

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO

CARRERA:
COMUNICACIÓN SOCIAL

Trabajo de titulación previo a la obtención del título en LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN SOCIAL

TEMA:
LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD DE LA ECUATORIANA EN EL
CINE

AUTOR:
DAVID ALEJANDRO RUBIO ROMERO

TUTOR:
PABLO EFRAÍN ROMERO GUAYASAMÍN

Quito, enero del 2016

Cesión de derechos de autor

Yo David Alejandro Rubio Romero, con documento de identificación # 1715520019, manifiesto mi voluntad y cedo a la Universidad Politécnica Salesiana la titularidad sobre los derechos patrimoniales en virtud de que soy autor del trabajo de grado “la construcción de la identidad de la ecuatorina en el cine”, mismo que ha sido desarrollado para optar por el título de : Licenciado en Comunicación Social en la universidad politecnica salesiana, quedando la universidad facultada para ejercer plenamente los derechos cedidos anteriormente.

En aplicación a lo determinado en la ley de propiedad intelectual, en mi condición de autor me reservo los derechos morales de la obra antes citada. En concordancia suscribo este documento en el momento que hago entrega del trabajo final en formato impreso y digital a la Biblioteca de la Universidad Politécnica Salesiana

Firma



Nombre: David Alejandro Rubio Romero

Cedula: 1715520019

fecha: enero 2016

DECLARATORIA DE COAUTORÍA DEL DOCENTE TUTOR/A

Yo declaro que bajo mi dirección y asesoría fue desarrollado el trabajo de titulación: **La construcción de identidad de la ecuatoriana en el cine**", realizado por **David Alejandro Rubio Romero**, obteniendo un producto que cumple con todos los requisitos estipulados por la Universidad Politécnica Salesiana, para ser considerados como trabajo final de titulación.

Quito, 10 de diciembre de 2015



Pablo Romero Guayasamín
CI: 171141057-9

Índice

Introducción	1
Metodología	9
Resultados	15
Conclusiones	29
Referencias:.....	32

Resumen

Jorge Enrique Adoum, el gran poeta y secretario personal de Neruda, al iniciar su ensayo *Ecuador: Señas Particulares* (1998) se pregunta ¿De qué – de quién – hablamos cuando decimos ecuatoriano? Y ese es el cuestionamiento central que acompaña este escrito ¿Qué significa lo ecuatoriano? ¿Cómo se representa o manifiesta? ¿Cómo se construye? ¿Hay un modo de ser ecuatoriano?

La tesis principal de este ensayo se rige al hecho de la identidad ecuatoriana y sus representaciones simbólicas en los límites de la producción audiovisual. Aquello que se busca obsesivamente en estas palabras es la indagación en los rasgos comunes que nos identifican y componen como país en el largometraje de ficción *Fuera de juego* (2003) dirigida por Víctor Arregui. Quizá no se encuentre ese o esos elementos comunes de toda la población, y en cambio, se descubra un paraíso fragmentado con huellas nacionales dispersas y regionales, difíciles de unir. Pero ante todo, esta investigación pretende encontrar en la película de Arregui, las facciones de identidad nacional y sus elementos constitutivos, aquello que nos une o des – une como país.

Abstract

Jorge Enrique Adoum, the great poet Neruda and personal secretary, to start his essay *Ecuador: Distinguishing Features* (1998) asks What - who - we mean when we say Ecuador? And that is the central question that accompanies this paper What does the Ecuadorian? How do you represent or manifest? How is it built? Is there a way to be Ecuador?

The main thesis of this essay is subject to the fact Ecuadorian identity and symbolic boundaries in audiovisual production performances. What is sought obsessively in these words is the inquiry into the common traits that identify us as a country and make the feature film *Offside* (2003) directed by Victor Arregui. Maybe not this or these common elements of the population are, and instead, a fragmented PARAIS is discovered with scattered and regional, national footprints difficult to unite. But above all, this research aims to find in the film Arregui, factions of national identity and its constituent elements, that which unites us or des - joins as a country.

Introducción

Este trabajo se sitúa en tres ejes conceptuales: comunicación, identidad y cultura. Estos elementos ayudarán a encontrar significaciones en la representación visual, porque el cine constituye un importante medio de comunicación en la actualidad. Sin embargo ¿cómo nos representamos? ¿El largometraje de ficción nacional es un espejo de la realidad o una caricatura?

En primer lugar, la cultura “hace referencia a la totalidad de las prácticas, a toda la producción simbólica o material, resultante de la praxis que el ser humano realiza en sociedad, dentro de un proceso histórico concreto” (Guerrero, 2002, pág. 35). Así pues, antes de hablar acerca de identidad, antecede el término cultura. La cultura vista desde una visión fuera de lo cerrado e inmutable, como si fuese una herencia del pasado o algo que no se puede borrar, sino como un elemento que se mantiene siempre en transformación, y a veces, en transmutación.

Si bien, los conceptos cultura e identidad están sumamente vinculados, no significan lo mismo. “La identidad es la raíz más honda o vigorosa que los pueblos y los individuos han echado en la historia” (Adoum J. E., 1998, pág. 12) y los elementos que la conforman son la religión, la etnia, la lengua, valores morales, entre otros. Claro que, identidad al relacionarse con la cultura, implica a la vez que está en constante cambio. Pero, dicho cambio no se suscita de la noche a la mañana ni mucho menos entre “gallos y medias noches”, más bien, necesita de cierto tiempo de transición para modificarse. Y la identidad precisa de cierto nivel de estabilidad y permanencia para ser reconocida, sin esta duración temporal la identidad se desintegra, se diluye y es difícil hallarla.

Con respecto a cómo se construye la identidad en sociedad, Guerrero (2002) menciona que:

En una continua dialéctica de la alteridad. En esta relación de alteridad (todo proceso de pertenencia, construye otro de diferencia). Las identidades sociales se definen a partir de individuos que se autodenominan y definen frente a los “otros” grupos como diferentes (pág. 102).

Este concepto está en función de la alteridad. No puede un individuo identificarse a sí mismo, sin saber de la existencia del otro, “no hay mismidad sin otredad” (Guerrero, 2002, pág. 103).

La cultura alude a una realidad concreta que le permite a la persona o grupo, ser lo que son, como producto de una construcción social simbólica con manifestaciones y representaciones. No hay cultura sin identidad y no se construye identidad sin cultura. De ahí, surge el concepto identidad cultural, que parece una reiteración, un concepto repetido, pero no lo es. En el caso ecuatoriano, su nombre disparatado, se puede evidenciar un rechazo a la identidad y a la cultura de nuestro pueblo. Nombre puesto en honor a una misión francesa y en contra de la identidad cultural. Se adoptó un nombre que simplemente no nos identifica para nada. Pero ello, no implica que tengamos una cultura e identidad vacía. Quizá, desde el nombre viene ser o no ser ecuatoriano.

De esta manera, se llega a unas definiciones de cultura e identidad vinculadas a la cotidianidad de los seres humanos. Se valora la organización de la vida diaria, tanto a nivel simbólico como subjetivo, experimentados por una población determinada en interacción con la experiencia social, cuyo eje motor es el diálogo. Al hablar de vida cotidiana, nos referimos al elemento central y constitutivo de la cultura, el sitio donde convergen “las concepciones, evaluaciones y percepciones que en sus diarias prácticas comparten los integrantes de un grupo social” (Prieto, 1983, pág. 266) y se caracteriza por el inmediatismo en las relaciones sociales. La vida cotidiana constituye un espacio

muy abundante para cualquier análisis, pero también repleto de contradicciones, y parte de un “conjunto articulado de mundos simbólicos comunes, que se legitiman e incrementa a la vez” (Alfaro, 2006, pág. 51).

La cultura se entiende a partir de las personas, desde sus mundos individuales, en función a la realidad concreta en que viven. Por ejemplo, existen varios espacios propios económicos y culturales, que dieron paso a nuevas industrias que en Latinoamérica han tenido fuerte influencia de las culturas populares. “De allí se transita e identifica la gestación de otros espacios culturales como el masivo, la importancia de hacer visible la pluralidad, de construir voces múltiples” (Alfaro, 2006, pág. 52). En los países “del sur del mundo”, el medio que cumplió este propósito y ayudó a esta dinámica fue la radio, tanto con fines educativos como el caso de Radio Susatzena en Colombia y fines políticos como sucedió en Bolivia. Evidentemente, la radio fue desplazada por los medios y las nuevas tecnologías, que vienen incorporando nuevos escenarios donde se configuran la vida de las personas y los sentidos culturales de cada pueblo.

Los medios masivos de comunicación son un espacio de construcción o reforzamiento de las identidades culturales, que se constituyen como lugares de diálogo e intercambio. Por ello, definimos a la comunicación “como el proceso de interacción social que se basa sobre el intercambio de símbolos por los cuales los seres humanos comparten voluntariamente sus experiencias bajo condiciones de acceso libre e igualitario, dialógico y participativo” (Beltrán, 2005, pág. 21).

El consumo de estos medios masivos y su producción, a más de renovar nuevas formas comunicacionales y comunicativas han permitido que los seres humanos pasen de un acercamiento oral a audiovisual. Estos espacios ofrecen “modelos que van ofreciendo a

la población modos de vida, sistemas de objetos, formas de solucionar problemas y de encarar situaciones” (Prieto, 1983, pág. 279).

Las grandes cadenas televisivas y cinematográficas desplegaron su atención a vender sueños y otras realidades, invisibilizando al mundo de lo popular y dedicándose al negocio de la evasión.

Cualquier pobre, por muy pobre que sea, puede penetrar en los escenarios suntuosos donde muchas telenovelas acontecen, y compartir así, de igual a igual, los placeres de los ricos, y también sus desventuras y desdichas: una de las telenovelas latinoamericanas más difundidas en el mundo entero, se llamó *Los ricos también lloran* (Galeano, 1998, pág. 310).

Incluso, el cine tiene sus orígenes en la esfera de las élites y su forma de vida, debido a los altos costos de adquisición del material para realizarlo.

Sin embargo, pese a todo este contexto adverso, los países latinoamericanos, también utilizaron los mismos instrumentos que los invisibilizaban. Así, nos ubicamos en una comprensión de cultura popular que empieza con una diversidad de tradiciones, que se reproducen y se transforman. El folklore, en esta dinámica, surge como medio de reivindicación de la cultura y conquista las industrias culturales. Existe como espacio de reconstrucción de la identidad y se apropia de espacios de la ciudad, debido a que la capacidad de convocatoria popular es impresionante, no solo por sus encuentros masivos, sino por el espectáculo que genera.

Este tipo de industrias culturales son las que han servido como espacios de conquista y crecimiento de la misma. Por ejemplo, en Quito, después de la catástrofe que sucedió en la discoteca *Factory*, el Municipio de la ciudad mencionó que según sus datos el primer grupo que realiza espectáculos musicales en la metrópoli eran los grupos de tecno cumbia y la denominada “música chicha”, en segundo lugar aparecían los conciertos de

rock. En este sentido, la identidad, la comunicación y la cultura, deambulan en los caminos de la inclusión y el cambio. Tales fiestas colectivas que se reproducen por errantes lugares no se organizan solo para la venta posterior de otros productos, sino que esos espacios de encuentro entre pares constituyen el eje central del consumo cultural de un público popular, que el mercado económico lo denominaría con la palabra folklore.

Así, los instrumentos de comunicación llegaron a las grandes masas, en Ecuador en la década de los cincuenta, se crearon “cabinas radiofónicas” que eran:

Puestos de grabación y contacto establecidos en territorio campesino por un sacerdote de Latacunga, para dar a los pobladores capacitados la oportunidad de enviar desde ellos mensajes a una emisora central que los divulgaba (...) Por otra parte, El Salvador apoyó a esa enseñanza por medio de la televisión. Y México llegó a establecer una red de canales dedicada a respaldar programas de desarrollo rural, además de ensayar el empleo de la telenovela para educación no formal sobre salud reproductiva (Beltrán, 2005, pág. 13).

En medio de esta vorágine comunicativa, también el cine entra en escena. Y a inicios de los años cincuenta en Bolivia empezó a originarse el denominado “cine junto al pueblo”, centrado esencialmente en el mundo indígena, con documentales de Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés, quienes establecieron las bases de aquello que posteriormente se conocería como *el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano*. Así, el cine, que en sus inicios perteneció a las élites, ahora estaba en manos del pueblo.

Estas películas se convirtieron en cuestionadoras y críticas.

En Ayacucho y Cuzco, jóvenes que estudiaron en universidades de Lima, vuelven a sus zonas para iniciarse en la producción fílmica. En unos casos recogen historias vinculadas a mitos populares que se traducen al

género de terror desde una mirada narrativa popular, pero también innovadora. O recuperar las típicas historias melodramáticas para darles un nuevo tratamiento en la manera de contar y de mostrar, localizándolas en su territorio cultural (Alfaro, 2006, pág. 68).

De ahí, que las primeras películas documentales en el continente se nutren de este ingrediente. En México, por ejemplo, aparece *Los Libertadores* en 1916. De la misma manera, en Argentina se produce *Nobleza Gaucha*, en base del Martín Fierro, y en Ecuador, la primera incursión cinematográfica realizada por Augusto San Miguel en 1924, es *El tesoro de Atahualpa*, que cuenta la historia del encuentro entre el Inca y los conquistadores.

Que la primera generación de cineastas ecuatorianos haya empezado filmando películas cortas y documentales no es casual, corresponde a la etapa primigenia por la que cursaron todas las cinematografías, aprendiendo a armar el discurso cinematográfico desde la brevedad del cine de corta duración, y reconociendo que el país no disponía de una tradición dramaturgica y teatral a partir de cuya experiencia poder construir la ficción. Y tampoco es casual que su temática haya sido ante todo la historia del Ecuador, entendida tanto como los grandes sucesos del pasado, así como la vida cotidiana indígena, rural y popular, que todavía contenía los vestigios de las formas de vivir y de pensar propias del pasado anterior a la conquista española y anterior a la modernidad. (Luzuriaga, 2013, pág. 76).

En las décadas del setenta y el ochenta, se logró registrar este tipo de acontecimientos históricos y culturales en el espacio fílmico en el país, siguiendo a la par con la

producción audiovisual del continente. Gran parte del cine latinoamericano toma como referencia la novela histórica, y en el país, no fue la excepción.

Se puede citar muchos ejemplos del pasado y contemporáneos en las películas de ficción, y en el Ecuador, el primer largometraje de ficción recién aparece en 1990 como *La Tigra*, que recrea el ambiente rural montubio de la costa ecuatoriana. Así, el cine retoma los temas históricos y los vestigios de la cultura rural que parecía desaparecer en medio de todas las producciones norteamericanas que invaden las salas de cine.

Camilo Luzuriaga, con *La Tigra* (1990) y *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), asume una voz crítica y cuestionadora. Empieza por crear un cine de ficción que recurre a elementos del cine histórico y de época, cuyo eje central es la literatura. Así pues, tanto la literatura, como el cine asumen esa responsabilidad de indagar y mostrar esos rasgos de identidad reflejados en la realidad local.

A partir del año 2003, más de 100 años después de la invención del cinematógrafo, el cine ecuatoriano ha tenido una existencia continua con estrenos anuales en aumento. En aquel año se estrenó *Fuera de juego*, película que ficcionaliza la vida de un joven obsesionado por emigrar del país en el contexto de un suceso de la historia reciente: la crisis bancaria de 1999 y la posterior caída del gobierno responsable de ella. Para Anderson Imbert, ni esta película ni otras aquí citadas podrían considerarse históricas porque no cuentan una acción ocurrida en una época anterior al novelista, sino contemporánea, concepto que ha sido profusamente cuestionado aunque Seymour Menton lo considera el más apropiado. (Luzuriaga, 2013, pág. 79).

Sin embargo, la nueva producción audiovisual ecuatoriana, entre el deambular de este fenómeno recae en un tema en común: la búsqueda de la identidad nacional. Identidad

es el tema que los nuevos cineastas del país ofrecen en el menú de sus filmes. Para Tania Hermida, la presencia de la realidad social se debe a que una sociedad debe contar sus propias historias para sostenerse y el audiovisual es una excelente herramienta.

Sin películas que cuenten nuestras historias no tenemos voz, imagen o sentido de nosotros mismos. Estamos vulnerables y expuestos a una colonización cultural que viene de una sola corriente (Luzuriaga, 2013, pág. 6).

Esta necesidad de expresar la sociedad en el cine y mirarnos en la pantalla se evidencia en el cine de nuestro continente.

Una cuestión que nos acostumbramos a reconocer como propia del cine latinoamericano, como una puerta o ventana para relacionarse mejor con las historias relatadas en las películas de Latinoamérica, es la construcción de la identidad (...) como una búsqueda de uno mismo que no necesariamente llega a una imagen definida: la tierra firme que pisa el latinoamericano sería entonces el proceso de invención de una tierra en trance, en movimiento hacia (Avellar, 2014, pág. 25)

Para este propósito, el cine refleja la vida en todas sus formas y en especial de la política que nos ataña, dejando notar la realidad ecuatoriana. Para este estudio, el cine constituye un medio de comunicación humano y portador de la cultura e identidad de un país, que en este caso busca desesperadamente algún rasgo común que nos defina como parte de un mismo territorio y una misma cédula.

Metodología

El cine cubre un espacio significativo en la actual sociedad mediática. Pero, permite entender la complicada realidad que nos rodea. Así pues, el cine “tomado como totalidad (hecho cinematográfico más hecho fílmico), es un excelente instrumento para pensar críticamente el mundo, los hechos y las cosas” (Dallera, 1995, pág. 5).

El análisis que se realizará consiste en tener en cuenta todos los aspectos que componen el material audiovisual elegido, y a partir de esto, interpretar cada parte como elemento de una estructura significativa, quién brinda la verosimilitud del film.

En el presente caso, se recurre en específico al análisis de la opera prima de Arregui que esboza los elementos identitarios nacionales que refleja el film del cineasta guarandeño.

El análisis del largometraje de ficción se va a limitar a la estructura del relato, el problema de la enunciación, y los elementos visuales de la producción cinematográfica mencionada.

Método de análisis

El modelo que se ha adoptado toma el esquema de análisis cinematográfico propuesto por José Luis Noriega y el método de Giles Deleuze (cuyo método es adoptado y adaptado de la semiótica narrativa). En este análisis la preocupación sustancial recae en qué se dice y cuál es el sentido del mensaje, tanto en lo visual como en lo verbal. “Los contenidos parten de una situación que provoca un conjunto de acciones tendientes a modificarla, para terminar en una nueva situación transformada.” (Deleuze, 1984, pág. 204). De eso trata el cine, en producir una transformación del entorno y del protagonista, en donde, el punto giro marcará un antes y un después.

La matriz de análisis se subdivide en: estructura y segmentación del relato; tempo y espacios narrativos; reconocimiento de personajes y tipo de relaciones y por último develar el significado profundo del film. Relacionando los pasos anteriores, se

estableció las hipótesis construidas por suposiciones y sobre los significados implícitos. Estas hipótesis serán elaboradas a partir de los datos y la investigación bibliográfica obtenida. Este trabajo, exige un posterior control, para cotejar las hipótesis con los hechos representados, y al mismo tiempo, verificar si las suposiciones planteadas sean correctas.

Estructura del relato

Un relato cinematográfico está compuesto por tres elementos constantes: Un punto de partida o modelo constitucional: (alude al manera en qué se presenta el relato y cómo se organizan los contenidos). El punto de partida puede verse bajo dos aspectos: Como una situación insatisfactoria y como una situación inevitable.

Modelo transformacional: Corresponde al orden del relato que presenta una solución. Por ejemplo, el protagonista de *Fuera de Juego* en bastantes fragmentos de la película menciona viajar a España para dejar toda la problemática que le presiona. Claro, que esta solución es ideológica. No se puede nunca dejar a lado del análisis la cuestión ideológica del film.

Conjunto de relaciones: Las acciones de los personajes direccionan el relato, y aquellas soluciones producen uniones y rupturas. Además, el lenguaje que se utiliza en los diálogos ayuda a discernir los elementos constitutivos de la cultura oral quiteña, y sin duda, el lenguaje es la parte esencial de un código común. “De esta forma, el film, a través de sus diversos contenidos siempre pone de manifiesto, por un lado, la afirmación de una permanencia, y por otro lado, las posibilidades de cambio” (García Jiménez, 1994, pág. 112). Y aquella permanencia confluye un rasgo común que nos identifica como pueblo o región.

Segmentación del relato

Para un mejor análisis es preciso dividir en partes a la totalidad y separar los elementos importantes. Así pues, debemos reconocer tres tipos de segmentaciones:

a. Segmentación temporal: Normalmente las historias en un relato cinematográfico ocurren en una dicotomía antes-después. El antes devela una situación (inevitable o insatisfactoria) que se determina según transcurre la película y el después denota la transformación de dicha situación o del personaje en sí, este nexo entre los tiempos implica también una forma particular de ver el mundo.

“La manipulación temporal constituye amplias posibilidades expresivas del director, y las opciones que se distinguen son determinantes para el propio carácter del relato, el estilo narrativo y, por supuesto, para el resultado estético” (Sánchez J. L., 2000, pág. 97). En la historia del cine, la manipulación del tiempo en el discurso proporciona una verdadera entidad a la historia, como el caso de *The Killing* de Stanley Kubrick, estrenada en 1956 y la famosa película de Tarantino *Pulp Fiction* (1994), que permite encontrar que hay historias en el cine, cuyas manipulaciones temporales están destinadas a ocultar ciertas tibiezas del relato.

b. Segmentación espacial: La cuestión del espacio posee gran complejidad en la medida que está relacionado con el tiempo, con la representación visual, con los personajes. En fin, con relación a la construcción del relato.

“El concepto de espacio abarca realidades diferentes como campo, decorado, escenario, ámbito o entorno” (García Jiménez, 1994, pág. 314). El espacio fílmico cobra entidad en función de su interrelación con los personajes; sin personajes el escenario carece de relieve y viceversa.

El espacio fílmico

La imagen en el campo cinematográfico proporciona un espacio concreto y análogo de la realidad representada. Sin embargo, cualquier representación dramática está en función de la intencionalidad narrativa, más que, de la realidad “real”. En el espacio fílmico podemos distinguir las siguientes categorías:

a. Cuadro o encuadre: Significa el fragmentado seleccionado por la cámara en cada toma. En este sentido, la realidad se fotografía de acuerdo con una escala y una composición. El cuadro delimita el mundo virtual del film y sus significados se ven remarcados por la iluminación, el movimiento de cámara y la captura del momento específico con una intención dada.

b. Perspectiva: El modo de representación bidimensional en un espacio tridimensional. Estos modos de representación tienen su correspondencia en el cine, debido a que el uso de diferentes lentes permite variaciones distorsionantes para la construcción de un espacio narrativo más pertinente, que brinde a la historia verosimilitud.

Por último, hay que señalar el espacio del sonido conseguido por la manipulación del tono, la intensidad y el volumen, y la relación que existe entre los elementos de la imagen y el sonido.

El diálogo

Este elemento en la cuestión cinematográfica pone en primer plano la representación en servicio de narraciones y descripciones, para establecer cierto estilo narrativo al relato.

El diálogo escrito supone una organización espacial del texto mediante el uso de guiones que introducen las frases que corresponden a un personaje y por los que se distinguen las palabras del personaje de las de narrador; en el diálogo narrado, la instancia narrativa se hace más presente y

resume las palabras dichas por los personajes (Sánchez J. L., 2000, pág. 122).

El diálogo caracteriza los personajes y la identidad que los constituye mediante el empleo particular del lenguaje que revela su pertenecía a un determinado territorio y otros elementos que dan cuenta su papel en la historia a contarse.

Personajes

En este análisis, se deja fuera del método propuesto la vaguedad de los esquemas de Greimas, por ser estereotipada y hermética su conceptualización, además de problematizar en demasía la labor que se pretende cumplir. Por ese motivo, se plantea el siguiente corpus de análisis de los personajes:

a. Ser y hacer del personaje: Todo personaje viene definido por su ser (identidad, rasgos físicos, carácter, entre otros) y su hacer, que se determina por la conducta del mismo y las relaciones que establece con otros personajes, lo que supone ciertos rasgos que lo individualiza:

Se puede definir cuantitativamente por el número de menciones, designaciones, calificativos, descripciones, acciones, comentarios del autor y palabras referidas a él en el texto literario (guion) y por el número y la duración de los planos y cantidad de diálogo que tiene los textos fílmicos (Sánchez J. L., 2000, pág. 127).

b. Relación actor – personaje: En el cine el personaje viene definido y demarcado por el actor, a diferencia de lo que sucede en la literatura. El actor dota de rasgos físicos, gestualidad, y una imagen pública que se elabora a lo largo del film. Siempre el personaje se sobrepone al actor, pero el actor en muchas ocasiones da vida al personaje y es el personaje.

Por ejemplo, es muy difícil pensar que en la película *Clockwork Orange* (1971) el pequeño Alex no sea interpretado por Malcolm McDowell o Heath Ledger, en su magistral interpretación del Guasón, en *The Dark Knight* (2008) no hubiese sido el principal delincuente de Ciudad Gótica, en un lugar e historia mucho más oscura que el *Batman* que presentó Tim Burton en la década de los noventa. El actor se funde con el personaje, los matices del rostro son decisivos a la hora de la puesta en escena y la voz siempre se adecua al realismo del relato y por ese motivo es preciso analizar esta categoría.

c. Relación personaje - autor: El personaje está construido por el autor, que en ocasiones se convierte en el delegado del director (autor) en la pantalla, sobre todo en cierto cine de autor se puede observar este hecho. Por ejemplo, Woody Allen, siempre crea personajes hipocondriacos e inseguros en sus películas que al final terminan seduciendo a las chicas bellas. En el papel protagónico, él interpreta a sus personajes, solo basta observar *Annie Hall* (1978). Claro que, después en el cine del director norteamericano fue sustituido por diversos actores. En el caso de *Midnight in Paris* (2011) Owen Wilson responde a las mismas características de los filmes del cineasta neoyorquino o Jason Biggs en *Anything Else* (2003): personajes inseguros que terminan conquistando el objeto deseado, salvo ciertas excepciones.

En otros casos, los directores recurren a los conocidos “actores fetiches”, que también se repiten mucho en el cine de autor. Tal es el caso de Akira Kurosawa y Toshiro Mifune, quien interpretó quince películas del japonés o Federico Fellini y Marcelo Mastroranni o también la relación Robert DeNiro y Martín Scorsese. En fin, el actor y el autor son piezas claves de este análisis, porque son los verdaderos intérpretes y creadores de toda la obra cinematográfica.

Resultados

Sinopsis

Juan es un joven ecuatoriano que reside en un barrio marginal de la ciudad de Quito y tiene como objetivo de vida viajar a España para escapar de un ambiente político convulsionado. El largometraje de ficción de Arregui, gira en torno a la vida personal de un adolescente, que por cumplir su sueño, termina involucrándose en actividades delictivas, impulsadas por su desesperación de vivir en un país políticamente caótico, que brida como única salida emigrar.

En el relato audiovisual del cineasta ecuatoriano, aparece un personaje marcado por la timidez, envuelto por un amor no correspondido, con una familia que se desintegra cada día; sumado a ello, la corrupción generalizada y la represión policial determinan que el joven elija la desesperanza y avance por las sendas de la delincuencia para alcanzar su dorada ilusión: abandonar el Ecuador para probar suerte en otro continente.

Estructura del relato

Un relato cinematográfico está compuesto por tres elementos constantes: punto de partida, modelo transformacional (punto de giro) y el conjunto de relaciones que producen el desenlace.

El punto de partida del film subyace en la franciscana ciudad de Quito y en el colegio de Juan. La primera escena se ve sumergida en todo el mundo frío y hostil de la educación en el país. El profesor habla y los alumnos copian el dictado, esta es sin duda, una escena típica de las aulas de clases: una imagen que ninguno de los espectadores de la película, especialmente en esta ciudad, sentirá ajena. Y Juan, con sus ojos agitados y la mano cansada de escribir, muestra la situación insatisfactoria del protagonista.

Así empieza el film; (antes) un personaje encerrado en una situación asfixiante, en una educación vertical que la dirección de cámaras muestra muy bien con el cambio de

picado y repicado en la composición de planos entre profesor y estudiantes (después). La cara de alegría y satisfacción al fin de la escena permite denotar una situación inicial insatisfactoria que buscará resolverse durante todo el relato. Aquello marca un buen inicio, una apertura repleta de silencios, oscuridad y rigidez; una realidad asfixiante. Un buen inicio en una producción audiovisual es importante, ayuda a enganchar a los espectadores a mirar la película. Por ejemplo, para los amantes de la violencia, los inicios de las películas de Tarantino, con alguien desangrándose en el asiento de atrás de un vehículo en movimiento como lo muestra en *Reservoir Dogs* (Tarantino, *Reservoir Dogs*, 1992) o la matanza de *Inglourious Basterds* en la pequeña cabaña (Tarantino, 2009) son ejemplos de buenos inicios, donde el espectador no se podrá levantar de su asiento.

Modelo transformacional y conjunto de relaciones: La situación insatisfactoria se debe a diversos factores, porque al mismo tiempo que las relaciones sociales, económicas y políticas del país se vienen abajo, igual se deterioran las relaciones familiares de Juan y su entorno también. El punto de giro se centra cuando el protagonista, cansado de escribir el dictado del señor profesor, se detiene al escribir y guarda sus cosas dentro de la mochila y se retira del lugar. Desde este punto del largometraje de ficción, Juan hace una ruptura con la educación tradicional y va a su grupo de amigos, que son personas nada recomendables, allí conoce a Jaime, quien aconseja al joven realizar actividades para nada legales.

Aquí, encontramos el punto de giro, cuando el protagonista deja a un lado el camino tradicional y busca otras actividades fuera de los márgenes que esboza la sociedad contemporánea, en especial esta conservadora ciudad de Quito. Y debido al mal ambiente político del país, el joven se obsesiona que la única salida viable es ir a España, así como el Johnny (amigo que llama constantemente en unas cabinas

telefónicas de su barrio). Y aquí reside el primer elemento ecuatoriano que encontramos: la huida del Ecuador como forma de mejorar las condiciones de vida.

De esta manera, se origina la masiva migración al país ibérico. Pero, no solo en Ecuador sucedió este fenómeno, en algunos países de la región, los latinoamericanos decidieron realizar el mismo viaje que efectuó Colón, solo que a la inversa, y por supuesto, Ecuador no se quedó al margen de este desplazamiento masivo de mano de obra barata a Europa.

Así, la estructura lineal del relato nos muestra una transformación total del personaje. Pasa de una inocencia de joven (antes) hasta un delincuente común (después). Existe un antes y después del personaje, aunque Quito, también es un personaje que pasa de pequeños síntomas de anomalía personificado en protestas de estudiantes a una huelga general y la represiones policiales violentas.

Segmentación temporal

Contexto de producción

Víctor Arregui lanza su ópera prima antes de la vigente Ley de Cine y sin embargo crea una producción incipiente, pero muy buena. *Fuera de Juego*, estrenada el año 2002, cuatro años después de la galardonada *Ratas, Ratones y Rateros* (Cordero, 1998), este film pone al director ecuatoriano entre los cineastas más experimentados en el contexto nacional, después de los grandes Sebastián Cordero y Camilo Luzuriaga. Autor de cuatro largometrajes de ficción, entre los que consta: *Fuera de Juego* (2002), *Cuando me toque a mi* (2008), *El Facilitador* (2013) y *Rómpete una pata* (2013), son sin duda, parte de la cultura audiovisual ecuatoriana. Por ello, se convierte en cuestión necesaria analizar la primera obra de Arregui.

A lo largo de las películas del cineasta guarandeño, se encuentra un determinado mundo personal, marcada por la presencia del anti – héroe; que desde la década de los ochentas

está presente en la literatura ecuatoriana, que en este caso, y en las obras de Cordero y Luzuriaga son esenciales para la construcción narrativa.

El primer factor determinante para Arregui es Quito, pero una ciudad oscura, habitada de indigentes y de parias. Construye la ciudad prohibida que encontramos en los relatos de Huilo Ruales, y personifica de manera magistral “los kitos infernos”, que es la cara oculta de la ciudad, ese Quito que no aparece en las postales ni mucho menos en los spots publicitarios del Municipio. Arregui recrea una ciudad “color gris y raudales de mentiras he esparcido en este kito que ya no camina hipa, el asfalto hierve el cielo no se puebla de gaviotas sino de gemidos de cerdos en el desuello” (Ruales, 1998, pág. 73).

Un Quito que tanto en la literatura como en el cine son descritos, pero, antes de escribirlos ya estaba ahí. Explora el lado marginal, el otro Quito, la presencia real de la ciudad paralela a la de las postales y las guías turísticas y conviven con personajes de un submundo a flor de piel, tan real que parece mentira.

Sin embargo, tampoco este elemento vislumbra un rasgo netamente ecuatoriano, sino, solo esboza algo que ya estaba, porque los coqueteos del cine a la literatura han estado presentes siempre en el cine nacional y los lados oscuros de las ciudades, los encontramos en el mismo cine clásico, tan solo recuérdese la historia basada en violencia y el lado marginal de la sociedad londinense que deja ver *A Clockwork Orange* (Kubrick, 1971) con Alex DeLarge y sus amigos. Así pues, todavía no hay un elemento significativo que determine lo ecuatoriano en el film, porque atmósferas políticas adversas no son un distintivo ecuatoriano, estos relatos son mundiales, al igual que tomar a la ciudad como otro personaje no es nuevo.

La historia transcurre en una época real con personajes de ficción, y para introducirnos en la etapa histórica concreta, el elemento cinematográfico que utiliza Arregui para

recrear el “feriado bancario” cronológicamente es el noticiero televisivo, que poco a poco informa los hechos reales que sucedieron en aquel momento.

El noticiero, entonces, aparece como un instrumento temporal relevante. Mientras transcurre la historia, está presente la televisión. A manera de narrador, los presentadores de las noticias, relatan progresivamente la vida política del Ecuador a finales del siglo veinte. Sin embargo, a más de ser un narrador, Arregui utiliza al noticiero para criticar este género periodístico, que abusa mucho del sensacionalismo y el morbo, especialmente en notas de crónica roja. Solo basta observar la primera aparición del noticiero:

Presentadora:

En el país y como reflejo de la crisis económica, la ciudad es acosada por hechos criminales (Arregui, Fuera de Juego, 2002).

El noticiero recae en acontecimientos políticos. Desde las escasas protestas que realizaban estudiantes, hasta la gigantesca movilización indígena que terminaría con el gobierno de Mahuad. De manera cronológica, el noticiero construirá el ambiente del momento histórico más doloroso de los últimos tiempos: el feriado bancario.

Una época marcada por el dolor, el llanto, la desesperación que son representadas mediante las miradas de los personajes, que muestran una realidad insatisfactoria, como dice el poeta Adoum (1949) “patria, sí, amarga casi siempre con habitantes dueños de su desesperanza y de su abismo, gastándose sin ruido, sin arder, cómo un fósforo mojado” (pág. 40).

El primer descubrimiento de lo ecuatoriano en el largometraje, es esa inseguridad que parece haberse formado ontológicamente de un país marcado por el dolor y el sufrimiento: un Ecuador amargo.

Segmentación espacial

El espacio fílmico

El espacio fílmico, tiene una importancia significativa al momento de analizar un film “en medida en que tiene que ver con el tiempo, con la representación, con la perspectiva visual, con los personajes, con la construcción del relato” (Sánchez J. L., 2000, pág. 100). Y para ello, se fijará la atención sobre la cuestión del espacio en el largometraje.

En primer lugar, el espacio referencial es Quito en el momento preciso que acaecía el denominado “feriado bancario”, en específico, de un grupo de jóvenes que viven en un barrio marginal de Quito.

A. Cuadro o encuadre

La cámara de Arregui, al inicio del relato fílmico hace un juego de cámaras entre picado y contrapicado, para marcar la verticalidad que todavía existe en la educación. Juan recibe un contrapicado y el profesor un picado. Aquello delimita la diferenciación jerárquica vigente en las aulas de clases de la ciudad.

Otro elemento importante que destaca el director se refleja en la fijación de la tristeza y furia en las miradas de los personajes. Juan atraviesa todos estos sentimientos, que son capturados por Arregui para mostrar la desesperación, el resentimiento latente del ecuatoriano y la tristeza que producía un país en crisis. Este es elemento de lo ecuatoriano en el cine: el dolor y el resentimiento.

Por ejemplo, Juan en muchas ocasiones recibe un primerísimo plano a su mirada; con una inclinación hacia el piso y llena de dolor. Son miradas esquivas, retraídas y sumamente tristes.

A diferencia del Hitchcock que usa la técnica de los primerísimos planos cerrados en la mirada del personaje para mostrar sus emociones (Strangers on a train, 1951) (Psycho,

1960) entre otros, que el director toma mano para instalar al espectador en el suspenso. Arregui, por su parte, utiliza este elemento narrativo, con el propósito de develar la desilusión, el descontento de sus personajes, en este Quito, que se convierte en el patrimonio cultural de la tristeza.

La lente de Arregui devela una tristeza muy acentuada en escena. Sin embargo, no se puede aseverar que la tristeza es un rasgo netamente ecuatoriano, porque la tristeza es democrática: para todos. En el film, la tristeza es un elemento central, pero, no es una característica intrínseca de “lo nacional”, aunque si es una característica más.

b. Perspectiva

El modo de representación de la realidad juega un papel fundamental en el cine. En este apartado, solo se analiza el tiempo que marca el relato fílmico, que constituye la verosimilitud que muestra el director. “En primer lugar, la historia narrada puede situarse en una época anterior o contemporánea del autor” (Sánchez J. L., 2000, pág. 98). En este caso, la época histórica del Ecuador en que se sitúa Arregui es muy reciente y en la misma época del autor, en una entrevista realizada por una revista de la capital, asevera que la película nació:

Por angustia. Hubo el feriado bancario, estaba sitiada la ciudad por unos taxistas, se venía la dolarización, comenzaba la migración. En estas circunstancias iniciamos con mi hermano Lucho a escribir el guion, en el año 2000. La película se estrenó en 2002. Había la necesidad de documentar que algo fuerte estaba pasando en el país. Y me pregunté: ¿Cómo afecta la situación a los adolescentes en un barrio marginal? De ahí salió la historia. Siempre me ha gustado la parte más real del cine, quizás porque no sé la otra, porque no tengo academia y lo que conozco es la calle (Febres Cordero, 2012, pág. 15).

Así, los personajes que crea en el film, son un pretexto para sumergir al espectador en una época que tanto el autor como el receptor comparten, sintoniza en una misma frecuencia a los dos, hecho que ayuda a una atmósfera favorable para la identificación de lo ecuatoriano en el cine, porque nos miramos en la pantalla.

Víctor Arregui en *Fuera de Juego* con la intencionalidad de crear la época del “feriado bancario”, usa al noticiero como el elemento cronológico, que sitúa al espectador en el tiempo preciso donde suceden los hechos, aunque, también critica el sensacionalismo y el morbo que caracterizan a este género periodístico en la televisión nacional.

En el Ecuador, especialmente en Quito, y en la ópera prima del cineasta guarandeño, el sentimiento de tristeza marca la atmósfera. La ciudad de Arregui es un Quito oscuro, opaco. Un Quito gris que parece el patrimonio cultural de la tristeza habitada por antihéroes, que al parecer del poeta Adoum (1998), en esta región del país, son “lentos en sus reacciones, con desgano de vivir, con tristeza” (pág. 121).

Aquello captura el cineasta en su obra mediante el encuadre, fija su atención en la tristeza en las miradas de sus personajes, similar a la pintora que protagoniza el último largometraje de Burton *Big eyes* (2014) que retrata ojos llenos de tristeza, que quizá bien a ser otro signo distintivo en el ecuatoriano que habita la capital.

Así, Arregui logra fotografiar, de acuerdo al uso de escala y tonos grisáceos en la composición de colores que maneja la película, una realidad oscura, un lugar donde sus personajes ya no tienen nada que perder ni mucho menos futuro. Los anti – héroes de la historia, son aquellos que “por algún motivo, social o psicológico, no tiene acceso a los cánones victoriosos del sistema, del que está al margen, afuera” (Vallejo, 1999, pág. 37). En *Fuera de Juego*, Jaime construye la idea de anti héroes que ya no tiene salida ni siquiera sueños, mediante el siguiente diálogo:

Jaime:

Los sueños están hechos para esos poetas de última, no para nosotros (Arregui, 2002).

Quito en el film, es un lugar no apto para los sueños, lejos de los cuentos de hadas y los finales felices, un *Ecuador amargo* diría el poeta. En las escenas finales, el dolor y la triste acompañan todo el relato. Juan, después de ver en su casa a su padre y a su madre discutir, decidió no entrar a su casa y se va caminando sin rumbo. Ahí, la banda sonora juega un papel relevante y mientras el protagonista desconsolado camina por la ciudad, una balada de rock de fondo musical que dice “Y allí voy, escapando de mis sueños” y Juan roba un automóvil en el norte de la capital.

Al final, el protagonista de la película renuncia a una vida destinada al trabajo mal remunerado y se sumerge en actividades delictivas, que nunca soñó realizarlas. Un Quito subterráneo es el escenario y el personaje en el primer largometraje de ficción de Arregui, que en su segundo film, también ocupa un rol preponderante.

El diálogo

En la película, las huellas de identidad nacional se ven sumamente marcadas por un resentimiento latente y un dolor inherente de los quiteños. No nos resignamos a ser lo que somos, debido al mestizaje que trajo consigo la conquista, lo que implicó no ser indio ni español, sino una mezcla extraña.

“El mestizo por definición, excluye la noción de pureza, reservada al blanco, al indio y al negro, lo que conduce, de no admitirse plenamente como tal, a un innegable sentimiento de inferioridad racial” (Adoum J. , 1998, pág. 27). Y que constituye pieza fundamental para la negación del ser. Nuestra identidad se funda en una constante negación del ser ecuatoriano y querer ser otro, porque ecuatoriano que se respeta, no se siente satisfecho con lo que es ni mucho menos con el país. De ahí, las expresiones de “ahí pasando”, “ahí aguantando”, “viviendo para no ser soberbio”, entre otras, seguida de la expresión, “...con este país”.

“Evidentemente, todo es culpa del país, como ente abstracto, ajeno a nosotros: “es un país de mierda decimos” (Adoum J. , 1998, pág. 31). La culpa es del otro, del gobierno, de la familia, las empresas, la vecina, el alcalde, todos. Así, lo muestra Víctor Arregui mediante Juan, cuando llama al exterior a su amigo.

Juan

En mi casa está una mierda, en el país peor, la bolla de bullas (Arregui, Fuera de Juego, 2002).

Se puede observar que el personaje se aleja del país y de la familia y señala lo negativo como ajeno. Por ejemplo, su situación familiar y el país constituyen un todo negativo, del cual se excluye él. Y por eso, quiere abandonar el país porque “sólo aquí, no se hace nada” (Arregui, Fuera de Juego, 2002) no pasa nada. Para Juan y su grupo de amigos, en este país no pasa nada y lo mejor es irse.

Jaime

¿Vos le quieres a la Mariita?...a la man le debes dar un futuro en otro país, no en este país de mierda (...) En este país no tenemos educación, no tenemos futuro, no tenemos nada, estamos pisoteados (Arregui, 2002).

Ahora, aparece otro elemento de lo ecuatoriano en el cine de Arregui: no aceptar nuestra realidad y desde el lenguaje situar al país lejos, como algo que no sentimos nuestro, aunque lo sea. En la película, se evidencia lo que dice la canción de Sal y Mileto: “odio los espejos y su reflejos” (Andino, 2001). No nos gusta lo que somos y eso lo manifestamos en el lenguaje.

La construcción del lenguaje cotidiano que recoge Arregui en el guion, deja notar ese sentimiento de inferioridad que invade la ciudad de Quito. Arregui muestra la realidad

en las palabras que pronuncian sus personajes, tal parece que “nos enfrentamos a nosotros mismos en la pantalla” (Auster, 1989, pág. 56).

Y aquí, se identifica otro elemento lingüístico, sumamente ecuatoriano; “lo longo” en la sierra y “lo cholo” en la costa. Para el presente análisis, el enfoque girará solamente en el término “longo” que goza de mucha popularidad en Quito, y que en este relato filmico está muy presente. “Lo longo” en el cine de Arregui aparece con frecuencia, es parte del mundo personal del autor. Arturo Fernández, el médico forense en su segundo film (Cuando me toque a mi, 2008) en una conversación con la enfermera dice:

Arturo Fernández

No se asuste, los muertos no hacen nada. Pueden estar ahí, uno frente al otro sin longuearse (Arregui, 2008).

En su primer film, esto no pasará desapercibido. Incluso, las dos ocasiones que se menciona esta palabra, las escenas terminan en acciones violentas; un asesinato y una amenaza con un arma de fuego. En el caso de la discusión e Giocco (mujer que vive en un barrio marginal de Quito, amiga de Juan) con Eduardo (amante de Giocco, cumple un papel de anñado y también trabaja en uno de los bancos quebrados). Ella dispara a su querido después que él dice:

Eduardo

¡Mírate! Longa e mierda, longa creída (Arregui, 2002).

Y desesperada busca el revólver debajo de la almohada y apunta a Eduardo, él no toma en serio aquella amenaza y continúa insultándola.

Eduardo

No eres nada, eres una longa facilita. No tienes clase (...) (Arregui, 2002)

Después de esto, Giocco dispara la pistola. Se nota de manera evidente, en este caso, que la utilización de la palabra “longa” connota algo peyorativo y excluyente, forma parte de toda la gama de insultos de Eduardo. Con este ejemplo concreto en el film de Arregui, que “lo longo”, el sociedad quiteña, describe:

Hechos y prácticas que expresan concepciones y formas de comportamiento asociadas en el arribismo social, la exclusión étnica, el asco y soberbia de niveles socioeconómicos altos y medios con respecto a grupos de menores recursos, en definitiva, esa actitud implica el querer ser lo que no se puede ser, el atropellar el derecho del otro por considerarse superior (Trujillo Montalvo, Cuesta Zapata, & Páez Cordero, 1998, pág. 19).

Para mayor entendimiento de la expresión “longo”, consiste en la expresión que responde a una rara mezcla entre indio y mestizo, que en esta instancia significa falta de pureza racial, que determinará a “lo longo” como lo odiado, lo repudiado. En el film *Fuera de juego* (2002) sintoniza esta visión longuista hasta el extremo.

El protagonista Juan, no podría ser la expresión en la puesta en escena de Arregui, y con un revólver en la mano enfrenta la ofensa. Sin embargo, el longo, para entender mejor la ofensa de los personajes, tiene bastantes características negativas; a más de ser feo y pobre es arribista, depredador, algo así como el Estado.

El longo es una rara especie que se produce gracias al mestizaje y al racismo que nos heredaron los invasores. La historia nos recuerda que los españoles en la conquista violenta a las Américas, utilizaron como instrumentos la pólvora, el caballo, la cruz, el miedo y el racismo, siendo este último una hija despreciada y desheredada de la sociedad capitalina. Nos dejaron esa dicotomía histórica superior – inferior, que después vendría a ser civilización– barbarie, y en la época colonial hasta nuestros días una

amarga herencia de repudio a lo nuestro y exaltación a lo extranjero, sin considerar que quiénes poblaron las carabelas de Colón eran asesinos, criminales, analfabetos y demás gente bien venida a menos y nada recomendable.

Personajes

En el largometraje de Arregui, el actor principal es Juan, quien es objeto de la transformación total, al igual que Quito. Los dos personajes sufren el antes y el después del tiempo. Jaime, amigo de Juan, juega el papel de la conciencia mala del protagonista, mientras Giocco es la confidente de él y la consejera. Estos son los personajes principales, los demás son totalmente secundarios.

Ser y hacer de los personajes

Para este estudio, solo se muestra el ser y el hacer de los personajes y no la relación actor - personaje y personaje - autor, debido a que los dos últimos no viene al caso para la indagación de identidad ecuatoriano en el cine.

La ciudad de Arregui devela una tristeza absoluta, tanto en el color como en el decorado de los escenarios y es apropiada por personajes comunes, que nunca consiguen triunfar totalmente a pesar de sus luchas. El director toma la figura del antihéroe, que viene desarrollando la narrativa literaria ecuatoriana desde las obras de Pablo Palacio *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) hasta el relato corto de los ochentas, que son utilizados hasta la actualidad en la literatura y en el cine nacional.

Para el cineasta, en esta perspectiva, la ciudad viene a ser escenario y personaje, que cumplen los tres criterios que establece Sánchez Noriega “existencia de un nombre y una identidad propia, relevancia en la narración y atención que recibe en el relato” (2000, pág. 101). La ciudad tomará un rol significativo en la película. Por ejemplo, mientras Juan va directo a la autodestrucción.

Quito se llenará de protestas, huelga de trabajadores y otros grupos de la sociedad, repleto de policías reprimiendo a sus compatriotas, militares en las calles que terminará, similar al protagonista de la historia: va directo a la destrucción y como dice el poeta ecuatoriano Jacinto Santos: “Se intoxicarán de tristeza los gusanos cuando yo muera” (Mayarí, 2011, pág. 77) demostrando el sentimiento de tristeza que pernocta incluso en la poesía y en el estado anímico del ecuatoriano.

Aquí, ya no se creía en los políticos, y el Estado a lo largo de su historia, como siempre había favorecido a las clases dominantes y en el feriado bancario no sería la excepción, llevó a una total despolitización de la gente, y en especial de los jóvenes.

Arregui en su película pone en escena un ambiente política colapsado, caótico y critica la pasividad de los jóvenes, quienes a lo largo del relato, solo a pocos minutos de terminar la historia Juan y su grupo de amigos. El director, por medio de ello, lanza su voz de protesta a esta pasividad juvenil con la siguiente frase: “Deberíamos protestar, deberíamos hacer algo, siempre estamos parados aquí, como la pieza” (Arregui, 2002), a acto seguido, los jóvenes se insertan al grupo que protesta.

Este hecho no se volverá a ver en la película, tan solo hasta el final del film, que muestra al mismo grupo unido para ver el partido de fútbol de la selección. Quizá esos sean lo único que une al país; el chauvinismo del deporte y la guerra política. Arregui recoge estos dos momentos para dejar ver una falsa unión que se produce en el contexto nacional, solo el dolor y la alegría une a este pueblo.

Conclusiones

La intensidad narrativa que devela Arregui descansa en mostrar un Quito subterráneo. Primero, la historia se desarrolla en un barrio popular de la ciudad, con personajes que nunca consiguen sus metas ni sus sueños. Segundo, la poca iluminación en algunas escenas y la abundancia de tonos de grises ponen en escena una ciudad oscura, con personajes oscuros, que la iluminación y el decorado lo captan muy bien.

En fin, para concluir esta fase del análisis es preciso señalar que este complejo de inferioridad racial, que alcanza su clímax lingüístico con el término “longo”, se desarrolla también en la actitud. “El ecuatoriano en general, adopta de entrada una actitud de derrota, casi servil” (Adoum J. , 1998, pág. 27) seguido de una mirada hacia el suelo.

Ya habíamos mencionado, en líneas anteriores el “país de mierda” de los personajes de Arregui, con su percepción negativa del mundo. El director demuestra esta manera de ser servil del empleado en relación con su empleador en la escena de Juan y su jefa. El adolescente cuando se dirige a la señora, en su papel de guardia de seguridad de un domicilio adinerado, en primera instancia, mira hacia el piso y se dirige a ella de manera amable, después de escuchar tantos gritos y vituperios en su contra, hasta que ella le dice “longo”, ahí sí, cambia todo. El vestuario también marcará el papel de cada personaje en la situación descrita por el autor del film.

Pareciese que la identidad de “lo ecuatoriano” se configura en la negación del “yo mismo”. Por tal razón, resulta imposible el querer juntar esos pedazos fragmentados de patria, incluso, en el largometraje que se analiza solo muestra la realidad de Quito y no de un país. De este modo, se establece que no existe una identidad como tal. Más bien hay una especie de unión de región, porque en la película, Arregui nunca muestra un

personaje costeño, solo se limita en lo quiteño y esa identidad se puede valorar en este caso, como un cine quiteño – ecuatoriano.

Al concluir esta indagación de algunos rasgos comunes que caracterizan “lo ecuatoriano” se ha encontrado que existe una sociedad fragmentada, estructurada en función de una marcada estratificación social, que difícilmente podrá unirse.

La construcción de la identidad es un complejo sistema de creación y autoafirmación de grupos, que al adscribirse como grupo o persona depende de la oposición del otro, la construcción de yo como individuo o colectivo está íntimamente ligado a la identificación del otro como referente simbólico (Trujillo Montalvo, Cuesta Zapata, & Páez Cordero, 1998, pág. 47).

Así se construye lo ecuatoriano, sobre una clara negación del ser. En nuestra sociedad o tribal, “hecha de superposiciones impiden la conciencia de un yo tribal, único” (Adoum J. , 1998, pág. 25). De ahí, que resulte imposible juntar las piezas dispersas de una identidad que parece no existir más que como región: la idea de pañis no existe como tal, tanto en la película como en la realidad.

La identidad regional aparece en el film de Arregui en lo simbólico. Por ejemplo, el uso de las imágenes religiosas denota una identidad quiteña; la imagen de la Virgen Dolorosa y del Quinche, que son venerados solo en esta parte de la región, son parte del decorado del cuarto de Giocco afirma dentro de las manifestaciones y representaciones culturales de la ciudad.

Por último, la migración masiva sucedía en esos tiempos en el país, esas ganas de huir, de salir volando de aquí también es un hecho identificativo del Ecuador en aquella época. La solución se centraba en irse a España, lejos de la miseria y la crisis, Arregui por medio de Jaime criticará esta visión simplista de la realidad

Jaime

El Ecuador es el primer exportador de sirvientes ¿Quieres ser parte de ese montón de giles?

Esta es la voz de protesta del autor, porque quiere brindar una esperanza con su película, decir a la sociedad que se puede hacer otra cosa más que vivir en el dolor. En el film hay tristeza, pero también aparece la fiesta, que después se vería empañada por el asesinato a Eduardo, porque “la alegría del pobre dura poco.”

En medio de una atmósfera de tristeza, la fiesta aparece para mostrar que la realidad no es solo de un color, sino que existe n diversos matices. “La patria es una fiesta larga que interrumpen el azar, la diaria cacería, la ceniza” (Adoum J. , 1949, pág. 40). Aquí, no todo es tristeza, o más bien la tristeza que se ensucia de algarabía, aunque a veces, como dice el poeta Granda “uno se enferma, gravemente de limpieza y entonces le entran ganas de echarle gasolina a todo” (1996, pág. 141).

Sin embargo, la única forma de unir a este país es la conciencia de la multiplicidad geográfica y humana que tenemos, llena de muchas posibilidades. Quizá se pueda encontrar una manera diferente de reconocer la posibilidad de otros rasgos menos defectuosos (sentimiento de inferioridad, un país marcado por el dolor y el sufrimiento, ganas de irse del país, lenguaje utilizado para la exclusión, especialmente de “lo indio” y de “lo longo”). Quizá se pueda mejorar la imagen reprochable que nosotros mismos miramos en el espejo, o para el caso, se recrea en el cine, aunque no se pueda en este escrito, porque el autor de estas líneas también es ecuatoriano.

Referencias

- Adoum, J. (1949). *Ecuador Amargo*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Adoum, J. (1998). *Ecuador: Señas partiuculares*. Quito: Eskeletra.
- Adoum, J. E. (1998). *Ecuador: Señas Particulares* (3ra ed.). Quito: Eskeletra.
- Alfaro, R. M. (2006). *Otra brújula: Innovaciones en comunicación y desarrollo*. Lima : Calandría.
- Andino, P. (2001). Soledad [Grabado por S. y Mileto]. Quito, Pichincha, Ecuador.
- Andino, P. (2005). *Medea llama por cobrar*. Quito: Eskeletra.
- Arregui, V. (Dirección). (2002). *Fuera de Juego* [Película].
- Arregui, V. (Dirección). (2008). *Cuando me toque a mi* [Película].
- Auster, P. (1989). *El palacio de la Luna* (novena ed.). Barcelona: Anagrama.
- Avellar, J. (2014). *Guión para la imaginación*. México: Conalcuta.
- Beltrán, R. (2005). *La comunicación para el desarrollo en Latioamérica: Un recuento de medio siglo*. Buenos Aires: Carrera de Comunicación Social de Buenos Aires.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Cordero, S. (Dirección). (1998). *Ratas, Ratones y Rateros* [Película].
- Dallera, O. (1995). *Cine, entretenimiento y aprendizaje* (2da. ed.). Buenos Aires: Paulinas.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen - movimiento: Estudios sobre cine* (Vol. I). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Febres Cordero, F. (11 de Diciembre de 2012). *Revista Mundo Diners*. Obtenido de Revista Mundo Diners: <http://www.revistamundodiners.com/?p=1642>
- Fellini, F. (Dirección). (1963). *8 1/2* [Película].
- Galeano, E. (1998). *Patatas arriba: La escuela del mundo al revés* (8ava ed.). Buenos Aires: Catálogos.
- García Jiménez, J. (1994). *La imagen narrativa*. Madrid: Paraninfo.
- García Jiménez, J. (1994). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Paraninfo.
- Granda, E. (1996). *Un perro tocando la lira y otros poemas*. Quito: Libresa.
- Guerrero, P. (2002). *La Cultura: Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya - Yala.

- Hermida, T. (4 de Octubre de 2011). Desde mi visión. (M. Oquendo, Entrevistador)
- Hitchcock, A. (Dirección). (1951). *Strangers on a train* [Película].
- Hitchcock, A. (Dirección). (1960). *Psycho* [Película].
- Kubrick, S. (Dirección). (1971). *A Clockwork Orange* [Película].
- Luzuriaga, C. (2013). Análisis de contenido del cien ecuatoriano. *Zoom*, 6.
- Luzuriaga, C. (2013). Antecedentes, inicios y problemas del cine histórico en el Ecuador: apuntes para un estudio crítico. *Chasqui*, 74 - 80.
- Mayarí, G. (2011). *Poetas suicidas del Ecuador (1829 - 1967)*. Quito: Colección Decapitados.
- Prieto, D. (1983). *Diagnóstico de la comunicación*. Quito: CIESPAL.
- Ruales, H. (1998). *Es Viernes para siempre, Marilín*. Quito: LIBRESA, Colección Antares.
- Ruales, H. (2009). *Historias de la ciudad prohibida*. Quito: Libresa.
- Sánchez, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- Tarantino, Q. (Dirección). (1992). *Reservoir Dogs* [Película].
- Tarantino, Q. (Dirección). (2009). *Inglourious Basterds* [Película].
- Trujillo Montalvo, P., Cuesta Zapata, S., & Páez Cordero, A. (Edits.). (1998). *LONGOS: Una crítica reflexiva e irreverente a lo que somos* (2da ed.). Quito: Abya - Yala.
- Vallejo, R. (1999). *Cuento contemporáneo de finales del siglo XX*. Quito: 2002.