio es la mejor respuesta al tiempo en que se vive. Camilo Luzuriaga, director ecuatoriano, emprendió esa tarea con “*Entre Marx y una mujer desnuda*”. En esta película podemos observar una constante ideológica: el desasosiego del metarelato social, dando pábulo a la presencia de nuevos actores sociales, que de muchas maneras han estado ocultos en el espacio público y en la opinión pública, concepto éste, que para Elizabeth Noelle - Newman no encuentra su especificidad sociológica y comunicativa, ya que existen más de cincuenta definiciones (Noelle-Newman, 83), sin embargo, para nuestra construcción teórica la validaremos desde la noción de Habermas. En el análisis que a continuación se realiza se ve, como desde el cine, se argumentan líneas de cambio en los distintos estamentos de la sociedad ecuatoriana. Se insta a romper el *hábitus* que son parte del capital social, cultural y simbólico de un estado nación. Luzuriaga lo corrobora al manifestar que:

“ Fuimos educados a mirar al otro, a compararnos con el otro, de eso va “*Entre Marx y una mujer desnuda*”, es decir, te acuerdas de la escena, un momento climático de la película es cuando, estos intelectuales orgánicos de la izquierda ecuatoriana van a la provincia del Chimborazo a hacer proselitismo político, eso termina en choque, en bronca, porque, y eso reflexiona el autor, mientras, recorre esa casa, se pone a hablar de las disputas entre chinos y rusos, entre chinos y cabezones. ¿Qué tiene que ver esa disputa con este entorno? Es el dislocamiento entre el pensamiento y la realidad.” (Entrevista realizada al cineasta ecuatoriano Camilo Luzuriaga por Pablo Vázquez).

Así, la búsqueda de nuevos elementos que permita referenciar la identidad ecuatoriana desde lo fílmico, se lo hace a continuación desde un análisis de la imagen, propuesto por Lorenzo Vilches. La lectura implica una sintaxis visual y una semántica del texto además de las aportaciones propias que se pueda hacer a este trabajo.

III.4.1 Texto fílmico

Datos generales.-

“Entre Marx y una mujer desnuda”.

Adaptación de la obra literaria de Jorge Enrique Adoum.

Dirección: Camilo Luzuriaga. Guión: Arístides Vargas

Fotografía: Olivier Auverlao Música: Diego Luzuriaga

Edición: Santiago Parra, Antonio Barahona.

Actores: Felipe Terán, Arístides Vargas, Lissette Cabrera, Maia Koulieva, Carlos Valencia, Gerson Guerra, Ximena Ferrín, Francisco Aguirre, Jorge Mateus, Enrique Males, Jaime Guevara.

(Impreso sobre negro con letras de color blanco)

Esta película empieza en Quito, Ecuador, durante la década de los sesenta, y se refiere al espíritu de la época y no a la persona, hecho o institución alguna.

Plano general de una iglesia, en ese plano un hombre que está vestido de negro, se encuentra ubicado al extremo izquierdo del encuadre.

Secuencias principales.

1.- El escritor con su amante, Rosana, y su esposo, Fabián Golmés, presentado como un niño cuando los descubre su lecho de amor.

Amantes en su lecho de amor. Ella se viste, mientras, él disfruta de su desnudez de mujer. Él la idealiza como un cuadro de Picasso “Mujer peinándose”. Entra luego en escena el esposo de Rosana, Fabián Golmés, representado como un niño, que viene a llevar a su esposa, amenazándole con un revólver, el niño le dispara a Roxana, el arma está descargada. La escena se resuelve cuando ella, después, de coger sus pertenencias y colocarlas en la cartera se lleva a su esposo (el niño) de un jalón. Esta secuencia cuenta la historia que está construyendo el novelista, aunque, el escritor plantea contar una historia distinta a la imaginada.

2.- Presentación de los personajes del filme.

Galo Gálvez en silla de ruedas, Margara María, Falcón y el escritor, aparecen en una calle de barriada quiteña, ingresan a una casa vieja, suben la silla de ruedas de Galo.

Falcón lleva en las espaldas a su amigo. Avanzan hasta la tercera planta, conversan de la novela y después de política. Antes en la televisión sale una noticia que anuncia las elecciones. Aparece en el conventillo detrás de los personajes un hombre vistiendo un abrigo negro y con una abultada barba, se parece a Carlos Marx. Él viene atrás de Galo y al pasar junto al escritor, este le queda mirando.

Llegan hasta el cuarto que alquilan, ingresan y se encuentran con sus otros compañeros Ríspido y la Potrilla, continúan hablando de política, mientras siguen confeccionando la propaganda. Ingresan dos mujeres adultas mayores, dueñas de la casa y les reclaman por el alquiler. La voz del escritor nos funde y lleva a contar la historia de Galo.

3.- Galo Gálvez, intelectual revolucionario y su accionar en el partido político al cual se pertenece. Está postulado como precandidato para una nominación a diputado por su partido. Sin embargo la mesa directiva se opone y pierde la opción, aduciendo su incapacidad física.

4.- El mundo de solitarios: Galo, el escritor, Ríspido, El poeta grafitero, Falcón, Mientras pegan propaganda política de su partido conversan sobre su situación existencial. La Potrilla hace de “campana”.

5.- En el billar cantina los camaradas conversan sobre la novela del escritor, éste discute con un sargento por la muchacha que atiende el local, Irma, de quien dice estar enamorado. Hay un flash back para mostrar la infancia de él y de sus compañeros en algún pueblo de la sierra.

6.- El escritor narra, basado en un grafiti, “el sueño de la razón, es una buena razón para no soñar”, la historia del poeta grafitero y de su enfermedad, el alcoholismo.

7.- Braulio candidato a diputado por el partido les pide que visiten las comunidades campesinas. Margara María es la representante del grupo para ir a Guayaquil a una convención política. El compañero indígena, Juan Manuel, les invita a visitar la comunidad de su compadre. Galo Gálvez está en el baño mientras espera que Margara María termine de bañarse. El desea entregarle un regalo, una caja musical. Juntos, ella de rodillas y él en su silla de ruedas viven intensamente su amor, aunque no puedan tener relaciones sexuales. Es una especie de despedida anticipada.

8.- Visita política del grupo de Galo a una comunidad indígena. El desencuentro de las dos culturas es evidente. El escritor reflexiona sobre la revolución mientras ingresa a una casa en ruinas. Galo, Falcón, Ríspido, la Potrilla y el escritor son echados de la comunidad a pedradas. La silla de ruedas es destruida.

9.- Fiesta en la sede del partido político. La Potrilla baila rock, mientras los otros invitados le ven mal. Galo observa la relación que tienen Ríspido y Margara María y abandona la reunión por celos. Se genera una discusión entre Galo, Ríspido y el escritor que termina en pelea por la mujer. Ella es seducida por el candidato a diputado, Braulio.

Galo, Falcón, el escritor, el poeta grafitero se encuentran en una cantina de mala muerte y maldicen su desgracia. Junto a ellos se encuentra Carlos Marx.

10.- Elecciones suspendidas. Revuelta estudiantil. Galo en la espalda de Falcón dialoga con los dirigentes del partido. Nadie le hace caso. En la plaza de la iglesia de San Francisco se enfrentan los estudiantes con los militares. Todos piden justicia y libertad. Muere la Potrilla. El escritor, el roquero y el poeta grafitero lloran la muerte de su amiga. Los militares hacen redadas nocturnas. Llevan detenidos a Margara María, Carlos Marx y a las viejas dueñas de casa. La prensa televisiva les trata como subversivas y subversivos. Galo es herido de muerte. Los manifestantes recuperan su libertad.

11.- Muerte de Galo Gálvez. El escritor se va del país, antes se despide de sus amigos y camaradas. El escritor que escribe las dos historias: la de Galo y la de su compañero que intenta escribir la novela sobre Rosana, se encuentra con Carlos Marx con quien tiene una larga plática en el andén de un aeropuerto, mientras salen los créditos.

III.4.2 Sintaxis visual

El plano del significante, es el plano de la expresión que está inserta en el texto motivo de estudio. Esta referencia de carácter semiótico es la entrada inicial para sustentar un proceso de reflexión teórica sobre una lectura fílmica. Lorenzo Vilches plantea que “desde el punto de vista de la lectura de la imagen, un texto puede describirse como una unidad sintáctico/semántico /pragmática que viene interpretado en el acto comunicativo mediante la competencia del destinatario” (35). Con sustento en esta premisa aplicaremos el siguiente nivel teórico:

Nivel de Expresión: ¿Qué se ve?

Color contraste:

Negro y gris en los personajes principales. Blanco en Rosana y Fabián. El conventillo tiene un tono gris y claro oscuro, el bar esta de color verde, rojo y amarillo. El local del partido es gris, amarillo, y rojo. La plaza de la iglesia es gris, las paredes de la iglesia son amarillas por la luz nocturna. El blanco está presente en la fiesta de la comunidad indígena. La ropa de los y las indígenas es de color festivo blanco, rojo, negro, verde. En algunas escenas de carácter onírico predominan los rojos y verdes intensos o saturados.

Volúmenes: Formas y líneas.

Existen formas sinuosas, circulares, ovaladas cuando se muestra el paisaje corporal de Rosana y Margara María. La sinuosidad esta en los cuerpos de los caballos blancos que se ven mientras La potrilla hace de “campana” a sus compañeros, también están en los caballos que montan los militares la noche de la masacre. Hay líneas onduladas en el oleaje mínimo del agua en la piscina, en la laguna y en la arena del desierto.

Las formas rectilíneas están en los paisajes de las calles, del billar cantina, de los paisajes quiteños de la iglesia de San Francisco. En la imagen del tren cuando se aleja llevando a Margara María. Las líneas anguladas están formadas por el choque de la luz contra las formas físicas, presentes en las escenas nocturnas.

Espacialidad

Planos.- en el presente filme tenemos aproximadamente 604 planos que recogen la puesta en escena. El cálculo no exacto se debe a que existen en la cinta algunos travelling que permiten una ida y venida del primer plano al plano general y de manera inversa que fueron trabajados por el director general de la obra y el director de fotografía.

Escala.- el espacio fílmico de toda obra está constituida por una tipología de plano cinematográfico, que a su vez tiene dos escalas, una mayor y otra menor (Pérez, 36) (Vilches, 50,51). Cada escala contiene una clasificación del tipo de planos usados en la producción cinematográfica. “Entre Marx y una mujer desnuda” contiene cuantitativamente los siguientes planos:

Escalas menores:

G.P.G. Gran Plano General	5
P.C. Plano Conjunto	51

Escalas Mayores

P.G. / P.E. Plano General o Plano Entero	92
P.A. / P.M.L. Plano Americano o Plano Medio Largo	48
P.M. Plano Medio	126
P.M.C. plano Medio Corto	109
P.P. Primer Plano	112
P.P.P. Primerísimo Primer Plano	11
P.D. Plano Detalle	50

III.4.3 Nivel de contenido: ¿Qué se dice?**Significado de los planos**

Se usan según el grado de importancia y de acción de cada personaje.

- En el caso del poeta grafitero siempre se lo coloca a un costado en un plano americano y en el fondo la iglesia de San Francisco en un plano general, como en una especie de gran escenario. Se usa el plano secuencia para la escena entre Galo y Margara María cuando están en el baño. El decide entregarle una cajita de color beige a su novia. El plano de picado lo usa el director para expresar la angustia y la pérdida de La Potrilla, compañera del escritor.
- La cuarta secuencia nos muestra a Galo en un contra plano, mientras, un miembro del buró está parado frente a él. La luz le ilumina solo hasta la nariz, sus ojos están como perdidos en la oscuridad. El dirigente le manifiesta a Galo las condiciones físicas que se necesitan para ser candidato. A su lado, y sentado, está otro colega del partido que se desentiende del asunto, mientras, fuma. Al fondo en la esquina izquierda, aparece un hombre vestido de azul-gris, permanece parado como simbolizando el poder oscuro omnisciente, omnipresente, no dice nada, solo espera que se hagan las cosas según lo trazado.
- En la secuencia 8, la imagen nos muestra una triada compuesta por Galo, que está sentado en un sillón de la sala. Ríspido está al lado izquierdo, parado, acaba de ver los pechos de Margaramaría, novia de Galo, pero se hace el desentendido;

al lado derecho se encuentra la “Potrilla”, ella es una mujer joven y que admira a Galo por su talla intelectual. Parecería que Ríspido y Margaramaría existe algún tipo de relación afectiva. Esta triada asume la forma de una traición.

- En la despedida del Escritor de sus amigos Margaramaría y Falcón de Alagues, en la secuencia 12, también lo hace de su personaje, Carlos Marx, con la voz en off. Luego aparece mientras se abre el plano, Marx habla en alemán y el escritor no le entiende. El escritor también ve salir a su personaje y su grupo cuando se dirigen al avión. Marx le pregunta a su interlocutor, si siempre le van mal con las mujeres, así, la conversación fluye hacia un tema: la confusión del escritor de la realidad con la ficción. El escritor sabe y manifiesta que la película está llegando a su fin.

Niveles sintagmáticos

Secuencias conductoras

Existen dos grandes secuencias

La primera es cuando es subida la silla de ruedas mediante una cuerda.

La segunda cuando la silla de ruedas es destruida por los indígenas en el campo.

El personaje da vida al plano cinematográfico.- es uno de los elementos más y mejor utilizados por el director de la película y el director de fotografía. Hacen uso del tiempo real y de la elipsis para hablar visualmente de la misma acción. En otros momentos colocan el encuadre fijo de tal manera que el personaje construye cada plano con la acción dramática. Para verificar estos dos conceptos los ampliaremos en los siguientes ejemplos.

Secuencia 10.

INT. DIA. ANFITEATRO - HOSPITAL

Escena 3

La luz del día ingresa oblicuamente por las ventanas. En el fondo junto a la izquierda de la puerta hay una cruz grande que reposa sobre la pared. En lo alto, suspendidos están unos pedazos de materiales del tumbado, da la idea de que fuera un lugar abandonado. La puerta se abre suavemente e ingresan una monja y el escritor. Ella se adelanta y empieza a caminar hacia el fondo, por el lado izquierdo del encuadre. Al lado derecho tendidos en el piso están cinco cadáveres con sus mortajas respectivas. En plano general y en picado los visualiza el ojo de la cámara, ésta empieza a bajar

mientras avanza el personaje de la monja hasta colocarse junto al cuerpo de “La Potrilla”, más atrás lo sigue el escritor. Ella se inclina hacia la fallecida, el ojo-cámara esta ya con los dos personajes, pasando de un plano general a un plano americano. Mientras la monja que permanece hincada, estira el brazo izquierdo para deslizar la sábana que cubre el rostro de “La Potrilla”, el ojo-cámara vuelve a subir lentamente y se mira en plano americano y en picado ya no solo al escritor, sino también, a Jaime, el rockero, y al Poeta Grafitero. La monja pregunta: ¿Es ella? El escritor responde casi llorando: ¡Ella ya no es! Luego el Poeta Grafitero mirando al escritor añade: ¡La gente es mala hermanito! El Escritor se agacha hacia la difunta, con su mano derecha apenas estira la sabana. El ojo-cámara empieza a subir nuevamente dejando en un plano general y en picado a todos los personajes que intervienen en la escena.

La sinopsis de carácter temporal encuentra su valor en que hasta el ingreso al anfiteatro los dos personajes caminaban casi juntos, apenas separados, no habían más actores interviniendo, pero esto cambia cuando el ojo-cámara regresa desde el plano de “La Potrilla” para mostrarnos a los tres compañeros de ella, es decir, no hubo que visualizar la llegada, ni el saludo de los amigos, simplemente el director obvia todo aquello para dar mayor carga dramática al momento que se está viviendo en escena.

Secuencia 8.

INT. DIA. CASA ABANDONADA. ENTRADA.

Escena 6.

La cámara-ojo muestra al escritor ingresando a un lugar oscuro, la luz del día viene del fondo de la entrada. La toma es un plano general que a cada paso que da el protagonista se va convirtiendo en plano americano y luego en plano medio para permanecer así hasta que el escritor empieza a indagar con la mirada los espacios de la casa.

Estamos frente a un tiempo real en el plano cinematográfico. Los pasos del actor son los segundos reales en el filme. El director consideró que no hace falta hacer más planos para visualizar la presencia de su personaje en ese ambiente que además, en el mundo diegético se integrará a un monologo, voz en off, sobre el momento político e ideológico que vive el escritor.

La voz en off

La voz en off es una constante en el filme. Es la voz del escritor principal que cuenta la historia. Habla por medio de sus personajes. Se posesiona de ellos para dar sus propias señales y códigos.

El escritor vive en la realidad fílmica con un grupo de personas en un partido político de izquierda.

Construcciones narrativas de la voz en off.

1.- el escritor construye su narrativa de la novela contándonos de lo que va su obra. Las acciones las vivimos junto a él. La voz en off comienza en la novela, luego sale de ella para instalarse en el escritor, que cuenta los hechos, finalmente desemboca en otra historia, la de Galo, intelectual de izquierda y sus compañeros de lucha política e ideológica.

2.- el escritor (amigo/compañero) de Galo nos inserta en el mundo de la política, de los partidos. Tomando como bandera de lucha a Galo Gálvez, quien es un brillante intelectual, pero sus partidarios no lo quieren por ser recto y de profundas convicciones revolucionarias. Mediante el discurso en off llegamos hasta el personaje principal del filme.

3.- con ese mismo criterio el escritor nos presenta el mundo solitario en que viven Galo, Falcón de Alaqués, Margaramaría, El Escritor, Ríspido, “La Potrilla” y El Poeta Grafitero. La protagonista que conocemos inmediatamente es a la “Potrilla”, de quien y en quien se testimonia la bondad y entrega de la juventud.

4.- ahora el escritor hace su propia presentación, tratando de buscar las razones y valores para construir su novela en medio de un “paraíso ortopédico”. Su voz en off se expande hasta la narración de un fragmento de su creación. Los protagonistas no hablan, solo simulan sus acciones. Las palabras fluyen de los labios de su autor.

5.- El escritor nos narra la historia de ellos cuando eran niños. Galo desde pequeño sufría paraplejía. Margaramaría termina la narración en off, describiendo a Galo y volviéndonos a la realidad en una asamblea partidista.

6.- “El sueño de la razón es una buena razón para no soñar”. El poeta Grafitero es descrito por su creador como alguien idealista, como si fuera el símbolo de todos los protagonistas de las historias contadas.

7.- la voz en off pasa a sus personajes, al narrarnos un momento onírico de Rosana, su marido y su amante. Luego llegamos a una historia de telenovela con los mismos personajes, para hacernos dar cuenta de que está leyendo, lo antes mostrado, a su amigo Galo.

8.- Margaramaría habla en off (como telepáticamente) al igual que Galo. Ambos se entienden. Saben de la imposibilidad física de su amor, sin embargo, lo viven intensamente desde lo espiritual y del pensamiento que los dos comulgan.

9.- Una reflexión entre el amor, la política, la desigualdad social, nos introduce en un viaje que realizan los compañeros del escritor.

10.- El escritor se interroga profundamente sobre los tiempos diferentes vividos por los indígenas (cosmovisión) y lo que sus compañeros están proponiendo como cambio político. Hay una fractura entre la realidad y el discurso.

11.- El escritor nos vuelve a contar parte de su novela, al narrar visualmente a Rosana y su amante desnudos amándose en el desierto, mientras, son perseguidos por su esposo, Fabián.

12.- La narración en off ahora describe las condiciones políticas del régimen dictatorial. Los militares han suspendido las elecciones.

13.- En off se relata pausada pero dramáticamente del enfrentamiento estudiantes-militares. La noticia de boca en boca se riega: hay muchos muertos y heridos. “Pequeño sindicato en huelga para siempre” son los cadáveres que yacen en el anfiteatro del hospital. “La Potrilla” había sido asesinada.

14.- El autor cuenta como testigo directo de la redada nocturna y de las personas que fueron apresadas y encarceladas.

15.- El escritor narra los hechos del intento de asesinato de Galo. Asiste hasta el hospital para, según él, continuar y terminar la biografía de su amigo.

16.- Voz en off: el escrito cree que sus historias son un proyecto de texto o novela, una construcción de personajes sin terminar.

17.- El escritor habla a través de sus personajes en este diálogo:

Niño: ¿Sabes cuál es el riesgo más grande de vivir aquí?

Margaramaría: ¿Cuál?

Escritor: El no abrir la boca, el no hablar, el no asombrarnos nunca.

La música

El bolero se escucha en la casa conventillo, en los lugares estrechos como en el taller.

El vals para los sueños del novelista como el almuerzo en la hacienda.

La música chichera se la escucha en los bares, cantinas y billares.

La ópera se insinúa en casas lujosas con piscina, con espacios amplios.

La cumbia solo se bailará en fiestas formales como la del partido político.

El rock'n roll no es bien aceptado en los espacios antes citados.

Estructura narrativa: personajes básicos, funciones y acciones.

Galo Gálvez.- Ideólogo revolucionario, miembro de un partido político de izquierda, líder de su grupo o célula, novio de Margara María, parapléjico desde la niñez. Viste pantalones y sacos oscuros, usa sombrero, bufandas, fuma.

Margara María.- Lideresa en su grupo, cuestiona y critica las actitudes de los hombres de su entorno ya sean sus amigos o los directivos del partido político. Novia de Galo. Mujer joven y bonita. Usa lentes, faldas hasta la rodilla, chaqueta y buzo, corte de cabello estilo hongo, lleva libros.

El escritor.- Es un novelista, confunde su vida con la de los personajes de su historia. Siempre consulta a sus amigos sobre cada página que escribe. Es él quien relata voz en off la otra historia que piensa escribir. Cuenta la infancia de los que le rodean. Tiene bigote, usa lentes, viste ropa gris, bufanda, boina o gorro. Siempre lleva sus escritos. Tez blanca, ojos claros.

Falcón de Alaques.- Moreno, hombre costeño, amigo y confidente de Galo. Siempre empuja la silla de ruedas y carga en sus espaldas el cuerpo de Gálvez.

La Potrilla.- Es la compañera más joven del grupo. Se unió a ellos porque valora las capacidades y cualidades de Galo. Viste con pantalón tubo, abrigo hasta las rodillas, en la fiesta usa un vestido ceñido y de colores rojo y blanco. Ayuda a confeccionar la propaganda política a Ríspido.

Ríspido.- Usa lentes y es el encargado de la imprenta y serigrafía. Parece estar enamorado de Margara María. Es un hombre muy práctico. No piensa mucho las cosas, solo se limita a obedecer las órdenes. A veces critica la novela que está escribiendo su amigo.

Juan Manuel.- Indígena amigo de Galo, viste siempre con un poncho rojo, apoya la candidatura de éste para la diputación.

Carlos Marx.- Está presente en los momentos más importantes de la vida de los personajes, critica sus actitudes y pensamiento. Viste un abrigo negro, barba muy abultada.

Poeta grafitero.- Aparece vestido con ropa negra. Es un hombre pobre. Escribe grafitis o leyendas en las paredes de las calles de la ciudad. Es un poeta y sufre la enfermedad del alcoholismo.

Otros personajes

Las señoras dueñas de casa; Braulio, el candidato a diputado; Rosana, amante del escritor; Fabián Golmés, esposo de Rosana; los niños; Irma, la muchacha del billar cantina; los compañeros de la directiva del partido; el roquero.

Puesta en escena:

Decorados, ambientes, locaciones.

La película está rodada en varias locaciones. Espacios interiores: imprenta, local de reunión de los protagonistas principales, el billar-cantina, el hospital, la casa vieja abandonada en el campo, conventillo, los vagones del tren, el aula de clase de los niños, el salón con una piscina interna.

Espacios exteriores: la plaza de San Francisco, calles de Quito, el campo cerca de una laguna, el desierto, la plaza de la comunidad indígena, el andén del aeropuerto, calles de algún pueblo. La estación del tren.

Significados de la imagen:

Significado estético (Simbolismo de los signos.)

El poeta grafitero.- Tiene presencia en cinco momentos importantes del filme.

- Aparece durante cuatro ocasiones junto a la iglesia de San Francisco, bajo el repicar de tres campanadas. En la última presencia junto a la construcción religiosa, está para atestiguar la masacre de los estudiantes y de su amiga en particular La Potrilla.

- Es amigo de la noche y de las paredes que son su prensa pública donde deja testimonio de su pensamiento.

- En la vía férrea con un paisaje de sierra agreste, el roquero con una guitarra se encuentra sentado en las vías del tren. Al lado derecho al fondo pendiendo de una cuerda, sostenida por un poste, el poeta grafitero está como ahorcado, símbolo de los ideales en peligro. El escritor le llora acercando su rostro a los pies desnudos del colgado.

El poeta grafitero es descrito por su creador, el escritor, como alguien idealista, como si fuera el símbolo de los protagonistas principales de las historias contadas.

Carlos Marx.- Es un símbolo de toda la obra fílmica, su presencia es vital junto a Galo y el escritor, tanto al inicio del filme cuanto en final del mismo. Es la motivación simbólica que usan el guionista y el director.

Cuando habla Carlos Marx, lo hace en alemán y sus interlocutores ya sea el escritor, o las dueñas del conventillo lo comprenden perfectamente. Es como si se rompiera el mito de la torre de Babel. Debemos entender que su teoría y pensamiento llegó a todas las culturas en sus distintas lenguas. Cinematográficamente junto al poeta grafitero son el leitmotiv visual.

La iglesia de San Francisco en Quito.- Sustancia la indefectible unión que tienen la religión y el estado. No es posible construir al hombre fuera de la fe. Necesita creer en algo y en alguien para vivir. Aunque nunca los protagonistas hablan de Dios, sin embargo en una escena se muestra a Galo recibiendo clases cuando niño en la presencia de dos sacerdotes y del Señor de la Buena Esperanza. Luego por medio de la educación el hombre sostiene una relación inmanente con un ser superior. Por tanto la

construcción física de la iglesia confronta al hombre con su corta existencia, siendo esa su debilidad.

La silla de ruedas.- Es el símbolo de dos tiempos diferentes. El primero se visualiza que la silla de ruedas sube en el aire sostenida por una soga en el conventillo, lo que implica que Galo se enfrenta en condiciones desfavorables para lograr una candidatura a diputado por su partido y pierde. La segunda es la destrucción de la silla por parte de los indígenas de la comunidad, entendiéndose como el fin no solo de su trayectoria política. Así se comprende cuando él en su lecho de muerte conversa con su amigo escritor y le dice: ¡Tan mal hemos hecho las cosas! ¡Quisimos romper cadenas y terminamos levantando muros! ¡Pero nuestras ideas son buenas! ¡Son muy buenas!

Los maniqués.- Es el fraccionamiento psicológico de los personajes. Galo no puede caminar, lo que le produce frustraciones. El escritor no termina su proyecto de novela. Margara María no puede consumir su relación con Galo. Ríspido desea a Margara María y eso quiebra su relación con sus amigos. La Potrilla corta su vida bruscamente. Pero la fragmentación no está solo en el nivel psicológico sino también cultural. Existe desconexión entre los ciudadanos y los indígenas. Las organizaciones políticas chocan con la organización comunitaria.

La caja musical.- Se convierte en la entrega simbólica de la libertad de Galo a Margara María. Ellos se aman pero no puede culminar su amor. Se presagia el fin de la historia.

Hay un rompimiento entre los dos a raíz de la partida de ella a Guayaquil para una convención. El se queda en la estación del tren en un pueblo olvidado mientras su amada continua el viaje.

La televisión.- Empieza a ser el medio de comunicación en la que se difunden solo las noticias que interesa a determinados sectores del poder. Es el nuevo poder simbólico usado por el estado y los partidos políticos.

Entregas simbólicas

Galo entrega una caja musical a Margaramaría, presagiando el fin de su relación.

Margaramaría viaja a Guayaquil, como una forma de rompimiento visual entre los dos.

El partido pide al grupo de Galo visitar a las comunidades indígenas, rompiendo la visión de ciudad con las y los indígenas.

La fiesta de los indígenas vestidos de danzantes (ángeles y figuras zoomorfas) es un pensamiento diverso a las y los ciudadanos y partidos políticos.

Los rompimientos:

Lo visibilizado

El partido político único

La ciudad

Los ciudadanos

Las personas “normales”

Los pragmáticos, los dirigentes políticos

La izquierda es: pobreza,
paisajes nocturnos

lo invisibilizado

la otredad

el campo

los indígenas y campesinos

Las personas con otras capacidades

Los soñadores, los escritores, los utópicos

la derecha es: riqueza, bienestar, paisajes
idílicos.

III.4.4 Significado social:

La entelequia del mundo moderno.

El tema principal del filme “Entre Marx y una mujer desnuda” es el desencuentro del ser social en su propio entorno. La premisa de que todo gira alrededor de un paradigma social impuesto ya no funciona. La sociedad a partir de determinados hechos históricos fluye hacia nuevas propuestas. Walter Benjamín citado por Gianni Vattimo “sostiene que la historia como curso unitario es una representación del pasado construida por los grupos y clases sociales dominantes. ¿Qué es, en realidad, lo que se transmite del pasado? No todo aquello que ha ocurrido, sino solo lo que parece ser relevante” (Vattimo, 75).

El Escritor, Galo, El Poeta Grafitero, Margaramaría y Falcón de Alagues son personajes que construyen una representación del mundo imaginado de la revolución. No hay otra posibilidad que aquella de las armas, sin embargo, el momento histórico que viven los va redefiniendo a cada instante. Determinadas formas sociales invisibilizadas empiezan a emerger en los diálogos y las acciones. Para Cornel West, citado por Stuart Hall, esto significa “la decolonización del Tercer Mundo, caracterizada desde el punto de vista cultural por el surgimiento de las sensibilidades decolonizadas” (Hall, 1)

Las contradicciones de una sociedad patológica se hacen visibles constantemente, así: la mujer cumpliendo roles sociales impuestos, la intolerancia por el hecho de ser un parapléjico (persona con capacidades diferentes), el infravaloramiento que se da a las otras culturas que habitan en un territorio común, pero en espacios diferentes y la entelequia de que hay una sola opción política como propuesta social para el estado nación amparan a la identidad como amalgama que pega todo en dos términos: ecuatorianas y ecuatorianos.

Así visto, la película se define en rompimientos no solo de carácter físico, sino también ideológico y psicológico, al tiempo que muestra un Ecuador, centralizado en Quito. Se asume la nación como un algo imaginado que está lejos y por descubrir. Lo filmado se convierte en significativo de lo pensado, es decir, Quito es el Ecuador y lo demás es una ficción moderna.

El partido político. Partido único.

El pensamiento moderno asume una sola línea de hechos y con determinados actores sociales que impulsan los procesos. Entre esos actores institucionales de la sociedad ecuatoriana están los partidos políticos, definidos como aglutinantes de los individuos, en donde se compactan todas las necesidades y los cambios sociales. Dado el estado monolítico de los mismos y con una jerarquía dirigencial inmóvil o que se mueve en un determinado número de personas que buscan sus propios intereses, la versión moderna de los partidos en democracia se descalabró a inicios del siglo XXI.

Galo, el protagonista del filme en análisis, nos hace ver esa realidad, mediante su propio auto testimonio. Una jerarquía de dirigentes ‘cuadrados’ y el uso perverso de viejas consignas para conseguir propósitos particulares permiten ver que “perdió sentido ser moderno en este tiempo en que las filosofías de la posmodernidad descalifican a los movimientos culturales que prometen utopías y auspician el progreso” (García, 13).

El partido político perdió como tal el ejercicio representacional de los individuos y se convirtió en una desvencijada institución moderna. Ríspido, el compañero militante, Braulio, el candidato oficial, los dirigentes y los militantes políticos se transforman en el texto social simbólico donde el director muestra el anquilosamiento de la modernidad como proyecto.

Significado comunicativo:

La industria cultural de los medios masificados.

El cine es una industria cultural propia del siglo XX, nació al amparo de la tecnología y desde allí fue construyendo el imaginario de cada sociedad, mediante la representación que como texto semiótico-social hacen los realizadores al filmar cada historia de ficción o documental. El constructo de masa, para nuestro estudio, viene dado por convertir al individuo disperso en colectivo o grupo, en que se depositan los contenidos fílmicos que una autora o autor decide mostrar. Mirado de esta forma la industria de los medios masivos se convierte en un proyecto social y tecnológico moderno que decidió involucrarse en la posmodernidad.

En el espacio de la ciudad convergen los primeros cines como parte del divertimento de las masas, que como lo propone Martín Barbero, la van transformando. El espacio público es abierto a lo privado como toda forma de comercio y de cultura. Vattimo piensa que la sociedad posmoderna se sostiene en los mass media, y que bajo su influjo ésta se complejiza y vuelve caótica y “precisamente en este “caos” relativo residen nuestras esperanzas de emancipación” (Vattimo, 78). La ciudad filmada por Camilo Luzuriaga permite esa forma de liberación para los protagonistas de su filme, pero al mismo tiempo es un paradigma que muere no solo en los límites físicos de lo territorial, sino en las fronteras ideológicas de lo moderno.

Significado cultural:

Condiciones androcentristas

1.- Dos hombres poseen a una mujer.

El marido, Fabián Golmés, por su condición de tal, considera el matrimonio como una institución social, construida por la iglesia y el estado. Es un hombre que conceptúa a su mujer, Rosana, como una propiedad simbólica y que le pertenece como la hacienda que posee.

El amante: que llega para llenar el espacio emocional que la mujer, Rosana, no logra tener con Fabián Golmés. Ella en cierta forma es el objeto-sujeto simbólico de uso de los dos hombres.

Otro ejemplo: Dos hombres se disputan a una mujer (Irma) cuyo oficio es ser cantinera. Los hombres: el escritor y un hombre (sargento) que discuten en el billar.

2.- El partido y sus partidarios (hombres) quienes toman las decisiones y definen las líneas de conducta. El androcentrismo se proyecta hasta en contra de su propio género, cuando existen prejuicios de valor, como en el caso de Galo que sufriendo de paraplejía, los otros compañeros de su partido no lo ven como un candidato ideal para representarlos en una contienda electoral, a pesar de que éste tenga las cualidades intelectuales suficientes y una excelente formación.

3.- El antropocentrismo representado por el machismo y su mejor forma visual: “bienvenidos al país ortopédico”, porque construye habitus como el de no pensar, no hablar, no sentir, no amar, porque algunos de éstos son patrimonio de la mujer.

Androcentrismo \longleftrightarrow Machismo \longleftrightarrow Hombres ortopédicos.

Los hombres no aceptan que una mujer sea una intelectual. No les interesa ser inquietados, ni inquiridos por aquella. El candidato a diputado, Braulio, pone en entredicho las declaraciones de Margaramaría, sin embargo, después será a ella a quien acosara y seducirá durante una fiesta del partido político, dando a entender que solo sirve para ser poseída sexualmente.

La dirigencia indígena tampoco está construida por mujeres, son solo los hombres quienes dirigen en las comunidades.

El escritor al ver que su amiga está con otro hombre en la intimidad le dice: ¡Putas! Aparece Carlos Marx le manifiesta: ¿Qué dices? ¡Así que las mujeres que no se acuestan contigo son putas, no!

La disputa de los niños por una mujer (Margaramaría) que también se da cuando son adultos

Las y los indígenas y su cultura.

La comunicación intercultural es este espacio nos servirá para esclarecer un tema pendiente: construir la identidad de cada pueblo desde la diferencia. Dos escenas extraídas del filme en estudio serán los insumos pertinentes para el análisis.

1.- La presencia de la mujer indígena.

Don Fabián Golmés, dueño de la hacienda, en medio de un almuerzo campestre al filo de una laguna, pide gritando a una mujer indígena que cuide la vaca porque es una fuente de riqueza. La actitud de Fabián es de irrespeto a su condición de mujer ya que más de una vez hace una comparación de un animal cuadrúpedo con la indígena y con su esposa, de esta manera, la comunicación intercultural está totalmente desarticulada y el ejercicio del racismo está presente como una forma de identidad que pervive en la sociedad moderna ecuatoriana. El director de la obra filmica plantea en esta escena una de tantas contradicciones que aún perviven en el Ecuador andino y que la identidad continua arraigada en teorías biologicistas.

2.- El desencuentro del mundo indígena con los protagonistas en su visita a una comunidad en la provincia del Chimborazo.

El tren los deja en medio de un pueblo. Galo, El Escritor, Falcón de Alagues, Margaramaría, “La Potrilla” y Ríspido han llegado para, según Galo, dialogar con la comunidad; según Ríspido en campaña electoral y a entregar propaganda. Tenemos ya una primera contradicción de carácter interno en el grupo.

En medio de la fiesta indígena Ríspido llama la atención de las y los indígenas para que escuchen su razón de la visita, pero nadie le toma en cuenta. El Escritor se pierde en divagaciones ideológicas mientras visita una casa de hacienda abandonada. Galo mantiene una conversación con una de los danzantes quien le habla en quichua, luego “La Potrilla” le informa que hay problemas por lo que intenta conversar con los dirigentes campesinos, pero estos le piden que se marchen ya que les han informado que son cubanos. Juan Manuel, compañero indígena de los visitantes, les pide que mejor se marchen. Finalmente son echados a piedras y palos de la comunidad, es aquí donde pierde Galo su silla de ruedas.

Nuevamente la condición de la comunicación intercultural está rota. Los *mizhus* han intentado a la fuerza dialogar con los indígenas. La abstracción de un país imaginado solo desde el centro hace que no reconozcan a los otros, no hagan un ejercicio de construir desde la diferencia. Para Endara, esto significa que en “en el imaginario del hispano hablante, el estereotipo del indio contiene cuatro condiciones características: ser

violento, no ser inteligente lo hace desconocer la realidad nacional, ser inmoral y ser modelo ideal solo como indio muerto en calidad de héroe al estilo de Rumiñahui, pero no como Daquilema.” (Endara, 182)

Las personas con otras capacidades.

“La forma en la que actuamos con los “otros” está configurada por la forma en la que los imaginamos. Las descripciones filosóficas y literarias de estas imaginaciones muestran la dificultad de describir a las demás personas con todo su peso y solidez” (Scarry, Elaine. 121) Galo Gálvez es la muestra fehaciente de que el principio de discriminación no solo está en la piel, sino también en como nuestro cuerpo es. La falta de sus extremidades inferiores es la falta que tienen sus compañeros de partido para aceptarle como un ser igual a ellos. El habitus les condiciona a construir a sus semejantes solo desde la forma facial. Aceptan, entrecomillas, a Juan Manuel como indígena que es, pero no hacen lo mismo con Galo. Ellos no propician la candidatura de Gálvez, porque al hacerlo estarían poniendo en tela de juicio su completud corporal, es decir, para su fuero interno el imaginario de la masculinidad estaría en riesgo, por tanto, en la escala de valores no existe la posibilidad de aceptar al otro tal y como es. La propuesta fílmica de Camilo Luzuriaga sobre este tema tiene vigencia para demostrar que los límites de toda tipo están en el diferenciador no en quien construye a partir de la diferencia. Revelando que la identidad también adquiere forma plena desde otros espacios. En ese espíritu las leyes actuales en el Ecuador han ido armonizando un complejo de formas mediante las cuales los derechos sean el ejercicio diario de los ciudadanos sin distingo alguno.

CAPÍTULO IV

IV.1 Introducción

En la primera parte se realiza un acercamiento teórico a los estudios de recepción y su validación en el presente proyecto. Posteriormente se analiza los testimonios de las personas entrevistadas después de que observaron los filmes hechos por una directora y un director ecuatoriano y se extraen las conclusiones pertinentes. En la segunda parte se define el concepto de ciudad y ciudadano desde el ámbito de los medios de comunicación, utilizando teorías posmodernas que hablan del sujeto, de la ciudad, del proceso de descentramiento y de la alienación cultural ocasionados por el consumo, todo para encontrar como se referencia desde los ciudadanos el hecho fílmico ecuatoriano y su forma simbólica de construir identidad.

IV.2 Un breve estudio de recepción de los filmes “*Que tan lejos*” (2006) y “*Ratas, Ratones y Rateros*” (1999).

En los dos capítulos anteriores el análisis estaba dado desde el emisor y el mensaje. En este se plantea trabajar con el destinatario y decodificador de los productos culturales (filmes), para en lo posible lograr obtener un resultado que se acerque a los objetivos de este trabajo, siendo el estudio de recepción el más pertinente para sustanciar una detallada información de cómo asume y siente el ciudadano la representación simbólica de la identidad ecuatoriana en cada una de las películas que observó.

¿Qué es un estudio de recepción? Es una forma de investigación cualitativa donde prevalece la información que podamos obtener de los receptores, quienes tienen y están en capacidad de transmitir todas sus experiencias a partir del mensaje, emitido por un medio de comunicación, de un producto de la industria cultural.

Los estudios de recepción sustentan su valor teórico principalmente en los Estudios Culturales. Para Jensen y Rosengren, “los análisis de recepción desarrollan lo que puede considerarse como un estudio de los públicos y de los contenidos (un análisis de contenidos por parte del público) a partir de datos a la vez cualitativos y empíricos.” (342, 343).

El análisis que a continuación se realiza cuenta con la participación de un grupo focal, conformado por personas que se dedican a la producción audiovisual y a la

comunicación mediatizada. Además se nombraron dos relatores, quienes hicieron el acopio de la información necesaria para el análisis correspondiente. Las personas de este grupo focal se escogieron en función de la temática de la tesis: identidad, representación de la ecuatorianidad e imaginario simbólico los dos filmes citados al inicio de este capítulo. Las entrevistas realizadas a continuación estarán codificadas bajo la norma para la preparación y entrega de tesis de grado de la FLACSO.³⁹

IV.2.1 ANÁLISIS DE RECEPCIÓN

Película: “*Que tan Lejos*”

Directora: Tania Hermida

Año: 2006.

Códigos de los relatores entrevistados: E001 y E002.

Relator entrevistado: E001

1.- ¿Usted cree que la actitud del taxista y de los niños que venden caramelos en el filme es real como ecuatorianos?

Precisamente, desde la primera vez que vi la película note ciertos prejuicios en la dirección de la misma, y tomando en cuenta el fundamento que decía que tenía como promoción turística, pero sin embargo, se muestra muchos lados negativos del Ecuador. Si ven esta película en España, muchos españoles que van a venir al Ecuador, quizás lo hagan con prejuicios sobre la realidad ecuatoriana, que no es así.

Partiendo del taxista, particularmente a mí, me choca esa parte de la película, puesto que yo puedo estar involucrado directamente en ese personaje, y estoy totalmente en desacuerdo con lo que se quiere mostrar en base a que: viene un extranjero toma un taxi y el taxista termina robándole el dinero, termina engañándole. Se pueden dar esos casos, pero creo que son aislados y no se puede generalizar. Igualmente con la niña que vende

³⁹ Las entrevistas deben especificarse como tales con un número de código en las notas, agregando el día, mes y año en que se hicieron. Es norma ética universalmente aceptada en medios académicos que si bien debe constar en anexo la nómina de entrevistados, no debe en ningún caso identificarse por nombre a la fuente del material obtenido en entrevistas. Al comité de Tesis deberá proporcionársele una hoja para uso exclusivo del Comité, donde se especifica a qué persona corresponde el número de código que aparece en la tesis para ordenar el material de entrevistas. (A cada entrevistado corresponde un número de código). FLACSO. *Reglamento de Tesis de FLACSO. Normas para la preparación y entrega de tesis de grado.* Quito, FLACSO Sede Ecuador. 2007.

caramelos se pueden dar esos casos, pero pueden ser aislados, entonces, se toma de una manera exagerada para mostrar aquello que fuera normal aquí en Ecuador. Pero no lo es.

IV.2.2 ANÁLISIS DE DISCURSO.

1.- Ficha básica.⁴⁰

0.- OBJETO ANALÍTICO	TIPO	CÓDIGO
Entrevista realizada al relator que después de ver el filme “Que tan lejos” recoge los testimonios de su grupo y entrega la información construir teoría sobre la identidad ecuatoriana desde esta obra cinematográfica	Entrevista	E 001

1.- ESTRUCTURA SUPERFICIAL

GRÁFICOS/IMÁGENES	-----
SONIDO/VOCES	-----
MORFOLOGÍA	Entrevista que consta de siete preguntas, pero que se escogió la más representativa para el análisis.
	<p>a) Encabezado. Letra 12 negrita b/n. Pregunta: ¿Usted cree que la actitud del taxista y de los niños que venden caramelos en el filme es real como ecuatorianos?</p> <p>b) Cuerpo del texto de la respuesta tiene: texto de respuesta tiene dos párrafos. Los textos están con minúsculas, tamaño 12, tipo: Times New Roman.</p>
SINTAXIS	<p>a) Número de oraciones: 6</p> <p>b) Extensión media de la oración: 31</p> <p>c) Lector promedio: 11,30</p> <p>d) Puntuación fuerte: Punto y coma</p> <p>e) Palabras personales: vi, note algunos prejuicios, Ecuador, lados negativos, realidad ecuatoriana, me choca.</p>

⁴⁰ Esquema entregado por el M.A. Iván Rodrigo Mendizábal

	f) Terminología específica: película, prejuicios, dirección, personaje.
--	---

2. ESTRUCTURAS PROFUNDAS

2.1. MACROESTRUCTURA

PROPOSICIONES	MACROPROPOSICIONES	MACROREGLAS
-los prejuicios -lados negativos del Ecuador - Partiendo del taxista - desacuerdo con lo que se quiere mostrar - el taxista termina robándole el dinero, termina engañándole - mostrar aquello que fuera normal aquí	Filme-directora promoción turística realidad ecuatoriana manera exagerada engañar y robar no se puede generalizar pueden ser aislados en Ecuador Ecuador es diferente.	<pre> graph TD A[Filme-directora] --- B[promoción turística] A --- C[realidad ecuatoriana] B --- D[la gente trabajadora no roba, no engaña] C --- E[Ecuador es diferente.] D --- E </pre>

2.2. MICROESTRUCTURA

SEMÁNTICA ORACIONAL	a.- Propositiones textuales: - Desde la primera vez que vi la película note ciertos prejuicios = El entrevistado considera que el filme refleja un condicionamiento social desde quienes lo hicieron. - (finalidad de la película) tenía como promoción
------------------------	--

	<p>turística = Esa era la información que poseía el entrevistado antes de ver el filme.</p> <p>- muestra muchos lados negativos del Ecuador = El entrevistado asume que este filme no puede tener opciones negativas, si es un “filme turístico”</p> <p>- muchos españoles que van a venir al Ecuador = el entrevistado está temeroso frente a la imagen que se tenga del país.</p> <p>- el taxista termina robándole el dinero, termina engañándole= el espectador considera que aquello es una exageración y no debe generalizarse</p> <p>- con la niña que vende caramelos se pueden dar esos casos = En el Ecuador hay gente trabajadora y sacrificada.</p> <p>b) roles semánticos</p> <p>Receptor/ asume el mensaje fílmico como negativo. Objetivo: mostrar como son los ecuatorianos. Antagonista: el filme y la directora.</p> <p>c) Secuencias proposicionales o subordinaciones</p> <p>Si ven esta película en España, muchos españoles que van a venir al Ecuador, quizás lo hagan con prejuicios sobre la realidad ecuatoriana, que no es así.</p> <p>El Receptor/espectador/ciudadano considera la acción (causa - efecto) por el hecho de que el filme es negativo para el turismo.</p>
SEMÁNTICA LÉXICA	El lenguaje usado por el entrevistado es coloquial y cotidiano
ESTRATEGIAS COGNITIVAS O COHERENCIA GLOBAL Y LOCAL	<p>a) Estrategias cognitivas:</p> <p>✓ Afirmaciones dadas como verdaderas:</p> <p>Note ciertos prejuicios en la dirección de la misma (película). El espectador asume que el filme no aporta al ser ecuatoriano.</p>

	<p>✓ Afirmaciones especulativas: Si ven esta película en España, muchos españoles que van a venir al Ecuador, quizás lo hagan con prejuicios sobre la realidad ecuatoriana, que no es así. Existe una actitud de miedo-rechazo a como vean desde fuera a esta película.</p> <p>✓ Afirmaciones paternalistas: Se toma de una manera exagerada para mostrar aquello que fuera normal aquí en Ecuador. Pero no lo es. Como ecuatoriano (productor audiovisual, taxista, espectador) considera que hay que defendernos de ese tipo de mensajes</p> <p>✓ Apelaciones emotivas: Partiendo del taxista, particularmente a mí, me choca esa parte de la película, puesto que yo puedo estar involucrado directamente en ese personaje. El entrevistado se refleja inmediatamente con el taxista y su condición de tal, por tanto, lo defiende a ultranza</p> <p>Coherencia local y global: ✓ A nivel local: prejuicios sobre la realidad ecuatoriana Para el espectador/entrevistado el filme se desarrolla en base a supuestos de la directora, por tanto, se asume que faltó investigación para plasmar la historia.</p> <p>✓ A nivel global Si ven esta película en España, muchos españoles que van a venir al Ecuador, quizás lo hagan con prejuicios sobre la realidad ecuatoriana, que no es así. Se teme por la imagen de la gente ecuatoriana a nivel internacional.</p>
ESTRATEGIAS DE	El entrevistado asume que la película contiene antivalores,

ENUNCIACIÓN	con los cuáles el no está de acuerdo. Estos conceptos son fundados erróneamente en los prejuicios de clase que pueda tener la directora. Por tanto la cinta no representa ni muestra a la identidad ecuatoriana. Acepta que es posible la existencia de gente como los personajes (el taxista y la niña de los caramelos), pero no son la mayoría, ni habría tampoco que generalizar.
-------------	---

3. SUPERESTRUCTURA

ESTRUCTURA ESQUEMÁTICA O GRAMÁTICA DEL RELATO	<p>a) forma narrativa: El entrevistado tenía una información antes de ver la película- Luego él se desengaña- es una especie de víctima de los prejuicios. No está de acuerdo con la directora. El filme se convierte en algo negativo: no representa a las y los ecuatorianos.</p> <p>b) gramática del texto: información- desinformación/engaño- reflexión</p>
ESTRUCTURAS RETÓRICAS	<p>a) Funciones del texto las declaraciones del entrevistado son ilocutivas por que se convierten en un discurso sobre una escena del texto fílmico</p> <p>b) Estrategia retórica -considera al filme construido sobre prejuicios -explica cuáles son esos estigmas sociales -los justifica en parte, pero los considera como no representativos de la población ecuatoriana.</p> <p>c) Fuente con la que valida su discurso: El filme observado por el entrevistado se convierte en su mejor referente para defender su tesis principal: los prejuicios de la directora.</p>
ESTILO	Sus apreciaciones las realiza desde su doble profesión de productor audiovisual y taxista, por lo cual, hay un

	posicionamiento con respecto a quienes tienen esas profesiones y en general hacia todos los ecuatorianos por considerarlos diferentes a los personajes secundarios que son parte de la película.
FUNCIONES DE LAS IMÁGENES	-----

4. CONTEXTO

DOMINIO	El cine ecuatoriano
INTERACCIÓN GLOBAL	Se entrevista a un espectador, después de que recepciona el discurso fílmico y lo traslada al discurso de la representación de lo ecuatoriano.
FUNCIONALIDAD	El como destinatario del mensaje asume que es su deber develar los mensajes que tiene la historia. Es constante el término “prejuicios” para dar una valoración desde su realidad.
INTENCIÓN	El entrevistado intenta minimizar las acciones de los personajes (taxista y la niña) porque considera que no pertenecen a la generalidad de los ecuatorianos. Su discurso está construido desde una diferencia de clases y clasista a la vez.
PROPÓSITO	<p>a) efectos buscados:</p> <p>El entrevistado por medio de la pregunta, permite que conozcamos cual es su posición frente a la película “Que tan lejos”, pero sobre todo analiza particularmente algo que a él le ha incomodado. Es muy crítico con respecto a la discriminación que se le hace a las personas que se pertenecen a los estratos populares y humildes de la sociedad ecuatoriana.</p> <p>b) Identificadores de manipulación en el discurso de la entrevista: se trata a toda costa de hacer entender que una película como ésta, llena de prejuicios no representa bien</p>

	al Ecuador.
LUGAR	Las declaraciones para ésta entrevista se las da, después de visionar la película, y como parte de un estudio académico que intenta dar luces sobre la identidad ecuatoriana y el cine nacional.
CIRCUNSTANCIAS	La posibilidad de hablar a profundidad sobre el filme, permite encontrar los resortes que mueven las declaraciones del espectador.
SOPORTES Y OBJETOS	Las expresiones del entrevistado están tanto en sistema de video digital como en la transcripción escrita en la computadora. Sus declaraciones están destinadas a la investigación sobre identidad y cine en el Ecuador.
ROL DEL PARTICIPANTE	El entrevistado es un profesional del audiovisual y de la conducción de taxis. Cuestiona la película en algunos aspectos
ROL PROFESIONAL	Productor audiovisual.
ROL SOCIAL	Está vinculado a los medios audiovisuales de la comunicación de masas.
AFILIACIÓN	Ciudadano.
PERTENENCIA	Es un profesional que se pertenece a la clase media.
REPRESENTACIONES SOCIALES	El entrevistado asume este testimonio para dilucidar algunos aspectos sobre el mensaje que tiene el filme en estudio. Sus apreciaciones están basadas en su conocimiento profesional del cine.

5. ESTRUCTURA IDEOLÓGICA

DIFERENCIA SOCIAL	El entrevistado coloca sus declaraciones siempre en primera persona. Los conceptos que vierte en torno a la escena de la película son de una crítica mordaz a la directora, que busca en ella, el referente que justifique las acciones de los personajes. Prácticamente hay dos actores sociales (espectador-directora) sobre los que se construye
-------------------	---

	un discurso, y un conflicto elaborado por el espectador: el prejuicio social hacia determinadas clases de la sociedad ecuatoriana.
DETALLE Y NIVEL DE DESCRIPCIÓN	No se trata de profundizar en los aspectos que “prejuiciaron” a la directora para la construcción del guión y de los personajes. Es una categoría cuya discusión es motivo de otro tema. Lo que se intenta es buscar referentes simbólicos que construyan la identidad ecuatoriana desde el espacio audiovisual.
IMPLÍCITO/EXPLÍCITO	El modelo mental implícito es la discriminación social y el explícito es la crítica a la caracterización de los personajes por parte de la directora.
VALORES SOSTENIDOS	Defensa de los valores de los trabajadores de taxis y de los niños y niñas trabajadores. La crítica al filme por no mostrar la verdadera identidad de los protagonistas secundarios.
LEXICALIZACIÓN	Ciertos prejuicios en la dirección del filme. Lados negativos del Ecuador. Prejuicios sobre la realidad ecuatoriana. Los casos de robo y engaño a los transeúntes y turistas no se pueden generalizar.

6. FORMACIÓN DISCURSIVA

PRODUCCIÓN DISCURSIVA	El entrevistador tiene una visión crítica de estas escenas de la película ya que no contribuyen con valores positivos a la hora de mostrarnos como ecuatorianos. Su preocupación se inserta como ciudadano en términos de que nos vayan a ver mal en otros países, ejemplo España, y los turistas tengan esa percepción errada de las y los ecuatorianos. Hay un discurso de clase y de no poder frente a este producto audiovisual en particular.
-----------------------	--

IV.2.3 ANÁLISIS DE RECEPCIÓN

Película: *Ratas, Ratonos y Rateros*

Directora: Sebastián Cordero

Año: 1999.

Entrevistado: E002

¿Cuánto considera que los medios masivos de comunicación han influido al construir esto que llamamos “identidad ecuatoriana”?

Yo creo que si hablamos en porcentajes, se lleva un gran porcentaje, no se tal vez un ochenta o noventa por ciento, porque actualmente los medios audiovisuales están por doquier, entonces, usted por ejemplo: va al pueblito chiquitito pero igual tienen un Dvd, tienen una televisión, entonces, ya no podemos hablar de gente que está sin comunicarse, sin acceso por ejemplo: al internet, que tal vez no lo pueden tener algunos, pero ya con ese Dvd y televisión y el material que circula en gran cantidad por todo lado, mercados, plazas, centros comerciales, en calles, reflejan lo que la gente quiere, por eso, creo que hay gran demanda y al haber esta demanda de estos productos es porque es aceptado. Yo creo que es un proceso en el cual ellos nos proveen de algo que necesitamos las personas y tal vez, obviamente, el objetivo está ahí, creo que no se lo ha cumplido por que la tarea de los medios es poder crear una identidad, no sé si tan real, pero un poco más cercana a la realidad que es la del indígena, del montubio, del negro pero desde otro enfoque, no solamente desde la burla o desde la sátira.

IV.2.4 ANÁLISIS DE DISCURSO

ENTREVISTADO E002

1.- Ficha básica.

0.- OBJETO ANALÍTICO	TIPO	CÓDIGO
Entrevista realizada al relator que después de ver el filme “Ratas, Ratonos y Rateros” recoge los testimonios de su grupo y entrega la información para construir teoría sobre la identidad ecuatoriana desde esta obra cinematográfica.	Entrevista	E 002

1.- ESTRUCTURA SUPERFICIAL

GRÁFICOS/IMÁGENES	-----
SONIDO/VOCES	-----
MORFOLOGÍA	Entrevista que consta de doce preguntas, pero que se escogió la más representativa para el análisis.
	<p>a) Encabezado. Letra 12 negrita b/n. Pregunta: ¿Cuánto considera que los medios masivos de comunicación han influido al construir esto que llamamos “identidad ecuatoriana”?</p> <p>b) Cuerpo del texto de la respuesta tiene: texto de respuesta tiene dos párrafos. Los textos están con minúsculas, tamaño 12, tipo: Times New Roman.</p>
SINTAXIS	<p>g) Número de oraciones: 2</p> <p>h) Extensión media de la oración: 100</p> <p>i) Lector promedio: 11,30</p> <p>j) Puntuación fuerte: Punto y coma</p> <p>k) Palabras clave: medios audiovisuales, comunicarse, proceso, identidad, indígena, montubio, negro, enfoque, mercados, plazas, centros comerciales, burla, sátira.</p>

2. ESTRUCTURAS PROFUNDAS

2.1. MACROESTRUCTURA

PROPOSICIONES	MACROPROPOSICIONES	MACROREGLAS
---------------	--------------------	-------------

<p>- porcentajes</p> <p>- pueblos pequeños</p> <p>- recepción</p> <p>- productos culturales</p> <p>- aceptación de la necesidad creada</p> <p>-medios e identidad</p>	<p>Medios audiovisuales son vistos por casi toda la población</p> <p>La mayoría tiene acceso a equipos de video y televisión.</p> <p>-películas, videos, música que venden en los videoclubs.</p> <p>-las personas (ciudadanos) consumen ese tipo de material.</p> <p>Los medios de comunicación no han contribuido a construir una verdadera identidad ecuatoriana.</p>	<pre> graph TD A[Medios audiovisuales] --> B[Mayor acceso de la población] A --> C[Películas, videos, música] B --> D[Necesidad creada por los medios] C --> E[No se construye identidad] D --- E </pre>
---	--	--

2.2. MICROESTRUCTURA

<p>SEMÁNTICA</p> <p>ORACIONAL</p>	<p>a.- Propositiones textuales:</p> <p>- Los medios audiovisuales están por doquier se da a entender que las ecuatorianas y los ecuatorianos no se escapan de la posibilidad de ser mediatizados.</p> <p>- material que circula en gran cantidad por todo lado la calidad de producto audiovisual no la define el ciudadano sino los medios de comunicación y toda la industria cultural</p> <p>– reflejan lo que la gente quiere. Hay un habitus construido desde los medios para los ciudadanos</p> <p>- el objetivo está ahí, creo que no se lo ha cumplido por</p>
-----------------------------------	---

	<p>que la tarea de los medios es poder crear una identidad. Sin embargo, generan identidades que son dispersas dependiendo de los nichos de audiencia</p> <p>-Un poco más cercana a la realidad que es la del indígena, del montubio, del negro pero desde otro enfoque, no solamente desde la burla o desde la sátira.</p> <p>Los medios deben contribuir a realzar los valores de las distintas culturas, pero eso no se hace, porque no está en su agenda de intereses.</p> <p>b) roles semánticos</p> <p>Receptor: acepta los mensajes como algo bueno</p> <p>Objetivo: No se logra generar una identidad de pertenencia a un país.</p> <p>Antagonista/Protagonista: los medios de comunicación provocan identidades que no son reales.</p> <p>c) Secuencias proposicionales o subordinaciones</p> <p>- por ejemplo: va al pueblito chiquitito pero igual tienen un Dvd, tienen una televisión, entonces, ya no podemos hablar de gente que está sin comunicarse. Se nociona desde una comunicación verticalizada que impone contenidos.</p> <p>- El material que circula en gran cantidad por todo lado, mercados, plazas, centros comerciales, en calles, reflejan lo que la gente quiere, por eso, creo que hay gran demanda y al haber esta demanda de estos productos es porque es aceptado</p> <p>Se asume que los ciudadanos en calidad de consumidores de productos culturales mediáticos están de acuerdo con lo que se emite. Se considera que no existe una reflexión sobre el tipo de contenidos que se emite, ni tampoco desde quien los irradia.</p>
SEMÁNTICA LÉXICA	El lenguaje usado por el entrevistado es coloquial y

	cotidiano
<p>ESTRATEGIAS COGNITIVAS O COHERENCIA GLOBAL Y LOCAL</p>	<p>a) Estrategias cognitivas:</p> <p>✓ Afirmaciones dadas como verdaderas: Ya con ese Dvd y televisión y el material que circula en gran cantidad por todo lado, mercados, plazas, centros comerciales, en calles, reflejan lo que la gente quiere, por eso, creo que hay gran demanda y al haber esta demanda de estos productos es porque es aceptado</p> <p>Hay una aceptación pasiva de los ciudadanos por la imposición de contenidos propios y ajenos, impuesta desde el poder de la comunicación mediática.</p> <p>✓ Afirmaciones especulativas: Yo creo que si hablamos en porcentajes, se lleva un gran porcentaje, no se tal vez un ochenta o noventa por ciento, porque actualmente los medios audiovisuales están por doquier</p> <p>Se piensa que “todos y todas” los ciudadanos están provistos de medios tecnológicos, por tanto de alguna forma, hay una conexión integral imaginada.</p> <p>✓ Afirmaciones paternalistas: Yo creo que es un proceso en el cual ellos nos proveen de algo que necesitamos las personas.</p> <p>Se refiere a “ellos” no a los medios de comunicación, sino, a los dueños de las empresas que elaboran los contenidos a través de los programas que son emitidos por distintos canales digitales de comunicación (cine, televisión, internet, celulares, Dvd.)</p> <p>✓ Apelaciones emotivas: El objetivo está ahí, creo que no se lo ha cumplido por que la tarea de los medios es poder crear una identidad, no sé si tan real, pero un poco más cercana a la realidad que es la del indígena, del montubio, del</p>

	<p>negro pero desde otro enfoque, no solamente desde la burla o desde la sátira.</p> <p>No se enfrenta con efectividad que una de las formas es que los ciudadanos participen en la construcción de la identidad y que ésta deba ser mediatizada, discutida y reflexionada.</p> <p>✓ Coherencia local y global:</p> <p>A nivel local:</p> <p>(Los productos audiovisuales)...reflejan lo que la gente quiere, por eso, creo que hay gran demanda y al haber esta demanda de estos productos es porque es aceptado. Es asumir el rol del mercado en la elaboración de contenidos y en la construcción de la identidad desde los medios de comunicación.</p> <p>✓ A nivel global</p> <p>Va al pueblito chiquitito pero igual tienen un Dvd, tienen una televisión, entonces, ya no podemos hablar de gente que está sin comunicarse. El discurso revela que los contenidos han rebasado al ciudadano en calidad de consumidor de éstos. En cierta forma, ya no interesa el origen de los productos culturales, simplemente se los digiere de una forma acrítica e irreflexiva.</p>
ESTRATEGIAS DE ENUNCIACIÓN	<p>El relator considera que se deben aceptar las actuales condiciones de los medios de comunicación, no solo de los medios masivos, sino también de las estrategias implementadas por el mercado de la producción cultural y tecnológica. La identidad como tal no ha sido tratada adecuadamente, ni contrastada con la realidad de los pueblos y etnias del Ecuador, por tanto, la identidad transita entre las teorías biologicistas y los estudios culturales. Hay un sesgo paternalista en torno al tema de cómo deberían construir los contenidos en los medios de</p>

	comunicación.
--	---------------

3. SUPERESTRUCTURA

<p>ESTRUCTURA ESQUEMÁTICA O GRAMÁTICA DEL RELATO</p>	<p>a) forma narrativa: La respuesta a la pregunta sobre identidad y medios de comunicación alude principalmente a la presencia de tecnología analógica y digital en los espacios públicos y privados, lo que provoca el consumo y disfrute del menú que la industria cultural nos ofrece a través de los medios. La identidad es algo elaborado de acuerdo a exigencias del mercado y del estado principalmente.</p> <p>b) gramática del texto: información- comentario- reflexión</p>
<p>ESTRUCTURAS RETÓRICAS</p>	<p>a) Funciones del texto Es un discurso que intenta justificar la presencia de los medios de comunicación y el tipo de contenidos que emite en función de que eso es lo que le gusta al público: creo que hay gran demanda y al haber esta demanda de estos productos es porque es aceptado. Con respecto a la identidad se piensa que hay una deformidad de contenido en su construcción: creo que no se lo ha cumplido por que la tarea de los medios es poder crear una identidad, no sé si tan real, pero un poco más cercana a la realidad que es la del indígena, del montubio, del negro pero desde otro enfoque, no solamente desde la burla o desde la sátira.</p> <p>b) Estrategia retórica -los medios de comunicación se rigen por leyes del mercado -el público siente la necesidad de acceder a esos productos</p>

	<p>-la identidad no está adecuadamente tratado en los medios.</p> <p>c) Fuente con la que valida su discurso:</p> <p>la observación de que la mayoría tiene acceso a productos tecnológico y por tanto al disfrute de los programas que por ellos se emite.</p>
ESTILO	<p>Sus declaraciones y testimonios se generan desde la práctica cotidiana de la realización audiovisual. Su reflexión la hace pensando en la necesidad del mercado y los potenciales clientes. Si la identidad se convierte en símbolo o representación que necesite ser trabajado con la lógica antes mencionada, lo acepta. Al final se permite una crítica acerca de cómo debería ser elaborada la identidad ecuatoriana en los medios.</p>
FUNCIONES DE LAS IMÁGENES	-----

4. CONTEXTO

DOMINIO	El cine ecuatoriano
INTERACCIÓN GLOBAL	Se entrevista a un espectador, después de que recepciona el discurso fílmico y lo traslada al discurso de la representación de lo ecuatoriano.
FUNCIONALIDAD	El discurso elabora una tesis sobre la necesidad aprendida de consumir productos culturales audiovisuales por parte de los ciudadanos. La identidad es un tema que de una u otra manera se lo trata en los medios ajustándose a las necesidades del mercado y a las circunstancias políticas del entorno.
INTENCIÓN	Se reconoce y justifica la forma como se trabaja la identidad en los medios masivos de comunicación al tiempo que considera que las buenas intenciones pueden permitir el cambio de dirección en la elaboración de

	contenidos que no denigren al indio, al negro, al montubio.
PROPÓSITO	<p>Responsabilidad: Los medios y la industria cultural son los depositarios de las necesidades verdaderas de los ciudadanos. Hay que responder a la lógica del mercado, pero también, a los intereses de las distintas culturas que conforman la nación ecuatoriana.</p> <p>Retos: los productores audiovisuales están en la obligación de elaborar contenidos diferentes que permitan el respeto a la identidad del otro. La identidad ecuatoriana es un concepto monolítico que debe ser indagado desde otros espacios de diálogo y participación.</p>
LUGAR	Las declaraciones para ésta entrevista se las da, después de visionar la película, y como parte de un estudio académico que intenta dar luces sobre la identidad ecuatoriana y el cine nacional.
CIRCUNSTANCIAS	Ver la película “Ratas, Ratones y Rateros” y después dialogar sobre las identidades y el papel de los medios de comunicación fueron los principales elementos para profundizar en el debate.
SOPORTES Y OBJETOS	Las expresiones de los entrevistados y del relator están tanto en sistema de video digital como en la transcripción escrita en la computadora. Sus declaraciones están destinadas a la investigación sobre identidad y cine en el Ecuador.
ROL DEL PARTICIPANTE	Los entrevistados y quien relata son profesionales del campo audiovisual. Asumen los diálogos desde la experiencia profesional y cuál debería ser su rol en la construcción de la identidad.
ROL PROFESIONAL	Productor audiovisual.
ROL SOCIAL	Está vinculado a los medios audiovisuales de la

	comunicación de masas.
AFILIACIÓN	Ciudadanas y ciudadanos
PERTENENCIA	Son profesionales que se pertenecen a la clase media.
REPRESENTACIONES SOCIALES	Se asume un rol desde los medios de comunicación, el mercado, los públicos y la identidad. Representa a quienes construyen contenidos audiovisuales pero al mismo tiempo ejercita algún tipo de recomendación a la hora de hablar sobre la identidad de los distintos pueblos del Ecuador. Haya que elaborar un producto o un programa “pero un poco más cercana a la realidad que es la del indígena, del montubio, del negro pero desde otro enfoque, no solamente desde la burla o desde la sátira.”

5. ESTRUCTURA IDEOLÓGICA

DIFERENCIA SOCIAL	El entrevistado coloca sus declaraciones siempre en primera persona. Los argumentos lo hacen desde la defensa a la industria cultural audiovisual. Considera que el público está satisfecho con lo que se le entrega. La participación de los ciudadanos es pasiva en la elaboración de contenidos y mensajes. La crítica es liviana con respecto a como se trata el tema de la identidad en la producción audiovisual y en los medios.
DETALLE Y NIVEL DE DESCRIPCIÓN	Con ese Dvd y televisión y el material que circula en gran cantidad por todo lado, mercados, plazas, centros comerciales, en calles, reflejan lo que la gente quiere, por eso, creo que hay gran demanda y al haber esta demanda de estos productos es porque es aceptado. El tema de la identidad ecuatoriana está subordinado a las necesidades creadas del mercado en los consumidores, en este caso en los ciudadanos. No es una prioridad para las grandes empresas de

	comunicación la identidad, estará en su agenda siempre en función del ranking de sintonía y de la pauta publicitaria.
IMPLÍCITO/EXPLÍCITO	El modelo mental implícito es la verticalización de los medios de comunicación y de la industria cultural, y el explícito es que el mercado impone las necesidades incluso sobre la identidad ecuatoriana y de los pueblos que viven en el Ecuador.
VALORES SOSTENIDOS	El libre mercado/responsabilidad social/buenas intenciones
LEXICALIZACIÓN	<p>Medios audiovisuales por doquier</p> <p>Hay una avalancha de productos físicos y virtuales para que el usuario “escoja”</p> <p>No podemos hablar de gente que está sin comunicarse</p> <p>La interacción comunicativa en los medios de masas es mínima “creo que no se lo ha cumplido por que la tarea de los medios es poder crear una identidad.”</p> <p>La identidad de la que se habla no es solamente la ecuatoriana, sino, la que imponga el mercado y las condiciones políticas del país, es decir, cruza mucho por la coyuntura que se viva en ese momento.</p>

6. FORMACIÓN DISCURSIVA

PRODUCCIÓN DISCURSIVA	Existe un mercado, una población como potencial consumidora, una industria audiovisual local y global que provee de productos; pero todo está condicionada al sistema, a los rankings, a las necesidades creadas, por tanto la identidad ecuatoriana como que se difumina o es inventada por ese mercado que induce a creer en una falsa identidad. Al final el discurso posibilita crear una identidad mediática “ un poco más cercana a la realidad ”
-----------------------	--

	que es la del indígena, del montubio, del negro pero desde otro enfoque, no solamente desde la burla o desde la sátira.”
--	---

IV.3 Los ciudadanos frente a la cultura fílmica ecuatoriana.

Las ecuatorianas y ecuatorianos han asistido en buena cantidad a los cines a ver las pocas películas que se han estrenado en estos últimos diez años. Algunos trabajos fílmicos fueron realizados bajo coproducción, es decir, intervinieron la empresa privada y las instituciones públicas para que los proyectos se conviertan en una realidad.

En el reporte del Consejo Nacional de Cinematografía tenemos los siguientes datos⁴¹:

PRODUCCIONES ECUATORIANAS CON MAYOR NUMERO DE ESPECTADORES				
Nº	PELÍCULA	ESPECTADORES	DIRECTOR	AÑO
1	LA TIGRA	250.000	CAMILO LUZURIAGA	1990
2	RATAS, RATONES Y RATEROS	135.000	SEBASTIÁN CORDERO	1999
3	UN TITÁN EN EL RING	20.000	VIVIANA CORDERO	2003
4	CRÓNICAS	60.000	SEBASTIÁN CORDERO	2006
5	QUE TAN LEJOS	220.000	TANIA HERMIDA	2006
6	RETAZOS DE VIDA	150.000	VIVIANA CORDERO	2008
7	CUANDO ME TOQUE A MI	81.336	VÍCTOR ARREGUI	2008
Total		916.336		

⁴¹ Revista del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. 2008. www.cncine.gov.ec

Lo arriba expuesto confirma la complejidad de realizar cine en Ecuador, por tanto, los espectadores disfrutaban de una representación cinematográfica ecuatoriana solo cada cierto tiempo. Sin embargo, en la actualidad con los nuevos referentes de participación de diferentes colectivos, las manifestaciones fílmicas pueden representar a otras esferas de los distintos pueblos y nacionalidades que constituyen la urdimbre de la nación ecuatoriana, es decir, aún no terminamos de mirarnos completamente en el ojo-cámara-celuloide de las identidades a las que pertenecemos, y que siempre hemos estado de muchas formas invisibilizados.

Para construir nuestro cine hemos vinculado a la ciudad no solo como telón de fondo, sino como representación visual urbana de nuestra realidad y memoria. Martín Barbero sostiene, que la ciudad y quienes construyen la misma vienen de un triple acto: urbanización-desarraigo-hibridación cultural (126). Para este autor, las ciudades de Latinoamérica tienen esa nomenclatura y sobre ese cimiento han levantado su imaginario, al mismo tiempo que la mejor forma de recomponer el espacio social de la ciudad está dado por los medios de comunicación, en particular la televisión. Su teoría plantea que los ciudadanos están hechos para la ciudad en términos de flujo y velocidad de circulación. La reunión de las personas en los parques o mercados quedó para la ciudad moderna, en donde eran otras las lógicas de negociación social.

Desde el cine las realizadoras y realizadores han, muchas veces, vislumbrado esa realidad del ciudadano posmoderno en sus obras. Lo define visualmente Sebastián Cordero con “*Ratas, Ratones y Rateros*”, al encontrar a sus personajes en un fragmento de esas ciudades estalladas social, económica y geográficamente (Quito-Guayaquil) y construirlos con identidades extraídas de los medios de comunicación, que visibilizan la exclusión desde la violencia.

Lo plasma Tania Hermida en “*Que tan lejos*”, al tratar de encontrar un punto de intersección entre culturas diferentes de un mismo país, incluso de una misma ciudad. Los personajes, aunque, teniendo una construcción referencial en lo ciudadano, cada uno se decanta por su propia identidad fragmentada y descentrada.

Lo hace Víctor Arregui en “*Cuando me toque a mí*”, al encontrar a los ciudadanos al filo de la paranoia urbana. Aquí los referentes de su mundo diegético no son los

hombres o mujeres, seres ciudadanos, sino el espacio que dejan de ocupar en una la ciudad extraña. Así, la vida se transforma en un mero desprendimiento de velocidad para habitar la ciudad urbana posmoderna.

Lo que ocurre en el arte cinematográfico sucede también en las ciencias sociales, Canclini, manifiesta: “El antropólogo llega a la ciudad a pie, el sociólogo en auto y por la autopista principal, el comunicólogo en avión. Cada uno registra lo que puede, construye una visión distinta y, por lo tanto, parcial...” (16). Así, las ciudadanas y ciudadanos se constituyen en el acto referencial de los productos y de la industria cultural. La imagen fílmica devuelve al espectador-ciudadano una de tantas percepciones que tendrá en su haber para repensar la realidad social que lo entorna.

La noción “ciudad” de Martín Barbero es de un caos con carácter de apocalíptico-integrado⁴². La ciudad la hacen, la viven, la deconstruyen para nosotras y nosotros los medios de comunicación con todos los productos culturales que por ellos se transmiten. Han formado en los mediatizados hábitos de comunicación tecnológica que construyen y dan sentido al “*ser ciudadano*”.

Quienes habitamos la ciudad y quienes transitan por ella de manera temporal, sucumbimos y sucumben respectivamente a una nueva presencia urbana: los *mall*. Son en estos lugares donde el colectivo se reúne para hacer ejercicio de consumo y retrotraerse de la realidad. Las tiendas, los snacks, los restaurantes, las boutiques, los comisariatos, las salas de cine están ahí como un microcosmos del mercado global que uniformiza.

Esta es una de las ventanas para acercarnos al cine a “ver” nuestras realidades filmadas. Son en estas salas donde podemos reunirnos, comulgar en masa para dar testimonio de lo hecho cinematográficamente aquí y en otros lugares. Fuera del *mall* otras ventanas se abren: son los festivales de cine y las muestras que suelen darse en los espacios públicos y privados de la ciudad, y por último la *ventana bizarra* que tiene que ver con los

⁴² Mientras los apocalípticos sobreviven precisamente elaborando teorías sobre la decadencia, los integrados raramente teorizan, sino que prefieren actuar, producir, emitir cotidianamente sus mensajes a todos los niveles. El Apocalipsis es una obsesión del *dissenter*, la integración es la realidad concreta de aquellos que no *disienten*. Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen. 1984. España.

lugares de expendio, exhibición y venta de productos audiovisuales piratas, los videoclubs. Aquí la propiedad intelectual y los derechos de autor se vuelven trizas, sin embargo, para quienes no pueden o no quieren acceder a un cine de mall, o no desean comprar un Dvd original, la opción más barata está en éstos lugares. Estas son tiendas desechables fruto del mercado global, del nivel de desempleo y subempleo de un país como el nuestro. A pesar de lo expuesto, algunos productores de filmes locales hechos en video digital, han visto en estos comercios de videos, una forma de mercado ágil para vender sus productos culturales. Es una forma de distribución paralela y que no tiene nada que envidiar a los otros círculos de mercado. Como hemos señalado, la producción fílmica ecuatoriana encuentra algunos caminos para mostrar formas culturales e identitarias diversas que en el ciudadano van a influir de alguna manera en su forma de percibir la ecuatorianidad. La cultura oficial intenta a toda costa colocar a todas las identidades y culturas en su proyecto de nación, sin embargo, hay una cultura posmoderna que fluye entre los resquicios de los limitantes oficiales, que de igual manera sirven para fortalecer los referentes simbólicos de la ecuatorianidad y de otros sentidos simbólicos de identidad y pertenencia.

IV.4 La posmodernidad frente a nuestros ojos en “*Cuando me toque a mi*”⁴³

Esta producción ecuatoriana del director Víctor Arregui, indaga sobre la anomia del hombre y mujer, que internados en la ciudad, Quito, no saben cómo construir sus vidas. Los cortes duros de la edición son parte de una manifestación no solo del mundo diegético de los personajes, sino, de cómo se vislumbra lo contemporáneo de la vida citadina. El enfrentamiento directo no es con la muerte, sino como llegar a ella, los pretextos son muchos y variados. El cansancio del metarelato abrume a los protagonistas, el redimensionamiento de las nuevas identidades rompe con la estructura

⁴³ **Sinopsis:** El amor, el azar, la ciudad y la muerte. Estos elementos se conjugan de mil maneras para precipitar los destinos del médico legista Arturo Fernández, su madre, su hermano, su asistente, una interna del hospital, un taxista, un migrante de la costa, una mujer, su hijo, su ex marido y su amante. Dios los cría y Quito los junta. La muerte los iguala.

familiar, principal núcleo de la sociedad moderna, el ensimismamiento de las acciones rutinarias hace que no haya espacio para sensibilidades que rebasen lo corporal. El alma posmoderna está arrancado del cuerpo en respuesta absurda al abandono de las utopías modernas centradas en el hombre. Ese descentramiento que ahora no tengamos un solo eje, sino muchos dispuestos en distintos espacios y orbitas. El hombre y la mujer intentan rescatarse a sí mismos con los recursos que les dejó la modernidad. Temas como la muerte, la insensibilidad, la homosexualidad, la violencia urbana son recurrentes en el filme de Arregui. La sociedad del espectáculo nos ha consumido, no existimos si no estamos en ella. “con bastante coherencia, la cultura del simulacro se ha materializado en una sociedad que ha generalizado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo recuerdo del valor de uso” (45) sostiene Jean Baudrillard.

¿Qué hace el médico forense, Arturo Fernández, principal protagonista del filme, frente a los cadáveres? Conversa con ellos como no lo hace con los vivos, se sujeta a ese mundo de palabras en silencio. Ni siquiera el estar con una mujer a su lado lo aleja de su mundo. El cuerpo humano sin vida a conseguido un nuevo valor, así estático intenta ser permanente y utópico al menos por un tiempo, así ha dejado de ser espectáculo, velocidad y objeto en la vitrina posmoderna.

Así, se comprueba como parte del estudio aquí desarrollado que la hipótesis sobre “El uso de las representaciones simbólicas, de los códigos y de los lenguajes del cine ecuatoriano posmoderno, desde procesos comunicacionales e identitarios de la sociedad ecuatoriana, producen nuevos constructos que son parte del imaginario de la ecuatorianidad.”, no se cumple⁴⁴, en términos que no produce nuevos constructos, sino que en la realidad los *reproduce*, es decir, reafirma desde lo mediático y cinematográfico el *habitus* de representaciones simbólicas de la sociedad ecuatoriana. Se confirma lo expuesto porque, el cine en el Ecuador desde un inicio construye una identidad de cada cultura a partir de una mirada colonializante y que como resultado coloniza la mirada del espectador/ciudadano, desde el desencuentro entre realidades

⁴⁴ No siempre los datos apoyan las hipótesis. *Pero el hecho de que los datos no aporten evidencia a favor de las hipótesis planteadas de ningún modo significa que la investigación carezca de utilidad.* (168) Hernández, Roberto, Carlos Fernández y Pilar Baptista. *Metodología de la investigación*. México D.F. Mc. Graw-Hill/Interamericana Editores, S.A. de C.V. 2003.

identitarias, culturales, sociales y económicas y desde la perpetuación de roles simbólicos asignados a la sociedad de las ecuatorianas y los ecuatorianos en función de la discriminación en sus múltiples formas, por tanto, es de esperarse que la cultura audiovisual del Ecuador, investigue y elabore nuevas propuestas que no solo provengan de una determinada cultura, sino que éstas se amplíen hacia otros espacios. Para Wallerstein, “Quizá tendríamos que re-evaluar constantemente que si de hecho lo que estamos haciendo es deconstruir un sistema desigualitario o reforzarlo” (39), luego, la representación simbólica no puede y no debe construirse monopólicamente en la cultura cinematográfica ecuatoriana ya que no hace ejercicio de representación de los *otros* que no se sienten incluidos.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

CONCLUSIONES

La identidad ecuatoriana se ha construido desde el relato moderno colonialista basado en la raza, la inferioridad y la diferencia hasta finales del siglo XX, siendo la cultura indígena y negra las oprimidas por la cultura civilizante. El discurso de identidad binaria persiste en la cultura criolla y mestiza incluso después de la emancipación de la colonia. En la actualidad se intenta romper y desmarcarse de la discursividad de lo identitario nacional mediante la construcción de la interculturalidad de los pueblos, excluyendo de a poco todo tipo de fetiche racista, aunque, tomando en cuenta de que existe afuera un proceso que intenta romper ese nuevo diálogo, se trata de la globalización posmoderna que ambiciona apropiarse de acciones, teorías y conceptos fruto de la lucha y el debate por descolonizar el conocimiento y el poder en el Ecuador y Latinoamérica.

La identidad del cine ecuatoriano visto desde el primer producto cultural fílmico, *“Los Invencibles Shuaras o Jíbaros del Alto Amazonas”*, es construida desde la colonialidad de la mirada del director, Carlos Crespi. Bajo esta premisa se configura el imaginario de los ecuatorianos sobre las etnias amazónicas e indígenas, visibilizando un proceso de exclusión desde la diferencia cultural, social y económica.

García Canclini anota que estamos ante una concepción binarista y maniquea simplificadora: civilización o barbarie (86). Asume que la lucha a favor de los indios, la sangre española en el proceso libertario, los aportes de los exiliados republicanos y las acciones de las ONG europeas, son procesos demostrativos de que las teorías sobre la brutalidad de la conquista no tienen el sustento suficiente y no ayudan a construir las identidades modernas.

Sin embargo, el documental nos remite a concepciones modernas, igualmente, de cómo civilizar a los salvajes. Wade sostiene que “la imagen dual del salvaje noble e innoble que florecía en el siglo XVIII (Meek, 1976) ya se entreveía en la constante representación de los indígenas como caníbales (Mason, 1990), junto a la de su imagen como seres inocentes (Padgen, 1982)”. (36). Este patrón está presente en la narración fílmica de Crespi, vemos a los Shuaras colonizados en sus actitudes, en su vestimenta, pero al mismo tiempo, se los observa en la ceremonia de la Tzanza, ritual en la que interviene la cabeza degollada del enemigo. Los blanco-mestizos o ciudadanos revertirán

esta información en un distanciamiento hacia esos pueblos y formularán muchas veces un imaginario del miedo y la desconfianza. Esta es una de las tantas maneras sutiles en que ha ido configurando la identidad en los ecuatorianos y ecuatorianas. Edificando un discurso desde los medios masivos de comunicación.

Alonso Quijano plantea que es necesario construir una epistemología que hable de nosotros y desde nosotros, como latinoamericanos y ecuatorianos en particular. Se debe, manifiesta Quijano, reformular “la democracia como igualdad social, [...] como descolonización y liberación del conocimiento y del imaginario” (Walsh, 59). Entendemos aquí el concepto democracia como fórmula válida para la identidad cinematográfica ecuatoriana.

“¿Hay una búsqueda de lo ecuatoriano en *“Entre Marx y una mujer desnuda”*?”

Bueno... En *entre Marx*, específicamente, uno de los aspectos de lo que se trata es de la conflictiva relación entre los intelectuales de mi país, yo incluido, y nuestro país. (Sonríe un poco irónicamente). Porque los intelectuales ecuatorianos tenemos una relación desmembrada con nuestro propio entorno, porque fuimos educados a mirar al otro, nuestro referente siempre fue lo europeo, no lo ecuatoriano. Siempre fue la civilización helénica, no la civilización inca, ni maya, ni pre-inca, ni pre-maya.” (Entrevista realizada al cineasta ecuatoriano Camilo Luzuriaga por Pablo Vázquez).

Por lo expuesto en esta construcción teórica concluyo que: *“Entre Marx y una mujer desnuda”* ha permitido conjugar el filme como un texto abierto para el análisis semiótico, social y comunicativo. La lectura realizada desde la propuesta de Lorenzo Vilches ha sido una herramienta útil para conocer la presencia del enunciador y del enunciado priorizando el nivel de expresión y el nivel contenido respectivamente. Cada ítem desarrollado es una referencia que ha generado otros procesos de lectura sobre cómo se han construido las identidades en el Ecuador moderno y posmoderno y como han sido asumidas en la producción cultural cinematográfica.

Los estudios de recepción basados en los análisis de discurso nos permiten conocer más cerca a los ciudadanos/ espectadores. Sus preocupaciones, partiendo de los filmes indagan y cuestionan como en el primer caso a la directora de *“Que tan lejos”* por el

uso de prejuicios de valor en la construcción de los personajes, específicamente en los secundarios, dotándoles de formas negativas que generalizan, desde el entrevistado, a los ecuatorianos; en el segundo caso en la película *“Ratas, Ratones y Rateros”* se establece otro tipo de discusión en torno a la relación de los medios de comunicación y la identidad ecuatoriana, obteniendo como resultado que ésta es frágil cuando se la mediatiza, además de darse la posibilidad de crear identidades massmediatizadas que nada tienen que ver con lo ecuatoriano. Queda la certeza que para cada filme debe establecerse un estudio de recepción como posibilidad de investigación en el campo de la comunicación cinematográfica.

La construcción de los ciudadanos desde los medios de comunicación, se establece desde líneas teóricas posmodernas que son las tecnologías comunicacionales las que han permitido la cohesión y la construcción del imaginario llamado ciudad, al tiempo, que ésta se va reinventando desde la periferia, en donde se asientan las poblaciones emergentes, que quieren ser parte del texto urbano.

Al finalizar la investigación se comprueba la hipótesis y se concluye que los constructos de la representación simbólica solo se reproducen como una forma de hábitos de no representación de las identidades y las culturas invisibilizadas del Ecuador.

RECOMENDACIONES

Las investigaciones sobre la construcción del cine ecuatoriano, es una asignatura que se la cumple a medio gas, por tanto, es necesario tomar estos retos para elaborar teorías que den cuenta de este tipo de productos de la industria cultural. Hay que trabajarlas desde distintas epistemologías para validar las respuestas que se deben entregar a la academia y a la sociedad. Es clave compartir todas estas reflexiones con otras instancias para ampliar el debate sobre un cine que debe ser incluyente, al tiempo, que referencie desde otras perspectivas las identidades de los pueblos que conforman Ecuador.

La temática de la investigación del cine y de la comunicación debería abordar los distintos procesos que conforman la preproducción, producción y posproducción de los filmes, de igual manera, se puede construir un estatus teórico sobre los guiones y el montaje cinematográfico.

Los estudios desde el análisis semiótico y de recepción son herramientas que validan procesos de investigación cuando se trata de textos fílmicos, por tanto, si se quiere tener una apreciación más completa de cómo se construyen estas nuevas textualidades es pertinente no solo asumir determinadas metodologías, sino también combinarlas con el fin de enriquecer el resultado del trabajo.

El estudio de recepción de los públicos es otra posibilidad enriquecedora de obtener resultados que nos permitan conjugar modelos propios para la formación audiovisual en los espacios educativos.

BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorge Enrique:** *Ecuador: señas particulares (ensayo)*. Quito. Eskeletra Editorial. 1998.
- Alonso, Luis Enrique y Fernández Rodríguez, Carlos Jesús.** “Roland Barthes y el análisis de discurso”. Rev. “Empiria”, no. 12, julio-diciembre. UNED: Madrid. 2006. Vers. Digital: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2216537>.
- Alsina, Rodrigo Miguel:** *la comunicación intercultural*. Barcelona Anthropos, 1999. 270 s. (Copia)
- Astuto, Philip Louis.** *Eugenio Espejo (1747-1795) Reformador ecuatoriano de la ilustración*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003.
- Barthes, Roland.** *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona, Ediciones Paidós. 2003.
- Bazín, André.** *¿Qué es el cine?* Editorial Rialp. España. Cuarta edición. 2000.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana.** *Catalogo de Películas Ecuatorianas 1922-1996*. Quito, CCE, 2000.
- Contreras Hernández, Jesús.** *Antropología de la alimentación*. Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense, S.A. 1993.
- Constitución de la República del Ecuador,** Gaceta Constituyente. Publicación Oficial de la Asamblea Constituyente. 2008.
- Chambers, Iain.** *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires, Amorrurtu Editores, 1995.
- Chaves, Maldonado María Eugenia.** *Genealogías de la diferencia. Tecnologías de la salvación y representación de los africanos esclavizados en Iberoamérica colonial*. Editado por: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Ediciones Abya Yala. Bogotá. 2009
- Endara, Lourdes,** “Ciudadanos vs. Caníbales: la construcción de la identidad mestiza”. In Cervone, Emma e Rivera, Freddy (editores) *Ecuador Racista. Imágenes e identidades*. FLACSO Ecuador, 1999.
- Eco, Umberto.** *Tratado de Semiótica General*. Editorial Lumen. España. Cuarta Edición, 1988.
- Foucault, Michel.** *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo veintiuno editores. México. Décima edición en español, 1978.

- Fuller, Norma**, ed. *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. Lima 2002.
- García Canclini, Néstor**, “*Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*”, México, D.F., Editorial Grijalbo, 1989.
- _____. “*Mercado e interculturalidad: América Latina entre Europa y Estados Unidos. La Globalización Imaginada*. Barcelona, Paidós, 1999. Cap. 3 pp. 75-106.
- Granda Noboa, Wilma**. “*El cine silente en Ecuador*” (1895-1935). Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cinemateca Nacional, UNESCO, 1995
- _____. *La cinematografía de Augusto San Miguel: Guayaquil 1924-1925. Los años del aire*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. 2007
- Gubern, Román**. *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona, Editorial Lumen, 1974.
- _____. *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. 1987.
- Gutiérrez, Alicia B.** *Pierre Bourdieu: las prácticas sociales*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S.A. 1994.
- Hedgecoe, John**. *Curso de fotografía básica*. Madrid, H. Blume Ediciones. 1979.
- Hernández, Roberto, Carlos Fernández y Pilar Baptista**. *Metodología de la investigación*. México D.F. Mc. Graw-Hill/Interamericana Editores, S.A. de C.V. 2003.
- Jensen, Klaus and Rosengren, Karl E.** “*Cinco tradiciones en busca del public*. En *Dayan, Daniel (org) En busca del público: recepción de televisión y medios*”. Gedisa, 1997.
- Jesús Martín-Barbero**. *Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Editorial: Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2002
- Luzuriaga, Camilo**. Voz del autor. Entrevista brindada a Pablo Vázquez. Mini DVD. Cuenca, Ecuador, 10 de noviembre de 2009.
- Noelle – Newman, Elizabeth**, “*La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*”, Paidós, Buenos Aires, 1995.
- Papalia, Diane, E.** *Psicología*. México, editorial Mc. GRAW-HILL. 1988.

- Paz, María Antonia y Julio Montero.** *El Cine Informativo 1895-1945. creando la realidad.* Editorial Ariel. Barcelona. 1999.
- Pérez Agustí, Carlos.** *Apreciación Cinematográfica.* Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación. 1996.
- Quijano, Aníbal.** *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina.* Esta es una versión levemente revisada del texto originalmente publicado en ANUARIO MARIATEGUIANO, vol. IX, N°. 9, 1998, pp. 113-122. Lima, Perú, con algunos pocos cambios para fines de claridad y de precisión y nuevas notas de pié de página y referencias.
- Sánchez-Biosca, Vicente.** *El montaje cinematográfico. Teoría y Análisis.* Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1996.
- Scarry, Elaine.** “*La dificultad de imaginar a otras gentes*” In: Nussbaum, Martha. “los límites del Patriotismo” *Identidad, pertenencia y “ciudadanía mundial”.* Barcelona. Paidós.1999.
- Schneider, Steven Jay,** *501 Directores de Cine .* Barcelona, Random House Mondadori, S.A. 2008.
- Stam, Robert.** *Teorías del Cine.* Editorial Paidós. Barcelona- España. 2001.
- Vallejo, Raúl,** *Manual de Escritura Académica. Guía para estudiantes y maestros.* Quito. Corporación Editora Nacional, 2003.
- Vásquez, Teresa et al.** *Cronología de la Cultura Cinematográfica (1849- 1986).* Quito. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. 1986.
- Vattimo, Gianni,** *La sociedad transparente.* Barcelona, Ediciones Paidós, 1990.
- Vilches Lorenzo.** *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión.* Editorial Paidós. Barcelona-España.1984.
- Wade, Peter.** *Raza y Etnicidad en Latinoamérica.* Quito. Ediciones Abya-Yala, 2000.
- Walsh, Catherine, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez, Eds.** *Indisciplinar las Ciencias Sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino.* Quito. Ediciones Abya-Yala. 2002.
- Wallerstein, Immanuel,** *El futuro de la civilización capitalista.* Barcelona, Editorial Icaria-Antrazyt, 1997.
- Yúdice, George.** *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global.* Editorial Gedisa. España.2002.

Zapata, Silva Claudia. *Intelectuales Indígenas piensan América Latina.* Editado por:
Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya Yala, Centro de Estudios
Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile. Quito. 2007.

BIBLIOGRAFÍA DIGITAL CONSULTADA

- Alonso, Luis Enrique y Fernández Rodríguez, Carlos Jesús.** “Roland Barthes y el análisis de discurso”. Rev. “Empiria”, no. 12, julio-diciembre. UNED: Madrid. 2006. Vers. Digital: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2216537>.
- Caballero, Jorge.** No decepcioné a las *maras*; rodé lo que les prometí: Christian Poveda. Entrevista. *La Jornada*. (14 de septiembre de 2009). Internet. <http://www.jornada.unam.mx/2009/09/14/index.php?section=espectaculos&articulo=a15n1esp>. Acceso: 14 de septiembre de 2009.
- CONAIE.** Página principal en la web. 12 de agosto de 2009. Internet www.conaie.org/
Acceso: 14 de septiembre de 2009
- García, Cristóbal y Rodolfo Villalba.** SIN: la frontera entre Sonora y Arizona, la más sangrienta. Artículo. *La Jornada*. (22 de mayo de 2002). Internet www.cesarsalgado.net/200205/020522c.htm. Acceso: 14 de septiembre de 2009.
- Hall, Stuart,** “*Qué es lo “negro” en la cultura popular negra*” tomado de: <http://catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/articulos.htm#Complementarios>.
- ¿Qué es el MST?** Página principal en la web. 25 de julio del 2000. Internet http://movimientos.org/cloc/mst-br/show_text.php3?key=13 Acceso: 14 de septiembre de 2009.
- Rahier, Jean.** “Mami, ¿qué será lo que quiere el negro?: representaciones racistas en la revista Vistazo, 1955-1991”. Documento en archivo pdf: 05._Parte_II._a)._Mami._Qué_será_lo_que_quiere_el_negro. Acceso: 11 de mayo de 2009.
http://ecuarunari.org/portal/info/organizacion/federacion_publos_kichwas
- Tsenkush, Avelino y Mario Yurank.** *Estrategias para la revitalización cultural de la música y danza shuar en la comunidad namakim*. Internet. <http://cdjbv.ucuenca.edu.ec/ebooks/tlda16.pdf> Acceso: 1 de marzo de 2010.

FILMOGRAFÍA

- Baldana, Juan.** *Soy Huao*. Documental. Guión: Juan Baldana. Fotografía: Alejandro Armaleo Montaje: Juan Baldana, Emiliano Fiorentino Producción: Juan Baldana, Mariana Cecchini, Paula Lugea. Argentina 2009. 90’.
- Buñuel, Luis.** *Los Olvidados*. Ficción. Guión: Luis Buñuel. México, 1950.
- Crespi, Carlos.** *Los invencibles Shuaras o Jíbaros del alto Amazonas*. Documental. Dirección y Guión: Carlos Crespi. Fotografía: Rodrigo Bucheli, camarógrafo: Carlo Bocaccio. Año de realización: 1926. Año de exhibición: 1927.
- Flaherty, Robert.** *Nanook, of the North*. Documental. Estados Unidos de Norteamérica, Francia. Producción: Revillon Frères: Guión y Dirección: Robert J. Flaherty. Idioma en carteles: inglés. (1922). 79’. Blanco-negro.
- Gaviria, Víctor,** “*La vendedora de rosas*”. Colombia, 1998.
- González, Alejandro** “*Amores Perros*”, México, 1999
- Salles, Walter,** “*Estación Central*” Brasil, 1998.
- Vera, Carlos Andrés.** *Taromenani, el exterminio de los pueblos ocultos*. Documental Ecuador. Producción: Jimena Villarroel. Fotografía: Francisco Cevallos. Sonido: Bienvenido Ibarra. Idioma: Español. Subtítulos: inglés. Productora: Cámara Oscura. Ecuador, 2007. 60’. HDV, color.

ANEXOS

DATOS PERSONALES DE LOS ENTREVISTADOS

Entrevistado: E001 Código: E001

Edad: 35 años

Profesión: Lic. Cine y Audiovisuales

Ocupación: Camarógrafo – editor de Telerama.

Otra ocupación: chofer de taxi.

Domicilio: Cuenca.

Entrevistado: E002 Código: E002

Edad: 33 años

Profesión: Productora

Ocupación: Realizadora de programas de televisión en Ecuador TV.

Domicilio: Cuenca.

Entrevistado: E003 Código: E003

Edad: 22 años

Profesión: Tecnólogo en Imagen y Sonido

Ocupación: Editor de sonido

Domicilio: Cuenca.

Entrevistado: E004 Código: E004

Edad: 33 años

Profesión: Lic. Cine y Audiovisuales

Ocupación: Productor de televisión para Unsión TV.

Otra ocupación: Docente universitario.

Domicilio: Cuenca.