EL SÍNDROME DE OUROBOROS IMAGINARIOS CINEMATOGRÁFICOS DEL ECUADOR

OUROBORO'S SYNDROME ECUADORIAN CINEMATOGRAPHIC IMAGINARIES

Juan Pablo Castro Rodas[1]

Recibido: 20 de enero de 2017
Aceptado: 6 de marzo de 2017

[1] Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación Social, Quito, Ecuador (jpcastror@hotmail.com)

EL SÍNDROME DE OUROBOROS IMAGINARIOS CINEMATOGRÁFICOS DEL ECUADOR

OUROBORO'S SYNDROME ECUADORIAN CINEMATOGRAPHIC IMAGINARIES

Juan Pablo Castro Rodas

PALABRAS CLAVE: cine, personajes, cine ecuatoriano, representación, espejo, nación, monstruoso.

KEY WORDS: cinema, characters, Ecuadorian cinema, representation, mirror, nation.

RESUMEN

A partir de la idea del animal que se devora a sí mismo, el ensayo busca explorar los elementos constitutivos de algunos personajes del cine ecuatoriano reciente. El espejo, como metáfora de la función especular del cine, también es otra noción a partir de la cual se reflexiona sobre el sujeto, la nación y las representaciones visuales.

ABSTRACT

From the idea of the animal that devours itself, the essay seeks to explore the constituent elements of some characters from recent Ecuadorian cinema. The mirror, as a metaphor for the specular function of cinema, is also another notion from which to reflect on the subject, the nation and visual representations.

APUNTES INICIALES

El personaje de ficción puede constituirse en una suerte de sinécdoque de la totalidad del relato visual, pues, en tanto encarnación de un ethos, da cuenta de una realidad a partir de sus particulares formas de comprensión del mundo, así como de las acciones que desarrolla dentro del relato. El personaje –figura ficcional que se configura a partir de seres reales–, en este sentido, puede representar formas de comprensión del mundo, imaginarios que pueblan la psiquis social, y articular, por ello mismo, acciones que respondan a modos de ser identitarios, individuales y sociales.

El personaje –tal como concebía Mijail Bajtín (1986)– da cuenta de una totalidad del sentido de una obra, pues en su naturaleza ficcional es posible encontrar modos concretos de lo social, que se articulan en forma de representaciones, así como del sentido de toda la obra. Si bien el prefijo re nos remite a una forma nueva, hipertextual de la realidad, una presentación otra, nueva, esa misma condición de su constitución discursiva puede leerse en clave socio-ficcional. Es decir que, aunque un relato visual en es sí mismo un artificio ficcional, dado que proviene de una realidad concreta, bien puede leerse buscando encontrar dentro de su entramado signos identitarios de una nación, un grupo social, o un individuo.

De esta manera, el personaje podría considerarse como un vocero, la voz de los sujetos subalternos de la sociedad que se visibilizan en el relato audiovisual, pero también tipos, estereotipos, arquetipos, o construcciones hiperreales. En todo caso, el personaje – una suerte de tipología del ser– puede dar cuenta siempre de formas de representación.

En segundo lugar, nos concentramos en el estudio del personaje del discurso visual ficcional como una forma de focalizar la investigación en uno de los elementos más sugestivos de la puesta en escena del relato, que, al mismo tiempo, nos permitió delimitar el campo de investigación, puesto que los discursos visuales ficcionales, en tanto complejos sistemas de articulación sígnica, tienen otros elementos que los configuran. Sin embargo, en el ejercicio mismo de la interpretación, como se verá en las páginas siguientes, hemos topado elementos de dramaturgia, puesta en escena, fotografía, montaje, entre otros.

De entre el conjunto de films estrenados en el Ecuador en los últimos años hemos seleccionado 10 que, dadas algunas condiciones que describiremos más adelante, bien puedan dar cuenta

de la construcción de imaginarios sociales ecuatorianos.Cada uno de estos films fue analizado a partir de la construcción de los personajes principales, a partir de la creación de un marco estructural que da cuenta de los siguientes elementos: nombre, aspecto físico, aspecto psicológico, móviles, vestuario, interacción con los otros, fotografía de films, sentido discursivo.

Como se ve la mayoría de estos niveles pretende establecer valoraciones en torno al personaje propiamente dicho, tanto a nivel interno, como a nivel externo. El nivel "fotografía del film" ha sido incluido como un recurso que permite visualizar la puesta en escena del film y evidenciar las tensiones entre el film y la realidad, a partir de la constitución plástica y sensorial. En función de esta estructura, se puntualizó en el estudio del personaje principal de los films seleccionados y, en la interpretación constelar, se realizó un diálogo polifónico y extraterritorial.

Para el concepto de polifonía se acudió a los postulados de Bajtín, que señala la necesidad de establecer un juego de voces como una forma de configurar espacios abiertos de interpretación del relato. El concepto de extraterritorialidad proviene de las reflexiones de George Steiner, en torno a los juegos de traducción e interpretación de los relatos. La extraterritorialidad, para nuestros fines, se constituye como el espacio externo a los filmes seleccionados, donde se produce la interpretación polifónica.

Los personajes seleccionados son: Salvador de *Ratas, ratones y rateros* (1999); el padre David de *Un titán en el ring* (2002)); Manolo Bonilla de *Crónicas* (2004); Tristeza de *Qué tan lejos* (2006); Arturo Fernández de *Cuando me toque a mí* (2008); el Mago de *Prometeo deportado* (2010); Manuela de *En el nombre de la hija* (2011), Aurora de *La llamada* (2012); Blanquito de *El pescador* (2012) y Jorge de *Mono con gallinas* (2013).

Hemos decidido que la primera película que debía ser analizada era *Ratas, ratones y rateros* pues ha supuesto –y este es un comentario generalizado y aceptado por la crítica nacional– un giro tanto en la producción cinematográfica que hasta ese año se llevaba a cabo en Ecuador, así como una impronta en términos del tratamiento narrativo. El cine ecuatoriano de antes del 1999, fecha en que se estrena la película de Sebastián Cordero, daba cuenta de otros elementos de producción y concepción cinematográfica, entre estos podemos destacar un cine que se producía a partir de adaptaciones cinematográficas de la tradición literaria nacional, un conjunto de films cuyo relato se fundamentaba en las necesidades discursivas antes que narrativas, un cine que apenas exploraba la realidad sin interpelarla. En *Ratas*…

estos elementos se trastocan y asistimos al nacimiento de formas nuevas de concepción y realización cinematográficas.

La película que cierra este artículo, *Mono con gallinas*, del año 2013, evidencia una serie de conquistas cinematográficas, tanto a nivel de la producción como de la concepción dramatúrgica. Los personajes, en tanto representaciones de los imaginarios sociales del Ecuador, resultan construcciones ficcionales de mayor solidez dramática, en las que es posible encontrar signos de lo nacional, sobre el torno a uno de los pasajes de mayor emotividad nacional y densidad histórica: la guerra del Ecuador con el Perú de 1941.

Como se ve en la selección –siempre arbitraria e insuficiente– de los films, la producción cinematográfica en Ecuador ha ido en aumento, y hoy asistimos a un momento sostenido que si bien no puede hablar de una industria del cine, sí evidencia una etapa de consolidación. Este fenómeno, en parte, se debe al nacimiento del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, que creó un marco legal para la producción y que maneja recursos económicos importantes. A esto se deben sumar, la presencia de varios institutos de cine y carreras afines, así como una oleada de jóvenes cineastas que han regresado al Ecuador luego de realizar estudios en diversos países. Desde luego, pesan sobremanera las formas contemporáneas de representación, que encuentran en los registros visuales, quizás, los caminos más idóneos de expresión individual y social, y que gracias a la presencia de tecnología digitales han disminuido considerablemente los costos de producción, realización y edición de películas.

De lo señalado, hemos podido determinar algunos imaginarios que se establecen dentro de los discursos visuales ficcionales de la producción nacional, así como formas de representación narrativa que predominan. En este sentido, esta investigación abre las puertas para que, en el ámbito de la academia, se creen espacios de reflexión sobre lo que constituyen los discursos visuales y las formas de representación de las identidades nacionales.

El resultado final de este trabajo de investigación se ha organizado de la siguiente manera: una primera parte sobre el personaje cinematográfico donde se hace una revisión suscita de algunos criterios teóricos sobre su constitución, a partir de las dimensiones y móviles, así como el vestuario y la interacción con los otros personajes; también se apuntan algunas ideas en torno a la fotografía y puesta en escena, en tanto dimensiones estético-expresivas del relato audiovisual y, finalmente, se aborda el tema del sentido discursivo, es decir, el conjunto de implicaciones que laten en la inte-

rioridad de un texto audiovisual, como formas de manifestación del ethos, el archivo y la subjetivación.

Luego entramos en el tema de los imaginarios y el cine ecuatoriano para determinar modelos de comportamiento similares de algunos personajes, de lo que se desprenden tipologías y campos comunes de diálogo transtextual, polifónico y extraterritorial. Aquí, a partir de la dimensión del espacio constelar, se realiza la interpretación de las formas narrativas y los repertorios de representación presentes en los films seleccionados, así como de los imaginarios sociales que los personajes reproducen en el interior del mundo representado.

EL PERSONAJE

Como se dijo en la Introducción, el personaje de un relato, dada su condición de cuerpo ficcional que encarna un sujeto real, puede leerse en clave de representación social. Un personaje de cine –a diferencia de uno que habita la literatura o el teatro– parecería ser todavía más un sujeto concreto, de carne y hueso. A este fenómeno suele denominarse efecto de persona, que se fundamente en una construcción realista del sujeto.

Este nivel se diferencia del que se denomina efecto de texto, es decir, de aquel personaje que, en palabras de Genette (1972), solamente existe, en tanto construcción sígnica, para ser leído en el guión literario. Esta puesta en escena imaginaria, parecería impedir que la subjetividad del personaje aflore, como en la película ya realizada, en el mundo representado que se expande ante la mirada del espectador.

La discusión el alrededor del personaje está presente desde Aristóteles y abarca reflexiones tan disímiles como las de Propp, que acentúa el valor del personaje en tanto actante dentro del relato, hasta los postulados de Bal, a quien le interesa, desde la narratología, establecer el accionar del personaje a partir de su consistencia diegética.

En este marco general, una constante al momento de establecer una lectura integral del personaje radica en la evidencia que un personaje, en el continuum del relato cinematográfico, se configura a partir de los diálogos que mantiene con los otros personajes, y la presencia de un mundo interior, subjetivo, que bien puede reflejarse a través de una voz interna –a veces, la conocida voz en off– o, sobre todo, en las acciones que realiza. Esas acciones son las que humanizan el personaje, y le otorgan una

supuesta condición natural, o efecto de realidad.

Dada esta comprensión del artificio, cuando se miran los films, tal como señalada Edgar Morín (1985), el espectador se proyecta e identifica con el personaje. En esa suerte de juego especular –tan en sintonía con los presupuestos de Lacan en torno, precisamente, al espejo– es posible encontrar claves que junten a los diversos personajes que forman una cinematografía nacional.

Por lo pronto, apuntemos otras ideas sobre el personaje que permiten comprender su rol dentro de la estructura del relato cinematográfico.

En principio, tal como se apuntó más atrás, un personaje puede condensar la totalidad del sentido de un relato, dado que posee la cualidad sinecdótica de representar, en su parte, el todo. Sin embargo, esta premisa solamente sirve de puerta de entrada a la comprensión de la totalidad de niveles, pliegues y dimensiones de una película. Aceptado este elemento, siempre desde la lógica de Bajtín, es pertinente aceptar que ese personaje bien puede dar cuenta, además, del ethos del film, huelga decir, de las intenciones o sentidos que operan en la película. Tanto es así que, a veces, un nivel de crítica impresionista, suele condenar o aclamar a un film solamente a partir del grado de emotividad o correspondencia sensorial –proyección-identificación, en palabra de Morín– que ese espectador tenga con un personaje en particular.

Además, por ello mismo, ese nivel de crítica suele establecer juicios de valor de índole moral que condenan a una película, precisamente, por las acciones que sus personajes desarrollan dentro del argumento, como si esos personajes –estructuras artificiales que parecen humanas– pudiesen ser juzgados como seres humanos de carne y hueso. Quizás las ideas de Deleuze y Guatari (1980) sobre el cuerpo sin órganos bien podrían implementarse a la hora de pensar a los personajes del relato, pues, dado que son estructuras superficiales que operan a partir de las necesidades expresivas y dramáticas de un film, terminarían por ser cuerpo sin órganos, es decir, superficie, piel, sin organicidad interna, es decir, sin vida.

Precisamente, dado que un personaje es una estructura externa, que surge de la mente del guionista, que se instrumentaliza en el relato visual y que, finalmente, solo termina su periplo en la máquina del montaje o la edición finales, los dramaturgos trabajan sobre la base de las dimensiones de los personajes y de sus móviles, a fin de dotar de profundidad a ese elemento, en principio, cuerpo sin órganos.

El crítico Edwar Morgan Foster, ya en 1927, consideraba que los personajes,

dada su profundidad y actuación dentro del relato literario, podían concebirse como planos y redondos. Los primeros predecibles y estáticos, y los segundos sorpresivos y transformadores. Si bien el crítico pensaba en función del texto literario, sus reflexiones se han trasladado con igual pertinencia al relato cinematográfico. Un personaje ideal, por lo tanto, es aquel que, a lo largo de la historia, sufre transformaciones, mínimos quiebres, ondulaciones en su carácter.

Para lograr este resultado, como dijimos, el dramaturgo acude a un modelo a construcción que implica la configuración de una humanidad basada en principio en las dimensiones. Vemos un poco, sobre la base de algunos criterios expuestos por Baíz (1992), en qué consisten:

Dimensiones: Dimensión física-fisiológica: edad, peso, altura, apariencia, rasgos particulares (tatuajes, deformidades, heridas, etc.). Dimensión Social: ocupación, educación, religión, etnia, nacionalidad, filiación política, cultura (en su máxima expresión, que abarca, alimentación, vestido, sexualidad, etc.). Dimensión Psicológica: historia familiar (memoria y archivo), vida sexual, habilidades, cualidades, relación con los otros.

Es importante, dentro de estas dimensiones, subrayar algunos elementos. El primero de los cuales –ausente en la clasificación de Baíz– es el nombre del personaje, puesto que este es la primera nominación dentro del mundo.

El nombre se constituye, de esta manera, en el signo inicial, primigenio del personaje, incluso cuando no tiene. Por ejemplo en el film *Reservois dogs* (Tarantino, 1992) los personajes se llaman el Señor Blanco, el Señor Rosa, el Señor Marrón, el Señor Rubio, el Señor Azul. Si bien el nombre se refiere al conjunto de palabras que definen a una persona, un objeto o cualidades que los distingue, usualmente se cree que un nombre es la asignación exclusiva hacia una persona. Los personajes de Tarantino, que no tiene nombres convencionales, no obstante, aparecen caracterizados a partir de un color, en cuya base psicológica parecería determinar su pensamiento y acciones.

En la historia del cine los nombres de los personajes han sido fundamentales para convertirlos en íconos universales, hasta el grado de mitificarlos. En este sentido, es sugestivo revisar las reflexiones que realiza Carlos Monsiváis (1992), por ejemplo, en torno a las mitologías del cine mexicano. En este ensayo el mexicano se introduce en el mundo de personajes célebres como Cantinflas o El Santo, cuyos nombres, precisamente constituyen claves iniciales para comprender su rol dentro de la construcción de poéticas populares.

El segundo elemento, que tampoco toca Baíz, tiene que ver con lo que los estudios culturales denominan el archivo. Este concepto da cuenta del conjunto de sucesos que habitan en el imaginario memorístico de un sujeto social y que, por extensión, también se puede encontrar en los personajes ficcionales.

Un personaje cinematográfico posee un archivo propio, subjetivo, donde se almacenan la vida, la memoria, es decir, ese caudal de información que constituye su razón de ser. El archivo se alimenta de los eventos propios del personaje, así como por los otros archivos que configuran la realidad: el archivo nacional (la imaginería que se construye a partir de los eventos que se cimentan en la historia, así como los mitos fundacionales, las escenas nacionales, entre otros); el archivo mundial (en el que se recogen las imágenes que conforman el día a día, es decir, aquellas que se transmiten en los medios de comunicación, y aquellas que ingresan en las instituciones del poder y la academia).

Un personaje, por lo tanto, antes de aparecer en el relato visual (antes que un primer encuadre dé cuenta de su existencia) posee ya una vida, un antes que el dramaturgo o el guionista conoce, a pesar que en la propia película no aparezca. Ese archivo, constituido en la interioridad del guionista, permite la configuración de una voluntad por humanizar al personaje, de dotarle de los niveles de densidad que lo convierten, a pesar del artificio, en una persona: un sujeto de celuloide que, al ser ficción, parece una persona de carne y hueso.

MÓVILES

Como señala Field (1979) el personaje es sobre todo lo que hace. Ese accionar está determinado por el archivo del personaje, es decir, por el conjunto de eventos que suponemos le han sucedido hasta el momento en que aparece en el presente diegético. Ese archivo constituye una suerte de biografía del personaje, donde se exponen las dimensiones a las que nos referimos previamente[1].

[1] Suele, por ello mismo, pedirse a los actores que interpretarán a los personajes del film, que sean ellos quienes, a partir de las acciones, pensamiento y diálogos del guión literario, escriban la biografía de su personaje como una forma de conocimiento e interiorización de ese sujeto, hasta entonces, solamente un signo carente de espesor humano. En ese acto de escritura, el actor puede organizar el archivo de su personaje, dotándole de una razón de ser y de un lugar en el mundo.

Estas acciones deberían suponer un proceso de transformación del personaje, que evidencien las tensiones internas y los giros que devienen de estas. Ya Aristóteles hablaba, precisamente, que en el acto de la acción, un personaje debe tener tres instancias de modificación: peripecia, reconocimiento y pasión.

Un personaje es un universo subjetivo que se desplaza por la vida –el relato diegético– hasta que se fractura. Ese quiebre en el recurrir de su tiempo permite que el drama se articule. El deseo, en tanto búsqueda incesante de un objeto, entonces impele a que el personaje actúa. Sin embargo, ese deseo (la obsesión melancólica, en palabra de Julia Kristeva (1992)) es impulsado por esos motores primigenios que habitan en el archivo del personaje, así como el ethos, y, finalmente, el propio cuerpo y en el sensorium, ese apartado corporal donde está asentadas las emociones, las sensaciones y las formas de articulación del pathos.

Esos motores o motivaciones, se denominan móviles y están clasificados de la siguiente manera: Móviles pragmáticos, móviles éticos, móviles hedonistas.

Veamos las características fundamentales de cada uno de ellos:

Móviles pragmáticos

Constituyen aquellos que impulsan a que un personaje actúe para satisfacer una necesidad, a veces, elemental. Por ejemplo, en la película *Sobreviviente* (Zemeckis, 2000), Chuck, el sobreviviente de un accidente de aviación, solo en medio de una isla desierta, toma los zapatos de uno de los pilotos –su cadáver arrojado por el mar, varios días después del accidente– porque debe calzarse. A pesar del quiebre emocional de Chuck este necesita solventar una necesidad concreta.

Ya en nuestro cine, en la películas *Ratas, ratones y rateros (*Cordero, 1999) Ángel, el maleante costeño, ante la imposibilidad de deshacerse de un cadáver (su primo, Ángel, escenas antes lo mata con la tapa de un inodoro), opta por esconderlo, envuelto en una alfombra, debajo de la cama de su primo. Esa acción responde exclusivamente a la necesidad pragmática de esconder un cuerpo.

De la misma manera, en la película *Mono con gallinas* (Ortuño, 2013), Jorge, el jovenzuelo quiteño que se enfila en el ejército ecuatoriano para enfrentar la guerra con el Perú, en medio del cautiverio propiciado por el ejército peruano, debe enfrentarse a la muerte poder escapar. Este impulso primigenio por sobrevivir, en tanto voluntad arquetípica, bien puede clasificarse dentro del móvil pragmático.

Como se ve, un personaje enfrentado a diversas formas de la necesidad, opta por actuar de forma pragmática, de tal manera que pueda, en efecto, satisfa-

cerla. La acción pragmática, en este sentido, parecería desprovista de otra motivación que no sea la de cumplir con un impulso del cuerpo, sensorium más que juicio racional.

Desde luego, en el discurso cinematográfico, en tanto constructo del arte, no todo es tan sencillo. Sin embargo, por fines didácticos, los móviles suelen definirse de manera independiente. Pero ya veremos más adelante como estos pueden superponerse, contradecirse, borronearse en los límites porosos.

MÓVILES ÉTICOS

Dado que la ética es una doctrina que estudia la moral, este, quizás, es uno de los móviles más complejos de determinar dentro del comportamiento de un personaje del relato cinematográfico.

Abundemos en esta idea: Cuando se emplea la palabra ética se está valorando en términos de la moral, es decir, de un sistema normativo de valores que termina por sentenciar el comportamiento social. Lo bueno y lo malo, en este sentido, constituyen los polos opuestos a partir de los cuales se configuran sistemas normativos e institucionalizados del poder. Esta forma de instrumentalización del poder puede determinar el nacimiento de formas estatales de control policial que norman y controlan los cuerpos individuales y sociales. Son pertinentes las reflexiones de Foucault (1975) que devienen, según su juicio, en formas de control biopolítico.

Aunque parecería que nos distanciamos del tema –dado que entramos al terreno de la filosofía y la sociología– en realidad la reflexión sobre la categoría ética no puede desprenderse del conjunto de reflexiones que se desarrollan en el ámbito de la ciencias sociales. Y dado que el cine –en tanto producto cultural de la modernidad– problematiza las categorías del ser –subjetividad ficcional– es atinente que se piense en función de lo que supone un sistema de valores, los límites de ese campo y las acciones de los individuos sociales.

Cuando miramos a un personaje como Hannibal Lecter (el genial psicópata de la saga cinematográfica) el tema de la ética ingresa en un campo minado, pues la condena al individuo está determinada por el sistema institucionalizado de los valores; pero si nos cambiamos la mirada, acudiendo a lo que Beatriz Sarlo (2012) llama el giro subjetivo, y nos ponemos desde el punto de vista de Lecter, esos valores del control disciplinario resultan otros. La ética del psicópata pare-

cería ser otra, así como sus mecanismos de instrumentalización. Entonces aparecen temas como la locura, la normalidad, el control, etc., que problematizan las propias categorías del deber ser.

En el caso de películas ecuatorianas como *Cuando me toque a mí* (Arregui, 2008) la categoría ética aparece cuestionada. Arturo Fernández, el aparentemente desalmado forense, mantiene permanentes "diálogos" con los muertos en lo que, en efecto, monologuiza sus propias formas de ver el mundo. En estos actos de peculiar comunicación, el médico cuestiona a los muertos, les incita a responder, finalmente les sentencia. ¿Cómo leer, desde la doctrina de la ética, al personaje Fernández? Si partiésemos de la mirada institucionalizada del control disciplinario terminaríamos por condenar al personaje. Sin embargo, al menos dos razones impiden que la lectura termine en esa sentencia.

La primera es que la ética está constituida por las necesidades dramáticas de un film, y por la psicología singular del personaje. Es decir, que cada personaje, dado su archivo subjetivo, comprende la ética de una manera particular y actúa en función de esta, como por ejemplo el ambiguo periodista, Manolo Bonilla, de *Crónicas* (Cordero, 2004) cuando, enfrentado ante la disyuntiva de develar al asesino de niños, opta por otra solución que le permita subir el "rating" de su programa, antes que ayudar a que la justicia obre por su cuenta.

La segunda, y quizás la más importante y paradójica, es que el personaje no es una persona y, en estricto sentido, no debería ser condenada por las acciones ficticias, artificiales que desarrolla en la historia; sin embargo, y aquí la paradoja, es precisamente la moral institucionalizada la que determina que un personaje sea bueno o malo, eufórico o disfórico[2], y el espectador, desde la butaca, emite el juicio liberador o condenatorio a ese personaje como si, en efecto, fuese una persona. Solamente por esta condición, un héroe romántico y retrógrado, como el cura David de Un titán en el ring (Cordero, V, 2002), puede salir liberado.

MÓVILES HEDONISTAS

Se entiende por hedonismo la búsqueda del placer, así como la supresión del dolor y la angustia, como las formas primigenias de la razón de ser de un

[2] Veremos más adelante, en el capítulo que trabaja los imaginarios concretos del cine ecuatoriano, como incluso las nociones de bien/mal, eufórico/disfórico, conforme/deforme se han desplazado del estatus céntrico hacia los márgenes porosos de los discursos visuales contemporáneos.

sujeto. En este sentido, el personaje de un relato visual, cinematográfico o televisivo, instrumentaliza sus acciones sobre la base de lo que este móvil constituye. Para determinar este comportamiento es fundamental, como en los otros móviles hasta aquí expuesto, comprender el archivo del personaje, así como las peripecias a las que es enfrentado en el drama.

Desde luego, la noción de placer también debe ser comprendida en sus diferentes dimensiones filosóficas, cuyas matrices están presentes ya en el mundo griego. Todo evento que excite los sentidos, según la escuela epicúrea, era concebida como la única forma posible de vivir, en especial los sexuales, aunque también aquellas que permitiesen la ausencia del dolor o la angustia.

De manera contemporánea, el placer está asociado con el deseo y la neurosis. La pulsión del deseo, que habita en el cuerpo mismo del ser humano, busca formas de satisfacerlo. No queremos, en absoluta, entrar en el debate que se desarrolla entre las escuelas psiconalíticas o positivistas, sino dejar sentado que, para la construcción de un drama narrativo, esa tensión entre el deseo y la neurosis es fundamental, puesto que el personaje, precisamente en ese trance, desarrolla una serie de estrategias para la satisfacción de ese propio deseo.

Por ejemplo, Prometeo, el mago de la película *Prometeo deportado* (Mieles, 2010) trata de implementar una serie de estrategias para seducir a Afrodita, una exuberante y peliteñida joven, en principio no reacciona favorablemente, aunque poco a poco parece acepta los alcances del mago. Este personaje encarna una voluntad claramente hedonista. La búsqueda del placer –en principio, no sexual– se convierte en el motor de su razón de ser, en medio del encierro en el que están todos los pasajeros en tránsito aéreo.

El hedonismo, aunque también busca satisfacer las necesidades básicas del ser humano (alimentación, vestido, deseo sexual, entre muchas otras) puede diferenciarse del pragmático por la presencia del componente sensorial. Pongamos un ejemplo prosaico para ilustrar esta idea: Cuando un personaje tiene hambre, impulsado por el móvil pragmático, come lo que encuentre (Tom Hanks, en Naúfrago, comiendo moluscos crudos), pero cuando puede seleccionar un alimento, impulsado por el móvil hedonista, escoge aquello que le satisface, como en la película La gran comilona (Ferreri, 1973), que muestra a tres amigos encerrados en una mansión con el único propósito de engullir todos los manjares, aunque les lleve a la muerte. Placer y muerte, en este film, se constituyen en una relación contradictoria.

Como se dijo anteriormente, en muchas ocasiones –cuando los personajes, en palabras de Foster, son redondos– los móviles de un personaje se superponen, se difuminan, se vuelven porosos. En nuestro cine uno de los ejemplos más singulares es aquel que se evidencia en la escena final de la películas *Ratas*… cuando Ángel, el maleante guayaquileño, luego de sobrevivir a un atraco domiciliario, decide huir solo, mientras en una consultorio médico está su compañero de asalto. La cámara lo registra en un primer plano, detrás del parabrisas de la camioneta en la que han huido. Es de noche, y la poca iluminación subraya el carácter íntimo del personaje. Ángel mira hacia la calle despejada y luego hacia la puerta del consultorio, una y otra vez, y, ya sin duda en la mirada, pisa el acelerador y sale disparado. En ese gesto, el personaje condensa los móviles que conforman su archivo personal: una ética personal, no disciplinada ni normada por la institucionalidad del orden, una necesidad pragmática de huir, de salvar la situación dramática, y la esperanza, el futuro que se evidencia en la mirada fulgurante del personaje, esa esperanza cínica, que parecería demostrar su impulso placentero, el hedonismo que ha mostrado a lo largo del film.

Sin bien, determinar cuáles son los móviles fundamentales que impulsan las acciones de un personaje puede permitir descubrir algunas de las claves de su subjetividad, solamente estableciendo las correspondencias con los otros elementos que los conforman –las dimensiones, el archivo íntimo, etc.– se puede mirar de manera integral. Por ello, a continuación, daremos alguna información en torno a otros elementos importantes en el relato audiovisual, concentrándonos en dos que hemos tomado como variantes para el proceso de investigación sobre los imaginarios visuales.

EL VESTUARIO

El vestido, más allá de las necesidades pragmáticas de uso (protección el clima, uso del color en función del camuflaje, requerimiento institucional, etc.) tiene un alto valor simbólico. Las sociedades, así como sus grupos sociales, establecen marcos de relación o diferencia a partir del vestido. En este sentido, la moda y la industria, así como los medios de comunicación, determinan formas simbólicas de uso del vestido. Los maros generacionales, así como las formas normativas del control social (vestido de novia, ropa de funeral, vestido de rituales

shamánicos…), determinan también el vestido que se debe usar. Y los grupos que luchan contra la institucionalidad del cuerpo, por ello mismo, suelen construir sus discursos de resistencia, precisamente, a partir del uso de formas de vestido que rompan con los ordenamientos disciplinarios. Desde luego, en términos de la discursividad del vestido, también los colores juegan un rol fundamental, en la medida en que el color, en sí mismo, posee un importante carga sígnica.

El vestuario –la forma nominal que se usa en el relato audiovisual– de un personaje, por lo señalado, cumple también con un rol sugestivo dentro de la puesta en escena de un drama. El guionista, en principio, imagina la ropa que su personaje usa, pero en el desarrollo del proceso de producción de un film, un video o una serie televisiva, este criterio inicial puede modificarse por el figurinista, el productor o el director.

También el vestuario puede constituirse en formas de construcción identitarias, que, en sí mismas, dan cuenta de un universo particular, de un archivo propio o comunitario. En el film *Ratas*… Ángel, en algunas escenas, viste la camiseta del club de fútbol Barcelona de Guayaquil, Blanquito, el personaje principal de *Pescador* (Cordero, 2013) viste un terno y zapatos blancos, mientras pasea por la vida nocturna también de Guayaquil, el padre David de *Un titán en el ring* se esconde detrás de una máscara para enfrentar a sus rivales en el ring.

En la historia del cine mundial algunos personajes se han consagrado en la memoria imaginística precisamente por su vestuario. Es imposible no recordar las capas de Conde Drácula, Superman o la Mujer maravilla. Los trajes lustrosos e impecables de los personajes de la saga de Coppola *El Padrino*. El traje viejo y lastimero con que Antonio, el italiano desempleado de Roma, busca su bicicleta robada, de la mano de su hijo en *Ladrones de bicicleta* (de Sica, 1948), o el esmoquin singular de Chaplin, o la versión en estropajos de Cantinflas. En la cinematografía de Almodóvar es fundamental el uso estridente del vestuario y el color, como parte de su particular manera de comprender el arte kitsch. Así como es impensable el cine de Kurosawua o de Fellini sin la presencia de un vestuario que, en sí mismo, marca signos de identidad artística.

En las llamadas películas de época la presencia del vestuario merece atención especial, pues supone un exigente trabajo de investigación histórica, así como de diseño propiamente dicho. En la cinematografía ecuatoriana se destacan películas como *1809-1810, Mientras llega el día* (Luzuriaga, 2008), o la producción televisiva *Sé que vienen a matarme* (West, 2007) en las que el vestuario, por lo señalado, permite crear

atmósferas históricas y caracteriza a los personajes según las épocas concretas. En películas recientes como *Distante cercanía* (Schlenker, 2013), o *Mono con gallinas* (Ortuño, 2013) es destacable el trabajo de investigación para determinar el vestuario que se usaba en los años cuarenta del siglo pasado en Quito, particularmente.

INTERACCIÓN CON LOS OTROS

En este apartado nos interesó evidenciar las formas de relacionarse del personaje principal con los otros personajes de los relatos audiovisuales. Esos otros que bien pueden entenderse como el otro, un sujeto social diferente que, no obstante, determina el campo de convivencia social.

El otro –tal como Lacan lo advirtió cuando reflexionaba sobre el infante que se descubre, desdoblado, en el espejo– permite la comprensión de la unicidad del sujeto. El sujeto solo se reconoce en el acto de relacionamiento con ese otro. El propio poeta Rimbaud, en un momento de lucidez epifánica, dijo "Yo soy otro", uno y otro al mismo tiempo: unicidad y doble.

Las formas de relacionamiento de un personaje con los otros evidencia, tal como se señala en el apartado dedicado a las dimensiones del personaje, así como a sus móviles, ese mundo interior, el archivo subjetivo. De hecho, los diálogos con otros personajes, o las acciones dramáticas que desarrolla permiten determinar, en la mayoría de las ocasiones, precisamente, los móviles a partir de los cuales interactúa, y, sobre todo, el universo psicológico del personaje.

Aunque el personaje –tal como podría darse en el mundo de la realidad– está en permanente proceso de construcción de sí mismo, tal como señala Julia Kristeva cuando habla del "sujeto procesal", es decir, un individuo que deviene de sí mismo en un acto permanente de configuración, bien podría pasar que en muchas películas este personaje no evolucione, no se transforme a partir de los eventos que vive. Suele ser el caso frecuente cuando nos enfrentamos a personajes estereotipados, o formas predecibles de construcción psicológica. En este caso, como diría Foster, nos encontramos con personajes planos.

Este nivel de la relación con los otros es además pertinente, puesto que revela como los relatos audiovisuales asumen formas de comportamiento social, imaginarios, para construir las dimensiones psicológicas de los personajes.

En la cinematografía ecuatoriana, y específicamente en las películas seleccionadas para esta investigación, resultan frecuentes los signos de lo que podría denominarse lo ecuatoriano, formas que son, en sí mismas, ficciones culturales, imaginarios sociales. Por ejemplo, el personaje Ángel de *Ratas*… supuestamente representa una forma de ser del guayaquileño cuya identidad se construye, precisamente, en la relación con los otros. Entonces, dada este imaginario, aparece como "vivo, sabido, sapo", es decir, formas del habla popular que designan al personaje inescrupuloso que se aprovecha de todas las oportunidades que se le presentan, sin que importe que sus acciones están en contra de los otros.

En esta misma línea, resulta curioso, por decir lo menos, como algunos personajes figurantes de películas como "Un titán en el ring" aparecen caracterizados como individuos que se relacionan entre sí con formas infantiles, casi animales, que apenas estarían en un plano emotivo.

Mucha tela hay que cortar cuando nos enfrentamos a determinar las formas de comportamiento de los personajes principales con los otros. Son, en esta línea, muy significativos los personajes Tristeza de *Qué tan lejos* (Hermida, 2006), o Jorge de *A tus espaldas* (Jara, 2010) o Aurora de *La llamada* (Nieto, 2012), entre otras, en las que se hacen evidentes esos imaginarios sociales sobre lo que se conoce como la quiteñidad, o más bien, los comportamientos de ciertos quiteños urbanos de este tiempo. Como significativo son personajes como el propio Ángel de *Ratas*… o el Blanquito de *El pescador*, que parecería representar formas imaginarias del comportamiento costeño.

FOTOGRAFÍA

Todo film, como dijimos al principio, constituye un discurso complejo, compuesto por diversos planos de expresión, uno de lo cuales –quizás, en el que se evidencia el universo plástico, estético, es decir, las mayores conquistas formales– es el de la cinematografía, o como la conocemos en Latinoamérica, la fotografía.

En el plano del diseño fotográfico –que incluye la puesta en escena, la iluminación, el encuadre, los planos, ángulos y movimientos– es posible determinar una marca concreta del discurso visual. Esa marca estética da cuenta de una voluntad narrativa por organizar el mundo representado. Para ello, el fotógrafo –en conjunto con el director, el

productor, y, en el mejor de los casos, el guionista– imagina un mundo que será en el que luego se configure en el film, propiamente dicho. Este mundo responde a formas organizadas de representación, que se amparan en las escuelas estéticas.

La mayoría de la producción cinematográfica del mundo, y del Ecuador en particular, se construye a partir de lo que se denomina Realismo: esta escuela estética intenta representar el mundo tal como lo conocemos, de tal suerte que el film se convierte en una suerte de espejo de la realidad: los personajes que la habitan, así como sus conflictos parecen una réplica de aquellos que conocemos en la vida cotidiana. El realismo, por ese efecto de realidad, tal como llama Zunzunegui (1994), se constituye en la forma de organizar el relato visual para lograr mayores niveles de compromiso solidario entre el film y sus personajes, y los espectadores, creando ese grado de proyección-identificación, en palabras de Morín.

El Realismo tiene sus variantes que se corresponden con ciertos momentos de la historia mundial y de la historia del cine. Por ejemplo, en neorrealismo italiano –concebido y producido durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra– era una respuesta al cine realista italiano de las décadas precedentes que se caracterizaba por poner en escena historias burguesas de humor. El neorrealismo buscó, por el contrario, dadas las características históricas del momento, mostrar a la clase obrera italiana, en los exteriores de las ciudades, como una forma de marcar el drama que se vivía entonces.

La historia del cine muestra una serie de giros a ese realismo; en la propia Italia cineastas como Fellini se acercaron más a lo que se denominó realismo mágico. El cine de verdad fue, siguiendo la línea del realismo, una de las respuestas más extremas que diera la cinematografía europea frente a los modelos de realización hollywoodense, que permitieron el nacimiento de una narración más subjetiva y autoral. Y el surrealismo, muchos años atrás, una forma de cuestionar ese realismo que se instituía desde la normativa de la razón y el proyecto moderno. Formas hiperrealistas de narrar historias están presentes en el cine de ciencia ficción, y buscan un salto en los esquemas de concepción de la realidad.

En el cine latinoamericano, para bien o para mal, se ha desarrollado una intensa cinematografía realista que, además, ha llevado a interesantes muestras del relato en films que se adscriben a lo que se ha denominado como realismo sucio, es decir, películas que presentan la realidad pobre y marginal sin maquillajes de ningún tipo, pero que, por ello mismo, pueden llegar a reproducir los imaginarios de la pobreza o, peor aún, a es-

tetizarla. Hay en este signo –el síndrome de ouroboros– la necesidad permanente de mirar representar la realidad, como si el cine fuese un espejo. El peso de esa necesidad ideológica impide mirar que el cine es, siempre, un artificio, una reconstrucción plástica del mundo.

Sea como fuera, en los registros del arte y del cine, las formas de diseño de los universos representados dialogan permanentemente con el realismo, ya sea para reproducirlo o para trastocarlo, como en el caso del cine gótico, o el gore. El extremo de la producción sensacionalista ha exacerbado, en cambio, la voluntad de narrar la realidad con registro de violencia en vivo que se denomina *snuff*.

A pesar de las pretensiones del cine por duplicar la realidad –en las versiones estéticas que hemos señalado–, de apropiarse de su referente, el film propiamente dicho será solamente una versión de esa realidad, un acto de traducción. Esa realidad, resignificada en el acto de la constitución del film, resulta siempre inasible.

SENTIDO DISCURSIVO

Si bien toda película, en sí misma, es un discurso, entendemos al sentido discursivo, como las representaciones de los imaginarios sociales, las ficciones culturales, las escenas nacionales, así como las construcciones de los tipos, estereotipos o modelos humanos que se expresan en los personajes. El sentido de un film supone, también, su ethos, su razón de ser, su corporalidad textual, su marca de vida. Para abundar en esta idea repasemos algunos elementos constitutivos de ese discurso audiovisual.

El cine, en principio –y por extensión todos los relatos visuales– está caracterizado por un presente continuo. El relato que se presenta ante los ojos de espectadores nace en el preciso momento en que empieza a desarrollarse. Esta cualidad, a decir de Laffay (1966), permite que el espectador se adentre en la historia, se solidarice con los acontecimientos y emociones que sufren los personajes, como si, en efecto, ese mundo evocado en la tela de la pantalla (o en el televisor, la computadora o un dispositivo móvil) fuese la representación de la totalidad del ser humano frente al universo, o la totalidad de universo dentro de ese ser humano. Esa idea de lo total, siempre para Laffay, permite, por ejemplo, explicar el valor dramático y narrativo del traveling (que permite alejarse o acercarse a un per-

sonaje con un compromiso emocional próximo o distante, según sea el caso), o del picado cénit (la mirada de dios, condenatoria o testimonial).

Ese público, dada su condición privilegiada, puede mirarlo todo, desde diferentes puntos de vista[3] como un voyerista. Esa mirada que lo observa todo, como en el film "La ventana indiscreta" (Hitchcok, 1954), supone, además, la evidencia de una pulsión escópica inherente al ser humano, así como la pulsión icónica (mirar al otro, dar forma a lo sinforma, respectivamente). A decir de Zizek (2003), esta cualidad permite que el cine resulte un espectáculo lacaniano, en el que el espectador –como el infante frente al espejo– reconozca y se reconozca en ese otro. Ese acto de proyección-identificación, como también lo denomina Morín, impulsa a que el espectador mire al film como si, de hecho, fuese una ventana desde la cual se observa la realidad pura.

Esa condición del espectador puede llevar –sobre todo cuando no ha habido un proceso de educación de las imágenes, como parecería que sucede en el Ecuador– a que se mire al film con un ojo ingenuo. Quizás por eso, en muchas de nuestras películas, el público del cine suele reaccionar con hilaridad frente a escenas que pueden no ser, necesariamente, cómicas. Esa mirada frente a un espejo, en principio, parecería ser que cumple con una función de reconocimiento de lo que somos. Pero basta poner en duda si, en efecto, lo que un film muestra es lo que somos, o, por el contrario, lo que se supone que somos, es decir, los imaginarios, las ficciones culturales, las escenas de lo nacional. El público, frente a esas supuestas representaciones, memoriza una forma de ser. Por ejemplo, en la película *Qué tan lejos*, a la mayoría de espectadores les resulta gracioso el comportamiento del taxista que lleva a Esperanza (una española que acaba de llegar a Quito) desde el aeropuerto hasta una hostal cuando trata de cobrarle más de lo que vale la carrera. O en *Ratas*… cuando JC (un joven bien de Quito) usa las jergas locales.

Parecería ser que el cineasta, como diría Monsiváis (1992) respecto de las mitologías del cine mexicano, cree representara la nación, en la medida que él mismo es ciudadano de esa nación. De tal suerte que el film, podría consti-

[3] Siempre y cuando el género lo permita. Por ejemplo, en una película de suspenso, el manejo de la información determina que esa información (las acciones de un personaje, los diálogos, etc.) sea proporciona según un dosis determinada. Una cosa es lo que conoce el personaje y otra lo que conoce el espectador. En la famosa escena de *Psicosis* (Hitchcok, 1966) cuando Marion está tomando un baño, y se acerca amenazadoramente Norman, ella no conoce que está siendo acechada, pero el público sí. Por ello se crea la tensión entre lo que ella sabe y lo que el público observa.

tuirse en una suerte de reproducción de esa realidad que, el cineasta, conoce en la vida cotidiana. No obstante de lo cual, en ese ejercicio de representación, puede estar reproduciendo ficciones culturales, es decir, formas pactadas en el ritual del lenguaje y su reproducción mecánica de las convenciones sociales. De ser así, la imagen que podría ilustrar la relación entre realidad y cine, y metarealidad, es la de ouroborus comiéndose la cola asimismo.

De ser así las cosas, el público ecuatoriano –todavía desde el desconcierto, la ingenuidad y la sorpresa– terminaría por aceptar que aquello que mira en el film –el sentido mismo del discurso– es la realidad reproducida.

En esta línea, este sentido del discurso, bien podría, en efecto, representar formas de lo nacional, imaginarios colectivos, escenas pactas en acuerdos sociales que muestre, como si fueses ilustraciones en el espejo, lo que se supone que constituimos como estado-nación, pueblo, colectivos, o individuos locales. Sin embargo, quizás por ello mismo, sea de suprema importancia mirar como los films seleccionados han organizado los elementos de su discursividad a la hora de configurar el relato, la puesta en escena y la construcción de los personajes.

IMAGINARIOS Y CINE ECUATORIANO

El análisis del discurso constituye siempre un acto interpretativo pues en la mirada, en el archivo que se acumula en esa mirada, renace el texto que se enfrenta. El ojo del sujeto permite que el universo de signos se articulen, cobren vida.

De ahí que, en el ejercicio de la interpretación discursiva, cabe la posibilidad de establecer tipologías, o, quizá sea mejor decir, grupos extraterritoriales y polifónicos que dialogan dadas algunas coincidencias en su diseño dramático, así como en el accionar dentro del film propiamente dicho. A partir de esa premisa, hemos establecido algunas definiciones que permiten agrupar a varios personajes de la cinematografía ecuatoriana, dado que, en el recurrir del relato, evidencias esos signos comunes.

ESTÉTICA DE LO MONSTRUOSO

Omar Calabrese en su conocido texto *La era neobarroca* (1987) realizaba una aproximación a lo que consideraba un mundo desplegado a partir de lo deforme. Desde luego, se refería al conjunto de mediaciones que configuran esta Era superpoblada de signos, hiperconectada, y profusa en sentidos.

Partía de establecer que la humanidad, desde siempre, había elaborado una serie de seres que, de alguna manera, presumían una suerte de exculpación de los propios miedos, o pecados humanos. Así aparecen gigantes, centauros, cíclopes, enanos, gnomos, pigmeos; gasterópodos, sciópodos, blénidos. Casi todos se cimentaban en la noción de fealdad-maldad-deformidad-disforia. Es decir, que un personaje al que se lo definiera como feo, necesariamente debía ser, además, malo, deforme, y, por lo tanto, disfórico. Y lo opuesto: el ser bello, era desde luego, bueno, conforme, y eufórico. Calabrese elabora su texto sobre la base de lo que denomina el "exceso", o sea, aquello que está más allá del límite, y se acerca al estudio de películas como *Alien, Terminator, Star Trek, Hulk, La Mosca*, entre otras.

Cuando miramos algunas de las películas de nuestro cine ecuatoriano, se descubre que ese presupuesto de lo monstruoso también está presente en varios de sus héroes, de sus heroínas. La Tigra, en tanto personaje del film homónimo, resulta así mismo: un monstruo que traspasa los límites de su territorio. De igual manera habría que mirar a ese Ángel de *Ratas, ratones y rateros*, o ese padre déspota de *Fuera de Juego*, o al periodista inescrupuloso, Manolo Bonilla, de *Crónicas*.

Tal vez las categorías de Calabrese se modifiquen, supongan resignificaciones o nuevos desplazamientos, es cierto, y por ello mismo, partimos de la siguiente pregunta: ¿El cine constituye una posibilidad de acercarse a lo que somos, es un reflejo, un modelo de representación, un espejo; o es una distorsión, un espejismo, una alucinación?, ¿crea, en efecto, imaginarios de lo que supuestamente constituye una nación, así como de los individuos que la pueblan?

Lenín decretó que uno de los mecanismos de legitimación de su proyecto político estaba en el cine. De ese período quedan algunas piezas maravillosas. Recordemos *El acorazado Poteomkim* (Eisenstein, 1925). En esta película el ideal de un pueblo que se subleva ante la autoridad, la necesidad de constituirse como sujetos de su propia historia, se presentan como directrices fundamentales. El personaje colectivo, la suma de rostros y puños que se levantan, y la vic-

toria final. ¿Era el pueblo ruso el sujeto real de estos acontecimientos recreados desde el ojo del cineasta? Seguramente así fue. El drama de la mujer que mira como se desliza el cochecito del bebé, de la célebre "Escalera de Odessa", la madre que lleva en sus brazos a su hijo moribundo mientras se enfrenta a los cosacos, son secuencias emblemáticas. En su construcción se buscaba establecer representaciones cercanas, íntimas con los momentos de la revolución bolchevique. Si bien Eisenstein respondía a las directrices del Politburó, eran los propios rusos los que se abrazaban en esta película.

Desde luego, una mirada contemporánea, bien puede descubrir que, quizás, precisamente ese era el límite del film: su carga discursiva, ideológica, fundacional que terminaba por borrar los alcances de la estética cinematográfica en construcción, en particular del montaje: una de las conquistas mayores de la escuela rusa.

El ideal partidario, políticamente carnívoro, terminó por imponerse sobre la propia textualdiad del arte cinematográfico. La ideología, y las políticas programáticas del Partido Comunista, encontraban en el cine uno de los mecanismos de mayor alcance. No obstante, parecería ser que ese film, incluso a pesar del peso ideológico, abrazaba las necesidades colectivas de construcción de un proyecto nacional. En este sentido, los marinos que se rebelan ante los capitanes del acorazado y el pueblo de Odesa que se muere en las escaleras bajo el fusil de los cosacos, parecerían configurarse como imaginarios de ser nacional ruso, de esa nación que se decidía a construir su revolución, aun a costa de la vida.

Ese doctor Kaligari, y el sonámbulo, supuesto asesino en serie, que saldrían de ese universo cubista y sombrío de *El gabinete del doctor Kaligari* (Wiene, 1920), resultan una explicación visual de un momento de terrible desconcierto de la sociedad alemana de la primer posguerra del siglo XX. La locura, la aparente incapacidad de organizar ese mundo, la crisis de la razón se evidencian en esta película de Wine, y a través de los escenarios distorsionados accedemos a la mirada metaforizada de esa realidad. Hay que recordar que entonces, el movimiento surrealista se perfila como una forma política de reorganizar el aparente orden natural de las cosas, sobre la base de la construcción de una estética que se afianzaba en los postulados del psicoanálisis.

La lánguida figura de Antonio (*Ladrones de bicicleta*, De Sica, 1948) que busca su bicicleta robada, y rostro aterrorizado de su hijo Bruno cuando su padre es atrapado al intentar "recuperar" otra bicicleta, parecen acercarse a esa sensación de desamparo y abandono

que el pueblo italiano vivía luego de la Segunda Guerra Mundial. Y ese mismo pueblo que se junta con Antonio, a la salida de un partido de fútbol, ¿no resulta, acaso, la expresión de una Italia que camina hacia adelante, que se junta en un todo anónimo para enfrentar el devenir? Quizá este nivel de pertenencia explique porqué muchos espectadores abdicaban esta película. El Neorrealismo, que De Sica exacerba en este film, aproximaba con violencia a una materialidad que muchos italianos querían empezar a olvidar. No obstante, es posible reconocer en la obra épica de De Sica una voluntad por configurar rostros humanos de una Italia que, a pesar de todo, parece caminar hacia el futuro.

¿No es el cine de los Estados Unidos, desde Porter, Griffith (sobre todo en Nacimiento de una nación, 1915), y luego, cuando ya nació Hollywood, un espacio abierto a los imaginarios que pueblan la pscicología social, imperial y expansionista? Hay decenas de ejemplos que evidencian la densidad política de la cinematografía hollywodense. Baste citar, por ejemplo, los innumerables films que se han producido en torno a la guerra de Vietnam, en los que el ejército norteamericano, heróicio y valiente, vence a los vietnamitas, diminutos y feroces. Desde luego, como una forma de contrapoder, algunos filmes como *Apocalipsis now* (Coppola, 1979), muestran una esfera más íntima, humana y corroída del ejército norteamericano, como una forma de perfomar las estructuras del mito. El cine proyecta, entonces, construcciones artificiales, imaginarios que, al mismo tiempo que resultan ficción, pueden reorganizar las formas de comprensión de las identidades nacionales.

¿Es imposible encontrarse con la burguesía decadente de Londres, retratada desde los ojos melancólicos de un Charlot (en especial en *El niño*, 1921) humanizado, parodia del dandy londinense, en medio de las callejuelas de la ciudad? La pobreza que parece devorarlo todo, los parches en los pantalones del personaje, y, al mismo tiempo, las fiestas, la aristocracia que festeja la vida, aparecen como formas de representación de lo que el cineasta mira, procesa, y realiza. En la filmografía de Chaplin, son frecuentes las construcciones de telones de fondo que dan cuenta de su mirada política. Baste citar *Tiempos modernos* (1936), en la que es evidente el cuestionamiento al proyecto moderno, industrial de occidente que, al mismo tiempo que demuestra la ferocidad del capitalismo, deshumaniza al obrero.

Hasta en el mismo *Perro andaluz* (Buñuel, Dalí, 1929) –primer intento surrealista de cine– es posible encontrar las significaciones de la España degenerada, que habitaba en los ojos alucinados de Buñuel y Dalí, así como la ola de cues-

tionamientos a la razón instrumental, y al proyecto moderno de maquinización de las formas de producción.

En muchas de las películas que pueblan la historia del cine mundial es posible ese encuentro con los colectivos humanos que están detrás. Muchos y muchas de quienes han asistido a las salas oscuras, desde los inmigrantes que iban a los nickelodions a buscar refugio y paz, hasta los frenéticos amantes –tipo *Un tango en París*, (Bertolucci, 1972)–, debieron sentir que sus vidas estaban "retratadas" en la piel blanca de la proyección.

¿Pero es así de cierto, el espectador se siente proyectado-identificado con aquello que sucede en el film, tal como señalaba Morin? ¿De ser así, hasta qué punto esa representación es real, y no el resultado de los propios imaginarios que designan la realidad, que la codifican, que le dan otros sentidos, quizás alejados de aquellos que construyen la vida diaria?

Quizás en el transcurso de la vida y sus estéticas, las nociones sobre la belleza se transforman, supeditadas a los mandamientos del canon. Si no fuese imposible entender como las regordetas de Rubens que se muestran así voluptuosas en *Rapto de las hijas de Leucipo* (1616) hoy supondrían el escarnio más cercanas al sobrepeso que se evidencia en el documental *Super size me* (Spurlock, 2004) que a los elogios de los espectadores.

Desde luego esa noción, que acepta o rechaza una supuesta verdad estética, no radica exclusivamente en el canon. Porque ahora las miradas que legitiman estos principios no están encerradas en la Academia. Son los Medios de Comunicación lo que operan a la hora de crear simbologías, legitimar sentidos o constituir imaginarios. Entonces "lo bello" y "lo feo" están encerrados en el territorio de lo virtual. En los cuadrados que suponen la televisión y el cine. Esa belleza aparece así unívoca y diferenciadora. Todo aquello que se sale de esa forma aceptada resulta deforme, horrible y, por lo tanto, monstruoso. Ya no son los gigantes o los cíclopes los monstruos que pueblan el imaginario de este lado del mundo, son los "otros" los que están fuera, al margen, en los límites de una razón y su estética.

Así las cosas, en las películas ecuatorianas que hemos citado, algunos de los personajes aparecen como esos "otros", configurados desde lo marginal, y lo deforme, monstruos nuestros. ¿Pero son estas representaciones de lo que somos los ecuatorianos, qué nivel de cercanía e identificación es posible encontrar entre los personajes y los sujetos reales?

INSERT: LA TIGRA[4]

Como ya anticipáramos al inicio, la Tigra de la película se construye como un personaje que está en permanente disputa con ese otro. Contrariamente a su versión literaria original, a esta Tigra no le importa la aceptación de sus hermanas. Frecuentes son las disputas con estas, en cuyos encuentros una mujer déspota y cínica se regodea en un supuesto, y por ello falso, poder que mantiene.

En una de las secuencias se enfrenta con el Ternerote. Ha descubierto, a través de una curación mágica, que este es el autor intelectual de las muertes de su padre y madre. Mientras los ojos de la Tigra y el Ternerote se cruzan sus respectivos gallos ensangrientan la gallera. Vencedora la Tigra se da la elipsis.

En la siguiente secuencia dos viejos descubren al Ternerote colgado en un árbol. Hasta este punto el decurrir del drama permite que la venganza aparezca justificada. Es posible establecer una solidaridad con la Tigra. Pero cuando Juliana, amante enamorada del Ternerote, le pregunta sobre su muerte, la Tigra, en vez de explicar los motivos que le llevaron a matar al susodicho, prefiere ironizar con el perico como su sustituto.

Aquí la Tigra se deforma. Su actitud le lleva con violencia, a los márgenes de la condición humana. El supuesto valor se convierte en contravalor. El ideal de una belleza natural –esbozada en su cuerpo sobre un árbol con el destello de agua a sus pies– se quiebra. Es más bien el aparecimiento de la fea, la heroína mala. Así, al final el asesinato cobarde de Clemente Suárez termina por sentenciar al personaje. Se ha hecho un acto de justicia. La monstruosa ha muerto.

Así, parece ratificarse el imaginario de la malvada. Ese personaje disfórico, construye su tumba desde el inicio. Cada acto que da le lleva a justificar su propia condición. La mala se cree invulnerable. La posibilidad de "perder" le resulta impensable. De ahí que sus actos le confieran cierto grado de poder. Un poder omnímodo, pero falso. Una simulación. Un espejismo.

Si, como dice Morin, el espectador establece un grado de proyección-identificación con la película, cuyos vínculos estarían explicados desde las voluntades subconscientes, entonces siempre el malo, la mala, resultan atractivos. Su capacidad de seducción podría radicar en esos afanes perversos

[4] A pesar que en nuestra lista no aparece este film (dado que el corte temporal es 1999, y la *La Tigra* es de 1990) es pertinente incluirlo en la reflexión, pues resulta una especie de antecedente de lo que luego se configurará como una de las constantes de la cinematografía ecuatoriana: los personajes monstruosos.

y oscuros tan humanos. Si, además, esos malos, esas malas, están configurados desde la belleza paradigmática, epocal, entonces ese vínculo se exterioriza, se vuelve forma.

El malo, la mala ya no es, necesariamente, un monstruo, ya que como dijimos, esta cualidad radica en la suma de lo feo, lo malo y lo disfórico. En el caso de la Tigra, el personaje cinematográfico, parece sumar casi todas los niveles de condena. Es mala, tal como hemos dicho anteriormente. Deforme, pues ese "exceso" en su trato, le lleva a los márgenes de la forma. Disfórico, pues produce emociones de rechazo. Solo la belleza –todavía próxima al monte, la mirada perdida y mezclada con la espesura de la secuencia final, aunque hiperbolizada en el baile de seducción–, le confieren un grado mínimo de euforia.

Sin embargo, han sido tan contundentes los otros niveles de su participación, que al final la noción de monstruosidad termina por ratificarse. Y la Tigra que corre por la selva no puede salvarse, ni tampoco el mito que concibiera, desde la lucidez, José de la Cuadra.

VARIACIONES DEL MONSTRUO: MANOLO BONILLA, EL PADRE DAVID, SALVADOR

Detrás de la historia de *Crónicas* (el periodista estadounidense que llega al Ecuador tras la pista de encontrar a un personaje: El monstruo de Babahoyo) está latiendo la pregunta: ¿quién es el monstruo: el violador asesino de niños o el periodista inescrupuloso?

Y la película –aunque juega con la supuesta ambigüedad que implica la asunción moral del espectador– parece decirnos que, más allá de la deformación moral que implica la violación, hay otras formas de configurar lo monstruoso, aunque estas –no la fealdad del cuerpo, ni la acción horrorosa del asesinato– estén en la esfera del cinismo.

El periodista que, entregado al fervor del "rating" y la codicia de la fama, hace que lo fuera para ratificar su legitimidad de estrella televisiva, aunque esto supongo contribuir a que, en el pacto con el sospechoso, se pierda toda posibilidad de hacer justicia. Esta condición de la ambigüedad humana –los móviles éticos que se desvanecen frente a otros, los hedonistas– resulta uno de los aciertos del film de Cordero que, en ese mismo sentido, permiten el debate en torno a los límites de la justicia y los márgenes de lo permisible en un mundo agreste y lujurioso como el que se pinta. Precisamente, este elemento posibilita

la reflexión en torno a los imaginarios que se construyen en este film, pues la comunidad –el telón de fondo de la propuesta fílmica– resulta una suerte de microcosmos salvaje, febril y delirante, en el que los habitantes –esos otros seres de la premodernidad: feos, sucios y lascivos– parecen actuar impulsados por un ímpetu salvaje, tal como se evidencia en una de las primeras secuencias cuando el pueblo, la comunidad vociferante de enloquecidos hombre y mujeres, trata de quemar a un hombre que ha tomado justicia por mano propia.

Este elemento, que bien podría ingresar en el universo de una estética de la pobreza, demuestra que el cineasta –ese ciudadano que cree mostrar lo que conoce, extrapolando lo juicios de Monsiváis– produce, registra y edita esa representación que él mismo tiene con respecto al mundo que conoce, de tal suerte que su mirada refuerza aquello que se cree la constitución de una forma identitaria de ser. La comunidad de Babahoyo, de donde se supone que es oriundo el Monstruo de Babahoyo, aparece, entonces, como un espacio premoderno, alejado de los marcos institucionales de la razón y las formas instrumentales del Estado que diseña para articular los procesos de juicio y condena.

Hay, además, en la atmósfera del film una evidente necesidad dramática y expresiva para hacer que la locación resulta todavía más pobre y desolada que en la misma realidad. Y aunque este juicio parecería ser solamente un criterio subjetivo, es evidente que el mundo representado del film parece una versión latinoamericana del infierno. Las calles del polvoriento pueblo, las casuchas que se hunden sobre los puentes de caña, la oscura y siniestra cárcel donde Bonilla interroga al supuesto violador resultan signos de un mundo condenado al horror.

En esta misma línea de configuración narrativa –en términos de la estética del realismo sucio, o la estética de la pobreza– está concebida la película "Un titán en el ring", en la que, a pesar de desarrollarse en un mundo rural, campesino (y, por ello, quizás con la luminosidad de la naturaleza) el pueblo serrano, San Ramón de Mulaló, resulta otra versión del mundo premoderno, en el que pululan –en la plaza, en la iglesia– seres monstruosos, sin dientes e idiotas que ríen frenéticamente, mientras a su alrededor se vive un drama invisible.

El personaje que hemos estudiado es David, un padre de origen alemán que trata de salvar al pueblo y al mismo tiempo, en las noches –en una débil versión de Dr. Jekyll y Mr. Hyde– se convierte en el Argonauta, uno de los luchadores buenos de único espectáculo que tiene el pueblo: las luchas de cachascán.

Esta versión de lo monstruoso –no la deformación del cuerpo, como he-

mos dicho, sino el "otro", el que está fuera del centro disciplinario– el cura resulta una voluntad anodina, ingenua y vacía que trata de desmontar las estructuras sociales del pueblo, y esos imaginarios que los organizan. La vida, tal como aparece en este apartado espacio del mundo rural, debe mantener las coordenadas de la tradición: los hacendados y su familia, el circo y sus personajes, las dinámicas oprobiosas de los matrimonios pobres –vicios, soledad y miseria– y las extravagantes divagaciones de la profesora Norma –quizás, la figura más deleznable del film– que encarna el mundo fantástico, acendrado en un pasado inexistente.

Lo monstruoso se manifiesta además, en la construcción de otros personajes como Zoila –una prostituta que se propicia sus propios abortos–, Don Sata –el regordete, gritón y estafador dueño del circo– y algunos de los luchadores enmascarados, quienes viven en un mundo atravesado por la codicia del dueño y sus propias miserias.

El gesto de estetizar la realidad –ese mundo expresionista que se manifiesta en escenas colectivas en la iglesia– evidencia una necesidad de reproducir los imaginarios sociales en torno a la miseria, la degradación humana, es decir, la monstruosidad como una forma de ser.

Si bien, en estricto sentido, el monstruo de la película *Ratas*… es Ángel, el delincuente guayaquileño, desalmado y oportunista, resulta curiosa la construcción de Salvador, primo del primero, pues su accionar dentro del film permite que ese lado monstruoso de Ángel se exacerbe.

Producida a partir de los criterios del llamado realismo sucio –cine del calvario, como lo llamaría Torres (2011)– este emblemático film de la reciente historia del cine ecuatoriano, resulta siempre una oportunidad para enfrentarnos a los signos identitarios de lo que se supone que somos los ecuatorianos, es decir, a los imaginarios sociales.

Si el film tuviese –en una sesgada interpretación del espejo lacaniano– la posibilidad de, efecto, mostrar aquello que somos, esta película resultaría un ejemplo concreto en el que se condenan algunas ficciones nacionales como: la pobreza, la familia desarticulada, la delincuencia, la infelicidad, la desesperanza, la sobrevivencia a toda costa, el arribismo, los prejuicios sociales en torno al embarazo y el matrimonio, etc., etc.,

Cada ficción –como en *Un titán en el ring* o como en *Crónicas*– parecería ser la puesta en escena de lo que somos, y el personaje de Ángel la encarnación de la peor condición de la sociedad: el monstruo que hace lo que fuera para lograr sus propósitos aunque sea por encima de su primo, su propia familia.

No obstante, como dijéramos párrafos atrás, es Salvador, el tontuelo y

enamoradizo primo, el que exacerba la condición maligna de Ángel, cuando, en una escena del alto contenido dramático, asesina al perseguidor de su primo, con la tapa del inodoro. Un golpe seco, fulminante mata al asesino de su primo, y desde ahí, en un frenesí de acciones irremediables, el film llevará a que Ángel no tenga más opción que asumir una posición fría y desalmada que se encarnará en la secuencia final cuando, ya solo, continúa el ritmo de su vida.

Como telón de fondo aparece una realidad contradictoria y matizada por las diferencias económicas: de los barrios populosos y el cementerio de Guayaquil, a las zonas residenciales de Quito y las apretadas casas de los desempleados, pasando por cuartuchos miserables donde se fornica frenéticamente, calles y carreteras, depósito de desperdicios y virginales habitaciones de hipócritas niñas bien, este film se construye sobre la base de esas escenas y ficciones nacionales que, como toda propuesta estética, siempre lleva a preguntarnos: ¿somos eso que se refleja en el espejo?

Quizás uno de los elementos que hasta ahora producen la reacción identificatoria del espectador es el registro lingüístico. En el habla de los personajes están presentes los códigos idiomáticos de carácter regional, así como sus variantes de argot y jerga. En la forma en que los personajes dan cuenta de su localidad, a través precisamente del lenguaje, se intuye mecanismo de apropiación identitiaria y, como en la película *Qué tan lejos*, éstas formas de accionar sociales suponen que, de hecho, lo que vemos es lo que nos representa. De qué otra manera se podría entender, si no, el éxito de una película menos como la de Tania Hermida en la que los personajes responden a formas estereotipadas de ser del quiteño, el colombiano, el loco, la extranjera, la chica de universidad privada. En efecto, esas formas identitarias sustentadas en los registros del habla son las que permiten crear marcos referenciales duros, así como las formas de actuar, como se ha dicho, del otro. Es singular, en este sentido, el taxista quiteño que trata de estafar a la turista española cobrándole más de lo que amerita la carrera, para lo cual acude a otra ficción cultural: el robo del oro originario por parte de los conquistadores españoles.

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, J., 1999 *La comedia enlatada*, Gedisa, España, .

Aristóteles, 1945, *Poética*, Universidad Autónoma de México, México.

Báez Meza, M.,, 2013, *Cine y literatura: Encuentros cercanos de todos los tipos*, Libresa, Ecuador.

Bachellard, G., , 1993, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá.

Baíz, F., 1992, "*La construcción del personaje cinematográfico*", en Objeto visual, Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional, Caracas.

Bal, M., 1995,*Teoría de la narrativa* (una introducción a la narratología), Cátedra, Madrid.

Bajtín, M., *Estética de la creación verbal,* Siglo Veinte editores, México, 1982.

—, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1986.

Barthes, R., 1973, *El grado cero de la escritura*, Siglo Veintiuno editores, México.

Benjamin, W., 2012, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad y técnica y otros textos*, Ediciones Godot, Colección Exhumaciones, Buenos Aires.

Calabrese, O., 1999, *La era neobarroca*, Cátedra, Barcelona .

"*Cineclub de la Casa 2013,* 2013 ,*cine ecuatoriano contemporáneo*", CCE, Quito, ,

Deleuze, G., 1984, Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia, Pre-textos, Madrid.

Genette, G., 1989, *Figuras III*, Lumen, Barcelona.

—, G., 1989, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Taurus, España, .

2009, "*El emergente cine ecuatoriano Buenos* Aires", CNcine, s/f., "CNcine, 2008", Quito.

Field, S., 1974, Screenplay, Dell Publisihng Co. Inc. New York.

Foucault, M. 2012, *Vigilar y castigar*, Biblioteca Nueva, Barcelona.

Kristeva, J., 1992, *Sol negro, melancolía y depresión*, Monte Ávida editores, Caracas.

Kuhn, A., 1991, en *Cine de mujeres, feminismo y cine*, *Cátedra, signo en imagen*, Madrid.

Laffay, A., 1966, *Lógica del cine*, nueva colección labor, España.

Mayoral, M., 1983, (coord.), *El personaje novelesco*, Cátedra, 2da. Ed. Madrid.

2013, "*Memorias 2011-2012*", CNcine, Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, Quito.

Monsiváis, C., 1992, "*Mitologías del cine mexicano*", en Objeto visual, Cua-

dernos de Investigación de la Cinemateca Nacional, Caracas.

Morín, E., 1985, *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, Madrid.

Rama, Á., 1982, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo Veintiuno Editores, México.

Sarlo, B., 2012, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires.

Spivak, G., 2010, *Crítica de la razón poscolonial, hacia una historia del presente evanescente*, Ediciones Akal, Madrid.

Steiner, G., 2009, *Extraterritorial, ensayos sobre literatura y revolución del lenguaje*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.

Slavoj Z., 2003, (compilador): *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Manantial, Buenos Aires.

Torres, G. A., 2011, *Héroes menores, neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entresiglos*, Universidad de Cuenca, Ecuador, .

Zunzunegui, S., 1994, *Paisajes de la forma*, Cátedra, Madrid.