



Monográfico Ecuador Audiovisual

Vol 2, N° 2 (2018): JULIO
ISSN 2528-7966, e-ISSN 2588-0934

CREA
CRECE
INNOVA
ESPOL



nawi
arte • diseño • comunicación

Guayaquil . Ecuador
Vol.2, N°2 (2018): Julio



EDCOM
Escuela de Diseño y Comunicación Visual

AUTORIDADES

RECTORA

PhD. Cecilia Paredes Verduga.

Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

VICERRECTOR ESPOL

PhD. Paúl Herrera Samaniego.

Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

DIRECTOR EDCOM

PhD. Marcelo Báez Meza.

Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

SUB-DIRECTOR EDCOM

Mg. Luis Rodríguez Vélez.

Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

CONSEJO EDITORIAL

PhD. Gonzalo Abril Curto.

Universidad Complutense de Madrid. España.

PhD. Juan Carlos Arias.

Pontificia Universidad Javeriana. Colombia.

PhD. Josep María Català Domènech.

Universidad Autónoma de Barcelona. España.

PhD. Guilherme Maia.

Universidad Federal de Bahía. Brasil.

PhD. Javier Mateos-Pérez.

Universidad de Chile. Chile.

PhD. David Oubiña.

Universidad de Buenos Aires. Argentina.

PhD. Raquel Schefer.

Université Paris III- Sorbonne Nouvelle. Francia.

PhD. Lauro Zavala.

Universidad Autónoma Metropolitana. México.

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTOR GENERAL

PhD. Miguel Alfonso B.

COORDINACIÓN DE COMUNICACIÓN

Mg. Paola Ulloa L.

DIRECTORA EJECUTIVA

PhD. Nayeth Solórzano A.

DIAGRAMACIÓN

Mg. Antonio Moncayo M.

EDITOR

PhD. Jorge Polo B.

INFORMÁTICA

MSc. Diego Carrera G.

COORDINACIÓN DE ARTE

Mg. Daniça Uscocovich M.

Mg. Edgar Jiménez L.

GESTIÓN

Mg. Daniela Del Pino E.

COMITÉ CIENTÍFICO

PhD. Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos. Universidad Federal de Sao Paulo. Brasil.
PhD. Luis Alonso García. Universidad Rey Juan Carlos. España.
PhD. Luis X. Álvarez. Universidad de Oviedo. España.
PhD. María Irene Aparício. Universidade Nova de Lisboa. Portugal.
PhD. Fernando Baena Baena. Universidad de Granada. España.
PhD. Juan-Ramón Barbancho Rodríguez. Universidad de Sevilla. España.
PhD. Daniel Barredo Ibáñez. Universidad del Rosario. Colombia.
PhD. Rossana Bastías Castillo. Universidad de Valparaíso. Chile.
PhD. Asunción Bernárdez Rodal. Universidad Complutense de Madrid. España.
PhD. Javier Campo. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Argentina.
PhD. Vicente Castellanos. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
PhD. Palmira Chavero Ramírez. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-FLACSO. Ecuador.
PhD. Catalina Cortés Severino. Universidad Nacional de Colombia. Colombia.
PhD. Danielle Crepaldi Carvalho. Universidad de Sao Paulo. Brasil.
PhD. Concepción Elorza Ibáñez de Gauna. Universidad del País Vasco. España.
PhD. José Gabriel Ferreras Rodríguez. Universidad de Murcia. España.
PhD. Héctor Fouce Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid. España.
PhD. Miguel Ernesto Gómez Masjuan. Universidad de la Habana. Cuba.
PhD. Josu Larrañaga Altuna. Universidad Complutense de Madrid. España.
PhD. Christian León. Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador.
PhD. Jordi Macarro Fernández. HEC París. Francia.
PhD. Inés Martins Macedo. Universidad Ramón Llull. España.
PhD. Cristina Morales Saro. Universidad de las Artes. Ecuador.
PhD. Víctor Núñez Fernández. Universidad a Distancia de Madrid. España.
PhD. Pablo Piedras. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
PhD. María Luisa Ortega Gálvez. Universidad Autónoma de Madrid. España.
PhD. Eleder Piñeiro Aguiar. Universidad Adolfo Ibáñez. Chile.
PhD. Jorge Polo Blanco. Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.
PhD. Bárbara Sainza Fraga. U-TAD. Centro Universitario de Arte y Tecnología. España.
PhD. Vicente Sánchez-Biosca. Universidad de Valencia. España.
PhD. Cynthia Sarti. Universidad Federal de Sao Paulo. Brasil.
PhD. Marcello Serra. Universidad Carlos III. España.
PhD. Roxana Popelka Sosa Sánchez. Universidad Complutense de Madrid. España.
PhD. Gabriela Zamorano Villareal. Centro de Estudios Antropológicos de El Colegio de Michoacán. México.
PhD. Lior Zylberman. Universidad Tres de Febrero y Universidad de Buenos Aires. Argentina.

COLABORADORES

PORTADA:

Edgar Jiménez L.

LOGOTIPO:

José Alberto Duchí

IMÁGENES:

Dennys Navas

Raymundo Valdez

Maureen Gubia

Alejandro Arellano

Daniça Uscocovich

Mariam López

Julio Herrera

Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación es una publicación científica de frecuencia semestral de la Escuela de Diseño y Comunicación Visual (EDCOM) y de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). Guayaquil, Ecuador. Campus Gustavo Galindo - Km. 30.5 vía Perimetral.

Todos los artículos que aparecen en este número fueron revisados y aprobados por pares ciegos externos.

Los envíos de los artículos podrán ser enviados a través de la Plataforma Open Journal System:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi>

La opiniones expresadas son responsabilidad de sus autores y no reflejan la opinión de Ñawi ni de su Consejo Editorial.

EDITORIAL



Es una revista científica semestral de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). El propósito de este nuevo proyecto impulsado por la Escuela de Diseño y Comunicación Visual (EDCOM) se adhiere a la misión y a la visión de la ESPOL.

Pretende ser una revista referente a nivel nacional, donde la investigación y la innovación científica constituyan los pilares fundamentales para forjar una sociedad más libre, justa y responsable; con la finalidad de promocionar y desarrollar la cultura del Ecuador y de la región y, asimismo, con la idea de conformar un proyecto que sea referente internacional.

Es una revista que aborda el estudio, el análisis, la historia y la reflexión del Arte, el Diseño y la Comunicación vinculadas a lo visual. También está abierta a la recepción de artículos sobre las diferentes ramas de las Ciencias Sociales y la Humanidades (Sociología, Psicología, Antropología, Estética, Semiótica, Historia y Filosofía) siempre que traten problemáticas vinculadas a la Comunicación Visual, el Arte y el Diseño, con especial atención a las acontecidas en Ecuador y en América Latina.

Es un proyecto de innovación pedagógico-creativo que posibilita el desarrollo del talento de los estudiantes que participan en la producción de las imágenes, *collages*, fotografías e ilustraciones que acompañan a los textos.



Ecuador Audiovisual

Para Ñawi. *Arte, Diseño y Comunicación*. Vol. 2, n. 2 hemos preparado el Monográfico *Ecuador Audiovisual* con el objeto de realizar un balance crítico-analítico de las prácticas audiovisuales acaecidas en Ecuador en las últimas décadas. Así, hemos prestado especial interés en los productos del cine de ficción, del cine documental, del videoarte y de las artes plásticas. Es indudable que el arte -en general- y el cine -en particular- tienen un papel decisivo en la ruta política iniciada en el proceso constituyente de Montecristi, donde se defiende la necesidad de forjar un arte diverso, intercultural y plural. Y es, justamente, esa pluralidad la que hemos querido trazar en el presente volumen.

En el primer texto de la sección de artículos, Darwin Borja Salguero reflexiona sobre una disputa reincidente en el ámbito del cine documental, a saber, aquella que concierne a las conflictivas relaciones que se establecen entre lo real y lo ficcional. Aunque el cine documental aborda los hechos reales, muchas veces estos son inaccesibles y necesariamente deben ser recreados. Es el caso de los documentales históricos ecuatorianos *Con mi corazón en Yambo* (María Fernanda Restrepo, 2011) y *La muerte de Jaime Roldós* (Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, 2013), que desarrollan escenas recreadas que resultan válidas cuando se da una ausencia de imágenes. Apunta Borja Salguero: “¿Qué tipo de imágenes recreadas utilizan los dos documentales analizados? ¿Con la recreación ficticia se ofrece un punto de vista distinto al que se hubiera logrado empleando únicamente imágenes de archivo?”. Estas preguntas van a abrir paso al análisis de ambos films, donde se va a configurar una clasificación de los modos de recreación según sus aplicaciones: como expresión de una idea, como acción o como presentación de un personaje.

A continuación, Rubén Garrido Sanchís, en “El Documental y la historia de los vencidos: la década perdida en Ecuador a través de los documentales sobre Alfaró Vive Carajo”, defiende esa “otra” historia que escriben los vencidos. Aunque casi siempre son los vencedores los que tienen los medios y el poder de la enunciación y el discurso, hay que tener presente que los vencidos también hacen su historia. Por muy frágil, diminuta y esquiva que pueda parecer. El autor analiza el movimiento guerrillero ecuatoriano Alfaró Vive Carajo (AVC) a la luz de los documentales *Alfaró vive, del sueño al caos* (Isabel Dávalos, 2007) y *Alfaró Vive Carajo* (Mauricio Samaniego, 2015) para discutir la construcción de la historia de los vencidos. Garrido Sanchís sostiene que “La amplitud de miras y testimonios hacen posible la construcción de un enfoque más profundo, sorteando los escollos de la

simplificación histórica” Apuntemos que, si bien es cierto que esta historia posibilita la presentación de contradicciones, también hay que admitir que ellos, los vencidos, puedan escribir y filmar su historia.

En “Narrativas abiertas en el cine de ficción ecuatoriano” Rosa Carpio Miranda aborda el análisis de las secuencias finales de tres films representativos de los últimos años en Ecuador: *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006), *Pescador* (Sebastián Cordero, 2011), *Alba* (Ana Cristina Barragán, 2016). Carpio Miranda señala: “La presente investigación se focalizará en el análisis de las prácticas de finales indeterminados en la cinematografía del Ecuador. ¿Cómo opera la narración en el cine ficción ecuatoriano? ¿Hay variación y evolución dentro de las estructuras narratológicas en los finales de las películas?”. Así, la autora va a emprender la valoración y la clasificación de las rupturas narrativas que dichos finales conforman, frente a los cánones hegemónicos del cine clásico, para elaborar una original tipología de finales abiertos: el final apelativo de *Qué tan lejos*, el final especulativo de *Pescador* y el final introspectivo de *Alba*. Con esta clasificación, la autora pretende poner de manifiesto las evoluciones narrativas acaecidas en Ecuador gracias a las nuevas tecnologías audiovisuales y a los nuevos recursos narrativos.

En el siguiente artículo, se presenta el caso de las producciones informales en Santo Domingo de los Colorados realizadas por cineastas *amateur* que se encargan, tanto del proceso productivo, como de la distribución de sus propias obras. En la contribución de Eduardo Fabio Henríquez, “Las audiencias de las producciones audiovisuales informales en Santo Domingo de los Colorados (Ecuador)”, se muestra que la clase social media-baja es la que consume, fundamentalmente, este tipo de producciones. Según Henríquez: “La viabilidad de estas producciones audiovisuales en la ciudad sigue teniendo un impacto en sectores de clase media baja”. Films como *Los Amores de David* (L. Loor, 2015) o *La venganza de Cristóbal* (Cristóbal Zambrano, 2014) dan cuenta de una memoria local, pintoresca e invisibilizada de las clases más bajas que es preciso rescatar y estudiar.

Finalmente, presentamos el artículo de Fiacha O’Donnell, donde se aborda el análisis del proyecto multidisciplinar *Latinoamérica Go.es* sobre el uso del espacio público por parte de las comunidades latinoamericanas que viven en Madrid. En “Latinoamérica go.es: el arte de acción como metodología de investigación experiencial” el autor focaliza la atención en el análisis de tres intervenciones artísticas a través del arte de acción: *Ecuavóley*, *Carrito-barbacoa* y *Corte latino*. En el análisis de la pieza *Ecuavóley*, se relata como se organizaron diversos partidos y apuestas: “Se

apostaron un total de 700 euros procedentes de la Comunidad de Madrid, obtenidos como honorarios del colectivo en una exposición previa de Elgatoconmoscas”.

En la sección de entrevistas, dialogamos con el artista ecuatoriano Óscar Santillán sobre los procesos y complejidades de la creación artística. Ante la coacción instituyente de la forma de la entrevista, se decide abordar la interacción entre ideas pensando la propia noción de entrevista. Así, tras ese breve proceso metalingüístico, se van desgranando temas como el nomadismo, las relaciones entre lo real y lo imaginario, la tensión arte-política, la reinención, el azar o la imagen monumental en una conversación informal y movidiza a tres bandas. En el hilo de la conversación, Santillán señala: “tener una idea hoy es tener simplemente una puerta de entrada, saber que hay una puerta por ahí que quiero transitar y que me encontraré con millones de otras puertas posibles”. Sin duda, todo acto de creación tiene un carácter caleidoscópico y fractal: implica siempre una búsqueda y una destrucción. Un punto de llegada a mil puntos de fuga azarosos, indeterminados y posibles.

En la sección de Misceláneas, Alejandra Bueno presenta su proyecto *Fem Tour Truck*, una sugerente muestra itinerante de videoarte feminista que va a recorrer próximamente las plazas de ciudades colombianas, peruanas y ecuatorianas, como Quito, Riobamba, Cuenca, Guayaquil o Loja. Por su parte, Katherine Noguera nos presenta una reflexión crítica y política sobre las problemáticas de la frontera y del contrabando a través del documental ecuatoriano *A medio camino* (Nantú Mantilla, 2018) presentado recientemente en los EDOC. Por último, Noa María Carballa Rivas presenta una reseña del libro *La comunicación y su estructura en la era digital*, que coordinan Fernando Martínez Vallvey y Víctor Núñez Fernández, donde se plantean las complejas relaciones entre poder, política, cultura y comunicación en el marco del mundo digital.

Es imprescindible indicar que el Monográfico *Ecuador Audiovisual* adquiere todo su potencial y su sentido gracias a las imágenes cedidas por reconocidos artistas plásticos ecuatorianos, como Daniça Uscocovich, Dennys Navas, Raymundo Valdez, Maureen Gubia y Alejandro Arellano.

La obra de Daniça Uscocovich es parte de su diario familiar. En sus imágenes, los personajes presentan rostros inacabados, rostros-devenir, rostros *in progress* en una puesta en escena de una cotidianidad difusa. A pesar de su carácter figurativo, la crudeza del golpe de la pincelada genera una tensión entre la forma y lo informe, entre lo diagramático y lo figural, como una suerte de Francis Bacon equinoccial.

El trabajo de Dennys Navas nos sumerge en una escenografía imposible y alógica, entre un teatro disonante y un Escher post-apocalíptico. En su obra se traza un mundo con resonancias distópicas, donde se dibuja una circunscripción imaginaria habitada por personajes incompletos: unas manos, unos pies, unas sombras sobrevivientes y fantasmáticas.

Por su parte, Raimundo Valdéz aborda en sus imágenes el horror de las guerras por medio de un ejercicio de caricaturización. Sus personajes, enloquecidos por la guerra, sufren una deformación ontológica: el devenir-avión o el devenir-misil de las cabezas de los aviadores. Sin duda, en su obra se ejerce una tensión entre la dimensión *naïf* del *cartoon* y la dimensión atroz de las guerras.

Maureen Gubia promueve en sus retratos la convergencia de historias familiares, esas inequívocas huellas autobiográficas no carentes de tensión y espesura, con un aire plástico de ligereza, suavidad y levedad. Esta síntesis diferencial entre el tema y la forma es posible gracias a la praxis estética de lo inacabado: una praxis donde las imágenes están en proceso de figuración, en tránsito de lo indeterminado a la forma.

Alejandro Arellano trabaja sus dibujos con marcador. Aunque bien podrían parecer trabajos hechos a cuchillo, pues en su obra lo *gore* dialoga con lo barroco y la crueldad danza con la belleza. En sus imágenes, los personajes aparecen axfisiados y sometidos por una trama de trazos iridiscentes. Si el Meursault de Albert Camus mata sin motivo, solo porque el sol es demasiado intenso, los horrores escenificados por Arellano parecen obra del deliro del trazo.

Asimismo, hay que destacar la colaboración de estudiantes de EDCOM Julio Herrera y Mariam López. Si los dibujos de Julio Herrera esconden elementos simbólicos y una cifra oculta, en el caso de Mariam López prima la limpieza y el equilibrio funcional del diseño. La portada y las portadillas, donde el efecto *glitch* interviene el diseño de tejidos ancestrales, son obra de Édgar Jiménez, nuestro actual Coordinador de Arte.

Nuestro agradecimiento a tod@s ell@s.

Miguel Alfonso Bouhaben
Guayaquil, Julio de 2018





ARTÍCULOS

- Las imágenes recreadas en los documentales históricos. Un análisis de Con mi corazón en Yambo y La muerte de Jaime Roldós* **19**
Darwin Gonzalo Borja Salguero
- El documental y la historia de los vencidos: la década perdida en Ecuador a través de los documentales sobre Alfaro Vive Carajo* **41**
Rubén Garrido Sanchís.
- Narrativas abiertas en el cine de ficción ecuatoriano.* **65**
Rosa Carpio Miranda.
- Las audiencias de las producciones audiovisuales informales en Santo Domingo de los Colorados (Ecuador).* **91**
Eduardo Henríquez Mendoza
- Latinoamérica Go.es: el arte de acción como metodología de investigación experiencial.* **115**
Fiacha O'Donnell

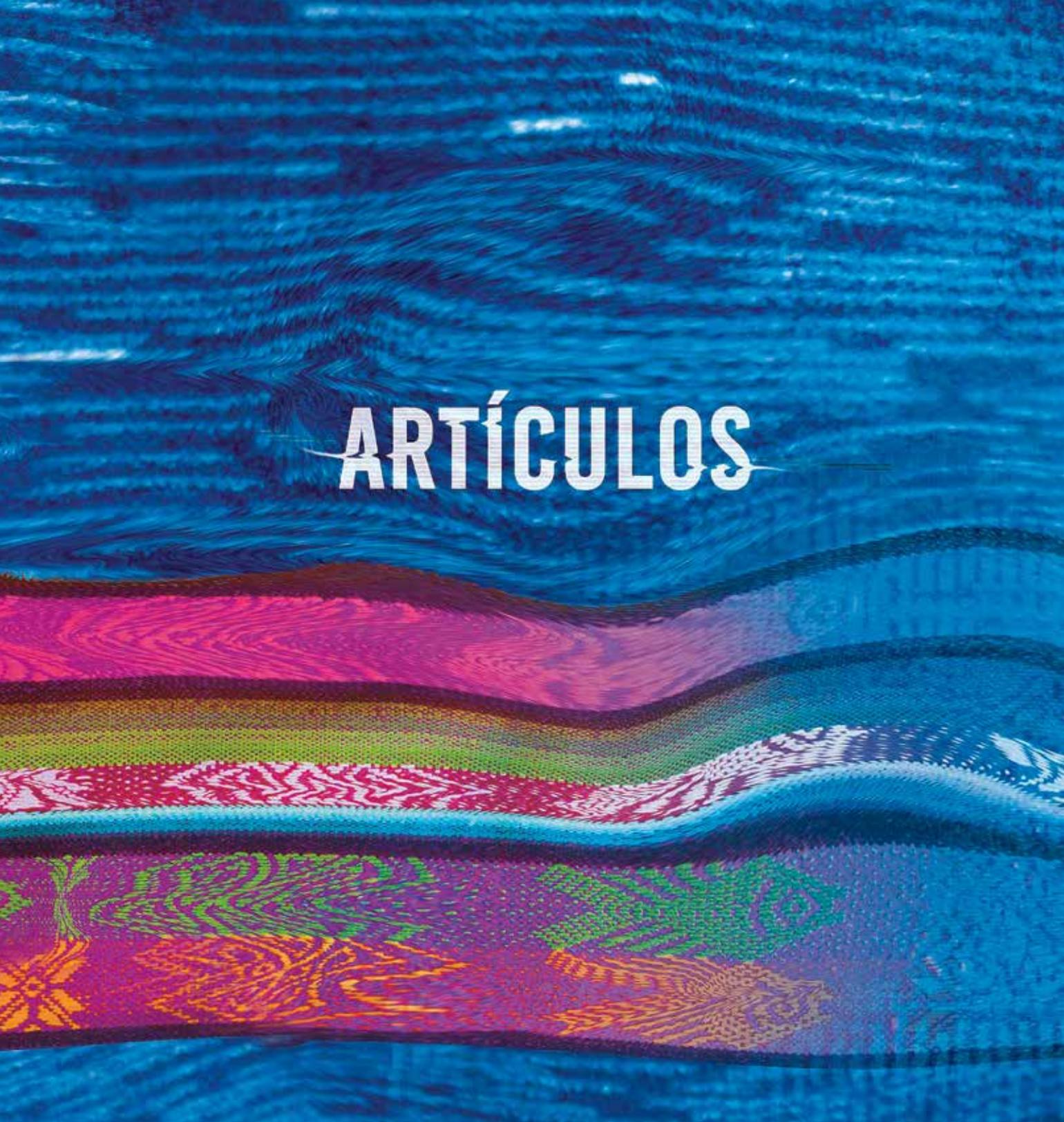
ENTREVISTA

- “Tener una idea es una puerta de entrada con millones de otras puertas posibles”.* **139**
 Entrevista a Oscar Santillán
Daniça Uscocovich
Miguel Alfonso Bouhaben

MISCELÁNEAS

- Estéticas feministas desde el festival Fem Tour Truck* **153**
Alejandra Bueno
- A medio camino (Nantú Mantilla, 2018).* **159**
Katherine Noguera Martínez
- Martínez Vallvey, Fernando y Núñez Fernández, Víctor (Coords.) (2016). La comunicación y su estructura en la era digital. Madrid: CEF.* **163**
Noa María Carballa Rivas





ARTÍCULOS



Las imágenes recreadas en los documentales históricos. Un análisis de *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*¹

Images recreated in historical documentaries. Analysis of *Con mi corazón en Yambo* and *La muerte de Jaime Roldós*

Resumen

Los documentales narran hechos reales. Sin embargo, en ocasiones utilizan imágenes recreadas para construir una narrativa. Algunas posturas discrepan, y señalan que el documental debe ajustarse totalmente a la realidad y no apoyarse en la ficción. En los documentales históricos se utiliza, a pesar de todo, este recurso de la ficción, con el fin de contar acontecimientos relevantes de los que no se disponen de imágenes de archivo. En este trabajo se analizan las escenas recreadas en los documentales ecuatorianos *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós* y cómo éstas apoyan a la narración sin desentonar con la estética planteada en el resto del documental.

Palabras clave

Archivos cinematográficos; ficción; filmación; película histórica; realidad.

Abstract

Documentaries record real events, however, sometimes recreated images are used to construct the narrative of events. Some positions disagree that the documentary should be fully adjusted to reality and not rely on fiction. In historical documentaries fictional resources are used in order to tell relevant facts of which archival images are not available. This work analyzes the images recreated in ecuadorian documentaries *Con mi corazón en Yambo* and *La muerte de Jaime Roldós* and how these scenes enrich the narrative with out disentangling with the aesthetics raised in the rest of the documentary.

Keywords

Film archives; film making; historical films; fiction; reality.

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Marco teórico. 4. Imagen, recreación e historia en los documentales *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*. 4.1. Cruzando la frontera. 4.2. Puesta en escena. 4.3. Escenas recreadas. 5. Conclusiones.

Como citar: Borja Salguero, D. (2018). Las imágenes recreadas en los documentales históricos. Un análisis de *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*. *Nawi. Arte, Diseño y Comunicación*, Vol. 2, n. 2, pp. 19-39.

¹ Este trabajo es el resultado investigativo de tesis de la Maestría en Postproducción Digital Audiovisual (EDCOM-ESPOL) dirigida por Miguel Alfonso Bouhaben, Ph.D.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/300/231>

Darwin Gonzalo Borja Salguero

Escuela Superior
Politécnica del Litoral

darwindws@hotmail.com

Enviado: 08/01/2018

Aceptado: 10/04/2018

Publicado: 30/07/2018

1. Introducción

Ante puntos de vista tan diversos, el primer paso es acercarse al concepto reflejado en el diccionario. De acuerdo a la Real Academia Española (RAE), el documental se refiere a una película compuesta por escenas captadas objetivamente de la realidad misma. Sin embargo, ahora se encuentra en una frontera frágil entre realidad y ficción, y existen muchas posturas diferentes al momento de establecer cuáles son o deben ser esos límites. El director John Grierson (1998) fue el pionero al conceptualizar este género cinematográfico. Él señala que éste privilegia la espontaneidad y mira hacia el mundo real. En cambio, otras corrientes dieron paso a hibridaciones entre ficción y no-ficción. Llorenç Soler (2012) indica que “un documental constituye una ficción elaborada a partir de elementos seleccionados y extraídos de la realidad” (Soler, 2012, p. 8). Otros autores incorporan al debate los conceptos de verosimilitud y realismo. Estos términos se ubican a “modo de bisagra” en el documental (Francés, 2012, p. 30). En cambio, Vallejo (2007) señalaba que la ficción y la no-ficción usan el mismo lenguaje cinematográfico, pero los códigos que existen entre los realizadores y los espectadores son distintos: en el primero (en el código ficción) habría un pacto de verosimilitud y en el segundo (en el código no-ficción), de veracidad. Según Nichols (1997), este género cinematográfico pondría en riesgo su credibilidad al momento de usar imágenes recreadas:

En una reconstrucción, el nexo sigue estando entre la imagen y algo que ocurrió frente a la cámara, pero lo que ocurrió, ocurrió para la cámara. Tiene el estatus de un suceso imaginario, por muy firmemente basado que esté en un hecho histórico (p. 52).

En tanto que Gómez (2015) señalará que “el documental es un género que, entre otras cosas, plasma la historia en imágenes, siempre de modo creativo. La verdad de un documental es fruto de la recreación y no de su capacidad para reflejar la realidad” (p. 317). En ese sentido, no solo se pueden recrear hechos, sino también conceptos y experiencias. Por eso Vallejo (2007) indica que la recreación “no se tiene que parecer a la realidad, sino a su significado” (p. 103).

En este género se recurren a las imágenes recreadas, un recurso usado por la ficción, para narrar los datos relevantes de la investigación documental. Esta es una salida que tiene el realizador ante la ausencia de videos de archivo. En nuestro caso de estudio se analizará su uso en los documentales históricos ecuatorianos *Con mi corazón en Yambo* (María Fernanda Restrepo, 2011) y *La muerte*

de *Jaime Roldós* (Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, 2013). En el primero de ellos se narra la desaparición de los hermanos Restrepo, y en el segundo el trágico fallecimiento del que fuera Presidente de la República del Ecuador, Jaime Roldós. Ambos trabajos audiovisuales se encuentran en la lista de las 10 películas ecuatorianas más vistas en las salas de cine comercial de la última década, según datos del Consejo Nacional de Cine (“Películas ecuatorianas estrenadas en salas de cine comercial”, 2015). La primera supera los 150.000 espectadores, la segunda los 60.000. Asimismo, se destacan por los reconocimientos internacionales. El primero se llevó, entre otros, la distinción del jurado y del público en el Festival Internacional Film de Femmes en Francia, mientras que el segundo logró el máximo galardón en la categoría imagen del Premio Gabriel García Márquez de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano.

Ante esa situación surge la inquietud y la necesidad de establecer la pertinencia o no del uso de ese recurso de la ficción en la elaboración de un documental histórico. En los dos proyectos cinematográficos, ¿hasta qué punto influyó el acceso a las imágenes históricas al momento de su producción? ¿Por qué recurrieron a ese recurso de la ficción para contar un episodio histórico? ¿Qué tipo de imágenes recreadas utilizan los dos documentales analizados? ¿Con la recreación ficticia se ofrece un punto de vista distinto al que se hubiera logrado empleando únicamente imágenes de archivo? Y, sobre todo, ¿cómo aporta a la historia el uso de ese recurso ficcional?

2. Metodología

En el presente trabajo se estudiará la utilización de las imágenes recreadas en dos documentales históricos, pero se lo hace alejado del concepto *dramatizado*, en el que participan actores o personas que no estuvieron relacionadas con los sucesos originales. El estudio se iniciará con la exposición de diferentes puntos de vista sobre las relaciones entre ficción y no-ficción. Desde ese instante se establecerá una distinción y una similitud entre las diversas teorías con el fin de determinar cómo se manifiesta ese fenómeno y cómo influyen en el desarrollo de la historia. Además, se trata de reconocer la validez o no de las recreaciones.

El método seleccionado es el analítico, ya que el objetivo central es determinar las escenas que tienen ese recurso ficcional. Al estar todo disperso se optó por organizar las recreaciones y registrar el total de casos para cada tipología en base a la clasificación de las secuencias de Dwight Swain. Esas categorías muestran un concepto,

una acción, un personaje o dan énfasis al relato (en Puccini, 2015). A partir de ahí se tomaron fragmentos para enmarcarlos dentro de la tipificación antes expuesta. Así, a través de esa perspectiva se logró esclarecer los puntos de encuentro y de separación entre las dos producciones. Dentro del estudio también se determinó la distinción entre informante y actante. El primero es el que entrega los datos por medio de entrevistas, mientras que el segundo se involucra activamente en la construcción del documental.

3. Marco Teórico

Aunque hay varias investigaciones sobre los documentales *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*, ninguno trata sobre la presencia de las imágenes recreadas. Unas se enfocan al manejo comunicacional de la muerte, mientras que otras estudian el rol que cumplen ambos largometrajes dentro de los procesos de construcción política y social. Por ejemplo, en uno se analiza el uso del archivo en el documental de Manolo Sarmiento y cómo esas imágenes necesitan del apoyo de un documentalista para que sean vehículo de memoria (Brito, 2015). En este caso, se concentra en los videos y fotos históricas disponibles y no en las que necesariamente el director ha grabado con el fin de completar la narración. Sin embargo, Sarmiento (2016) señala que el cine documental muestra los signos que están silenciados en el archivo, dispersos y desorganizados, y que requieren de una estructura ficcional para mostrarlos. Mientras que Luna (2016) descifra la representación del Estado, Coronado (2018) se enfoca en la importancia de un narrador y, por otro lado, León (2017) destaca el rol desempeñado por la subjetividad en los documentales ecuatorianos de 2000 a 2015, y analiza cómo este género cinematográfico cuenta o narra la historia contemporánea.

Por eso, el primer paso es poner en escena las distintas teorías que definen al documental como sinónimo de realidad *versus* los que dan apertura a los recursos de la ficción. Dentro de este tema, Grierson (2016) prioriza los relatos espontáneos por sobre los actuados, mientras que Nichols (1997) lo define como una realidad construida. De esa forma, con Plantinga (2014) se da paso a una visión en que el realizador tiene más libertad al momento de elegir o descartar partes dentro de la historia. En tanto que Gauthier (2013) prioriza el evento sobre el relato, a diferencia de Cowie (2014), quien mira a este género cinematográfico como mero espectáculo y, por ello mismo, como alejado de la percepción científica. En este punto, Soler (2012) y Renov (2010) proponen un híbrido con el fin de superar las dicotomías. Estas

definiciones fueron útiles para trazar la problemática que existe entre los que plantean al documental como sinónimo de realidad y los que muestran una mayor apertura a recursos provenientes de los demás géneros del séptimo arte.

En ese aspecto, las imágenes recreadas no son de uso exclusivo de la ficción, tal como lo consideran De Pedro y Oroz (2010) y Rojas (2015). Según Patiño (2009) se trata de elementos lúdicos, pero Francés (2012) las considera como reinterpretación de la realidad, Suárez (2014) como ficción y Balló (2010) lo sintetiza como creación. Sin embargo, Garzón (2014) va más allá al señalar que con la repetición y la alteración del tiempo se presentan las recreaciones. En tanto que este recurso ficcional para Paniagua (2007) no es excluyente de las imágenes de archivo, ni tampoco, de acuerdo a Gómez (2015), debe ser idéntico a la realidad. Estos conceptos aportaron puntos claves al momento de realizar el análisis y establecer qué son las imágenes recreadas.

Asimismo, los términos "informante" y "actante" de Paniagua (2007) aportaron al momento de contrastar la recreación de la realidad del concepto de recreación ficcional propuesto por Margulis (2014) o la dramatización mencionada por Francés (2012). Además, Cerezuela (2014) establece que la recreación, además de mostrar personajes, expone elementos subjetivos. Esas posiciones fueron útiles para indicar cómo las imágenes recreadas logran una simbiosis con la narrativa audiovisual y que el realizador tiene la libertad de representar esa realidad. Es decir, el director usa su creatividad al momento de graficar esas escenas que son indispensables dentro de su discurso.

4. Imagen, recreación e historia en los documentales *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*

4.1. Cruzando la frontera

Las primeras filmaciones de este género fueron realizadas por los hermanos Lumière. "Se intentó captar todo lo que en el mundo podía presentar algún interés" (Seguin, 2014, p. 39). En total, la colección compuesta por 1.422 títulos estaba enfocada en su mayoría a este género conocido también como no-ficción, entre la que se destaca *La llegada de un tren a la estación de la Ciotat*. Eso ocurría a finales del siglo XIX y principios del XX. Casi tres décadas después, John Grierson (2016) delimitaba al cine documental como "el tratamiento creativo de la realidad" (párr. 4). También estableció tres principios que rigen a

ese género cinematográfico. El primero, determina la selección de las imágenes en el mundo real; el segundo prioriza al actor y las escenas originales; y, por último, la preferencia por los relatos espontáneos por sobre las actuaciones (Grierson, 1998). Es decir, con esta visión se acentuaba y consagraba la diferencia entre ficción y no-ficción. A partir de ahí se establecieron dicotomías tan claras como verdadero y falso, primitivo y civilizado, espontáneo y actuado (Paniagua, 2007).

De hecho, Nichols (1997) definió este género como una realidad construida en lo social desde tres puntos de vista. El primero es desde la perspectiva del realizador, quien tiene menos control sobre la historia que un director de un filme de ficción. La segunda es desde el texto, en donde las imágenes y los audios se convierten en pruebas. Por último, desde la mirada del espectador, quien espera que los hechos ocurridos ante la cámara no tengan ninguna alteración. En cambio, Plantinga (2014) señala que el director elige y descarta partes de la historia narrada: “Aunque una no ficción pretende ser veraz sobre las escenas que presenta, la veracidad de su mundo proyectado puede no estar garantizada. Aunque haga afirmaciones o aseveraciones de verdad, no necesariamente son verdaderas” (p. 125). En esa misma línea se encamina Llorenc Soler: “La ficción tiene como vocación la construcción de una realidad. Mientras que el documental tiende a su destrucción, a su enmascaramiento, porque filma y registra sólo las apariencias de la realidad. Y, encima, se permite reinterpretarla” (2012, p. 8). Esta idea la complementa Gauthier (2013), quien señala que este género recurre a dos fuentes: la palabra y el evento, ambas complementadas por la imagen:

Ciertamente, se puede vivir cinematográficamente el evento, acercarse lo más posible a su lógica. Ciertamente, se puede recoger la palabra de los últimos testigos. (...) Para volver a poner en servicio a la palabra, no hay nada como el evento, diván del documentalista. Si el evento surge de él mismo, hay que saberlo atrapar, si no, hay que suscitarlo (p. 156).

Paulatinamente, los límites entre ficción y documental se hicieron difusos. Al ser ambos códigos parte del séptimo arte, también se los considera como espectáculo, en donde ese concepto los aleja de lo científico. “Hay un deseo de lo real no como conocimiento sino como imagen –un espectáculo (...) En el cine documental estos placeres no surgen de la representación falsa o ficticia, sino por la representación de la realidad” (Cowie, 2014, p. 151). Así, el documental abrió la puerta de par en par a la ficción y se convirtió en un producto *híbrido*



Imagen: Dennys Navas

que se situaba “entre la objetividad y la pasión. Entre lo real y lo imaginado. Entre la verdad y el engaño” (Soler, 2012, p.7). De hecho, Renov (2010) enfatiza “que un trabajo que emprende alguna forma de documentación histórica sea realizado de un modo desafiante o innovador, de ninguna manera debería descalificarlo como no-ficción” (párr. 73). Esto se complementa con lo que plantea Suárez (2014):

La pretendida realidad a la que aspira el documental no implica una objetividad absoluta -en el caso de que esta existiera-, ya que la misma elección de aspectos concretos de esa realidad, así como la selección y montaje del material filmado, evidencian un alto grado de subjetividad (p. 55).

Miño (2017) enmarca a *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós* como parte de los procesos de construcción política y social y el rol que cumplen dentro del imaginario colectivo. Para ella, ambos filmes se envuelven dentro de los discursos de coyuntura, a más de los que estuvieron vigentes en el momento en que ocurrieron esos trágicos episodios. “Siendo el documental un género que necesariamente requiere de un distanciamiento tanto temporal como cultural, este supone una maestría superior en cuanto a la veracidad y objetividad de contenidos” (p. 25).

En ese camino, la no ficción evolucionó desde una perspectiva radical de realismo hasta una visión en que se permite el uso de narrativas propias de la ficción. La decisión final entre estas dos posturas extremas dependerá del realizador del filme, de su concepción estética y de la aproximación a la historia que va a representar. En el caso del documental histórico influirá el acceso a las imágenes de archivo, y de ser éstas muy limitadas estará presente la creatividad dentro del proyecto, ya que los datos relevantes deben ser mostrados o representados de alguna manera.

4.2. Puesta en escena

Dentro de esa apertura, hay autores que consideran que el uso de imágenes recreadas hace que el documental se encamine irremediamente hacia la ficción (De Pedro y Oroz, 2010) o que se registre un acercamiento (Rojas, 2015). Para Patiño (2009), este género contiene elementos lúdicos que tienden a “profundizar, contar, develar, exponer, cuestionar, indagar, explorar, conservar, recuperar, reelaborar, reinventar, retratar e interpretar subjetivamente” (p. 31).

Por consiguiente, Francés (2012) explica que este género se enfoca a destruir, ocultar y reinterpretar la realidad.

Incluso, Jonathan Kahana señala que la recreación se consolidó para que el trabajo del documentalista sea “criterioso y útil, antes que pretender seguir inventando la rueda una y otra vez” (en Campo y Crowder-Taraborrelli, 2016, p. 177). Es decir, este recurso ficcional ya fue utilizado dentro del cine histórico, en los casos en que se narraban hechos anteriores a la existencia del cine.

En ese camino, Suárez (2014) define las recreaciones como imágenes que no son captadas en el instante en que suceden los hechos, pero que ficcionalizan ese momento. Esas escenas tienen un lenguaje y estética propias, pero no son excluyentes de las escenas que usan tomas de archivo o entrevistas (Paniagua, 2007). Dentro de esa perspectiva, Plantinga (2011) señala que “en la no ficción el cineasta toma la postura asertiva, presentando estados de cosas como ocurriendo en el mundo real” (párr. 14). En otras palabras, el logro de un realizador está en combinar esa variedad de videos provenientes de distintos registros y épocas para que la memoria de los involucrados y la narrativa tengan armonía y un estilo que consolide el punto de vista del realizador sobre la historia.

En el documental histórico se utilizan de preferencia las imágenes de archivo para resaltar su cercanía a la realidad. En caso de ausencia de éstas se opta por la recreación. Por ejemplo, *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*, los dos documentales más vistos de la última década en las salas de cine comercial de Ecuador, recurren a videos de archivo y a entrevistas a los protagonistas de esos hechos. Así, el uno muestra las dudas que tiene la familia Restrepo Arismendi sobre la desaparición de los hermanos Santiago y Andrés Restrepo, mientras que el segundo narra las diferentes hipótesis que existen sobre el fallecimiento del expresidente de la República en 1981. Pero, de no haberlas, recurren a ese recurso de la ficción.

En el primer caso, al ser un suceso familiar que se convirtió luego en una problemática de impacto nacional, son limitadas las imágenes de archivo a las que accedió María Fernanda Restrepo, hermana menor de los desaparecidos y directora del documental. Ella afirma al inicio del largometraje que apenas tiene diez segundos de tomas de sus hermanos en el archivo familiar. En especial, lo que sustenta la narración son los audios de las llamadas telefónicas grabadas por la familia y las imágenes de los noticiarios. “Fue durísimo conseguir ese material, realmente fue con las uñas. Pensé que sería

fácil conseguirlo en noticieros, en la Presidencia, pero lo primero que encontré fue una pared” (“Uso y retos de los archivos en el cine documental ecuatoriano”, 2015, párr. 20). Lo contrario pasa con el largometraje del expresidente Jaime Roldós, pues al ser un personaje político, se cuentan con más videos periodísticos de su mandato. Aunque es limitado el material anterior a su posesión, el de su familia en Carondelet y los instantes previos a la tragedia. Y el acceso a esas imágenes para la producción igualmente tuvo sus contratiempos: “Nosotros, en un primer momento, pensamos que íbamos a encontrar las imágenes de Jaime Roldós y de ese período (del retorno a la democracia) en los archivos ecuatorianos sin mayor inconveniente, pero resultó ser bastante complejo” (párr. 23). Por eso, en estos dos filmes se recurre a las imágenes recreadas en respuesta al reducido número de videos, toda vez que dentro de la narración era muy importante poner en escena esos acontecimientos.

4.3. Escenas recreadas

“El punto de partida era considerar el documental como un campo de creación, allí donde posiblemente podrían cristalizar las caligrafías filmicas más innovadoras” (Balló, 2010, p. 105). Este autor considera al realizador como creador y espejo de la realidad. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la recreación se fundamenta en lo que ya aconteció, pero no necesariamente debe ser una muestra idéntica del pasado. Esa reconstrucción se enfrentará a las limitaciones ocasionadas por el acceso a la información, los conocimientos e intereses que dispongan los realizadores (Gómez, 2015). En ese sentido, solo se requiere que haya repetición y por ende se altere el tiempo para que se considere la existencia de las imágenes recreadas (Garzón, 2014).

Para algunos autores, como Francés (2012), ese término es sinónimo de dramatización e incluso llegan a describirla como recreación ficcional (Margulis, 2014), ya que esta representación de la realidad se lo usaba en el cine de ficción que trataba acontecimientos históricos interpretados por actores. En tanto que Solé (2014) justifica el empleo de una estructura dramática, de metáforas y de emoción en este género cinematográfico. El interés por cumplir con este último término es lo que le lleva al cineasta a explorar en otros formatos, y por ende a incluir recursos de la ficción como la recreación dentro del relato:

Tenemos tendencia a hacer documentales históricos que son una recolección de imágenes de archivo con los testimonios de

turno. Eso hace que, desde un punto de vista ético, sean piezas impecables porque suelen ser las más plurales, las que explican mejor el marco general y las que pueden permitir transitar de la historia individual a la historia global, pero tienen siempre el gran problema de que no consiguen llegar y sensibilizar a grandes espectros de población (p. 123).

Esto se complementa con lo que plantea Guzmán (1999), quien propone la existencia de protagonistas y antagonistas en el relato en sustitución del narrador. “No es la búsqueda acumulativa de algunas personas vinculadas al tema sino el arduo trabajo de detectar, descubrir verdaderos personajes y ‘construirlos’ cinematográficamente” (p. 7). Así también para Cowie (2014), “el documental es un relato encarnado que, mientras narra la realidad en imágenes y sonidos, nos involucra con las acciones y los sentimientos de los actores sociales como personajes en una ficción” (p. 152). En cualquier situación, Genovés (2014) señala que “el propio género obliga al autor a defender su visión sobre la realidad que observa. Pero es una mirada basada en hechos y argumentos, no banal ni gratuita” (p. 133).

Paniagua (2007) va más allá al señalar que hay dos personajes centrales en la historia de la no ficción: el informante y el actante. El primero es el que entrega información a través de entrevistas. Mientras que el segundo expresa o niega datos, aporta con contenidos y participa de las ideas del director, mira o ignora a la cámara, manifestando de esa forma su beneplácito o inconformidad con la postura del realizador. “Los actantes saben que están siendo filmados y se espera que reaccionen al hecho llevando sus emociones al límite” (p. 14). De esta forma, esta autora diferencia la recreación que se usa en la ficción, en la que participan actores y por lo general se considera como dramatizado, de la que se emplea en el documental, en donde los protagonistas son las personas involucradas en el hecho original o tienen afinidad con ellos.

En efecto, esto se observa en *Con mi corazón en Yambo*, cuando Pedro Restrepo visita después de varios años el Centro de Detención Provisional, que se encontraba en el ex-penal García Moreno, para recordar que en ese lugar pasaron sus hijos Santiago y Andrés los momentos previos a su desaparición (Figura 1).

También en *La muerte de Jaime Roldós* se usa este recurso, cuando Santiago Roldós, hijo del expresidente, recorre los pasillos del Palacio de Carondelet, sede oficial del gobierno ecuatoriano, para

rememorar su infancia y el sepelio de sus padres (Figura 2). En estas dos escenas, ambas personas sobrepasan la línea de informantes y se convierten en actantes. Este recurso también se aprovechó en *Al sur de la frontera* (Stone, 2009), en ese momento en que el expresidente venezolano Hugo Chávez regresa al lugar en donde nació junto al cineasta estadounidense Oliver Stone. Allí se subió a una bicicleta, representando de esa forma su niñez. Algo parecido ocurre en *Chile, la memoria obstinada* (Guzmán, 1997). Una de sus escenas muestra a un grupo de jóvenes tocando en el centro de Santiago, luego de 23 años la canción *Venceremos*, himno de la coalición Unidad Popular que llevó al poder a Salvador Allende. El documentalista chileno trae al presente el ambiente de confrontación que vivió ese país en el período del mandato democrático de líder socialista y la posterior dictadura de Augusto Pinochet.



Figura 1. Pedro Restrepo al interior del CDP.
(María Fernanda Restrepo, 2011).



Figura 2. Santiago Roldós en Carondelet.
(Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, 2013).

Para organizar el análisis se adaptó la clasificación de Dwight Swain (en Puccini, 2015) con el fin de determinar el número de escenas que usan la recreación en los documentales analizados. Este autor establece cinco categorías de secuencias que forman parte

de la estructura de este género cinematográfico de acuerdo con la información que se muestra sobre un concepto, acción, escenario, personaje y el énfasis que se da al relato (Tabla 1).

Tabla I. Las recreaciones en los documentales analizados.

Escenas	<i>Con mi corazón en Yambo</i>	<i>La muerte de Jaime Roldós</i>
Para expresar un concepto, una idea o un pensamiento	7	0
Para cubrir una acción	21	2
Para presentar un personaje	2	1
Total	30	3

En un primer acercamiento, las treinta recreaciones que se usan en *Con mi corazón en Yambo* dan cuenta del limitado acceso a imágenes de archivo, a diferencia de *La muerte de Jaime Roldós* que registra apenas tres escenas. En un análisis más detallado, siete escenas del primer documental expresan un concepto, una idea o un pensamiento. En particular esto se observa al momento de recrear los audios de Luz Elena Arismendi, mamá de los hermanos Restrepo. Ella dice “tocas puertas y tocas puertas, y te das con roca”, y se observa en pantalla a un policía cerrando las ventanas y, finalmente, la habitación quedando sumida en la oscuridad, simbolizando con ello el ocultamiento de información por parte de esa institución (Figura 3).



Figura 3. Mientras Luz Elena Arismendi relata las dificultades que tuvo para acceder a la información sobre sus hijos en la Policía, en el documental se observa a un policía cerrando las ventanas. (María Fernanda Restrepo, 2011).

Se contabilizan 21 secuencias para cubrir una acción en *Con mi corazón en Yambo*, que es equivalente al 68 por ciento. Allí se narra el sufrimiento de su familia con tomas de los cuartos vacíos de la casa (Figura 4), mientras que al momento de narrar las supuestas torturas

que sufrieron los hermanos Restrepo, se recrea este doloroso episodio con primeros planos de las herramientas de un taller de carpintería, tales como taladro, serrucho, alambre...y de fondo el sonido de alguien lijando (Figura 5). Este lugar se encuentra en el mismo edificio donde antes se ubicaba el Servicio de Investigación Criminal (SIC-10). Según la Fiscalía, ésa era una unidad policial clandestina que combatía la “subversión” con métodos de investigación que vulneraban los derechos humanos de las personas retenidas (“Fiscalía prueba la existencia de la unidad represiva conocida como SIC-10”, 2013), entre ellos los hermanos Restrepo, de los que todavía no se han encontrado sus restos mortales (“Hoy se cumplen 29 años de la desaparición de los hermanos Restrepo”, 2017). En cambio, en *La muerte de Jaime Roldós* se recrea el despegue y el accidente del avión. Para el primer momento se recurre a imágenes actuales del aeropuerto de donde salió el vuelo, con sonido de fondo del despegue, y en el segundo se



Figura 4. Las escenas de una casa silenciosa, sin nadie en sus pasillos, es un recurso frecuente de *Con mi corazón en Yambo*. La autora insiste en cómo la ausencia de sus hermanos cambió la vida de su familia. (María Fernanda Restrepo, 2011).



Figura 5. Esta es una de las herramientas de carpintería con la que se recrea la tortura que sufrieron los hermanos Restrepo en el SIC 10, una unidad policial acusada de violentar los derechos humanos. En la narración se describe ese doloroso momento, mientras de fondo se acentúan los sonidos que emiten esos objetos. (María Fernanda Restrepo, 2011).

muestra el cerro en donde se estrelló el avión, junto al sonido de una aeronave estrellándose (Figura 6).



Figura 6. Con esta toma se recrea el rumbo que tomó el avión en el que viajaba el expresidente Jaime Roldós, antes de estrellarse en un cerro. (Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, 2013).

Finalmente, en el documental de María Fernanda Restrepo se emplean las escenas en las que presentan un personaje. En este caso, se simboliza a los hermanos Restrepo en la laguna de Yambo a través de dos patos (Figura 7), y a su mamá Luz Elena Arismendi en su último viaje con tomas de la playa y de las olas de mar (Figura 8). En cambio, en el filme de Manolo Sarmiento se destaca la visita de Santiago Roldós, hijo del expresidente, a Carondelet. En ambos casos, según Cerezuela (2014), se tratan de “diversos recursos experimentales que recrean de manera simbólica sentimientos, pensamientos y expresiones que de otro modo no podrían ser dichos” (p. 188). Ambos hechos ocurrieron hace cerca de tres décadas. Por eso, Rabiger (2005) considera que mientras más lejano es el hecho en relación al tiempo y el espacio, hay más posibilidades de que el director recurra a significados. Eso puede dar paso, como en *Con mi corazón en Yambo*, a recursos como la metáfora al momento de recrear a los hermanos



Figura 7. Los patos de la laguna de Yambo representan a los hermanos Restrepo, ya que cuando se pasan estas imágenes Pedro Restrepo le dice a su hija María Fernanda que solo “faltaron Santiago y Andrés”. (María Fernanda Restrepo, 2011).



Figura 8. “Las últimas imágenes que vi con mi madre fue el mar”, afirma María Fernanda Restrepo, quien la recuerda a través de tomas de olas y playa. Incluso, al momento de narrar el accidente en el que falleció Luz Elena Arismendi, continúa en escena el golpe del agua en las rocas. (María Fernanda Restrepo, 2011).

Restrepo con dos patos o ejemplificando su tortura con primeros planos de las herramientas de una carpintería. Sin embargo, en *La muerte de Jaime Roldós* se narra sin recurrir a figuras retóricas.

En definitiva, los dos documentales usan la recreación ficcional o simbólica como estrategia narrativa para no dejar de lado hechos importantes dentro de la historia. La pertinencia de ese recurso está relacionada con la circunstancia de que tan significativo es un hecho, un audio grabado o lo narrado en *off* dentro de la historia, que puede usarse ese elemento ante la ausencia de imágenes de archivo. Además, está presente la postura del realizador. En *La muerte de Jaime Roldós* no se recrea la información que contienen varios documentos, sino que se resaltan ciertas palabras presentes en ellos. Inclusive, a través del uso de este recurso, se puede determinar que el director es un creador de un determinado punto de vista, en donde las limitaciones que existen en relación al material audiovisual o al presupuesto, se resuelve con creatividad. En síntesis, lo importante de lo realizado en los dos largometrajes analizados es que se sustentan en hechos reales, y así los documentales se mantienen más cerca de ese lado de la difusa frontera.

5. Conclusiones

La recreación es un elemento válido para el documental histórico, ya que permite a través de esas imágenes mostrar los datos mencionados por informantes, actantes, documentos, audios de archivo y narración en *off*. De esa forma, la historia tiene todos los elementos puestos en escena y se enriquece el documental en su conjunto, pese a la ausencia de videos de la época. Aunque sea un recurso de ficción, su uso no desentona con este género

cinematográfico ni con la estética planteada en el resto del largometraje.

Entre ambas historias hay una diferencia bien marcada, en cuanto al número de imágenes recreadas. María Fernanda Restrepo en *Con mi corazón en Yambo* recurre más abundantemente a ese recurso que Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera en *La muerte de Jaime Roldós*. Uno de los factores determinantes es la importancia de los protagonistas, previo a los trágicos acontecimientos. Así, Jaime Roldós, por su cargo de Presidente de la República, ya era considerado en la agenda mediática del país. Lo contrario pasaba con los hermanos Restrepo, quienes fueron parte de los noticieros después de que sus padres hicieron pública su desaparición.

El análisis de la recreación en los documentales puede convertirse en una puerta para continuar con otros estudios relacionados con la conservación de los archivos de imágenes del país y qué entidades son las encargadas de su custodia, y asimismo determinar las limitaciones que tienen las producciones nacionales para usar este recurso proveniente de la ficción, y observar de igual modo cómo el uso y la estética de este recurso ha evolucionado. Es prioritario que existan normativas en las que se impulse la conservación de imágenes y audios que están en archivos particulares, además de que una entidad estatal o cultural como museos, bibliotecas y la Cinemateca de la Casa de la Cultura guarden originales y copias de esos documentos audiovisuales para futuras consultas, ya que la historia del país, y su memoria colectiva, también se conservan en esos formatos.

6. Referencias

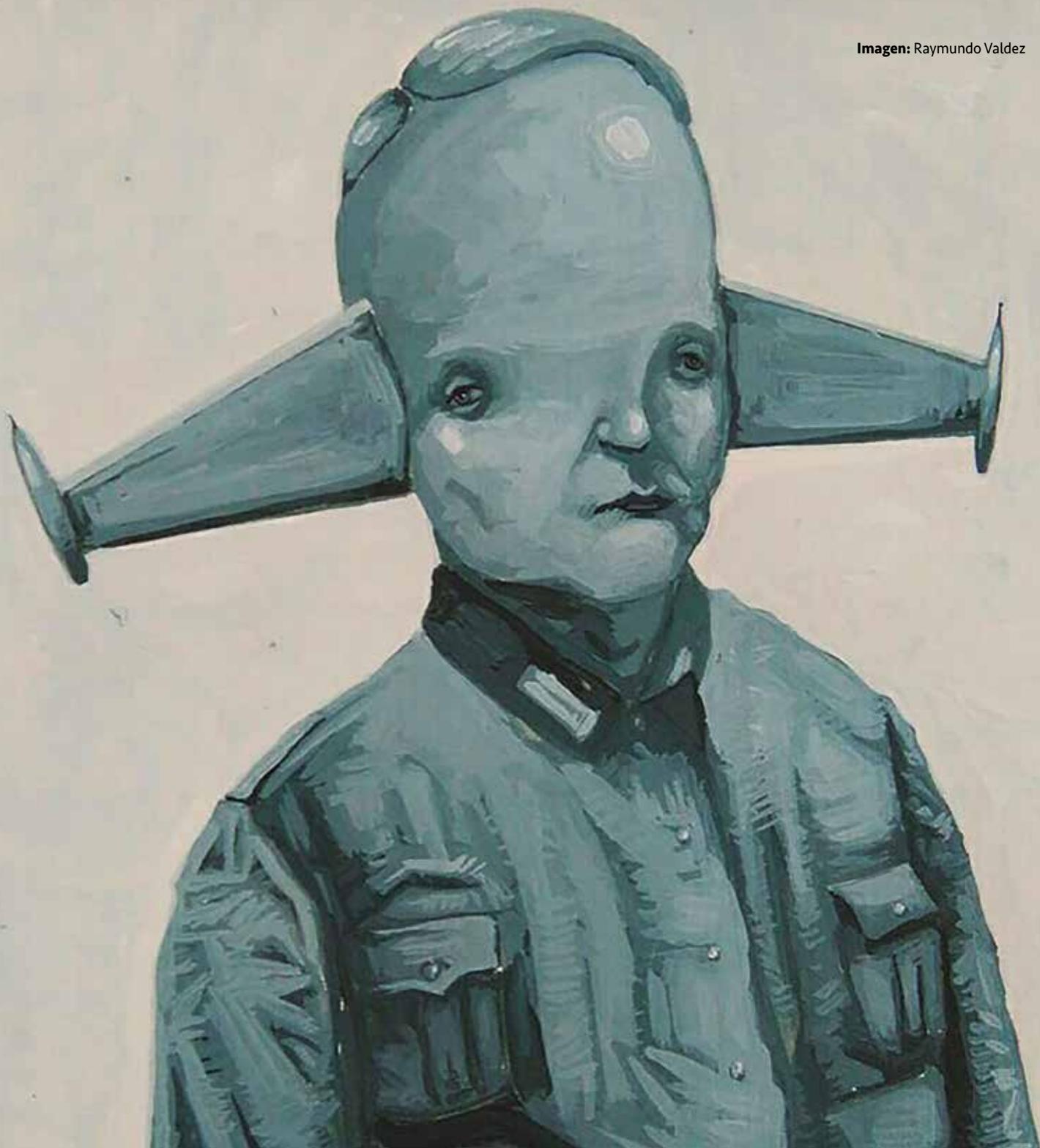
- Balló, Jordi (2010). Cronología de una transmisión (El Máster de Documental de la UPF). En Torreiro, Casimiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no ficción* (pp. 105-121). Madrid, España: Cátedra.
- Brito, Adriana (2015). *Análisis del uso de archivo en el cine documental: "La muerte de Jaime Roldós", de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera*. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/9812/Análisis%20del%20uso%20de%20archivo%20en%20el%20cine%20documental%20La%20muerte%20de%20Jaime%20Roldós%2c%20de%20Manolo%20Sarmiento%20.pdf>
- Campo, Javier & Crowder-Taraborrelli, Tomás (2016). Los problemas clásicos del cine documental no han muerto con la 'revolución digital'. *Cine documental*. (14), 170-185. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/los-problemas-clasicos-del-cine-documental-no-han-muerto-con-la-revolucion-digital-entrevista-a-jonathan-kahana/>
- Cerezuela, Juan (2014). *La confesión en la práctica artística audiovisual: modalidades, estrategias discursivas y expresiones del yo confesional*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.
- Coronado, María José (2018). *Narradores de la memoria: la función de la voz en tres documentales ecuatorianos 2010-2013*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6041/1/T2533-MEC-Coronado-Narradores.pdf>
- Cowie, Elizabeth (2014). El espectáculo de los hechos y el deseo de la realidad (Pardo, Soledad), *Cine Documental*, 9, 149-181. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-espectaculo-de-los-hechos-y-el-deseo-de-realidad/>
- De Pedro, Gonzalo & Oroz, Elena (2010). Centralización y dispersión (Dos movimientos para cartografiar la 'especificidad' del documental producido en Cataluña en la última década). En Torreiro, Casimiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no ficción* (pp. 61-82). Madrid, España: Cátedra.
- Francés, Miquel (2012). *La producción de documentales en la era digital*. Madrid, España: Cátedra.
- Fiscalía prueba la existencia de la unidad represiva conocida como SIC-10 (2013, junio 5). Fiscalía. Recuperado enero 10, 2017, de <http://www.fiscalia.gob.ec/index.php/sala-de-prensa/1068-fiscalia-prueba-la-existencia-de-la-unidad-represiva-conocida-como-sic-10.html>
- Garzón, Anamaría (2014). La realidad como forma: los formatos documentales en el arte contemporáneo. En León, Christian (Ed.), *El documental en la era de la complejidad* (pp. 125-139). Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/42571/Leon%2c%20C.-CON-002-El%20documental.pdf>
- Gauthier, Guy (2013). El documental narrativo. *Documental / ficción* (Márquez, Elida), *Cine Documental*, 7, 144-162. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-documental-narrativo-documental-ficcion/>
- Genovè, Dolors (2014). Historia, testimonio, relato, implicación: la problemática en la representación visual de la memoria colectiva. En Caparrós, Josep Maria; Crusells, Magí & Sánchez, Francesc (Eds.), *Memoria histórica y cine documental* (pp. 129-142). Barcelona, España: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Gómez, Claudia (2015). El País Vasco a través de No-Do. Un proyecto para el estudio de la identidad vasca y el cine durante el franquismo. En Caparrós, Josep Maria; Crusells, Magí & Sánchez, Francesc (Eds.), *Memoria histórica y cine documental. Actas del IV Congreso Internacional de historia y cine* (pp. 310-322). Barcelona, España: Centre d' investigacions Film-Historia.

- Grierson, John (1998). Postulados del documental. En Romaguera, Joaquín & Alsina, Homero (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, España: Cátedra, (pp. 139-147). Recuperado de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>
- Grierson, John (2016). El productor de cine documental (Pardo, Soledad), *Cine Documental*, 13, 160-163. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/tag/john-grierson/>
- Guzmán, Patricio (1999). El guión en el cine documental. En Vilches, Lorenzo (Ed.), *Taller de escritura para televisión*. Barcelona, España: Gedisa. Recuperado de <http://server2.docfoc.com/uploads/Z2015/12/20/MIAzCFneKP/45822730987ecdbe898fd07ca990feb1.pdf>
- Guzmán, Patricio (1997). *Chile, la memoria obstinada*. Canadá, Francia: La Sept-Arte, Les Films d'Ici, National Film Board of Canada.
- Hoy se cumplen 29 años de la desaparición de los hermanos Restrepo (2017, Enero 8). El Ciudadano. Recuperado febrero 12, 2017, de <http://www.elciudadano.gob.ec/hoy-se-cumplen-29-anos-de-la-desaparicion-de-los-hermanos-restrepo/>
- León, Christian (2017). *Memoria y subjetividad del cine documental ecuatoriano (2000-2015)*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5774/1/PI-2017-02-León-Memoria.pdf>
- Luna, Oscar (2016). *La representación social del Estado en los documentales "La muerte de Jaime Roldós" y "Mi corazón en Yambo"*. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/10292/La%20representación%20social%20del%20Estado.pdf>
- Margulis, Paola (2014). La transición como documento del pasado. Un análisis de los films *La República perdida* y *Evita, quien quiere oír que oiga*. *Cine documental*, (9), 46-70. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/la-transicion-como-documento-del-pasado-un-analisis-de-los-films-la-republica-perdida-y-evita-quien-quiera-oir-que-oiga/>
- Miño, María Fernanda (2016). La muerte de Jaime Roldós y *Con mi corazón en Yambo*. La reafirmación del imaginario colectivo en función de nuevos procesos de construcción social y política en Ecuador. *Nawi*, 1 (1), 13-29. Recuperado de <http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/issue/view/issue/17/3>
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona, España: Paidós.
- Paniagua, Karla (2007). *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*. Veracruz, México: Universidad Veracruzana.
- Patiño, Sandra (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Plantinga, Carl (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México DF, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Plantinga, Carl (2011). Documental, *Cine Documental*, (3). Recuperado de <http://www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traduccion.html>
- Películas ecuatorianas estrenadas en salas de cine comercial (2015). Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. Recuperado febrero 20, 2017, de http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/63077.ESTRENOS_PELICULAS_ECUATORIANAS_EN_SALAS_CINE_COMERCIAL.pdf
- Puccini, Sergio (2015). *Guión de documentales. De la preproducción a la posproducción*. Buenos Aires, Argentina: La marca.
- Rabiger, Michael (2005). *Dirección de documentales*. Madrid, España: Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE.

- Renov, Michael (2010). Hacia una poética del documental (Pardo, Soledad). *Cine documental*, (1). Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>
- Restrepo, María Fernanda (2011). *Con mi corazón en Yambo*. Ecuador.
- Rojas, José (2015). El documental, entre definiciones e indefiniciones. *Aisthesis*, (58), 279-312. doi: 10.4067/S0718-71812015000200014
- Sarmiento, Manolo (2016). *El retorno democrático ecuatoriano y el mito de una sociedad sin conflicto: los modos de representación de la muerte de Jaime Roldós*. Quito, Ecuador: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Flacso Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/10241/2/TFLACSO-2016MEST.pdf>
- Sarmiento, Manolo y Rivera, Lisandra (2013). *La muerte de Jaime Roldós*. Ecuador: Corporación La Maquineta, M&S Producción S.R.L.
- Seguin, Jean-Claude (2014). Los hermanos Lumiere, o la génesis del cine documental. En Caparrós, Josep Maria; Crusells, Magí & Sánchez, Francesc (Eds.), *Memoria histórica y cine documental* (pp. 41-57). Barcelona, España: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Solé, Albert (2014). Cómo hacer cine con la memoria. En Caparrós, Josep Maria; Crusells, Magí & Sánchez, Francesc (Eds.), *Memoria histórica y cine documental* (pp. 119-127). Barcelona, España: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Soler, Llorenç (2012). Prólogo Del documental, o la soledad del funámbulo sobre el alambre. En Francés, Miquel, *La producción de documentales en la era digital* (pp. 7-11). Madrid, España: Cátedra.
- Stone, Oliver (2009). *Al sur de la frontera*. Estados Unidos: Good Apple Productions, Ixtlan, Muse Productions, New Element Productions, Pentagrama Films.
- Suárez, José Carlos (2014). La representación visual de la memoria histórica y el poder de las imágenes. En Caparrós, Josep Maria; Crusells, Magí & Sánchez, Francesc (Eds.), *Memoria histórica y cine documental* (pp. 41-57). Barcelona, España: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Usos y retos de los archivos en el cine documental ecuatoriano (2015, febrero 20).
- Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. Recuperado febrero 20, 2017, de <http://www.cncine.gob.ec/cncine.php?c=1358>
- Vallejo, Aida (2007). La estética (ir) realista. Paradojas de la representación documental. *Doc On-line*, (2), 82-106. Recuperado de http://www.doc.ubi.pt/02/aida_vallejo.pdf

Imagen: Dennys Navas





El documental y la historia de los vencidos: la década perdida en Ecuador a través de los documentales sobre Alfaro Vive Carajo

The Documentary and the history of the defeated: the lost decade in Ecuador through the documentaries on Alfaro Vive Carajo

Resumen

La utilización del documental como testimonio histórico ayuda a la construcción de un relato histórico más amplio. Esto es especialmente interesante a la vista de la creación de una *historia de los vencidos* que aporta visiones que chocan con la interpretación doctrinaria del pasado. Para ello nos basaremos en los documentales de *Alfaro vive, del sueño al caos* (Isabel Dávalos, 2007) y *Alfaro Vive Carajo* (Mauricio Samaniego, 2015) como ejemplos del rescate de otras miradas referentes al conflicto guerrillero de Alfaro Vive Carajo (AVC) vivido en el Ecuador en la década de los 80. Finalizaremos con una crítica a la simplificación de la construcción binaria del discurso “Este-Oeste” durante la Guerra Fría.

Palabras claves

Documental histórico; vencidos; Alfaro; Febres Cordero; Guerra Fría.

Abstract

The use of the documentary as a historical testimony helps to build a larger historical narration. This is especially interesting in view of the creation of a *history of the defeated* that brings visions against the doctrinal interpretation of the past. For this we will be based on the documentaries of Isabel Dávalos *Alfaro vive, del sueño al caos* (2007) and Mauricio Samaniego *Alfaro Vive Carajo* (2015) as examples of the rescue of other glances referring to the guerrilla conflict of Alfaro Vive Carajo (AVC) at Ecuador during the 80's. Ending with a criticism of the topic of binary “East-West” speeches during the Cold War era.

Keywords

Historical documentary; defeated; Alfaro; Febres Cordero; cold War.

Sumario. 1. Introducción. 2. Marco teórico. Sobre la historia de los vencidos y la historia de los vencedores. 2.1. Documental e Historia. La historia de los vencidos y el relato fílmico como fuente. 3. La otra historia de Alfaro Vive Carajo. 3. 1. Alfaro Vive Carajo. Crítica y memoria. 3. 2. Historia de Ecuador y Guerra fría. El caso AVC. 4. Conclusiones.

Como citar: Garrido Sanchís, R. (2018). El Documental y la historia de los vencidos: la década perdida en Ecuador a través de los documentales sobre Alfaro Vive Carajo. *Nawi. Arte, Diseño y Comunicación*, Vol. 2, n. 2, pp. 41-62.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/264/223>

Rubén Garrido Sanchís.
Facultad Latinoamericana
de Ciencias Sociales, Argentina
rugasan.ont@gmail.com

Enviado: 02/10/2017

Aceptado: 24/11/2017

Publicado: 30/07/2018

1. Introducción

En el siguiente ensayo analizaremos la construcción de un relato histórico más abierto y plural a través de la inclusión de testimonios y perceptivos que escapan de las visiones binarias. La batalla por la historia, y la historia misma en disputa, formarán parte de nuestra visión para acercarnos metodológicamente a una determinada concepción del *hacer historia* y del propio historiador. Para ello, se hará hincapié en la importancia del documental como fuente histórica contemporánea. En un mundo donde la captación de imágenes y vídeos es un proceso más fácil, amplio y cercano, no podemos descuidar el gran impacto que tiene en la construcción del relato histórico el poder hacer uso de estos recursos. Para ello, nos basaremos en los documentales de Isabel Dávalos, *Alfaro vive, del sueño al caos* (2007) y Mauricio Samaniego, *Alfaro Vive Carajo* (2015), como ejemplos del rescate de otras miradas referentes al conflicto guerrillero de Alfaro Vive Carajo (AVC) acaecido en el Ecuador contemporáneo. Romper la rigidez interpretativa de la historia heredada durante la Guerra Fría nos servirá de ejemplo para valorar las limitaciones y potencialidades de una lucha por la historia, más amplia y plural, donde fluya la comprensión social como mediación entre la historia y la sociedad.

2. Marco teórico. Sobre la historia de los vencidos y la historia de los vencedores

Dentro de la docencia de la disciplina histórica hay muchos clichés, que de forma consciente o inconsciente, se difunden en el ejercicio de la transmisión del conocimiento. El reconocido *leitmotiv* de “la historia la escriben los vencedores”, supuestamente atribuida a Winston Churchill durante la mitad del siglo XX, representa una expresión que todos nosotros hemos escuchado más de una vez. Más allá de que nos parezca más o menos una elocución inteligente, lo cierto es que resulta más preocupante lo que se oculta que lo que se dice en este enunciado.

La historia, como un conocimiento de profundas raíces, siempre estuvo bajo el influjo de distintas consideraciones: la historia *teocrática*, donde el ser humano no es el actor exclusivo a la hora de presentar de un pasado plausible y cronológico (Heródoto; Polibio); la historia *romántica*, que promueve una visión arcaica y mistificadora de la gloria al pasado (Numa Fustel; Jules Michelet) y sobre la que se fundan los relatos fundacionales del Estado-

Nación; la historia *positivista*, que defiende la unidad disciplinar con las ciencias naturales (Auguste Comte; Henry Buckle); y la historia “como arte” de la singularidad y la imaginación (Panofsky; Benedetto Croce; Collingwood, 1977). Muchas de estas concepciones serían cuestionadas en función de los grandes debates sobre la objetividad del relato histórico (Charles Beard y Carl Becker), la masa y el individuo en el hecho histórico (E.H. Carr y Isaiah Berlin) o la crítica a la universalidad de la historia (Oswald Spengler y Arnold Toynbee). Todo ello se plasmaría en una generación de nuevos pensadores historicistas durante el periodo de entreguerras, dando lugar a un nuevo método académico que rompía con el aislamiento y la esterilidad preconizada por el positivismo dentro de la academia. Fruto de esta época podemos ubicar a la reconocida escuela de Annales, desde la cual se sostiene que “la historia conseguía combinar, por un lado, la aspiración a la rigurosidad científica que había heredado del historicismo clásico y del positivismo comtiano; por otro, la aspiración a la globalidad a través del diálogo interdisciplinar que había heredado de los sociólogos, al intentar aglutinar y conectar de un modo más efectivo a todas las ciencias sociales” (Aurell, Balmaceda, Burke y Soza, 2013, p. 259).

Es en medio de este debate, en el contexto de un ambiente crítico y rupturista característicos de la sociedad de entreguerras, desde donde tenemos que partir para entender este leitmotiv recurrente. Volviendo al celeberrimo apotegma “la historia la escriben los vencedores”, podemos tomarlo como una representación en sí misma del doble ejercicio del conocimiento histórico. Primero, se reconoce la existencia de una *intencionalidad* en el historiador como autor¹. El profesional de la historia es indisociable de las coordenadas de su momento histórico, de la mentalidad de su época y de los intereses concretos que persigue. Así, el primer sentido de la frase, con el que se puede estar de acuerdo, es que la escritura histórica está siempre inserta dentro de distintos campos de análisis, metodologías, visiones y valores.

Ahora bien, ¿es verdad que la historia siempre reproduce la voz de los vencedores? Y si esto fuera así, ¿cómo es posible la superveniencia de relatos y visiones distintas a las de los vencedores? De forma caricaturesca, pasaríamos de un profesional visto como

1 Esta cuestión nos requeriría ahondar en el debate sobre la posibilidad de la objetividad/ subjetividad dentro del análisis y relato históricos. No obstante, debido a la extensión de dicha temática, no se analizará en el presente ensayo. Para introducirse en el debate ver Iggers (2012).

juer absolutamente imparcial al de un al historiador *totalmente parcializado*, escribiendo como mercenario para un orden concreto, el orden de los vencedores, apareciendo así como un frío sirviente de lo que será la verdad oficial, sentando cátedra en la academia y difundiendo la aquilatada historia canónica. Si bien esto puede ser cierto en algunos casos, el aceptarlo como un hecho inexorable significaría la victoria sin fisuras del *status quo*, del utilitarismo y del ocaso de la profesionalidad del conocimiento histórico. Por ende, la muerte de la historia.

La historia es como la política, pero en el pasado. Al igual que hay visiones enfrentadas en la actualidad, también las había en el pasado. Al igual que hay confrontaciones sobre cómo miramos el presente, también las hay sobre la mirada adecuada del pasado. ¿Cómo explicar, entonces, obras históricas de gran importancia como el relato del exterminio de la población indígena en Estados Unidos, *Bury My Heart at Wounded Knee* de Deen Brown, publicada en plena época del conflicto racial y del auge de movimientos por los derechos civiles en los EEUU? ¿Qué sentido tiene para los pueblos latinoamericanos la publicación del ágil ensayo con tintes históricos *Las venas abiertas de América Latina* de Galeano, en la década de los 70? La respuesta a todo ello es sencilla: la historia es un territorio en disputa².

Existen ejemplos de una historia distinta y confrontada a la visión canónica, sea del estado o de la academia. Cabe resaltar que no vamos a defender en estas líneas todas aquellas escuelas de raíz posmoderna. Muchas veces se tratan de estudios de área que simplemente adoptan una posición crítica ante el conocimiento histórico y sus obras, pero sin presentar ningún referente o alternativa en la práctica de la creación y el debate profundamente histórico. Contrariamente, preferimos resaltar todos aquellos estudios que construyen obra histórica y absorben miradas más amplias para expandir el conocimiento delante de una realidad poliédrica. Una historia política que escuche e investigue desde y para aquellos sujetos apartados de los cantos de gloria del canon histórico, fragmentados y esterilizados, a su vez, por el auge de posmodernismo.

Durante la posguerra, la larga tradición marxista británica fructificaría en un prolífico grupo de historiadores (Raymond Williams, Edward P. Thompson, Eric Hobsbawm) entre los que sería

2 Para una visión argumentada de esta concepción, véase Svampa, M.L. (2016) "El pasado en disputa. Memoria, olvido y usos de la historia". Buenos Aires: Prometeo.

interesante destacar a Raphael Samuel (1934-1996), fundador del reconocido *History Workshop* en Ruskin College Oxford, interpellando a los mismos estudiantes como trabajadores adultos a la hora de escribir una historia *desde abajo*, a partir de sus propias experiencias laborales en fábricas y minas (Aurell, Balmaceda, Burke y Soza, 2013, p. 278). A este antecedente podríamos sumar los aportes del grupo de estudios subalternos de Ranajit Guha³, u obras poscoloniales⁴ como *Los jacobinos negros* de C.L.R. James, incluso el reconocido *Taller de Historia Oral Andina* (THOA) dirigido por Silvia Rivera Cusicanqui⁵ o el reseñable auge de los títulos *people's history*⁶ (historia popular) a partir de Howard Zinn. Estos ejemplos son sólo algunos aportes que permiten sumar visiones, intereses y construcciones de clase a los enfoques generales de la historia. Muchos de estos ejemplos pueden llegar a ser polémicos entre sí, sin pretender en ningún momento ser un cuerpo cohesionado.

Lo que importa resaltar de todo ello es la posibilidad de la construcción de una genuina *historia de los vencidos*, escrita desde las tripas de la marginación, la rabia de los oprimidos y la justicia del indefenso; en definitiva, un relato solemne de "los de abajo". Así, la *crisis de la historia* dejaría de ser un problema académico, al hacer que la disciplina se reencontrase en su utilidad y, por tanto, con su horizonte: la historia como una consciencia del mundo existente que hunde su explicación en el pasado. Llegado a este punto, la historia sería la herramienta aliada para un proyecto donde los vencidos dejen de ser los vencidos. Por tanto, la historia la escriben los vencedores, siempre y cuando los vencidos lo permitan.

Cuando Fidel Castro pronunció en 1951 la reconocida frase

-
- 3 Bibliografía recomendada sobre los estudios subalternos: Guha, Ranajit y Spivak, Gayatri Chakravorty (eds.). (1988). "Selected Subaltern Studies". Oxford University Press; Spivak, Gayatri Chakravorty (2003). "Death Of A Discipline". Columbia University Press. Nueva York.
 - 4 Otros textos a resaltar de la mirada postcolonial: Mignolo, Walter (2009). "La idea de América Latina. Crítica y emancipación"; Amir, Samin (1989). "Eurocentrism", Nueva York: Monthly Review Press.
 - 5 Un buen texto para acercarse a la propuesta de la historia oral a través de la visión de Rivera; Mignolo, Walter (2002). "El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui". Buenos Aires: Clacso; Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). "Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores". Buenos Aires: Tinta Limón
 - 6 Se hace referencia al libro: Zinn, H. (1980). "A People's History of the United States: 1492-Present." New York: Harper Collins. Pero también se recomienda: Pelz, W. A. (2016). "A people's history of modern Europe", Pluto Press; Morton, A. (1999). "A people's history of England". Lawrence & Wishart.

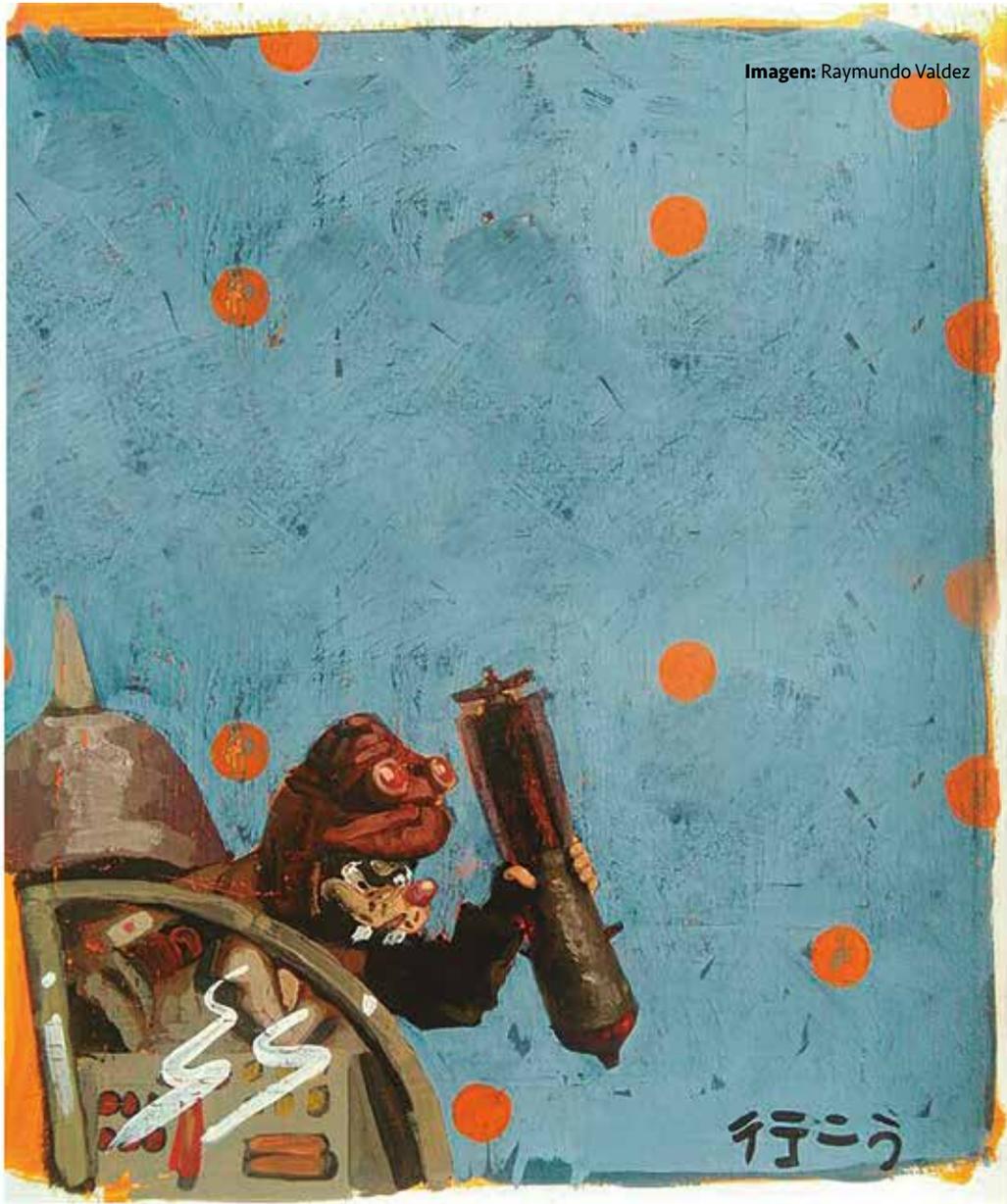


Imagen: Raymundo Valdez

“Condenadme, no importa, la historia me absolverá” (Castro, 1961) durante el alegato de autodefensa ante el Juicio por el asalto al cuartel Moncada, no se lanzaba románticamente a las manos de una fuerza azarosa o de la musa Clío. Castro dejaba su alegato de defensa en las conciencias de todos aquellos que luchaban contra el régimen de la Cuba de Batista. Los problemas que señaló en ese célebre discurso serían los lineamientos políticos para la insurrección política, que en caso de ser ejecutado después de ese juicio, serían continuados por aquellos descontentos y desposeídos por aquel régimen. Por lo tanto, la historia no era algo externo; era y es una comprensión útil y real para la disputa de valores enfrentados, de intereses opuestos y proyectos antagónicos. La historia que absolvería a Castro no sería la misma historia que lo condenaría. El triunfo de una de las dos sería la historia que lo convertiría en héroe o villano.

2.1. Documental e Historia. La historia de los vencidos y el relato fílmico como fuente

La relación entre el cine y la historia siempre fue complicada. Si bien siempre existió desde la historia una reducción de lo fílmico en torno a una distorsión de la veracidad de los hechos representados, también existió la tensión opuesta desde el mundo artístico, aceptando la distorsión de lo histórico con un fin estético y creativo. Este doble movimiento siempre generó un malestar entre especialistas, reprochándose mutuamente este ejercicio profesional. No obstante, desde que la historia es aceptada como un campo diverso y abierto a lo multidisciplinario, no ha sido extraño encontrar al historiador fungiendo como crítico cultural, un ejemplo magnífico de lo cual sería el relevante papel desempeñado por Eric Hobsbawm (2014) como crítico de Jazz, o al cineasta ejerciendo de historiador, siendo una interesante muestra de ello la serie documental *La historia no contada de Estado Unidos (The Untold History of the United States)*, Oliver Stone, 2012). Por lo tanto, vemos que es posible el encuentro y el respeto entre profesionales en favor de una pasión y un objetivo común.

Para este entendimiento entre campos hay que partir de la limitación clara del método histórico, que a la vez lo hace propio y singular, capaz de asentar debates y generar réplicas. El trabajo con las fuentes, la argumentación documental...etc. constituyen la base que otorga solidez al discurso histórico, tanto de forma escrita como visual. Es lo que hace posible la disputa dentro del campo, la que trata de presentar las caras distintas de una misma realidad. Perder

esto de vista significaría silenciar las voces, ocultar las alegrías y los desencantos de los allí representados. En definitiva, sacrificar la meta de la comprensión por un vano ejercicio expresivo.

Estas fuentes pueden estar basadas en testimonios, y “la manera de designar colectivamente aquellas cosas que singularmente se llaman documentos, en cuanto un documento es algo que existe ahora y aquí, y de tal índole que, al pensar el historiador acerca de él, pueda obtener respuestas a cuestiones que pregunta acerca de sucesos pasados” (Collingwood, 1977, p. 19). Entonces, el documento que contiene el testimonio no es de por sí “historia”, si no es debidamente preguntado. Ahí es donde recae la responsabilidad del historiador: ser capaz de relacionar y desentrañar todo lo que puede aportar un documento. También sucede en el relato fílmico: “El cine propone al investigador una fuente de estudio indirecta por su capacidad creadora y organizadora pero, a su vez, en muchos aspectos, una fuente directa, puesto que aporta voces testimoniales de protagonistas ya sean reportajes, opiniones o discursos, acompaña gestas en su realización, nos muestra el ambiente donde se produjeron los hechos y es al mismo tiempo creador y testigo” (Mell, 2014, p. 73).

Sería un extenso debate entrar en la cuestión si todo film puede ser tomado como una fuente, en función del caso a estudiar. Ya que, como mercancía cultural, todo producto fílmico está inserto dentro de unas relaciones sociales de producción que lo llevaron a cabo, con una cierta intencionalidad y una repercusión social (Nigra, 2013). No obstante, tomaremos el caso de documental, al ser el más riguroso en cuanto a cronologías y reproducción de los discursos e imágenes, extraídos directamente de la realidad, al natural.

Desde su origen, en las década de los 20 del siglo pasado, el cine documental muestra una inquietud por difundir el testimonio y las vivencias de las comunidades humanas en clave etnográfica, como *Nanook el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922) o *Moana* (Robert Flaherty, 1925). De igual modo, otras muchas obras trataban de captar la realidad en su sentido más urbano y modernizado, como idea de progreso; en esta órbita, cabe resaltar obras como *No Paiz das Amazonas* (Silvino Santos, 1921) o *El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kinoapparátom*, Dziga Vértov, 1929). Esta fijación por la realidad y la dinámica social continuará latente durante toda la producción del documental, navegando entre la crónica y el reportaje, remarcando un estudio más profundo y interpretativo del

relato. Así, la retransmisión de la relación de la existencia humana, de sus costumbres, sus valores y las relaciones con otros hombres, quedará implícitamente ligado al documental, entendido éste como documento y testigo de una época.

Con todo esto nos falta añadir la potencialidad del documental como difusión del conocimiento y el hecho histórico. Como dijimos anteriormente, se entiende la historia como *una consciencia del mundo existente*, por lo que el film como fuente histórica nos puede servir como una gran herramienta para adquirir dicha consciencia. No solo por su capacidad de fácil difusión o por la instantaneidad de la captura del presente; también por la posibilidad de incorporar voces de distintos estratos sociales, a la vez, que posibilita un debate más fluido en el tiempo y en el espacio. Un ejemplo sería *The act of killing* (Joshua Oppenheimer, 2012), donde se juega de forma magistral con la escenografía como medio para que los autores materiales de las matanzas de Indonesia, que asesinaron a medio millón de personas entre 1965-1966, acaben delatándose, tanto moral como históricamente, delante del espectador. Otra muestra de ello sería *Contra Paraguay* (Federico Sosa, 2014), donde se expone un ejercicio de revisión histórica sobre la Guerra de Paraguay desde una tendencia nacional-popular⁷, poniendo a dialogar en el tiempo y en el espacio a historiadores, sociólogos y actores varios de Brasil, Argentina y Paraguay. Estos ejemplos pueden ser tomados como parte de esos testimonios que amplían notablemente la visión del relato histórico. Pintando las frías páginas de la historia positivista con el vivo y claro-oscuro color humano. Esa batalla por la historia cobra sentido al poder representar las otras visiones que quedaron fuera o sufrieron los efectos negativos de la visión dominante del relato histórico. Es dentro de esta óptica donde pasaremos a analizar los documentales de Isabel Dávalos *Alfaro vive, del sueño al caos* (2007) y Mauricio Samaniego *Alfaro Vive Carajo* (2015), como intentos de reconstruir la pluralidad de voces como forma de enfrentar una reconstrucción del pasado histórico.

3. La otra historia de Alfaro Vive Carajo

Los documentales *Alfaro vive, del sueño al caos* (2007) y *Alfaro Vive Carajo* (2015) son dos intentos de reconstruir el pasado contemporáneo desde dos ópticas distintas. Ambos parten de un mismo sujeto histórico, la guerrilla ecuatoriana Alfaro Vive Carajo

7 Sin olvidar la relación existente entre la cinta documental y el reconocido ensayo histórico de White (1989).

(AVC), y de un mismo contexto epocal, definido por la situación histórica/social en que se veía envuelta el Ecuador de la década de los 80. No obstante, en el primer documental la directora intenta acercarse a la aparición de la guerrilla y a la conmoción de la época a través de sus recuerdos de infancia y de los comentarios que recuerda entre sus familiares. La búsqueda de actores que estuvieron involucrados, juntamente con archivos audiovisuales de la época, también serán vitales para construir la narración desde el punto de vista de la directora. El segundo documental, sin embargo, parte de la visión del propio director como ex-miembro de AVC. Por lo que la narración será mucho más directa y efusiva, llegando a conseguir una mayor complicidad por los testimonios de sus ex-compañeros.

Los dos documentales son un buen ejemplo del intento de reconstrucción de un proceso más amplio de la historia, a través del propio relato de los que participaron en el conflicto histórico. No obstante, se aprecia cómo el documental de Dávalos se presenta con un tono más prudente respecto al acercamiento de los hechos, siendo un proceso de autoconciencia que se liga a la aproximación del conflicto guerrillero, instalado en todo el país como una suerte de leyenda negra. En cambio, desde el documental de Samaniego vemos cómo la denuncia de la parcialidad de la versión oficial impuesta por el gobierno al derrotar la guerrilla es un tema recurrente en el film.

Es por esto que el documental de Samaniego resulta relevante. Al ser un testimonio que parte desde su propia experiencia, el documental trata de explicar las razones por las que, tanto él como sus ex-compañeros, se vieron envueltos en la formación de la guerrilla alfarista. Esto evidencia la necesidad de un debate contemporáneo que nunca fue saldado en la sociedad ecuatoriana. Por otra parte, el documental de Dávalos anticipa esta necesidad del debate y la memoria con el acercamiento que, casi como un nieto preguntando a su abuelo, inicia un recorrido a un pasado traumático de la sociedad en la que viven. La pulsión por tratar de afrontar el pasado conflictivo de una sociedad que olvida o sólo recuerda en forma de “leyenda negra” hace de los dos documentales un aporte relevante a la hora de presentar otras voces dentro de tal disputa por la historia ecuatoriana: el contexto de transición a la democracia, las desilusiones del nuevo gobierno, la violencia en la calle, la impunidad de las fuerzas del Estado, los proyectos nacionales silenciados por la lógica del mundo bipolar...etc. forman parte de los aportes que ambos autores presentan en sus films como marcos sobre los que entender el pasado reciente.

Ambos documentales presentan el pasado más reciente, que continúa parcialmente desconocido por la población ecuatoriana. Esto se presenta no como la imposición de una verdad absoluta, sino como relatos que acaban complementando la visión de un pasado que pueda servir para la comprensión más profunda de la misma sociedad que los contiene. Los actos que acontecen en la historia obedecen a un contexto y a una comprensión que desde la actualidad nos puede parecer extraña o desconocida. No obstante, esto no imposibilita el acercamiento crítico y la comprensión del por qué del devenir de los hechos o de las intenciones humanas. Estos dos documentales son muestra de ello. Ambos films presentan testimonios y valoraciones de la época, remarcando el hecho de su contexto y la necesidad de abrir un diálogo histórico entre los ecuatorianos, como forma de comprender un pasado y, asimismo, como forma de condicionar el presente.

A continuación pasaremos a analizar el contexto histórico al que hacen referencia los distintos testimonios de los documentales, y de qué manera éstos ayudan en el proceso de comprender la historia en un sentido más amplio. Para ello se hará hincapié en el papel de esa “historia de los vencidos”, como una forma de presentar otros aportes que inferan mayor causalidad al hecho histórico.

3. 1. Alfaro Vive Carajo. Crítica y memoria

El FRPEA (Frente Revolucionario del Pueblo Eloy Alfaro), o como sería conocido posteriormente debido a la labor de agitación, Alfaro Vive Carajo (AVC), fue un grupo político-militar activo durante la década de los 80 (1983-1989) que llevó a la práctica la lucha armada como estrategia política en el Ecuador. La diversidad de actores que engrosaron sus filas provenían de ex-militantes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), de militantes de organizaciones estudiantiles de las principales universidades de Ecuador como la UCE (Universidad Central de Ecuador) y la Pontificia Universidad Católica de Ecuador) e incluso de militantes del MRIC (Movimiento Revolucionario de Izquierda Cristiana). El objetivo común en la conformación del Frente se configuró en torno a los objetivos de la democracia, la justicia social y la soberanía nacional, aunque sin definir profundamente ni el significado y ni el alcance programático de estos términos (Terrán, 1994).

El frente guerrillero optó por el nombre “Eloy Alfaro” para

reivindicar la figura de este general oriundo de Manabí⁸. Alfaro fue un “liberal radical, líder de diversas revueltas armadas contra los regímenes conservadores de la segunda mitad del siglo XIX y, desde 1895 hasta 1912, Presidente de la República” (Terrán, 1994, p. 4). Esto es algo singular del pensamiento latinoamericano, a saber, el rescate de antiguos liderazgos que serán reabsorbidos como referentes fundacionales de muchos movimientos guerrilleros y expresiones políticas de signo popular. El eco mariateguiano, *ni calco ni copia, creación heroica* (Mariátegui, 1928), resonará en la creación de los proyectos radicales asentados en la tradición del pensamiento propio, de cara a hacer posible eso que se ha dado en llamar “segunda independencia”, a través de la revolución de carácter popular-socialista que permita incorporar los problemas de la propiedad junto a la formación de una auténtica comunidad nacional. Como el mismo Santiago Kingman, relevante miembro e ideólogo de AVC, reconoce en el documental de Dávalos: “Todo eso significaba una ruptura con el marxismo, no una actitud contra el marxismo, sino una ruptura. Porque si habíamos estado buscando una tradición histórica y la habíamos encontrado en Alfaro, teníamos que ser consecuentes con ese pensamiento y eso significaba en convertirnos en una especie de liberales radicales”.

Desde finales de los 60, el continente se encuentra delante de un nuevo escenario. Con la revolución cubana en el poder, el marxismo más ortodoxo fue tomado por sorpresa. La raíz profundamente martiniana de la revolución proyectó nuevas tácticas en el continente. La vía democrática al socialismo de Salvador Allende en Chile (1970), la revolución sandinista en Nicaragua (1979) y las distintas guerrillas que surgieron en distintos lugares de América Latina, forman parte de estas nuevas respuestas de un marxismo que se repensaba a sí mismo, desde su problemática concreta en la región (Fernández, 2006, pp. 65-67). El marxismo no como un cuerpo canónico y rígido, sino como un pensamiento aglutinador de la crítica y la tradición propia. Así se volverá a levantar la necesidad de pensar en términos nacionales, pero retomando el papel de la izquierda clasista como garantía interna de un proceso nacional popular y de masas. La toma de las armas aparecía como la solución definitiva para una movilización social que pretendía acabar con las estructuras oligárquicas e imperialistas que caracterizaban el dominio político y económico regional (Jarrín, 1985, p. 29). Desde esta concepción

8 Es una de las provincias costeras del Ecuador.

Imagen: Raymundo Valdez



se pueden inscribir las pretensiones del grupo de AVC, recogido en ambos documentales a través del testimonio de Arturo Jarrín, hecho así mismo en el penal: "...1. Un gobierno popular y democrático; 2. Una economía nacional e independiente; 3. La justicia social como base para la democracia y la libertad; 4. Soberanía nacional; 5. La instauración de la Patria Grande latinoamericana" (Comisión de Defensa Jurídico-Institucional de la Policía Nacional, 2010). Esto generará una visión donde la consecuencia de un fin liberador, con el objetivo de la emancipación social a la vez que de rechazo de las estructuras oligárquicas del estado ecuatoriano, dará forma a la subjetividad revolucionaria como vía legítima para la política. La realidad experimentada en otros países la hacían plausible (Terrán, 1994).

Frente a esto, se construirá otro discurso que será el oficial presentado por las fuerzas de seguridad y los órganos del Estado. La visión de unos *elementos subversivos*, adjetivando al sujeto como jóvenes románticos y "accediendo a publicaciones parcializadas con versiones interesadas sobre una sola faceta y no la reseña completa sobre la magnitud de los problemas. Es posible que esa juventud, mal informada, haya desviado su conciencia hacia los objetivos que esas publicaciones perseguían y los intereses políticos que defendían sus autores" (Comisión de Defensa Jurídico-Institucional de la Policía Nacional, 2010. p. 46). Según esta visión, esto les llevó a cometer actos armados para desestabilizar el Estado, en favor de fines personales, llegando a ser considerados como terroristas, al tiempo de beneficiarse del caos en un momento tan delicado. Ejemplo de ello lo encontramos en el comunicado de la policía nacional ecuatoriana, en el cual se señalaba que "los sutiles y perversos métodos de la sedición criminal van distorsionando hasta tal punto los conceptos del bien y el mal, de orden y anarquía, de honor y deshonor y hasta de vida o muerte... que, en un trance de subversión que estaría dando paso a la barbarie y a la locura, hay quienes aún en las más altas funciones del Estado se parapetan para defender a ultranza al delincuente, hacer la apología del delito, y condenar, sin fórmula de juicio, al agente de la ley, al defensor del orden y de la seguridad social" (*El Comercio*, Ecuador, 14 de diciembre de 1987). Por lo tanto, estos sectores subversivos serán vistos por los cuerpos de seguridad del Estado como los perversos iniciadores de una desestabilización creciente frente al que se superpone la nación. Semejante discurso generó una defensa, en la práctica, de métodos de tortura y eliminación física.

Estas interpretaciones a la vez serían absorbidas por las historia del momento. A continuación, se insertarán estas visiones en el momento histórico del que partimos, observando los claros-oscuros de la visión histórica oficial, y viendo cómo el documental nos ayuda a ampliar las causas y las consecuencias del hecho histórico.

3. 2. Historia de Ecuador y Guerra fría. El caso AVC

La década de los 80 fue especialmente convulsa en América Latina. Sus economías, a nivel regional, presentaban una situación de manifiesta debilidad. Con el impago oficial de la deuda por parte de México en 1982, empezará una espiral de desconfianza internacional, relacionándose con una fuga de capitales y el descenso de las inversiones ante el miedo de una expansión de la recesión por la región. Así dará inicio el periodo conocido como la "década perdida". Momento en el que, aprovechando la coyuntura de la crisis económica, se producirá una renegociación de la deuda y de las políticas destinadas a paliarla; los poderes económicos transnacionales, entonces, acabarán incentivando la dependencia de la región al capital internacional, profundizándose el proceso de inserción en la globalización (Frenkel, 2008. p. 43). Por un lado, la crisis de la deuda, que ya empezó a mostrarse en la década anterior, irrumpió de forma arrolladora. Se plantean, frente a ello, una serie de políticas ineficientes y asimétricas, como la nacionalización de las deudas privadas externas (utilizando mecanismos nacionales), en claro beneficio de los intereses de las bancas acreedoras y del sistema financiero internacional. Detrás de todo ello, y de una forma muy visible, estaba el Fondo Monetario Internacional (Manero y Pastor, 2002, p. 30). En el caso de Ecuador, la caída de los precios del petróleo fue acompañada con un cese del flujo de crédito externo, a la vez que subían las tasas de interés asociados a la deuda externa. Además, a todo ello deben unirse los desastres infligidos por el fenómeno meteorológico "el Niño" sobre la producción agrícola del litoral en 1982-1983 y el terremoto de 1987, que perjudicó tanto el consumo interno como a la exportación. Así, la apuesta por la "sucretización"⁹ significó un golpe a la debilitada economía nacional, ya que "los sectores privados ecuatorianos lograron que sus deudas extranjeras se convirtieran en deudas en sucres frente al Banco Central, mientras que éste asumía el pago en dólares ante los acreedores

⁹ Sucre era la antigua divisa ecuatoriana, anterior a la aceptación del dólar estadounidense a finales de la década de los 90.

internacionales. De esta manera, a partir de 1983, la casi totalidad de la deuda del sector privado se convirtió en deuda del sector público” (Naranjo, 2004. p. 245). Posteriormente, a la mitad del mandando del presidente Febres Cordero, con la liberalización de la economía, el beneficio de los inversores cortoplacistas pasó a ocupar un lugar central; la caída de los precios del petróleo, al mismo tiempo, dejará al Ecuador en una situación cercana al colapso económico (Thoumi y Grindle, 1992, pp. 62-65).

Todo ello condicionó un escenario continental que se encontraba en plena efervescencia de luchas llevadas a cabo por organizaciones políticas que reclamaban nuevos acuerdos políticos. Países como Argentina, Brasil o Perú se encontraban en procesos que restituyeron la construcción de regímenes democráticos después de las traumáticas dictaduras articuladas en torno al discurso de la “Seguridad Nacional”. Estos gobiernos militares se extendieron por la década de los 70 y principios de los 80 con una actuación golpista, y aplicando sistemáticamente el terrorismo de Estado, apelando a una presunta restauración del orden político y la estabilidad constitucional. No obstante, con su irrupción en el poder pretendían la creación de un Estado nuevo, planteando una nueva constitución con rasgos autoritarios, programando un proyecto de matriz capitalista y exportadora para la inserción económica internacional. Estos gobiernos contenían unos rasgos ideológicos concretos que se basaban en una feroz eliminación de los opositores a este nuevo orden (llegando incluso a perpetuar crímenes raciales de lesa humanidad), a la vez que se pregonaba una pacificación social frente los elementos “desestabilizadores” de la guerra fría. En el caso de Ecuador, esto aparece planteado en los dos documentales que estamos analizando, identificando un largo periodo que comprendía la dictadura Civil de Velasco Ibarra (iniciada en 1970) y la dictadura militar del triunvirato (1972-1979) donde se llevaba a cabo esa contención bajo una promesa de reforma y modernización del país que nunca llegó a concretarse. Durante este largo periodo de sucesión de dictadores, las persecuciones de líderes políticos, la clausura de universidades y la supresión de voces discordantes fue el sustento de un proyecto político que dejó a la oposición política tradicional apartada e inoperante. La matanza de “Aztra”, referida en el documental de Samaniego, muestra un ejemplo del terrible

proceder político-represivo de la época¹⁰ El clima de violencia política era una realidad imperante, tanto para viejos como nuevos políticos.

A principio de los años 80, estos regímenes empezaron a mostrar signos de desgaste tanto por la coyuntura económica como por la impopularidad de sus medidas, e incluso por presiones internacionales que pedían una transición tutelada. Como muestra M. Antonio Garretón, estos regímenes sufrieron un proceso de transición gestionada y tutelada "desde arriba" (generalmente, no por su derrocamiento militar ni por su colapso), debido a la incapacidad de legitimar su sistema autoritario, teniendo que aplicar ciertas fórmulas de apertura democrática, ya fuera por su percepción de tener el objetivo cumplido o como forma de mantener unos principios delante de su fracaso. A esto se la acompaña por un proceso "desde abajo", donde las movilizaciones sociales y políticas iban descomponiendo el régimen y acelerando el ritmo de transición. Este proceso se fue completando con unos marcos institucionales que posibilitaban la negociación (Garretón, 1997, pp. 20-29). En el caso del Ecuador, después de un largo proceso de represión, el final de la dictadura militar (1972-1979) abrió un periodo de amplia esperanza a través de una nueva constitución y la elección de un presidente progresista, Jaime Roldós Aguilera, encabezando lo que se denominó "concentración de las fuerzas populares". Como es presentado en ambos documentales, la muerte de Roldós en un inesperado accidente de avión, solo hizo que aumentar las tensiones políticas en un momento de frágil transición. El relevo a cargo de su Vicepresidente, el demócrata-cristiano Osvaldo Hurtado, supuso el inicio de la aplicación de políticas de austeridad que acabarían generando un descontento que desembocaría, finalmente, en una situación de total desconfianza en el proceso por una parte de la esfera política. En ese contexto, algunos apostaron por "construir estructuras partidistas con capacidad para organizar a la población para fines no meramente electorales, buscando así también una «acumulación de fuerzas» que les permitiese a los sectores populares utilizar espacios y momentos de la democracia electoral y no ser utilizados por ésta. Al margen de que este intento de transformación fue frustrado «desde adentro» por los dirigentes de los partidos, aquellas personas comenzaron a radicalizar sus propuestas conforme el gobierno de Osvaldo Hurtado evidenciaba la disolución

10 "La Troncal recuerda 35 años de la masacre en Aztra Este contenido ha sido publicado originalmente por Diario". El Comercio. 18/10/2012. <http://www.elcomercio.com/actualidad/negocios/troncal-recuerda-35-anos-de.html>

de la esperanza reformista inaugurada por Jaime Roldós” (Terrán, 1994, p. 47). Es en este periodo donde podemos situar el inicio de las actividades de AVC, con el ascenso de las políticas neoliberales y un descontento creciente que se plasmarán en un clima de mucha violencia política y de polarización social.

Frente a esto, todo este periodo estará impregnado de una imaginación geopolítica que, en el marco de la guerra fría, redujo las dinámicas locales y las necesidades sociales concretas bajo una simplificación conceptual como es la idea entonces hegemónica de los “tres mundos”, esto es, “un Occidente natural y normal (el Primer Mundo), que era desafiado por un Oriente antinatural que estaba en las manos autoritarias del estado (el Segundo Mundo), mientras que ambos rivalizaban por conseguir discípulos político-económicos en un Tercer Mundo de países no desarrollados que se convirtieron en la representación más usual de la persistente división geopolítica entre el Este y el Oeste (...). Lo que es más importante es que las explicaciones sobre cómo funcionaba el mundo se vieron dominadas de nuevo por una geografía binaria, que ponía a Oriente frente a Occidente. La categoría de «Tercer Mundo» nació de la oposición estructural entre los otros dos mundos: un Primer Mundo aliado de los Estados Unidos que se enfrentaba a un Segundo Mundo bajo dominio soviético. Por tanto, las regiones y países incluidas en la vasta zona del Tercer Mundo, en lugar de ser significativos en y por sí mismos (...), quedaron reducidos al papel que desempeñaban en el conflicto entre los otros dos” (Agnew, 1998, p. 45). Esta visión estará plasmada especialmente en el periodo de León Febres Cordero (1984-1988), donde la confrontación con los guerrilleros de AVC llegará a su máxima intensidad. El gobierno de Cordero se centró en una agenda definida por el clima de época, tratando de “reducir la intervención estatal en la economía; estimular la empresa privada; y dejar que las fuerzas del mercado determinaran el desarrollo del país. Pocos después de la toma de posesión el gobierno lanzó un experimento neoliberal con apoyo total del FMI y de la administración Reagan en Washington (...) Con Febres Cordero la derecha había surgido como la fuerza política dominante” (Thoumi y Grindle, 1992, p. 51).

Como presentan ambos documentales, la represión iniciada por la aplicación tajante de la doctrina neoliberal durante este periodo será una forma de acercamiento al orden internacional imperante. La relación con Ronald Reagan, especialmente a partir de su viaje a Washington en 1986, provocará que Ecuador se posicionara como ejemplo para la región, avalado por EEUU y

los adalides del neoliberalismo reaganiano. La visión binaria de la guerra fría cobraba pleno sentido, presentando a Febres Cordero como un ejemplo de líder capaz de enfrentar a esos proyectos “peligrosamente de izquierdas”, frenando todos los programas de intervención estatal y política pública de índole social. Con este orden, todos aquellos elementos que se oponían significaban un peligro para toda la sociedad ecuatoriana, especialmente bajo un sobredimensionamiento desmedido de la “influencia externa” cubana o de las guerrillas “colombianas” y “nicaragüense”. El peligro en que se encontraba el Estado por la probable toma del poder de unos “subversivos” generaba la necesidad de erradicar al “enemigo interno” (siempre apoyado por el “enemigo externo”). Se trataba, en efecto, de la doctrina de la “seguridad nacional”, aplicada en tantos países sudamericanos y centroamericanos. Así, se disponía de un espacio en la opinión pública donde la tortura y la desaparición quedaban justificados.

Por otra parte, los AVC serán tomados como el otro polo del binomio de la Guerra Fría. Sus identidades y proximidades a la filiación marxista les hará portadores de la lucha armada como táctica política para la toma del poder. La defensa de la emancipación social y de liberación nacional les permitía construir un relato donde la insurrección popular era posible mediante las armas. Aunque su heterogeneidad ideológica y orgánica era reivindicada como singularidad del “alfarismo”, la separación y falta de coordinación con otros grupos políticos afines los hizo más débiles. La centralidad del análisis “anti-oligárquico” y “anti-imperialista” sobre la sociedad ecuatoriana hará confundir “el enfrentamiento audaz a los aparatos represivos del Estado, con el potenciamiento de la lucha de clases” (Terán, 1994. p. 37). Llegados a este punto, la historia oficial los aglutinará dentro de las categorías de “subversivos” y “terroristas”, como elementos extremadamente negativos en la sociedad de la época. Se los presentaba como actores responsables del conflicto, representando los intereses de la alineación con el polo contrario durante la guerra fría.

4. Conclusiones

Por lo tanto, vemos cómo bajo esta construcción binaria de “Este-Oeste” acaban desapareciendo los problemas concretos de la situación ecuatoriana del momento. El relato maximalista optado por la explicación binaria de la guerra fría silenciará los graves problemas económicos y las tensiones democráticas que recorrían el estado ecuatoriano desde su etapa dictatorial. La fragmentación política, la

desilusión de un proyecto ampliamente soberano e inclusivo acabará mostrando la situación social, donde el descontento era creciente y la violencia política era recurrente. El Estado como garante de un consenso general se posicionó, con su acercamiento a los programas neoliberales, hacia un Estado restrictivo y prepotente frente a una sociedad empobrecida y descontenta.

A través de las miradas expuestas en los documentales se amplía la visión del clima político de la época. La violencia estatal provenía de una serie de conflictos y luchas sociales que se arrastraban de décadas anteriores a la formación del AVC. La amplitud de miras y testimonios hacen posible la construcción de un enfoque más profundo, sorteando los escollos de la simplificación histórica de la guerra fría. Desligar los acontecimientos de las insurrecciones guerrilleras de los condicionantes sociales, políticos y sociales no hace más que parcializar la interpretación de las actuaciones delictivas de un Estado que atentó en demasiadas ocasiones contra los derechos humanos y la dignidad de las personas. A su vez, simplificar las motivaciones últimas de los actores, achacándolas a influencias externas de propaganda y “subversión”, sólo contribuyen a desenfocar las verdaderas razones del conflicto.

La construcción de esa “historia de los vencidos”, utilizando la amplitud testimonial que nos brindan documentales como el de Samaniego y Dávalos, ayudan a esclarecer puntos de vista sobre el mundo que nos rodea. Bien es cierto que el problema de esto sería su difusión social más allá del pequeño círculo del espacio académico, lo cual ya formaría parte del proceso de disputa política y conciencia en que estamos envueltos como sociedad. El pensamiento político y el imaginario social son eco de una realidad material adversa y en crisis que demuestra cómo las visiones maniqueas de la guerra fría no contemplan todas las dimensiones.

Por lo tanto, encontramos en la “década perdida” una época marcada por las transiciones y esperanzas en el cambio democrático¹¹. Estos procesos presentarán serios problemas para implantar las llamadas “nuevas democracias”, no solo por la difícil tensión entre poder civil-militar (intentando superar los rasgos autoritarios para evitar un regresión) sino también la división interna dentro de los

11 Una muestra de los estados que se verán insertos en procesos de transición política desde finales de los años 70 serían: Ecuador (1979), Perú (1980), Honduras y Bolivia (1982), Argentina (1983), El Salvador y Uruguay (1984), Brasil (1985), Guatemala (1986), Chile (1990) y Paraguay (1993)

“bloques democráticos”, los cuales se tienden a fragmentar después de las primeras elecciones (debido a las diferencias por la represión militar dentro del bloque, cuestiones de ajuste y reformas económicas, opiniones divergentes de del costo social y la administración). Esta situación de tensión y desconfianza será ampliada con una nueva oleada política. Por una parte, la reforma neoliberal y la aplicación de fórmulas de ajuste generarán un descontento real en los sectores trabajadores y populares de la población. La confrontación y violencia política, especialmente en el caso de Febres Cordero, generará una mayor ruptura del consenso social y la posibilidad de una mediación social. Por otra parte actuarán ciertos grupos armados que, bajo la sospecha de la reconversión democrática de otros viejos actores políticos (grupos familiares, gran terratenientes, representantes de la banca internacional...etc.), mantendrán una posición de defensa de las tesis revolucionarias como un proyecto de auténtica democratización social y económica (Mirza, 2006, pp. 39-44).

El documental, como herramienta, potencia la presencia de estos matices dentro de la historia. La disputa por la inclusión de las razones de los actores amplía los espacios donde la realidad se presenta en toda sus contradicciones: cómo entendían los actores su presente, hacia dónde imaginaban su futuro, qué soluciones aportaban a la situación vivida...etc. Todo ello suponía la recopilación de una conciencia del mundo en el que se vivía. Y, como podemos observar en ambos documentales, la lucha por el recuerdo y el valor crítico que ello atesora sólo pueden generar una conciencia del presente que hunda sus razones en las luchas del pasado, para reivindicar sus valores en la actualidad. Esta es la necesidad de que los vencidos escriban y filmen la historia.

Referencias bibliográficas

- Agnew (2005). *Geopolítica: una re-visión de la política mundial*. Madrid: Trama Editorial.
- Aurell, J., Balmaceda C., Burke P., Soza F. (2013). *Comprender el pasado: una historia de la escritura y el pensamiento histórico*. Madrid: Akal.
- Brown, D. (2007). *Bury my heart at Wounded Knee: An Indian history of the American west*. Nueva York: Macmillan
- Castro, F. (1961). *La historia me absolverá: autodefensa de Fidel Castro ante el Tribunal de Urgencia de Santiago de Cuba el 16 de octubre de 1953*. La Habana: Ediciones populares.
- Collingwood, R. G. (1968). *Idea de la historia*. México: FCE.
- Comisión de Defensa Jurídico-Insitucional de la Policía Nacional (2010). *Terrorismo y Subversión: La verdad que no se ha dicho*. Quito
- Fernandez, R. (2006). *Pensamiento de nuestra América. Autorreflexiones y propuestas*. Buenos Aires: Clacso.
- Frenkel, R. (2008). *Globalización y crisis financieras en América Latina*. Santiago de Chile: CEPAL. nº80.
- Galeano, E. (2004). *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo XXI.
- Garretón, M. A. (1997). *Revisando las transiciones democráticas en América Latina*. Caracas: Nueva Sociedad. Revista Nueva Sociedad. Nro. 148.
- Hobsbawm, E. (2014). *The jazz scene*. Londres: Faber & Faber.
- Iggers, G. G. (2012). *La historiografía del siglo XX: desde la objetividad científica al desafío posmoderno*. Santiago de Chile: FCE.
- Jarrín, Arturo (1985). *El cementerio de los vivos*. México: Patria Nueva.
- Manero, F. y Pastor, L. J. (2002). *El espacio latinoamericano. Cambio económico y gestión urbana en la era de la globalización*. Valladolid: Universidad Valladolid.
- Mariátegui, J. C. (1928). *Aniversario y Balance*. Lima: Amauta.
- Mell, N. M. (2014). El cine como fuente de la historia: La representación audiovisual de la localidad bonaerense de Avellaneda. Revista Culturas, Nro.8. Santa Fe: Universidad del Litoral.
- Mirza, Christian (2006). *Movimientos sociales y sistemas políticos en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO libros.
- Naranjo, M. (2004). *Dos décadas perdidas: los ochenta y los noventa. Cuestiones Económicas Vol, 20, 223-250*. Quito: Banco Central de Ecuador.
- Nigra Fabio (2013). *Las Majors de Hollywood una aproximación a la estructura de un aparato cultural imperial*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Svampa, M.L. (2016). *El pasado en disputa. Memoria, olvido y usos de la historia*. Buenos Aires: Prometeo.
- Terán, J. F. (1994) *AVC revelaciones y reflexionas sobre una ¿guerrilla inconclusa?* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Thoumi, F. E., & Grindle, M. S. (1992). *La política de la economía del ajuste: la actual experiencia ecuatoriana*. Quito: Flacso-Ecuador.
- White, R. A. (1989). *La primera revolución popular en America: Paraguay (1810-1840)*. Asunción: Schauman.

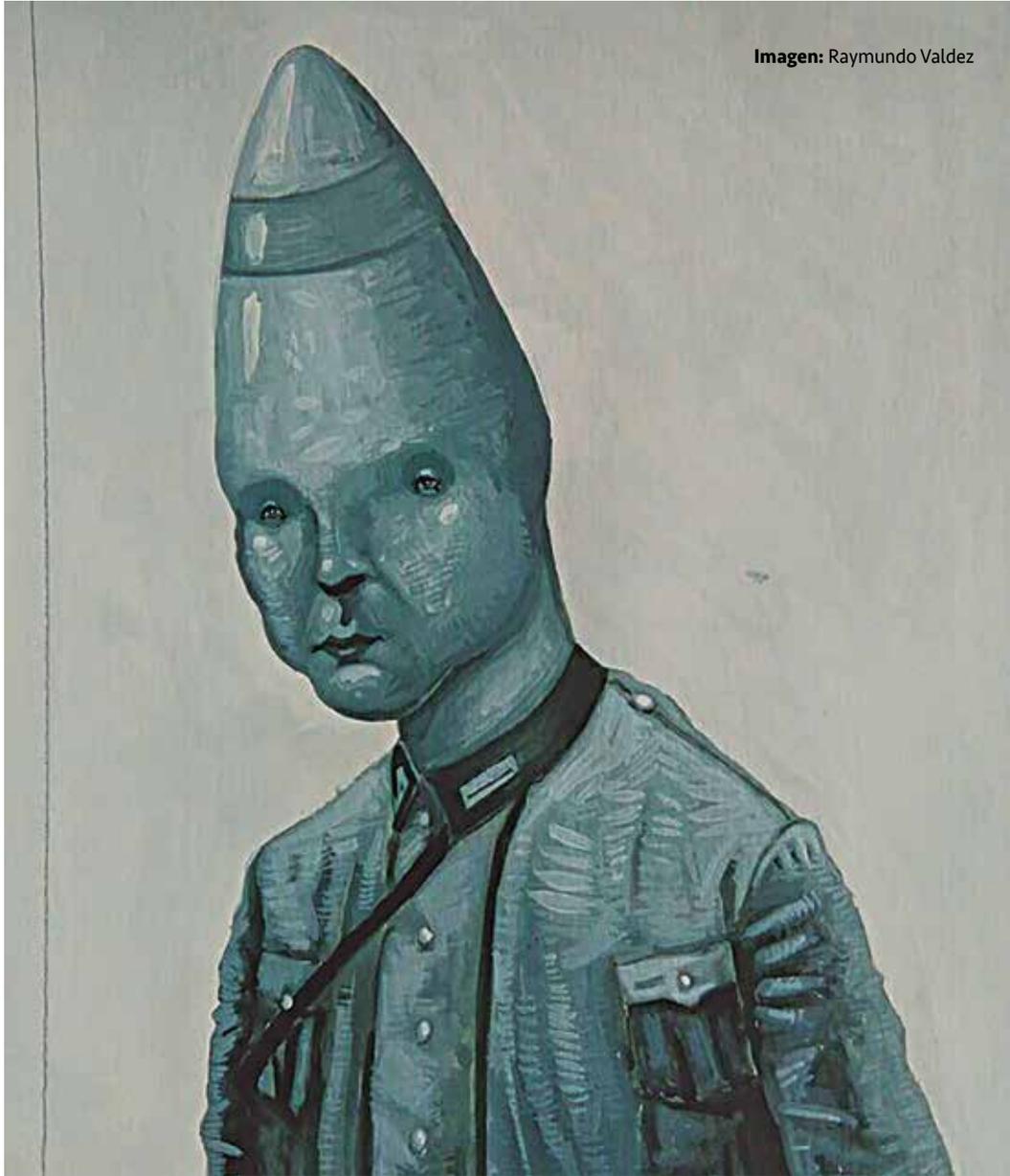


Imagen: Raymundo Valdez



*Narrativas abiertas en el cine de ficción ecuatoriano*¹.

Open narratives in the ecuadorian fiction film.

Resumen:

El presente artículo busca evidenciar la evolución del cine ecuatoriano desde el 2006 al 2016 a través del análisis de narrativas abiertas. Para ello, estudiaremos tres films representativos de su época: *Qué tan lejos* (2006), *Pescador* (2011), *Alba* (2016). Esto nos permite poner en práctica conceptos de dichos campos de estudio en el análisis comparativo realizado. En el que se demuestra que la cinematografía del Ecuador deja atrás los cánones del cine clásico y se sumerge en un cine no comercial, evolucionando por el uso de las nuevas tecnologías, recursos narrativos y expresivos. Finalmente, lo que se pretende es configurar una tipología de los finales abiertos, que unas veces permiten al espectador cuestionarse y otras imaginar o recordar.

Palabras clave:

Cine ecuatoriano; final abierto; narratividad; guion; psicología del personaje

Abstract:

This article seeks to show the evolution of Ecuadorian cinema from 2006 to 2016 through the analysis of open narratives. For this, we will study three representative films during this time: *How Much Further* (2006), *Pescador* (2011), *Alba* (2016). This inquiry allows us to put into practice concepts of these fields of study in the comparative analysis carried out. It shows that the cinematography of Ecuador is leaving behind the canons of the classic cinema and immerses itself in a non-commercial cinema, the use of new technologies, narrative and expressive resources, evolving every year. Finally, what is intended is to configure a typology of open endings, which sometimes allow the viewer to question and others to imagine or remember.

Keywords:

Ecuadorian films; open end; narrativity; script; character psychology

Sumario.1. Introducción. 2. Marco Teórico. 3. Metodología. 4. Final apelativo. Análisis narrativo de *Qué tan lejos*. 5. Final especulativo. Análisis narrativo de *Pescador*. 6. Final introspectivo. Análisis Narrativo de *Alba*. 7. Conclusión

Como citar: Carpio Miranda, R. (2018). Narrativas abiertas en el cine de ficción ecuatoriano. *Nawi. Arte, Diseño y Comunicación*, Vol. 2, n. 2, pp. 65-89.

1 Este trabajo es el resultado investigativo de tesis de la Maestría en Postproducción Digital Audiovisual (EDCOM-ESPOL) dirigida por Miguel Alfonso Bouhaben, Ph.D.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/332/227>

Rosa Carpio Miranda
Universidad de Guayaquil,
Ecuador
rosa.carpio@ug.edu.ec

Enviado: 07/05/2018
Aceptado: 21/05/2018
Publicado: 30/07/2018

1. Introducción

La presente investigación se focalizará en el análisis de las prácticas de “finales indeterminados” en la cinematografía del Ecuador. ¿Cómo opera la narración en el cine ficción ecuatoriano? ¿Hay variación y evolución dentro de las estructuras narratológicas en los finales de las películas? ¿Cuál es el papel de la postproducción en la estructura de dichos finales? Para descifrar estos interrogantes, se va a realizar el análisis narratológico de las secuencias finales de las siguientes películas de cine ficción ecuatoriano de la última década: *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006), *Pescador* (Sebastián Cordero, 2011), *Alba* (Ana Cristina Barragán, 2016). El objetivo es determinar una tipología, analizando los recursos narrativos y expresivos aplicados en las tramas con final abierto.

2. Marco Teórico

Esta investigación ahonda en cuatro campos específicos: la narratividad, la psicología del personaje, el guion y el cine latinoamericano.

En primer lugar, se utiliza como referente a David Bordwell (1996) para hablar del cine arte y ensayo y algunas corrientes que han influenciado al cine ecuatoriano. Para introducirnos en las estructuras cinematográficas y profundizar en los esquemas narrativos y recursos cinematográficos que contribuyen a la obtención de un final abierto, se analizan los conceptos de Sergei Eisenstein (1974) y Tania Hermida (2003), para luego sumergirnos en la teoría de los códigos hermenéuticos de Roland Barthes (1980). De modo que, es importante mencionar sobre las representaciones infinitas de Charles Sanders Peirce (1931-1958) y la iconicidad de la imagen desde las coordenadas del pensamiento de Giorgio Agamben (2007).

En segundo lugar, es imperioso mencionar la importancia de la psicología personal indeterminada de David Bordwell (1985), y asimismo el conductismo del personaje de Paul Watzlawick (2009). Lo cual nos llevará a tratar la importancia de los conceptos actanciales de Mieke Bal (1990) y su composición narrativa, que influye en la toma de decisiones de los actantes. Inclusive, el concepto de enantiodromía, que expone el vínculo entre el personaje y la audiencia, basados en las proyecciones de los rasgos psicológicos como apunta Ducrot y Todorov (1974), y los vínculos emocionales

mediante el espectáculo de la infancia de Truffaut (1979). De la semiótica del autor-actor y actor-audiencia, hay que señalar la importancia de Fernando Poyatos (1985), que manifiesta cómo el autor asigna rasgos propios a sus personajes, para posteriormente adentrarnos en las estructuras sociales y problemáticas en la que se encuentran envueltos, siguiendo en este caso a Cornelius Castoriadis (2009).

En tercer lugar, resulta relevante acudir a estudios sobre la estructura del guion, en particular sobre la relevancia del desenlace y las rupturas a las normas convencionales que permiten un final abierto. Para ello, se acude a las teorías del guion que involucra la obra abierta de Robert McKee (2009) las teorías, análisis y cierres de la escritura del guion de Syd Field (2002).

En cuarto lugar, abordaremos de manera general las tendencias del Nuevo Cine Latinoamericano y sus rasgos de oposición hacia el cine clásico que aborda temas sociales, políticos, populares como lo plantea Miguel Alfonso Bouhaben (2017). Finalmente, nos introduciremos en las corrientes artísticas y literarias que han sido influencia en el cine ecuatoriano desde la mirada de Galo Alfredo Torres (2011).

3. Metodología

Esta investigación busca plasmar, dentro del análisis narratológico, la importancia de los finales abiertos partir del análisis de tres películas ecuatorianas, *Qué tan lejos*, *Pescador* y *Alba*, a partir de teorías formales que involucran la ruptura de las normas convencionales en el contexto del cine ecuatoriano. Por ello, sustentamos esta pesquisa en investigaciones multidisciplinares de artículos científicos, revistas y libros sobre la narratividad, la psicología del personaje y el guion.

A partir del estudio de las secuencias finales, se analizarán aspectos representativos para identificar la relación entre ellas, teniendo presente la diversidad estilística de cada una de las películas. La idea es descifrar si existe un cambio significativo en la narrativa y el desenlace de la trama, si se están proponiendo nuevos modelos de narratividad o si, por el contrario, seguimos estancados en el pasado. Finalmente, lo que se pretende es la configuración de una tipología de los finales abiertos de las películas ecuatorianas.

4. Final apelativo. Análisis narrativo de *Qué tan lejos*.

Qué tan lejos narra el conflicto en la vida amorosa de la protagonista María Teresa (Cecilia Vallejo), nombrada en el transcurso de la película como Tristeza: una joven de 24 años, aventurera, libre, intelectual, pesimista y rebelde. Posteriormente, aparece la coprotagonista Esperanza (Tania Martínez), personaje que acompaña a Tristeza a lo largo del trayecto de la película: una turista española de 27 años, alegre, positiva, libre y aventurera que busca recorrer el Ecuador. Y finalmente destacamos la participación de Jesús (Pancho Aguirre), de 43 años: personaje ideológico, realista, tolerante con la vida, que toma gran significado dentro de la trama ya que cumple la función de la reflexión.

La película en su inicio presenta a Esperanza y Tristeza, por medio del montaje alterno, donde nos muestran las similitudes y contradicciones que definen su personalidad, estilo y actitud. Partiendo de esas primeras imágenes se siembra en el espectador la relación futura entre ambas. Tristeza habla por teléfono con el chico del que está enamorada y se entera de que se va a casar. Dicho incidente impulsa a la protagonista viajar a Cuenca para impedir la boda. Es importante señalar que para analizar el final de la película debemos entender estas expectativas iniciales que inducen al espectador a concluir un final. De igual modo, resulta relevante considerar la presencia del uso de la intriga de predestinación como componente narrativo. El inicio de *Qué tan lejos* cumple la función de anunciar, de manera implícita, que la conclusión de la historia deberá resolverse en la ciudad de Cuenca. En este sentido, se induce al espectador a desarrollar tácticas de interpretación hermenéutica que desembocan en el develamiento de un enigma. Al respecto, ha señalado Roland Barthes: "El código hermenéutico consiste en distinguir los términos (formales) a partir de los cuales se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma" (1980, p. 14).

En este contexto, el film refleja una noción lineal del tiempo, en donde podemos pensar que la historia se rige por los convencionalismos narratológicos del cine clásico. Sin embargo, ninguno de los objetivos planteados por el personaje principal se cumple. Más bien, toda la problemática se definió en el trayecto del viaje, creando rupturas narrativas en la historia para dar paso a una estructura más abierta, en donde la psicología del personaje ya no es el hilo conductor, sino el problema.

Habiendo identificado brevemente la estructura general de la película y sus personajes, debemos tener en cuenta el análisis de la secuencia final en el que podemos observar, en primer término, elementos no verbales establecidos en los personajes dentro del entorno narrativo. En pocas palabras, se materializa una configuración semiótica comunicativa mediante el esquema: director, personaje y espectador. Es decir, el personaje Jesús lleva intrínseco el mensaje dentro del film en modo de reflexión. Este personaje representa la asociación directa con el pensamiento e ideología de la directora, que se basa en la lucha constante contra la narrativa hegemónica y la exploración de la amplia gama estética de narrativas alternas (Hermida, 2003). Por otro lado, el espectador se convierte en el decodificador del mensaje, que también implica una interpretación connotativa debido a la tendencia del autor hacia los finales abiertos. Se analizará, a continuación, el final de *Qué tan lejos* a partir de la siguiente escena.



Figura 1. Conversación de los tres protagonistas.
Qué tan lejos (Tania Hermida, 2006)

Se observa en la Figura 1, Esperanza, Tristeza y Jesús se encuentran conversando sobre los problemas suscitados, en donde Jesús responde a la queja de Tristeza diciendo: “Es que los finales felices, depende”, Tristeza contesta: “¿Cómo depende?”, Jesús le responde: “Depende donde pongas el punto, el punto final”. Con dicho diálogo, identificamos: la manifestación ideológica del autor y el argumento concluyente, que da resolución problemática psicológica del personaje principal y que desemboca en una toma de decisión inesperada, seguido de una resolución con final abierto. “He keeps assigning them to his characters (as the sculptor or painter does who works in front of the model) and their world, often influenced himself by factors like mood, emotions, the weather, etc.; or delayed, more intellectually in the past, or what comes from other texts by himself

or others, thus molding the characters' personalities, behaviors, ideologies and even environment" (Poyatos, 1984, p. 35).



Figura 2. Secuencia de Tristeza y Esperanza caminando.
Qué tan lejos (Tania Hermida, 2006)

Por otro lado, el segundo punto importante dentro del final es el último plano que se muestra en la Figura 2, donde Tristeza y Esperanza caminan a la vez que la cámara se aleja, simultáneamente el sonido extradiegético de las conversaciones que se han suscitado a lo largo de la película. Lo que nos indica desorden y confusión, creando un sinsentido en la historia que el espectador tiene que recomponer. Tomemos, como ejemplo del sinsentido, el comportamiento tras la consecución de la meta ansiada: el recorrido (viaje a Cuenca) y la consumación del acto (llegada al matrimonio) que pretende ser más trágico, representada por la superposición de voces que define al trayecto como acto importante y el final como menos importante. "Un bello proverbio japonés lo dice muy bien: es mejor viajar cargado de esperanzas que llegar al punto de destino" (Watzlawic, 2009, p. 72).

Como último punto, trataremos sobre la interpelación al espectador, presentado al final del film con un fundido a negro, seguido por el diálogo extradiegético: "Yo soy Esperanza y ¿tú cómo te llamas?", que invita al espectador a recordar su historia y a reflexionar sobre un final feliz. Así, conduce al espectador a una asociación emotiva con el film, que va adquiriendo de forma no directa un valor y un significado para la audiencia. En este punto, Peirce nos puede ayudar con su teoría de la semiosis ilimitada:

1 "Le asigna a sus personajes (como el escultor o pintor que trabajan frente de su modelo) y su mundo, a menudo influenciado por sí mismo mediante factores como el estado de ánimo, las emociones, el clima, etc.; o mirando atrás, más intelectualmente en el pasado, o lo que proviene de otros textos por sí mismo o por otros, moldeando así las personalidades, comportamientos, ideologías e incluso el ambiente de los personajes" (traducción de Rosa Carpio).

Una serie infinita de representaciones, de la que cada una representa a la que está detrás, puede concebirse como limitada a un objeto absoluto. Se trata, por lo tanto, de una regresión infinita. Por último, el interpretante no es más que otra representación a la que se transfiere la antorcha de la verdad y que, como representación, vuelve a tener su interpretante. He aquí otra serie infinita (1931-1958, p. 339).

El intérprete puede asumir varias formas, como la asociación emotiva que adquiere valor de connotación fija. Lo que abre paso a una cadena infinita de interpretaciones, cada una relacionada con cada espectador.

El 85% de la película se rodó con tomas fijas, sin planos detalles. Pero al llegar al lugar de destino, la boda, como podemos ver en las Figuras 3-5, se intensifica el desequilibrio interior de Tristeza con tomas inestables, realizadas con cámara al hombro en plano secuencia, transmitiendo al espectador la decepción y rabia que



Figura 3-5. Diferentes secuencias de Tristeza.
Qué tan lejos (Tania Hermida, 2006)

siente Tristeza. La intriga, como recurso narrativo, deja al espectador en tensión al no saber la reacción de Tristeza ante el acontecimiento. Consecuentemente, se vuelve a usar el recurso de tomas inestables cuando Tristeza le revela a Esperanza su verdadero nombre, resaltando una vez más el desequilibrio emocional de la actriz.

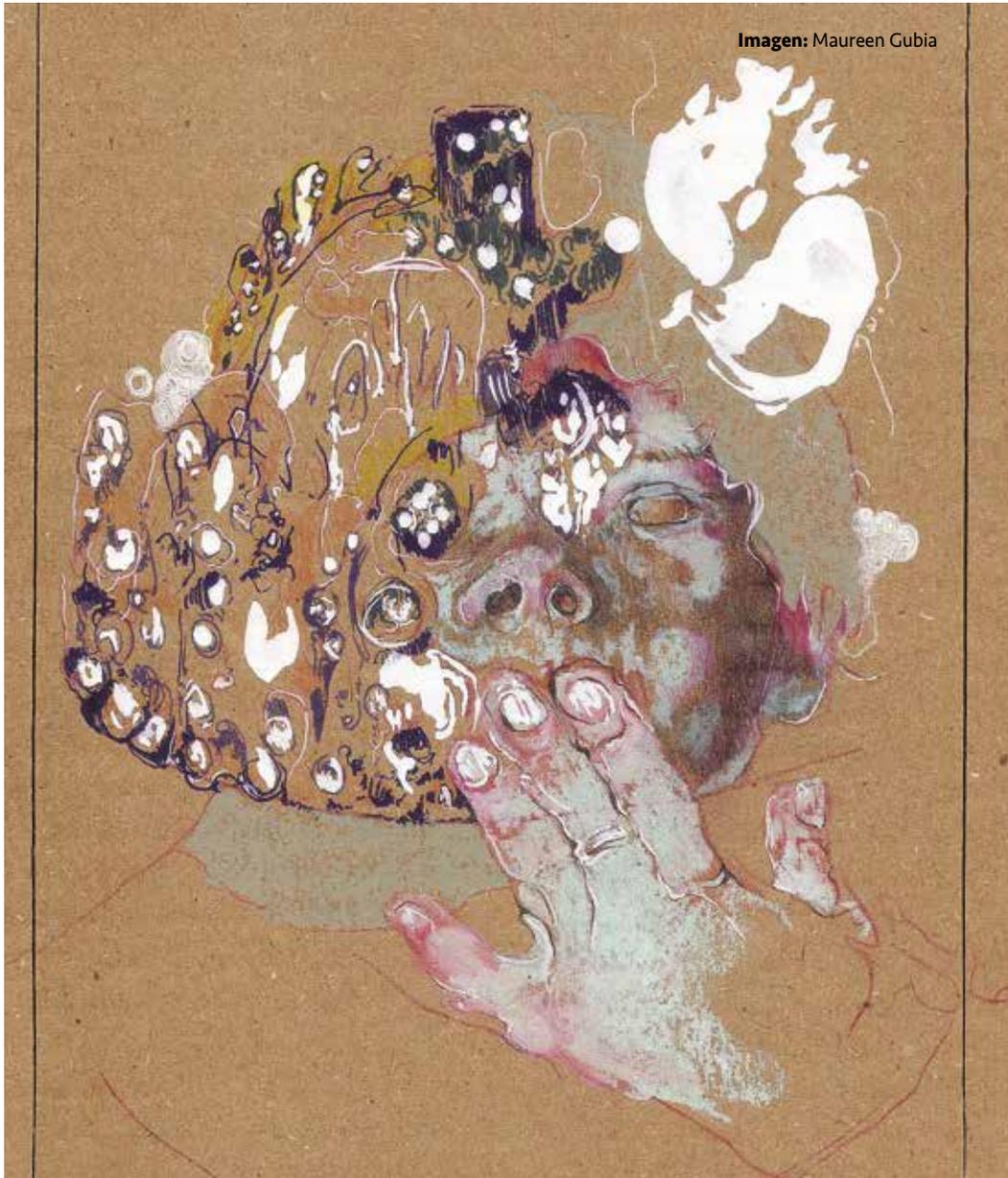
En conclusión, *Qué tan lejos* tiene una narrativa lineal, en la que la historia es conducida por la psicología del personaje. A pesar de

los obstáculos externos que se presentan en el trayecto del viaje, los problemas internos de Tristeza son los que permiten continuar con esta historia de reflexión. Una narrativa bien estructurada, con un final abierto pero concreto, y en el que el espectador no espera una segunda parte de la película. Como hemos visto, la ideología de la directora se refleja en la historia que cuenta *Qué tan lejos*, una obra de arte que incorpora danza, música, literatura, arquitectura, paisajes, y que a pesar de ser una historia compleja y de autor tuvo bastante éxito, ya que captó la atención de los ecuatorianos al sentirse identificados, al ver el Ecuador como tal, su realidad cotidiana, costumbres, jerga, música, etcétera. Una ópera prima que muestra otra forma de hacer cine ecuatoriano, rompiendo con las estructuras clásicas comerciales, una historia cargada de significados que deja pistas en el inconsciente del espectador para llegar a la reflexión al presentar el final abierto.

5. Final especulativo. Análisis narrativo de *Pescador*.

Pescador narra la vida del protagonista Carlos Adrián Solorzano (Andrés Crespo), apodado “Blanquito”: un hombre de 30 años, amable, honesto, sin educación, cansado de su estilo de vida, pero optimista y con ganas de superarse, con la esperanza de salir de su pueblo El Matal (Manabí), para buscar una mejor vida en algún otro lugar. Lo acompaña en el trayecto del viaje la co-protagonista Lorna (María Cecilia Sánchez): una colombiana astuta, de carácter fuerte, vista como objeto de deseo, con el objetivo de regresar a su país Colombia para reencontrarse con su hija. También participa en el elenco principal Elías (Marcelo Aguirre): un quiteño adinerado, con poder, amante de Lorna, confiado y con mucho ego. Historia que expone temas sociales, económicas y políticas del país, sin llegar a ser un film de denuncia pero que debe ser mostrado al ser una realidad cotidiana. Al respecto, Miguel Alfonso Bouhaben señala lo siguiente: “El cine deviene político cuando su utilidad resulta relevante para la acción social. Dentro del Nuevo Cine Latinoamericano podemos identificar dos modos fundamentales de uso político: la discusión del film como medio para la acción política y la elaboración del film con el pueblo para conformar una enunciación colectiva” (2017, p. 18).

La estética de la película parte de un estilo de realismo documental a través del uso de la cámara al hombro. Trama que pertenece al contexto del neorrealismo cotidiano, descrito por Galo Alfredo Torres en su libro *Heroes menores: neorrealismo cotidiano y cine*



latinoamericano contemporáneo de entresiglos (2011), ya que se narra la vida ordinaria de un personaje ordinario denominado “héroes menores”, personajes que representan su lucha en la vida diaria, y no situaciones de extrema importancia como en los cánones del cine clásico. El montaje interno y externo juega un papel muy importante para transmitir la psicología del personaje principal, este recurso narratológico es característico del cine latinoamericano. De igual modo, se puede observar el uso del *timelapse* como técnica específica para marcar los cambios de ciudades en el que se desarrolla la película, son secuencias que representan el neorealismo cotidiano debido al uso de tiempos muertos y extensos de planos secuencia. Estos recursos narratológicos sirven como estímulo para expresar el estado de ánimo y reconfortar la interpretación de los personajes que actúan sin objetivos totalmente claros. La historia se presenta de forma lineal, y para no interrumpir la continuidad se recurre al uso del montaje en paralelo, por ejemplo, la escena en la que Lorna y Blanquito realizan acciones por separado. La banda sonora, construida con instrumentos de percusión de metales y cueros, forman parte fundamental del film, ya que rompe con el sonido ambiente para caracterizar y darle fuerza a la acción o diálogo que se muestra en pantalla.

Con respecto al final de la película *Pescador*, es importante contextualizar la problemática de los personajes, los escenarios, lo absurdo de la vida, del dolor y las derrotas. Blanquito y Lorna son personajes de diferentes estratos sociales que se juntan para vender droga y conseguir el mismo objetivo, dejar todo atrás y darles un giro a sus vidas.

En la escena final, Blanquito y Lorna llegan a la residencia de Elías para negociar la venta de la droga, pero dejan a Blanquito fuera de la negociación, esperando en la sala. Para dramatizar esta secuencia como inicio del desenlace, la música desaparece permaneciendo el sonido ambiente, seguido de elipsis que dan la sensación de una larga espera. En efecto, dentro de la semántica de las imágenes como representación del sentido de lo obvio: lo opulento de la casa versus lo diminuto del ser, como observamos en la Figura 6. Considerando lo que propone Barthes (1986, p. 54), el ícono no distrae del sentido, sino que lo acentúa; esta acentuación (propia del arte realista) tiene algo que ver con la verdad. Es así como marcan la diferencia entre Blanquito, pequeño e insignificante ante la opulenta clase social; pero también nos habla sobre la trama interna, ya que la imagen transmite soledad, incertidumbre, un ser ahogado entre sus pensamientos.

Luego de esperar, el personaje decide adentrarse en la develación del enigma y va en busca de Lorna. Como podemos ver en la Figura 7, camina por un escenario minimalista, que connota la entrada a la



Figura 6-7. Diferentes secuencias de *Blanquito*.
Pescador (Sebastián Cordero, 2011)

luz, a la verdad. De este modo, el director propone una visión difusa de la verdad desde el panorama de los personajes, aunque ellos se encuentren estrechamente relacionados.

Blanquito se siente decepcionado de Lorna al enterarse de una verdad inconclusa y se retira de la habitación, como podemos ver en la Figura 8, que en primer plano se muestra quebrantado denotando el conflicto interno por el que atraviesa, dejando en segundo plano a Lorna. La estética de esta imagen revela el hecho de dejar a Lorna fuera de su vida, dirigiendo la mirada del espectador primero hacia el efecto y luego la causa. Eisenstein lo ha señalado: “Con una distribución sistemática de formas, líneas o movimientos es posible disciplinar la vista para una lectura vertical o en cualquier sentido que se desee” (1974, p. 150).

En la Figura 9, Blanquito observa la escena sexual de Elías y Lorna, plano que juega con el suspense, ya que el espectador sabe más información que el protagonista, debido a que Lorna pactó un



Figura 8-9. Blanquito, en diferentes secuencias.
Pescador (Sebastián Cordero, 2011)

encuentro sexual con Elías si concretaba la venta de la droga, pero al mismo tiempo invitó a Blanquito a festejar después de cerrar el negocio. Mieke Bal ha considerado lo siguiente: “Cabe calificar de «verdadero» o «falso» no solo a los actantes, sino también a esquemas actanciales completos”, refiriéndose al reiterado acontecimiento de que el personaje aspire a un fin inexistente, y finalmente se dé cuenta de su realidad” (1990, p. 43).

La psicología del personaje juega un papel importante como hilo conductor en la película, impulsada por el único factor externo, la droga. David Bordwell afirma que “la narrativa de arte y ensayo, al tomar sus clases de la modernidad literaria, cuestiona tal definición de lo real: las leyes del mundo pueden no ser cognoscibles, la psicología personal puede ser indeterminada” (1996, p. 206).

Por lo tanto, en la secuencia que se muestra en las Figuras 10-12, vemos a Blanquito intranquilo buscando a Lorna, donde finalmente acepta la idea de haber sido usado. Secuencia que evidencia el conflicto interno a través de elipsis realizadas con cortes inesperados y dramatizados por la presencia única del sonido

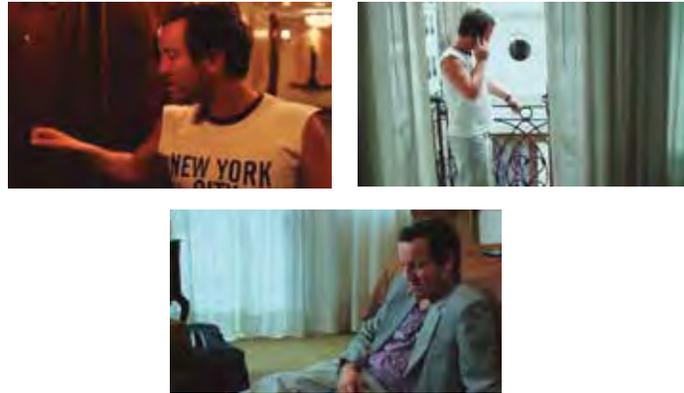


Figura 10-12. Escenas donde podemos observar los conflictos internos de Blanquito. *Pescador* (Sebastián Cordero, 2011)

diegético, erradicando cualquier relación a la interpretación. De esta manera, mantienen la atención del espectador e intensifican la intriga sumergidos en un ambiente tenso, ya que no sabemos lo que Blanquito piensa o va a decidir. Inclusive, es imperativo pensar también en el principio de la *enantiodromía*, propuesto por Torodov y Ducrot (1974): la psicología no es intrínseca del personaje; por el contrario, la audiencia establece dichos rasgos psicológicos para discernir y descifrar dicha conducta. Es decir, se establece un vínculo entre el personaje y las vivencias personales de cada espectador.

Consecuentemente, se muestra la toma de decisiones del personaje. Como podemos ver en la Figura 13, Blanquito se retira del hotel y llama a su madre. Secuencia corta y con elipsis en el que solo se observa y escucha lo que habla el protagonista, permitiéndole



Figura 13. Primer plano de Blanquito. *Pescador* (Sebastián Cordero, 2011)

al espectador entender el diálogo. Sus últimas palabras son: “Yo ya no regreso pa’ la casa”, mensaje que sugiere que no hay vuelta atrás, precedido por un pase a negro acompañado por la música que pretende simular un acabamiento. Jugando y preparando al espectador para un final abierto.

Finalmente, el cierre del film se construye recurriendo al estado emocional del personaje. Como podemos ver en la Figura 14, el espectador no sabe por qué el protagonista mira de forma extraña hacia abajo y luego empieza a reír. En la Figura 15 resolvemos la intriga, ya que nos muestra la razón de su comportamiento, el



Figura 14-15. Secuencia en la que Blanquito reflexiona sobre el nombre del negocio. *Pescador* (Sebastián Cordero, 2011)

recuerdo punzante que le trae al leer el nombre del restaurante “Mariscos del Mar”, negocio y nombre soñado por su amigo del Matal. Syd Field lo apunta: “Hemos hablado del personaje en términos de necesidad dramática, y desglosamos el concepto de personaje, en sus elementos constituyentes: interior y exterior la vida de su personaje desde el nacimiento hasta que termina la película” (2002, p. 53). Luego se da un paso a negro seguido de la música, que por segunda ocasión pretende confundir al espectador con un final.

La Figura 16 nos muestra la última escena en la que se presentan los créditos del film, usando la técnica de *timelapse* con la obturación lenta y el *framerate* con menos cuadros por segundo, que genera distorsión en la imagen y por ende crea confusión visual e interna en el espectador, al no saber cuál será el destino final de Blanquito.



Figura 16. Escena final de la película. *Pescador* (Sebastián Cordero, 2011)

Tan solo se lo observa caminar por el mercado, sugiriendo que va en busca de algo o alguien: ¿un comprador de droga, o tal vez su destino? Podemos discernir a un protagonista impasible en medio de su entorno sugiriendo que el conflicto interno ha sido resuelto, favoreciendo a un final abierto. Secuencia final que deja a la imaginación del espectador su destino, un hombre del Matal en busca de una mejor vida, que no pertenece a ningún lugar. En consecuencia, *Pescador* es una obra abierta que deja atrás los cánones del cine clásico, con un estilo realista basado en recursos como la luz natural y cámara al hombro. Juega con la división del saber, involucrando y manteniendo activo al espectador. Este tipo de narrativa pertenece a la minitrama, la cual, como señala Robert Mckee, “persigue la simplicidad y la economía a la vez que mantiene suficientes aspectos clásicos como para que la película satisfaga al público, de tal forma que salga del cine pensando: ¡Qué historia más buena!” (2009, p. 68).

6. Final introspectivo. Análisis Narrativo de Alba

La película narra la historia de Alba, una niña de once años que atraviesa la etapa de la adolescencia inmersa en conflictos familiares, con el objetivo de transmitir emociones al espectador a través del recuerdo de sus vivencias. La protagonista Alba (Macarena Arias) es una niña delgada, blanca, frágil, reservada e introvertida que desea ser aceptada por su entorno escolar, y debido a la enfermedad avanzada que padece su mamá (Amaia Merino), se ve obligada a mudarse con

su padre el cual conoce poco, Igor (Pablo Aguirre): co-protagonista de la historia, ermitaño, alto, delgado, adusto, inexpresivo, tímido y con problemas de adaptación con la sociedad al igual que su hija Alba, con la que mantiene a lo largo de la película una relación superficial, en el que el silencio interfiere en consolidar una relación afectiva.

El montaje de *Alba* es lineal, con imágenes llenas de poesía simbólica, invadidas por el silencio; el diálogo es escaso, justo y necesario. Uso continuo de la intriga, ya que, al presentar a Igor el espectador no tiene idea del parentesco con la protagonista hasta el diálogo suscitado entre Alba e Igor durante el viaje a la playa. La mayoría de las tomas son planos cerrados e inestables, que simboliza los conflictos internos y externos de los personajes. La colorización forma parte esencial de la historia, ya que al ser opaca, con colores pálidos y fríos, suma valor dramático y transmite emociones. Así como también, el sonido diegético y el escaso sonido extradiegético refuerzan la atmósfera trágica del film.

El imaginario social se ejemplifica a lo largo del desenlace, como muestra la Figura 17, una niña tímida e inexpresiva mientras baila,



Figura 17-18. Dos secuencias de Alba, la protagonista.
Alba (Ana Cristina Barragán, 2016)

que, a pesar de realizar movimientos limitados por sus temores y conflictos internos, es impulsada por el ego de ser aceptada dentro de una esfera social. Para transmitir esta lucha interna durante el baile, los planos son cerrados e inestables, revelando sus gestos de neutralidad y medias sonrisas como podemos ver en la Figura 18. Suceso que se convierte en una realidad conocible dejando de ser ficción.

Luego, nos muestran la imagen del teléfono como podemos ver en la Figura 19, sugiriendo que algo está pasando. El mensaje que recibe no se revela, ya que sólo se escucha a Igor responder con voz difusa a través de imágenes con planos cerrados de objetos y



Figura 19-21. Otras secuencias de Alba.
Alba (Ana Cristina Barragán, 2016)

gestos, dejándole al espectador interpretar lo que está sucediendo. En la Figura 20 observamos a Igor frente al rompecabezas, objeto cargado de emociones, ya que Alba lo armó para dárselo a su madre, e Igor lo llevó a enmarcar para darle una sorpresa, pero ahora debe comunicarle lo que le han dicho vía telefónica. Roland Barthes, en ese sentido, ha indicado lo siguiente: "Muchos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imágenes) tienen una sustancia de la expresión cuyo ser no se encuentra en la significación; son frecuentemente objetos de uso, conducidos por la sociedad hacia finalidades de significación: la ropa sirve para protegerse, el alimento sirve para alimentarse, por más que también sirvan para significar" (1993, pp. 40-41). Finalmente, en la Figura 21 vemos a Igor inmerso en un ambiente dramático protagonizado por el silencio, llevando en sí el peso de una mala noticia. Estos sucesos aumentan la intriga ya que aún no se

revela lo que está sucediendo, pero permite suponer que algo malo está pasando.

Después de lo acontecido, podemos ver en la Figura 22 a Alba en la fiesta, pero de pronto fija su mirada fuera de plano, anticipando al espectador que está pasando algo. Luego, en la Figuras 23 - 24 resolvemos la intriga, Igor la busca mientras que Alba trata de no

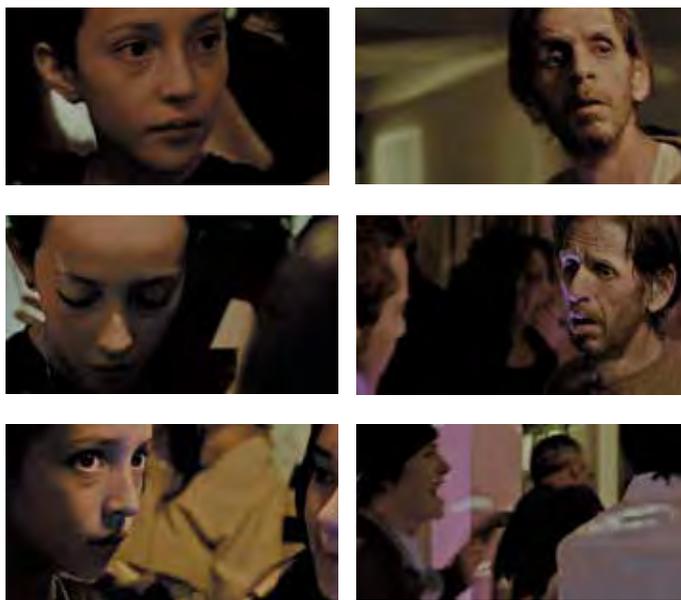


Figura 22-27. Distintas secuencias del Alba e Igor. *Alba* (Ana Cristina Barragán, 2016)

ser percibida. Seguido, en la Figura 25, donde se observa a Igor ser intimidado por jóvenes y para recalcar el momento, apagan la música diegética atrayendo la atención del espectador e intensificando la atmósfera. Como vemos en la Figura 26, Alba alza levemente la cabeza y niega conocer a Igor. Giorgio Agamben señalaba: "Lo semiótico (el signo) debe ser RECONOCIDO; lo semántico (el discurso) debe ser COMPRENDIDO" (2007, p. 77). Él, al ver esta reacción inesperada, se queda paralizado y no responde ante los hechos, que, a través de los planos cerrados de sus miradas y gestos (el signo), nos permite interpretar la incomodidad de Alba al ver a su padre y la decepción de Igor al ser negado, pero la semántica del discurso nos permite comprender la vergüenza que siente Alba por su

vida y padre. Finalmente, en la Figura 27, los adolescentes expulsan a Igor de la fiesta, un hombre que sobrepasó sus límites y se exhibió ante la sociedad por su hija para finalmente ser rechazado.

Después de lo sucedido, Alba entra en razón y para expresar sin palabras sus emociones, nos muestran en primer plano como podemos ver en la Figura 28, sangrando por la nariz, enérgica pensativa y mirando fuera de campo anticipando al espectador



Figura 28-29. Dos momentos dramáticos de Alba.
Alba (Ana Cristina Barragán, 2016)

su próximo acto. De repente, le unta la sangre en la cara de su compañera, como nos muestra la Figura 29, acto esporádico que manifiesta el desfogue de su ira, culpando directamente a la niña líder por su conducta negativa para poder encajar en su entorno. Robert Mckee afirma que “el protagonista podría tener poderosos conflictos externos con su familia, con la sociedad y con el entorno, aunque se destacan las batallas que se producen dentro de sus propios pensamientos y sentimientos, conscientes e inconscientes” (2009, p. 72). Estos hechos emotivos revelan el contexto de la ideología de la directora, que es transmitir emociones, usando la metáfora

para representar situaciones más significativas, como en este caso lo es la sangre, interpretado como dolor y venganza. Cornelius Castoriadis menciona que “todo sucede como si esta significación global del sistema estuviese dada de alguna manera por adelantado, que ‘predeterminase’ y sobre determinase los encadenamientos de causación, que se les sometiese y les hiciese producir resultados conforme a una ‘intención’ que no es, por supuesto, más que una expresión metafórica, puesto que no es la intención de nadie” (1975, p. 78).

Seguido, Alba se retira de la fiesta como vemos en la Figura 30, se saca el traje como símbolo de liberación y de dejar atrás su idea de formar parte de un grupo social. Consecuentemente, en las Figuras 31-32, observamos a Alba sola, asustada y expuesta en un escenario

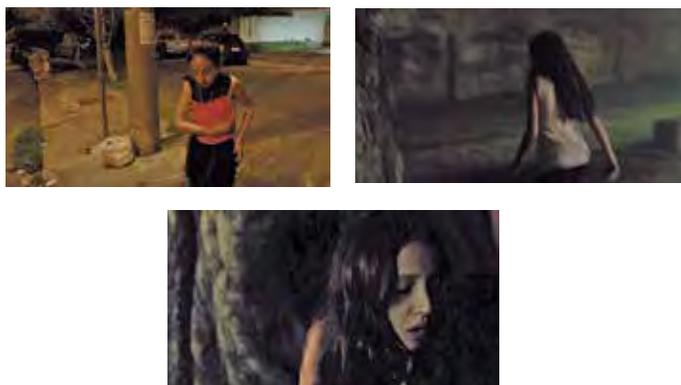


Figura 30-32. Tres secuencias distintas de Alba.
Alba (Ana Cristina Barragán, 2016)

tenebroso, grisáceo y sin vida. El sonido de su respiración en primer plano genera tensión en el espectador; la inestabilidad de la cámara es más evidente, transmitiendo el desequilibrio emocional por el que atraviesa. Estos recursos cinematográficos simplifican el nefasto estado psicológico de Alba. Sergei Eisenstein (1974) sostiene que el artista Walther Bondy está atento a la importancia del color, sobre su plan para la producción de *Brott och brott de Strindberg* en 1912, en el que las decoraciones y vestuario participan directamente en la acción. Así, cada detalle expresa algo, se emplean colores particulares por su efecto directo sobre el espectador.

Para concluir, tenemos la escena final donde Alba entra a la casa

desahuciada. Como se observa en la Figura 33, la protagonista mira fuera de campo anticipándonos de algo o alguien. Posteriormente



Figura 33-38. Distintos momentos de la escena final.
Alba (Ana Cristina Barragán, 2016)

en la Figura 34, resolvemos la intriga y vemos a su padre depresivo sentado en el piso, por todos los acontecimientos antes descritos, reforzando su inestabilidad emocional a través de un plano holandés. Luego, en la Figura 35- 36 vemos a Alba afligida mirar fuera de campo, se da cuenta del rompecabezas, objeto que no denota nada, pero connota una historia, un sentimiento; este suceso quiebra el estado emocional de Alba por la sinestesia que conlleva al ver que su padre enmarco el rompecabezas.

Alba mira con tristeza hacia su padre como nos muestra la Figura 37, de inmediato, sin poder contener las lágrimas se acerca a abrazarlo como podemos ver en la Figura 38, acción expresada a través de planos cerrados que permiten ver la conexión corporal y transmitir el arrepentimiento de Alba, aceptando su presente y encarando sus errores. Por primera vez, podemos ver a estos personajes simbolizar un acto de amor, donde los dos se consuelan y perdonan con abrazos

y lágrimas, suceso interpretado como el primer paso hacia una relación afectiva. "Para el espectador adulto, la idea de la infancia se relaciona con la idea de pureza y sobre todo de inocencia: al reír y llorar ante el espectáculo de la infancia, el adulto se entenece, en realidad, de sí mismo y de su "inocencia" perdida." (Truffaut, 1979, p. 14). Esta secuencia emotiva capta la atención del espectador y le da un pase a recordar su infancia, entender y sentir las emociones ante lo sucedido.

Finalmente, puede afirmarse que es una obra abierta con un final trágico y conmovedor, que invita al espectador a recordar su infancia y comprender a los niños que atraviesan por estos conflictos, dejando a su libre albedrío el final de la historia. Robert Mckee aseveraba que "aunque la minitrama podría terminar con una interrogante sobre un pensamiento o sentimiento, cuando hablamos de películas con un final abierto no nos referimos a que terminen en la mitad, dejando todo en el aire. La pregunta debe poderse responder y la emoción debe poderse resolver. Todo lo que haya ocurrido antes llevará hasta alternativas claras y limitadas que permitan un cierto grado de revelación" (2009, p. 71).

5. Conclusión

Después de analizar las escenas finales de *Qué tan lejos, Pescador* y *Alba*, a continuación, plasmamos sus semejanzas y diferencias. Las tres películas presentan rápidamente el detonante en el primer acto, conflictos de los cuales parte el desarrollo de las historias y que, a través de diversos obstáculos presentados a lo largo de los films, sirven de estímulo para mostrar la personalidad, destrezas y debilidades de los protagonistas y co-protagonistas.

La relación de estas películas se refleja en la implementación de técnicas fílmicas (ángulos, movimiento de cámara, encuadre, etc.), esquemas alternativos y desenlaces con finales abiertos que no anuncian el resultado de la causalidad, satisfaciendo el propósito del director y no al espectador, debido a las incógnitas generadas sin respuestas concretas, con el único objetivo de dejar la historia en la mente del espectador y buscar su reflexión. *Pescador*, a diferencia de *Qué tan lejos* y *Alba*, tiene un montaje lineal con planos secuencias de larga duración que juega con escenas *in crescendo*, elipsis cortos o largos que lo convierte en un film dinámico. *Qué tan lejos* tiene un ritmo constante de tiempos medios que mantiene la atención del espectador, al igual que *Alba*, con la diferencia de que su contenido se puede percibir pausado, debido a los silencios y los movimientos lentos

de sus personajes. Cada una tiene un estilo marcado y diferente, pero con el mismo objetivo, tener un final abierto para inducir la reflexión y mantener atento al espectador a través de las emociones que le permitan sentirse identificado. El recurso de los planos inestables está presente en las tres películas, pero con diferentes propósitos, de modo que, en *Qué tan lejos* podemos apreciar esta técnica en momentos específicos para expresar la inestabilidad emocional de la protagonista. Al contrario de *Pescador*, en el que es parte del estilo cinematográfico del film, usado para transmitir la sensación de realidad documental a la audiencia, mientras que, en *Alba* este recurso no está tan marcado, pero sí presente y en algunas ocasiones se intensifica para transmitir la inestabilidad de los personajes.

La postproducción juega un papel importante como recurso narrativo, refiriéndose al color y al ambiente en la que se desarrollan estas películas, *Qué tan lejos* nos muestra al Ecuador con colores espléndidos que resaltan escenas o personajes la mayor parte del tiempo. *Pescador* nos muestra a Ecuador con un clima frío y en muchos casos la historia se desarrolla por la noche, en el que se aprecia más tratamiento de color, atribuyéndole un estilo único, que transmite sensaciones que varían de tristeza a tranquilidad, pero nunca felicidad extrema. Por otra parte, *Alba*, a diferencia de *Pescador* y *Qué tan lejos*, desarrolla la historia sin mostrar al Ecuador, con jerga y espacios globales, que, al igual que *Pescador* se desarrolla en un ambiente frío con el objetivo de transmitir tristeza, melancolía y soledad a través de la colorización. El color es usado como un recurso narrativo que sirve de apoyo al desarrollo de las historias y al entendimiento de las sensaciones.

De este modo, evidenciamos la variación y evolución de las estructuras narratológicas a través del grado de complejidad que se ha venido construyendo en la última década, por medio del análisis realizado a estos tres films, donde las nuevas tecnologías audiovisuales han mejorado la calidad y han permitido el desarrollo de nuevos recursos narrativos, que llevan al espectador a la reflexión, dejando a un lado el cine comercial de Hollywood.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la Narrativa*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Barthes, R. (1980). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Bordwell, D. (1985). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Bohuaben, M. A. Pensar, crear, resistir. Las rupturas del Nuevo Cine Latinoamericano y sus relecturas contemporáneas. *Fuera de Campo*, Vol. 1, No. 3 (2017): 11-23.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Ducrot, O., & Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Eisenstein, S. (1974). *El sentido del cine* (Vol. 2). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S.A.
- Field, S. (2002). *El libro del guión* (Septima ed.). Madrid: Plot Ediciones S.A.
- Hermida, T. (2003). *La disputa del tiempo en el cine de ficción*. Azuay: Universidad del Azuay.
- Kaufmann, W. (1978). *Tragedia y filosofía*. Barcelona.
- Mckee, R. (2009). *El Guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Madrid: Alba Editorial.
- Peirce, C. S. (1931-1958). *Collected Paper* (Vol. 1). Cambridge: Harvard University.
- Poyatos, F. (1985). *Nonverbal communication across disciplines. Narrativa literature, Theater, Cinema, Translation*. Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Torres, G. A. (2011). *Heroes menores: neorealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entresiglos*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Truffaut, F. (1 de Marzo de 1979). Los niños, poesía del cine. *El niño y las imágenes del mundo*, págs. 13-14.
- Watzlawick, P. (2009). *El sentido del sin sentido*. Barcelona: Herder Editorial, S.L.

Imagen: Maureen Gubia





Las audiencias de las producciones audiovisuales informales en Santo Domingo de los Colorados (Ecuador).

The audience of informal audiovisual productions in the city of Santo Domingo de los Colorados (Ecuador).

Resumen:

El término productores informales, utilizado en esta investigación, denomina a personas sin estudios formales en cinematografía y artes escénicas, de oficio informal o mano de obra no cualificada, que comercializan sus narrativas audiovisuales en formato DVD en los circuitos del comercio informal. Este trabajo estudia cómo los ciudadanos de Santo Domingo de los Colorados (Ecuador), perciben las representaciones audiovisuales de estos productores. Mediante grupos de discusión, se analizaron los contenidos de las narrativas de dos productoras informales de la ciudad. El resultado de la investigación muestra que la clase social media baja es la mayor audiencia de estas producciones ya que se identifican con la historia y los espacios representados en estas narrativas.

Palabras clave: antropología; metodología; producción; audiovisual; representación.

Abstract:

In this investigation, the terminology informal filmmaker is used to refer to people without formal studies on cinematography or the arts, with informal job or unskilled labor, who sells their audiovisual narratives in DVD format using the informal commercial circuit. This article studied how the citizens of Santo Domingo de los Colorados (Ecuador), perceive the audio visual representations of this kind of filmmakers. Using the focus groups, the argument of the narrations of two informal filmmakers from this city was analyzed. The result of this research shows that the lower social class is the largest audience of these productions due to they identify with the argument and the spaces represented in these narratives.

Keywords: anthropology; methodology; production; audiovisual; representation.

Sumario. 1. Introducción. 2. Productores informales. 3. Las fuentes de las historias de los productores informales. 4. Las percepciones de los grupos de discusión. 5. Consideraciones finales.

Como citar: Henríquez Mendoza, E. F. (2018). Las audiencias de las producciones audiovisuales informales en Santo Domingo de los Colorados (Ecuador). *Nawi, Arte, Diseño y Comunicación*, Vol. 2, n. 2, pp. 91-112.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/315/225>

Eduardo Henríquez Mendoza
Universidad Autónoma de
Barcelona
aztecaurbana@gmail.com

Enviado: 28/02/2018

Aceptado: 15/05/2018

Publicado: 30/07/2018

1. Introducción

La transición de las tecnologías audiovisuales análogas a las digitales en Ecuador, como en muchos países, posibilitó a los sectores populares obtener un medio visual para narrar situaciones sobre sus contextos inmediatos. En el país, el fenómeno audiovisual digital se potenció a mediados de los años noventa. Las producciones digitales se fueron caracterizando por su bajo presupuesto, por la actuación de personajes naturales y por la realización de personas que no contaban con estudios reglados en narrativas cinematográficas. La mayor frecuencia de realización por año se dieron en la costa del Pacífico ecuatoriano, en las "periferias geográficas (Chone, Milagro, Playas, Durán, Calceta) y simbólicas (desde los acervos interculturales de montubios, indígenas, mestizos, cholos)" (Vaca, 2015, p. 9).

Aunque las realizaciones circulaban en paralelo con las producidas desde la industria cinematográfica nacional en el sector informal, se desconocía su producción en todo el territorio. Estas producciones comienzan a visibilizarse por vez primera mediante la motivación e investigación del profesor Christian León y el cineasta Miguel Alvear. León por el fenómeno social, y Alvear por el fracaso en taquilla de su última producción, deciden investigar sobre cuál era la fórmula del éxito de estas realizaciones. Como resultado presentan un documental, donde entrevistan y presentan a cada productor por ciudad, y el libro *Ecuador Bajo Tierra: videografías en circulación paralela*, que permite conocer la producción por año de las realizaciones en ocho provincias representadas en once ciudades del país (Tabla 1), desde 1980 hasta el 2009 (Alvear & León, 2009).

Tabla 1: Inventario nacional de largometrajes y cortometrajes por ciudades ecuatorianas
Fuente: (Alvear & León, 2009)

Ciudad	Número de películas
Azogues	1
Chone	8
Cuenca	7
Durán	12
El Carmen	1
Guayaquil	6
Loja	1
Manta	1
Otavalo	1
Playas	2

De la investigación de Alvear y León se gesta la Asociación de Cineastas Independientes del Ecuador (ASOCIDEC), iniciativa desarrollada años más tarde por el productor Fernando Cedeño, del cantón Chone (provincia de Manabí), agradecimiento que manifiesta en el periódico nacional *El Telégrafo*:

Mariana Andrade, quien con Miguel Alvear han sido los pilares fundamentales para visibilizar que en el Ecuador también hay otro cine —que se hace casi sin recursos y no se pasa en salas comerciales—, ha sido muy frontal en decirme: a mí no me gusta tu cine, pero me encanta la berraquera que le metes al proceso (Gómez Muñoz, 2016).

Cedeño ha realizado cinco producciones. Una de sus realizaciones, *El Ángel de los Sicarios* (2013), de Sacha Producciones, obtuvo un reconocimiento nacional en la categoría de Mejor Producción para Soporte Físico en los Premios Colibrí 2015. Su trayectoria como productor, y ahora su reconocimiento en la historia de la cinematografía nacional ha posibilitado visualizar el trabajo audiovisual de otros realizadores.

De este marco llama la atención, en primera instancia, que Santo Domingo de los Colorados no aparecía en el inventario nacional expuesto en la tabla arriba mostrada. Por ello, mi interés en estudiar el fenómeno de los productores informales en esta ciudad. El término que trato de definir como *productores informales* en esta investigación parte de las aproximaciones realizadas por León y Alvear, con la diferencia que mi interés está centrado en las trayectorias biográficas, culturales, procesos de producción, representación, comercialización e interacción con las audiencias. Por ende, el término productores informales (Henríquez Mendoza, 2017, p. 97) puede aplicarse cuando aparecen las siguientes características:

- a) Personas sin estudios reglados en cinematografía, artes escénicas o actuación.
- b) Personas cuyos oficios estén dentro de la informalidad o mano de obra no cualificada.
- c) Que las narrativas audiovisuales en formato DVD sean comercializadas en los circuitos del comercio informal.
- d) Trabajos que no hayan recibido ayudas económicas estatales.

Los contenidos audiovisuales de las realizaciones producidas en la ciudad de Santo Domingo de los Colorados me llevaron a tratar de entender y dar importancia a las percepciones y representaciones visuales en sus narrativas. Por ello, partimos de la caracterización

de las personas que se dedican a la producción audiovisual en la ciudad de manera informal. Sus representaciones motivaron interrogantes que guiaron la presente investigación. Las preguntas giran en torno a cómo los santodomingenses perciben y asumen estas representaciones de su contexto inmediato, acercamiento que realicé mediante grupos de discusión.

Por tal razón, las narrativas audiovisuales examinadas en este estudio determinaron el objetivo, el cual centra su análisis en cómo las audiencias de Santo Domingo de los Colorados perciben y asumen las representaciones audiovisuales de los productores informales. Este objetivo viabilizó la selección de dos productoras informales, de las siete existentes en la ciudad, que cumplieran con una serie de rasgos como: cumplir con las características de los productores informales definidas anteriormente, no haber recibido ayudas estatales y que su producción se hayan concluido entre el 2010 y el 2016.

Para este estudio, las narrativas audiovisuales de productores informales son asumidas como expresiones empíricas de concepciones culturales, como formas de entenderse, adaptarse y apropiarse de los avances tecnológicos del mundo donde encontramos las constantes representaciones sociales de las vidas cotidianas y locales.

Este artículo está estructurado en cuatro fases. La introducción aborda el acercamiento al tema de investigación, presenta las preguntas y el objetivo del documento. En el desarrollo se expone el marco teórico y se presentan las dos productoras informales. En los resultados se visualizan los aspectos más importantes obtenidos de los grupos de discusión y su posición frente a la realidad representada en estas narrativas. Finalmente, se presentan las consideraciones finales que exponen aspectos de la realidad local que alimentan los imaginarios y representaciones de los productores informales. Realidad que genera un tipo de cercanía y afinidad para las audiencias de escasos recursos económicos y rechazo o exclusión de las audiencias de poder adquisitivo.

2. Productores informales

El marco teórico del análisis se centra en los estudios de la antropología audiovisual y los estudios cinematográficos, los cuales abordan los procesos de percepción social representados en diversas fuentes visuales y sonoras, que favorecen al uso metódico y riguroso de las técnicas y los análisis de la investigación antropológica (Rouch, 1995; Colley, 2009; Grau Rebollo, 2012; Bouhaben, 2014; Guarini &

De Angelis, 2014; Potts, 2015; Canals, 2017; Graupera, G. & Grau, R. 2017; Robles & Téllez, 2017).

El abordaje epistemológico permitió acceder a los aspectos de la cultura material; ejemplo de ello es cómo los productores informales transforman los diferentes objetos de labores cotidianas en herramientas que potencian la acción en sus narrativas. En ellas también se representa su condición económica, limitada por las condiciones materiales de su hábitat urbano, ya que, en su mayoría, los productores informales proceden de familias campesinas migrantes. Y por último sus trayectorias biográficas, que se encuentran representadas en sus narrativas audiovisuales como imaginarios donde depositan tanto parte de su memoria como lo que esperan llegar a ser.

Santo Domingo de los Colorados es una ciudad comercialmente activa, y en ella emprendí la tarea de caminar por sus calles e indagar sobre el fenómeno audiovisual, encontrando una serie de producciones locales realizadas antes del 2010, por ejemplo, la narrativa audiovisual *Secuestro* (Jijón & Jijón, 2009) de Plasma Cinema Producciones y otras producciones que se desarrollaron entre el 2008 y 2009, que enorgullecen a los productores locales por el impacto comercial logrado. En los últimos nueve años la producción audiovisual informal en la ciudad de los Colorados ha comenzado a tomar fuerza. Lo reciente de este fenómeno permite estudiar cómo se gestan los primeros pasos en sus procesos de producción, e identificar de primera mano cómo los productores resuelven diversos acontecimientos durante el rodaje.

La indagación me llevó a conocer varios productores que en ese momento o bien tenían producciones en desarrollo, o, las habían concluido hace poco. Estos son los productores Héctor Peña representante de Peña Producciones, Daniel Sacancela representante de Imperio Cinema Producciones, los hermanos Alejandro Jijón y René Jijón de Plasma Cinema Producciones, Luis Ángel Carvajal de Odisea *Films* Producciones, Líder Loo de LED Producciones, William Silva de Ceibo Producción Audiovisual y Cristóbal Zambrano de Criszamver Producciones.

Durante un encuentro con uno de ellos, hablamos de su narrativa audiovisual y me invitó a un visionado para que le expresara mi opinión sobre la realización. No puedo negar la fascinación y la admiración de su hazaña. Me interpeló su pasión, las construcciones sencillas del lenguaje audiovisual, la multiplicidad de estilos en una

sola narrativa, los sonidos, las voces de los personajes. Su narrativa audiovisual se tornó para mí en pieza artística, en un género que trataba de yuxtaponer los estereotipos representados en el cine de Hollywood con situaciones y personajes de la cotidianidad local.

Por ello, para este análisis se seleccionaron dos productoras informales Crizamver Producciones, y LED Producciones, de siete productoras existentes en la ciudad de Santo Domingo de los Colorados. Ellos cumplían con una serie de características que posibilitaron identificar y postular un término para identificarlos y establecer un contraste que marcará sus percepciones de la realidad y oficios durante todo el estudio. Por ejemplo, el representante de Crizamver Producciones es artesano y vendedor informal en las calles; mientras que el representante de LED Producciones es guardia de seguridad y portero en una empresa de la ciudad.

Ambos habitan la urbe a partir de concepciones determinadas por



Figura 1. Arriba: Crizamver Producciones. Abajo: LED Producciones
Fuente: (Archivo autor 2015)

su oficio, uno desde lo formal, la seguridad, la vigilancia y la postura institucional de cumplir con su deber; el otro, desde lo informal,

la incertidumbre, la despreocupación y la postura individual en complacer sus necesidades cotidianas. Un ejemplo del contraste en sus formalidades la podemos observar en sus tarjetas de presentación (Figura 1).

los productores informales escogidos son actores naturales no profesionales, que en un determinado momento de su ocupación laboral (formal e informal) decidieron poner un alto en su vida y darle rienda suelta a su imaginación, llevando a las narrativas audiovisuales las situaciones experimentadas, escuchadas, leídas en la prensa o vistas en televisión.

Los productores, a partir de sus plataformas creativas, tratan de emular las narrativas cinematográficas canónicas con dispositivos domésticos, escenarios improvisados, anotaciones que marcan la pauta de la acción, pero no el diálogo. Y, como pilar de sus producciones, aparece la actuación intuitiva por un grupo de actores naturales, de manera que la narrativa y la ambientación dramática se tornan esenciales, aportando a la historia originalidad, fuerza y valor intrínseco.

La producción informal no se presenta como un caso aislado en Ecuador. Algunas convergencias, en cuanto a las características de los productores informales ecuatorianos, podemos hallarlas en la producción informal de los “*cineastas regionales*” en Perú. Las coincidencias se presentan en sus labores informales dentro del comercio, los géneros filmicos, y sus producciones de carácter empírico. Sin embargo, los productores peruanos, según Bustamante y Luna, “suelen tener estudios técnicos o superiores en otras áreas como educación, derecho o ciencias sociales”; además, postulan que muchos de los “*cineastas regionales*” han comenzado como actores y luego han incursionado como directores, guionistas camarógrafos, sonidistas, entre otros trabajos (2014, p. 191).

La producción informal en la ciudad de los Colorados se ha potenciado gracias al fenómeno de inmigración interna del Ecuador, a los bajos costos de la tecnología digital y al interés de un grupo de personas en realizar anualmente una producción audiovisual. Con esto no pretendo postular que el fenómeno audiovisual en la ciudad sea un caso aislado de todo el país. Lo que trato de evidenciar es que la manifestación cultural audiovisual aporta nuevas formas de entender y representar la ciudad mediante las convergencias tecnológicas. Esto quiere decir que, desde una postura empírica, los productores informales erigen en sus narrativas audiovisuales afinidades

sociales, aceptadas o no, por las sociedad santodominguense, que se construyen bajo la hibridez de una representación modelada por estereotipos, asumidos como propios, procedentes de la próspera industria hollywoodense (García Canclini, 2001; Velarde Segovia, 2004; Torres Egas & Torres López, 2009; Velasteguí, 2012; GAD Provincial, 2016).

3. Las fuentes de las historias de los productores informales

Para abordar el trabajo de campo, y seguir así a los productores informales, se utilizó el modelo metodológico de la etnografía audiovisual. El método etnográfico audiovisual, como complemento de la investigación cualitativa, permitió una observación directa y sensible en el trabajo de campo. La utilización del método audiovisual generó conocimientos mediante la elicitación que potenció las técnicas y el análisis de los datos durante y después de las entrevistas, charlas y discusiones grupales con los productores y audiencias. Además, la implementación del dispositivo audiovisual ayudó al acercamiento como herramienta de exploración, interacción, provocación y reflexión. El acercamiento estuvo guiado por las experiencias y múltiples teorías (Asch & Asch, 1995; De Brigard, 1995; MacDougall, 1995; Grau Rebollo, 2005; Cardenas & Duarte, 2011; Potts, 2015; Robles Picón, 2012).

La propuesta etnográfica, tanto escrita como audiovisual, permite entender cómo el objetivo fue desarrollado a partir de métodos analíticos que me ayudaron a ir describiendo, caracterizando y estableciendo, la concepción de la realidad representada por los productores en sus narrativas audiovisuales, desde las construcciones *in situ* de las dinámicas de realización audiovisual hasta sus dinámicas de distribución y comercialización.

Los medios escritos, audiovisuales y virtuales como la prensa, la radio, la televisión, y ahora las redes sociales, se han encargado de registrar un sinnúmero de acontecimientos históricos que se construyen en el día a día de la cotidianidad de Santo Domingo de los Colorados. Es por ello que se hizo necesario realizar una revisión de los registros escritos y audiovisuales para tratar de analizar cómo las representaciones de los productores informales son asumidas por los ciudadanos.

Primero fui a revisar la hemeroteca en la biblioteca pública de la ciudad, en ella encontré una serie de archivos periodísticos. Me dediqué a organizar la información desde el año 2006 hasta el año

2013, seleccionando 650 periódicos. Mi interés se centraba en las noticias sobre los temas representados en las narrativas audiovisuales, bien sea todo tipo de violencia local por venganza, feminicidios, engaños, sicarios, bandas criminales, extorsiones, asesinatos. Registré alrededor de cuatrocientas cincuenta fotografías, y terminé seleccionando cien que hacían referencia directa en las narrativas audiovisuales. De las cien, terminé seleccionando diez de cada hecho social, encontrando que durante el año 2008 se presentó un alto índice de violencia en la ciudad, disminuyendo de forma progresiva los años siguientes.

En segunda instancia me dediqué a la revisión de librerías locales y a las entrevistas de personajes representativos en la ciudad como sociólogo, historiadores, periodistas, escritores, diseñadores, camarógrafos de televisión, fotógrafos de la prensa escrita y aun grupo de la audiencia frecuente de los productos audiovisuales informales. En las librerías encontré varias novelas de índole nacional sobre melodramas e historias étnicas. Las revisé con atención y llegue hasta una novela local con un nombre particular: "El Monaguillo Vengador" (2013) (Figura 2). En su descripción dice que es un hecho de la vida real, así que me quedé con ella y comencé a leerla.

Cuatro días más tarde acordé una entrevista con su autor, el doctor en medicina tropical Tito Loor. Sorprendido por mi interés me invitó con mucha emoción a su consultorio, luego de las formalidades de la presentación y explicación sobre mi investigación, le dije que me llamaba la atención que su personaje hubiese accedido a él y relatarle su historia, la cual yo había leído antes en una noticia en el archivo de prensa. Él me contó que conoció a Javier Bermello, cuando fue a



Figura 2. Dr. Tito Loor iluminando y su libro el Monaguillo Vengador
Fuente: (Archivo autor, 2015)

su consultorio por un problema digestivo, y allí comenzó la historia hasta convertirse en protagonista de su novela:

... Otro día viene con otra mujer como esposa, que tenía una infección y vino tratarla... cinco meses más tarde la primera esposa me llega a contar después que Javier es un "exterminador", yo le digo ¿qué es exterminador? Ella dice: "él elimina a las personas que le hacen daño a la sociedad" yo le digo ¿cómo es eso? "si doctor, si usted tiene algún problema, le dice a él, y hasta gratis, le elimina a una persona", le dije y ¿cuántas personas ha eliminado? "docenas y docenas de personas, puede llegar a un centenar"... (Loor, 2015).

El doctor Loor relata que las tres mujeres de Javier Bermello, terminaron por contarle el resto de la historia. Además, él iba anotando algunas conversaciones que mantuvo con el "Exterminador" durante las consultas rutinarias cuando traía a sus hijos. El doctor Tito, me cuenta también que él no sabía mucho en torno a las hazañas del "Exterminador", que se fue enterando mediante los detalles que le dieron las esposas de Javier y la prensa escrita. Luego de la muerte de Javier, pudo recoger más datos en la morgue y mediante el relato de otros colegas que habían brindado atención a las diversas intervenciones de heridas que hacían en sus consultorios a personajes relacionados con el "Exterminador".

En el 2015 LED Producciones quiso adaptar esta historia a un guion para realizar la narrativa. Pero uno de sus mayores impulsores e inversionista se vio obligado a cambiar de domicilio laboral. Ese mismo año el doctor Tito Loor, entró a la producción de LED Producciones llamada *Los Amores de David* (L. Loor, 2015), quien interpretó el papel de médico cirujano y financió el proyecto con la compra de 400 DVD.



Figura 3. Representación muerte en el BILLAR D'EDUARDO, sector de la calle San Miguel y Quito, secuencia en narrativa Criszamver (2015)
Fuente: (Cristobal Zambrano, 2015)

Durante esa producción estaba en rodaje Crizamver, quien recreará la situación de más relevancia del "Exterminador" (Figura 3).

Durante el proceso del rodaje de esta narrativa conversé con Crizamver y su camarógrafo Héctor Peña:

La construcción de la escena no fue compleja, ya que todos colaboraron a la hora de la acción. El dueño del billar, las personas que actuaron y aquellas que estaban observando lo que sucedía. Me acordé del Exterminador y la noticia, más cuando leí el libro de Tito loor (Peña, 2015).

Yo estaba por la zona el día de la masacre, porque ahí trabajaba vendiendo artesanías, no le presté tanta atención, yo me imaginaba la vuelta, y no quería meterme en problemas, ya que conocía a Javier, él creció y trabajó por la tierra donde yo también crecí (Criszamver, 2015).

Héctor y Crizamver no hicieron más referencia al tema y lo asumieron como toma lograda. Respeté su silencio y decidí no hacer más preguntas. El hecho violento de la realidad representado por los productores informales comenzaba a darme luces de cómo ellos, perciben e incorporan estos sucesos a sus narrativas. Para ilustrar mejor los elementos representativos en esta escena nombraré los más peculiares.

Por un lado, encontramos el contexto de rodaje. El productor informal rodó la escena en el centro de la ciudad en "Billares. Salas de juegos D´Eduardo", cerca de la zona donde había tenido lugar la acción violenta años atrás. Los productores informales sabían que rememorar lo sucedido años atrás impactaría a su público. Así, el hecho escenificado trae a la memoria urbana un recuerdo de un tiempo impetuoso que para muchas personas quedó superado, pero para otras persiste de forma perceptible.

Algunos contextos de Santo Domingo de los Colorados representados en estas narrativas son considerado peligrosos, ya sea por su historia o por sus dinámicas comerciales como la prostitución, la droga y la venta de elementos robados. Otro elemento representativo en la narrativa es el tiempo. Tanto en el libro "El Monaguillo Vengador" (2013) como en la prensa escrita se caracteriza al "Exterminador" como una persona serena a la hora de ejecutar sus atentados. Además, éste realizaba sus ejecuciones a cualquier hora del día, lo único que le importaba era acabar con sus objetivos.

El productor informal recrea muy bien estas dos características en su narrativa Crizamver. Toda la escena tiene setenta segundos de acción, en ella la cámara lenta y la banda sonora buscan fortalecer y elevar al máximo la actuación del vengador. El tiempo en estos lugares de diversión se presenta diferente en cuanto interés y disfrute del individuo. El alcohol, el juego y la música, cuando se incorporan al sujeto, pueden desinhibir y potenciar la torpeza y la lentitud en su cuerpo. Síntomas que también aprovechaba el personaje de la novela "El Monaguillo Vengador" (2013) a la hora de entrar en acción.

En la escena también se representa un gesto que Crizamver realiza en sus narrativas. El vengador toma el dinero de las apuestas que se encuentra en la mesa que representa el pago de la deuda. Tanto el "Exterminador" como Crizamver provienen de zonas rurales, donde pagar o no pagar una deuda se convierte en un acto de vida o muerte. Esta escena nos deja ver una parte de la sociedad rural dentro de la ciudad que todavía mantiene en práctica la palabra como prenda de garantía y confianza. Por otra parte, la acción recuerda que en Santo Domingo de los Colorados existe una relación cercana entre la deuda y la muerte. En esta ciudad se han presentado un sinnúmero de asesinatos de familias enteras por no pagar deudas pertenecientes a prestamistas informales o dineros del narcotráfico.

Sobre este tema entrevisté a Luis Vinuesa, quien ejerce hace más de veinte años como fotógrafo local del Diario la Hora; a René Moreira, quien lleva el archivo audiovisual del canal Zaracay TV, quien me suministro veinte horas de noticias locales sobre sucesos violentos y feminicidios; a Marianela Sánchez, presentadora de Tv, locutora y militante feminista, quien me invitó a dialogar sobre el tema de mi investigación en la radio y la Tv; al equipo de producción de prensa del Diario el Centro, el Diario la Hora, quienes me suministraron noticias sobre la violencia actual en la ciudad y a reporteros del canal Majestad Tv.

Los diversos encuentros tenían como objetivo enmarcar noticias que estuviesen relacionadas con las representaciones hechas en las narrativas de los productores informales. También les resultaba interesante conocer las producciones audiovisuales, ya que para algunos reporteros locales eran desconocidos los productores y sus narrativas.

4. Las percepciones de los grupos de discusión

El primer grupo de discusión, en el cual logré reunir a audiencias frecuentes y a espectadores de la ciudad que desconocían por completo la circulación de las producciones informales, me permitió hacer un contraste en las opiniones expuestas. Este primer grupo, conformado por personas de la Escuela de Comunicación de la Pontificia Universidad Católica, les proyecté las películas de las dos productoras locales LED y Crizamver. De estas proyecciones obtuve diversos planteamientos de los estudiantes, identificando elementos potenciales que ayudaron a despejar los interrogantes planteados.

Las películas como: *La venganza de los galleros* (L. Loor, 2010), se basa en hechos reales. Narra la historia de dos familias que se enfrentan por dinero, amor y placer. La venganza por medio de la muerte, delimita los territorios y fortalece el poder de una de las familias en la ciudad de Santo Domingo de los Colorados (Figura 4).



Figura 4. Afiche de *La venganza de los galleros*.
LED Producciones Fuente: (L. Loor, 2010)

La venganza de Cristóbal (Cristóbal Zambrano, 2014) cuenta la historia de un niño que vive feliz en la hacienda junto a sus padres. Un día, dos malhechores interrumpen su cotidianidad y matan a su familia para quitarles la hacienda y robarles lo que tenían. El niño logra escaparse al bosque y queda recluido allí durante veinte años, viviendo como "Tarzán", en medio de la naturaleza. Un buen día escucha gritos de una mujer en la selva y sale a su auxilio, encontrándose con una joven que ha sido secuestrada por varias personas. Para su gran sorpresa, dos de los secuestradores son los mismos que habían asesinado a sus padres (Figura 5).



Figura 5. Afiche de *La venganza de Cristóbal*.
Criszamver Producciones. Fuente: (Archivo autor, 2014)

Los amores de David (L. Loor, 2015), trata sobre Pedro David, un empresario exitoso que sostiene con todos los lujos a su esposa Bárbara Santillán. En un accidente conoce a Jenny González, una joven muy atractiva de quien se enamorará más adelante. La historia cambia cuando Bárbara descubre a Pedro David con Jenny y esta intenta asesinarla, impactando con una bala a Pedro David y dándolo por muerto. Bárbara detenida por presunto asesinato culpa a Jenny de la tragedia y jura venganza (Figura 6).



Figura 6. Afiche de *Los amores de David*.
LED Producciones. Fuente: (L. Loor, 2015)

Criszamver (Cristóbal Zambrano, 2015), se caracteriza por la utilización de secuencias largas y planos contemplativos. Durante cuarenta minutos dibuja una de las tantas realidades de las familias campesinas que decidieron migrar a la ciudad en busca de un mejor vivir recreando todo tipo de dificultades culturales, económicas y

laborales que enfrentan algunas personas inmigrantes dentro del país (Figura 7).



Figura 7. Afiche de *Criszamver*.
Criszamver Producciones. Fuente: (Cristobal Zambrano, 2015)

En este primer grupo, integrado por comunicadores sociales, algunos espacios de grabación los encontraron peligrosos en cuanto a inseguridad ciudadana, mientras otros lugares fueron viviendas, restaurantes, oficinas y otros lugares de rodaje bastantes originales, porque no hubo readecuación de los escenarios. En cuanto al vestuario, los estudiantes lo encontraron exagerado; otros decían respetar estos elementos, porque es la concepción de cómo ellos quieren representar a una persona con alto poder adquisitivo o sin él. En cuanto a la vocalización y actuación la narrativa la encontraba forzada y, por último, manifestaban que no se sentían identificados con las representaciones proyectadas por la exaltación de actos negativos de la ciudad. A continuación, redacto algunos comentarios generales sobre las producciones:

Como películas creo que todavía las tomo como algo regular, porque creo que la identidad de Santo Domingo está mucho más amplia y estos personajes intentan mostrar la locación, los lugares, la situación familiar, pero de allí yo sentirme identificado con las películas, y yo sentir que esa es una buena película que represente a Santo Domingo, no (Ponce, 2017).

En términos generales a mí me parecen buenas producciones, sobre todo vista no tanto desde la perspectiva de una espectadora profesional, sino más bien, contemplada desde el universo mismo de estas personas que producen y que hacen el esfuerzo de dejar un mensaje utilizando formatos melodramáticos. (Mesías, 2017).

En estas respuestas encuentro dos constantes, la primera, hace parte de una consideración a los productores por no ser profesionales y por el esfuerzo de querer narrar una historia desde sus medios. La segunda, una calificación un poco enmarcada en cánones normalizados por la estética y por los profesionales del medio audiovisual entre lo que es bueno y no, dejando de lado la mirada más autocrítica sobre cómo se están abordando, narrando y transmitiendo los hechos sociales mediante los diversos medios de comunicación en la ciudad.

En un segundo momento me reuní con diseñadores, artistas y músicos para obtener sus apreciaciones. Sus planteamientos giraron en torno al tema de los lugares, banda sonora, e igual aspectos técnicos que veían mal ejecutados. Consideraban los cambios de espacios demasiado bruscos y contrastados, lo que hacía que la narrativa se perdiera y diera paso a lo vulgar. Del vestuario les pareció original y recursivo. La actuación regular y la representación sobre los hechos reales poca convincente, porque no logró que se identificaran con ellos. Estos son algunos comentarios generales de los participantes:

La temática si es de esos suburbios, hoy en día se dan esas historias que me cuentan por ahí, de venganzas. El guion, hay partes como que tocaba extenderlo más, porque hay vacíos que completar, hay escenas que se dan muy largas y se pueden recortar (Aguilar, 2017).

Las bandas sonoras son muy largas, repetitivas y fuera de contexto, esto deja al espectador en el aire... me emocioné en una escena porque pensé que sonaría algo de Enrique Bunbury, ya que el personaje que salió en pantalla se parecía al músico español, y su imagen iba acompañado con una banda sonora dramática (Ulloa, 2017).

La conversación giró en torno a los aspectos técnicos, ya que consideraban que la mayoría de las historias representaban una realidad de la cual ellos eran conscientes desde una mirada más lejana que cercana. Aunque les parecía en muchos aspectos que las producciones presentaban problemas serios en todos los aspectos técnicos, no podía negar la admiración hacia la valentía y el riesgo a la crítica que asumen los productores informales.

El tercer grupo fue de profesionales de diversas ramas, arquitectos, ingenieros, historiadores y abogados. Estos fueron directos y reconocieron su desconocimiento sobre este tipo de manifestación

cultural materializadas en audiovisuales en la ciudad ya que poco frecuentaban los lugares donde se comercializaban. Manifestaron que, aunque no leían “prensa roja”, no negarían la violencia y el peligro de algunas zonas de la ciudad representadas en las narrativas.

Las producciones tocan temas como la relación entre campo y ciudad, a nivel de vida, educativo, todo eso que genera un espejismo para el que vive en el campo ya que se crea expectativa en el solo hecho de habitar la ciudad. Pero lo que pasa por alto es el choque cultural de una ciudad violenta que transforma sus costumbres. Esto es lo que se explota en estas películas (Torres, 2017).

El papel de la mujer se representa como alguien sumisa en estas representaciones, cuando la mujer de estos contextos es muy trabajadora. La mujer no está muy bien representada, no representa lo que es Santo Domingo en ese sentido, aquí las mujeres somos muy emprendedoras (Sánchez, 2017).

Este grupo trajo a colación temas interesantes. Conversamos principalmente acerca de lo que transforma el hábitat y el *habitus* del sujeto en la constante experimentación con esa otra ciudad espejismo, entendida como expectativas a alcanzar por parte de los productores informales. Cómo la ciudad va ubicándolos en contextos no pensados y en situaciones ajenas a sus realidades como inmigrantes. El tema sobre la construcción de la masculinidad figurada en las narrativas, deja ver el desacuerdo en cómo está representada la mujer frente al macho dominante, que opaca y hace invisible la participación femenina en los contextos cotidianos.

Por último, logré proyectar las películas en un contexto más próximo a los productores informales, grupo de discusión integrado por sus audiencias frecuentes. Allí el grupo de discusión se identificó y valoró el trabajo de los productores, sus comentarios fueron parcos (muy buena, excelente), pero demostraban estar satisfechos e identificados con las representaciones de los espacios y las historias porque confirmaban que esa era su realidad.

Estoy sorprendido con todos los trabajos de los compañeros que hacen esta labor, reconozco el esfuerzo que ellos hacen, porque la verdad este es un trabajo muy profesional que han hecho, y de verdad les felicito de corazón, que sigan así, que sigan proyectando todo esto que nos ayudan a nosotros en la provincia de Santo Domingo. Hay muchos lugares, muy preciosos, para hacer no solamente una, sino varias películas (Zambrano, 2017).

Las películas representan situaciones reales, se puede ver lugares que conocemos y caminamos todos los días en la ciudad. Yo me siento identificada porque soy santodomingense (Lema, 2017).

En las audiencias frecuentes se perciben emociones y motivaciones que activan una afinidad mediada por las diferentes narrativas de los productores informales. Esta afinidad es reforzada por los contextos, historias y personas representadas. Las narrativas son asumidas por las audiencias frecuentes como retratos que reflejan cotidianidades cercanas. Los productores informales interactúan todo el tiempo con estas audiencias. Durante el rodaje, los mantienen informados de sus avances y, si alguien quiere participar en la producción, lo puede hacer mediante su actuación o facilitando lugares de rodaje; o, en último término, pueden apoyar de forma económica.

Las diferentes intervenciones de comunicadores, diseñadores, músicos, arquitectos, abogados, ingenieros antropólogos, historiadores, audiencias frecuentes, reconocieron de forma generalizada el esfuerzo y la originalidad en cómo los productores informales dan vida a sus imaginarios reales o no, a la hora de realizar sus narrativas. Sus consideraciones, influenciadas por los cánones representativos del cine comercial, apuntan a diversos temas que podrían dar lugar a numerosas variables de indagación.

La sensación que queda en el aire de estas percepciones podría enumerarse de la siguiente manera: primero, las producciones informales en Santo Domingo de los Colorados satisfacen en doble vía a sus audiencias frecuentes y a sus realizadores; segundo, su circulación no se afana en querer alcanzar un impacto en los circuitos de la industria cinematográfica nacional; y, por último, su circulación en el comercio informal ha marcado un espacio cultural de interacción entre productor y audiencia que le permite subsistir económicamente y reflejar sueños y deseos compartidos en sus narrativas.

5. Consideraciones finales

Las narrativas audiovisuales de los productores informales ayudan a desvelar una de las tantas caras de la ciudad, esa cara que permite redefinir los conceptos duales de lo privado y lo público, lo legal y lo ilegal, lo formal, y lo informal, lo visible y lo invisible –o ignorado por algunos sectores de la sociedad–. Estas nociones son puestas en manifiesto por los temas tratados en cada producción, donde los protagonistas directos, sin saberlo, aportan a la construcción de una memoria y de una ciudad que ellos viven e imaginan.

Santo Domingo de los Colorados, como centro de producción y comercialización de las productoras informales, se erige como una gran fuente de inspiración. Con esto no quiero dar a entender que los productores estén de acuerdo con los hechos violentos ocurridos en la ciudad. Todo lo contrario, durante la convivencia con ellos siempre manifestaron el rechazo hacia estas acciones violentas. Tal vez, sus trabajos traten de no acorazar el pasado bajo un solo punto de vista, sino, de transformar esa memoria en otro tipo de recuerdos significativos para la urbe.

La viabilidad de estas producciones audiovisuales en la ciudad sigue teniendo un impacto en sectores de clase media baja, que muchas veces se puede percibir como algo negativo por parte de las clases con mayor adquisición económica o "*pelucona*" –como popularmente los llaman–, ya que se confunde con narrativas que exaltan los actos delictivos. Mi percepción al respecto es positiva por dos razones: porque representan directamente el vínculo social y desinteresado que ha caracterizado estas esferas sociales como es la financiación colectiva, micromecenazgo o "*crowdfunding*"; y porque se generan una serie de apropiaciones del espacio compartido, se reconstruye la memoria social colectiva y de paso, se re-direccionan las situaciones experimentadas por medio de la creatividad.

Con esta precisión considero entonces que la relación e interacción de los productores informales con la ciudad y sus audiencias se presenta de forma bidireccional y multidireccional. Esto se da porque existe una constante comunicación entre audiencia frecuente, ciudad y productor antes, durante y después de la realización, que se establece de forma dinámica en las redes de distribución comercial en los diferentes contextos tanto de realización, comercialización y audiencias.

Estas interacciones permiten explorar y documentar diversas experiencias que luego nutrirán los argumentos de las narrativas audiovisuales. Argumentos que dan fuerza a la trama melodramática, a los aspectos característicos de los westerns que aportaron por mucho tiempo al imaginario colectivo, como las películas mexicanas que llegaban a estos contextos; el toque de acción, artes marciales y aventura de las producciones de Hollywood de los ochentas, dan respuesta a las diversas exigencias del público receptor. Estos factores vinculados a los relatos sobre hechos de la realidad permiten recrear referentes de historias que vinculan memorias propias de localidades invisibilizadas o ignoradas por diversas causas.

Referencias bibliográficas

- Alvear, M. & León, C. (2009). *Ecuador bajo tierra: videografías en circulación paralela*. Quito, Ecuador: Editorial, Ochoymedio.
- Asch, T. & Asch, P. (1995). Principles of Visual Anthropology. In Hockings, P. *Visual Anthropology*. Berlin; New York: Ed, Mouton de Gruyter.
- Bouhaben, M. (2014). Entre el arte y la investigación. Improvisación, dialogismo y fabulación en *Moi, un Noir* (Jean Rouch, 1958). *Cine Documental*, 11. (pp. 1-18). Recuperado en marzo 14, 2017, de <http://revista.cinedocumental.com.ar/entre-el-arte-y-la-investigacion-improvisacion-dialogismo-y-fabulacion-en-moi-un-noir-jean-rouch-1958/> pdf.
- Bustamante, E. & Luna, V. (2014). El cine regional en el Perú. *Contratexto*, 22. (pp. 89-212). Recuperado en febrero 20, 2017, de <http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/95/89> pdf.
- Canals, R. (2017). Teoría antropológica e imaginación visual. In *XIV Congreso de antropología*. Valencia, España: Actas, *PRE-PRINT*. (pp. 130-136).
- Cárdenas, C. & Duartes, C. (2011). Etnografía audiovisual: Instrumento para la divulgación de un conocimiento y técnica de investigación social". *Colombia Nexus*, 10. (pp. 150-171). Recuperado en marzo 20, 2017, de <http://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/1378> pdf
- Colleyn, P. (2009). Cinéma et anthropologie / Jean Rouch. In *Cahiers du Cinéma*. París, Francia: Editorial, INA. (pp. 429-471).
- De Brigard, E. (1995). Historia del cine etnográfico. En Ardévol, Elisenda y Pérez Tolón, Luis. *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico*. (pp. 31-73). Recuperado en enero 2, 2017, de https://www.academia.edu/7527342/Elisenda_Ardévol_y_Luis_Pérez_Tolón_eds_Imagen_y_cultura_Perspectivas_del_cine_etnográfico_Diputación_de_Granada_Biblioteca_de_Etnología_núm._3_Granada_1996_422_pp.pdf.
- GAD Provincial, de S. D. de los T. (2016). GAD Provincial de Santo Domingo de los Tsáchilas. Recuperado en enero 15, 2016, de <http://www.gptsachila.gob.ec/>
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial, Paidós, SAICF.
- Gómez Muñoz, X. (2016). Soy soldado del cine de guerrilla Testimonio del director Fernando Cedeño. *El Telégrafo*. 29 febrero. Quito, Ecuador. Recuperado en enero 14, 2016, de www.eltelgrafo.com.ec
- Grau Rebollo, J. (2005). Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos. *Gazeta de Antropología*, 21. (pp. 1-18) Recuperado en febrero 18, 2015, de <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=2708> pdf.
- Grau Rebollo, J. (2012). Antropología audiovisual: reflexiones teóricas. *Alteridades*, 22. (pp. 165-174) Recuperado en febrero 20, 2015, de <http://www.redalyc.org/pdf/747/74728321004.pdf>
- Graupera, G. & Grau, Rebollo. (2017). L'entrevista: un gènere controvertit. In *XIV Congreso de antropología*. Valencia, España: Actas, *PRE-PRINT*. (pp. 165-176).
- Guarini, C. & De Angelis, M. (2014). *Antropología e imagen pensar lo visual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Editorial, Nanook.

- Henríquez Mendoza, E. F. (2017). El etnógrafo y la cámara en la producción audiovisual de productores informales. Quito, Ecuador. Editorial, *Universitas*, 27. (pp. 93-115).
- MacDougall, D. (1995). "¿De quién es la historia?" en Elisenda Ardevol y Luis Pérez *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico*. (pp.401-422). Recuperado en febrero 5, 2017, de <https://es.scribd.com/document/101592034/Macdougall-1995.pdf>.
- Potts, R. (2015). A Conversation with David MacDougall: Reflections on the Childhood and Modernity Workshop Films. *Visual Anthropology Review*, 31. (pp. 190-200). Recuperado en febrero 6, 2017, de <http://doi.org/10.1111/var.12081.pdf>.
- Robles, P. & Téllez, A. (2017). *XIV Congreso de antropología*. Valencia, España: Actas, *PRE-PRINT*. (pp. 15-32).
- Robles Picón, J. (2012). El lugar de la Antropología Audiovisual: espacios profesionales y metodologías participativas. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales Flacso Ecuador*, 44. (pp. 147-162) Recuperado en febrero 18, 2017, de <http://doi.org/10.17141/iconos.44.2012.343.pdf>.
- Rouch, J. (1995). The Camera and Man. In Hockings, P. *Visual Anthropology*. Berlin; New York: Editorial, Mouton de Gruyter. (pp. 79-98).
- Torres Egas, V. H., & Torres López, V. H. (2009). *Santo Domingo: Cantón-Provincia*. Santo Domingo de los Colorados, Ecuador: Editorial, COBOSCREAT.
- Loor, V. (2013). *El Monaguillo Vengador*. Santo Domingo de los Colorados, Ecuador.
- Vaca, P. (2015). *CHONEWOOD: Etnografía, Cine Popular y asesinato por encargo en Chone*. Tesis de Maestría Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador. Recuperado en marzo 5, 2016, de <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/8080#WxauT6Mxk.pdf>.
- Velarde Segovia, J. (2004). *Santo Domingo de los Colorados, Historia de su integración al espacio nacional 1860-1960*. Quito, Ecuador: Editorial, LA HORA.
- Velastegui, D. H. (2012). *Una Gran Región Santo Domingo de los Colorados*. Santo Domingo de los Colorados-Ecuador: Editorial, Gráficas Iberia.

Entrevistas

- Aguilar, C. (2017). Entrevista realizada el 10 de abril en Santo Domingo, Ecuador. Archivo autor.
- Criszamver. (2015). Entrevista realizada el 27 de marzo en Santo Domingo, Ecuador. Archivo autor.
- Mesías, V. (2017). Entrevista realizada el 2 de abril en Santo Domingo, Ecuador. Archivo autor.
- Lema, V. (2017). Entrevista realizada el 18 de abril en Santo Domingo, Ecuador. Archivo autor.
- Loor, V. (2015). Entrevista realizada el 20 de enero en Santo Domingo, Ecuador. Archivo autor.
- Sánchez, M. (2017). Entrevista realizada el 14 de abril en Santo Domingo, Ecuador. Archivo autor.
- Peña, H. (2015). Entrevista realizada el 27 de marzo en Santo Domingo, Ecuador. Archivo autor.

Ponce, K. (2017). Entrevista realizada el 2 de abril en Santo Domingo, Ecuador. Archivo autor.

Torres, V. (2017). Entrevista realizada el 14 de abril en Santo Domingo, Ecuador. Archivo autor.

Ulloa, A. (2017). Entrevista realizada el 10 de abril en Santo Domingo, Ecuador. Archivo autor.

Zambrano, M. (2017). Entrevista realizada el 18 de abril en Santo Domingo, Ecuador. Archivo autor.

Películas

Cedeño, F. (2013). *El ángel de los sicarios [DVD]*. 90 min. Chone, Ecuador: Sacha Producciones.

Jijón, A. & Jijón, R. (2009). *Secuestro [DVD]*. 90 min. Santo Domingo, Ecuador: Plasma Producciones.

Loor, L. (2010). *La Venganza de los Galleros [DVD]*. 86 min. Santo Domingo, Ecuador: LED Producciones.

Loor, L. (2015). *Los Amores de David [DVD]*. 140 min. Santo Domingo, Ecuador: LED Producciones.

Zambrano, C. (2014). *La Venganza de Cristóbal [DVD]*. 112 min. Santo Domingo, Ecuador: Criszamver Producciones.

Zambrano, C. (2015). *Criszamver [DVD]*. 107 min. Santo Domingo, Ecuador: Criszamver Producciones.

Imagen: Alejandro Arellano





Imagen: Daniča Uscocovich

Latinoamérica Go.es: el arte de acción como metodología de investigación experiencial.¹

Latin america Go.es: the art of action as an experiential research methodology.

Resumen

Latinoamérica Go.es es un proyecto de investigación multidisciplinar sobre las distintas apropiaciones culturales que se dan en el espacio público por parte de las comunidades latinoamericanas que viven en Madrid (2011-2015). El trabajo surge de una colaboración conjunta entre los colectivos Arquitectura Expandida (Bogotá) y Elgatoconmoscas (Madrid). El objetivo del presente artículo es analizar e interpretar los resultados de este estudio centrado la atención en las distintas estrategias de aproximación que fueron llevadas a cabo a través del arte de acción, todo ello documentado audiovisualmente (documental, vídeo-arte). Las distintas intervenciones artísticas que componen la investigación: *ecuavóley*, *carrito-barbacoa* y *corte latino* funcionan como piezas independientes, pero han sido compiladas y exhibidas conjuntamente en el proyecto expositivo C.I.T.I., bajo el título de *El evento es fuera* a modo de publicación de resultados.

Palabras claves Arte de acción; comunidades latinas; diseño de situaciones; espacio público; videoarte.

Abstract

Latin America Go.es is a multidisciplinary research project on the different cultural appropriations that the Latin American communities living in Madrid carry out in the public areas (2011-2015). The idea arose from a joint collaboration between the groups "Arquitectura Expandida" (Bogota) and "Elgatoconmoscas" (Madrid). The objective of this article is to analyse and interpret the results of this study focusing on the different approaches that were carried out through the art of action, all documented audiovisually (documentary, Video-art). Various artistic performances that make up the research: *Ecuavóley*, *Carrito Barbacoa* (trolley-barbecue) and *Corte Latino* (Latin cut) work as independent pieces but have been compiled and exhibited jointly in the Project exhibition C.I.T.I., under the title of the *El Evento esta fuera* (The Event Is Out There) as a public spread of the results.

Keywords Action art; latin communities; public space; situations design; videoart.

Sumario. 1. Introducción. 2. Trabajos artísticos. 2.1. Ecuavóley. 2.2. Carrito barbacoa. 2.3. Corte latino. 2.4. El evento es fuera. 3. Conclusiones.

Como citar: O'Donnell, F. (2018). *Latinoamérica Go.es: el arte de acción como metodología de investigación experiencial*. Nawi. *Arte, Diseño y Comunicación*, Vol. 2, n. 2, pp. 115-138.

Fiacha O'Donnell
Universidad de Málaga, España.
fiacha.ocho@gmail.com

Enviado: 31/03/2018
Aceptado: 21/05/2018
Publicado: 30/07/2018

1 El presente artículo forma parte de la tesis *Taxonomía del arte de "Acción": El documental como metodología de investigación*, desarrollada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga por Fiacha O'Donnell Pina y dirigida por Joaquín Ivars Pineda.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/320/226>

1. Introducción

Latinoamérica Go.es es un proyecto de investigación multidisciplinar que surge de una colaboración conjunta entre los colectivos *Arquitectura Expandida* (Bogotá) y *Elgatoconmoscas* (Madrid). Gracias a la red internacional Arquitecturas Colectivas, plataforma creada para promover la construcción participativa y colectiva del entorno urbano, ambos grupos entran en contacto para desarrollar una investigación conjunta sobre las distintas apropiaciones culturales que se dan en el espacio público por parte de las comunidades latinoamericanas que viven en Madrid. El inicio del proyecto se plantea en el marco de El Ranchito, un programa de residencias organizado por la institución cultural Matadero Madrid, en cuya edición de 2011/2012 participaron un total de 34 artistas y colectivos locales e internacionales, además de un amplio número de instituciones de la ciudad, agentes y asociaciones artísticas.

En principio, el trabajo de investigación fue propuesto por *Arquitectura Expandida* (beneficiario de la residencia) como una cartografía pero, gracias a la influencia mutua entre los dos colectivos, pronto surgieron nuevas dimensiones del proyecto, y este se acabó asumiendo desde la diversidad formal: archivo documental y audiovisual, performances, videoclips, videoarte, fiestas, mesas redondas, etc.

La primera fase de la investigación se centra en el estudio de caso, localizando los diferentes eventos y actividades relacionadas con el ocio latinoamericano en el espacio público: “Se trata de no menospreciar y de reconocer la extraordinaria experiencia cultural que suponen estas apropiaciones de espacios públicos, formada por un consistente tejido humano a través de la pervivencia en el tiempo de estas nuevas significaciones urbanas” (*Arquitectura Expandida*, 2011).

Se encontraron prácticas deportivas, festivas y comerciales en distintas zonas de la ciudad. Muchos de estos eventos singulares, marcados fuertemente por la cultura originaria de cada país implicado, suelen girar en torno a una actividad principal, pero no resultaba raro encontrar alrededor actos espontáneos, menos regulados y desprotegidos, que dotan a estos lugares de una riqueza identitaria más compleja y difícil de abordar. La volubilidad e itinerancia que suelen caracterizar a estas prácticas resulta ser una dificultad añadida, pero también es el eje motivador sobre el que se plantea un proyecto flexible creado para reconocer el alto valor

cultural de estas actividades efímeras y reivindicar el uso del espacio público en general.

De entre las diferentes actividades, normalmente minoritarias y desplazadas, destacan la bitilla (béisbol caribeño), las danzas tradicionales (varios países) o la venta informal de productos y platos típicos latinoamericanos. Pero algunas de estas prácticas representan una proporción importantísima de la realidad activa de la ciudad, destacando por encima del resto el ecuavóley: una modalidad de voleibol de origen ecuatoriano que tiene sus propias reglas. Se censaron 150 pistas en Madrid en 6 fines de semana. Son 24.300 m², unas 1.050 personas implicadas directamente en cada momento solo en los partidos.

Se observó también que las diferentes comunidades latinas practicaban diferentes modelos de autogestión y autoconstrucción espacial para llevar acabo muchos de estos encuentros, siendo esencial la colaboración entre los diversos colectivos y asociaciones latinas que surgen como respuesta a la represión sufrida por parte de algunas instituciones nacionales. Debido a que, de manera natural, surgen pequeñas intervenciones ilegalizadas entorno a este tipo de eventos, como la venta no regulada de alimentos o las apuestas clandestinas que rodean al deporte, se producen desplazamientos constantes que complican la localización estática de estas actividades.



Figura 1. Proceso de investigación de Latinoamérica Go.es.
Imagen de Elgatoconmoscas.

En la Figura 1 se puede observar a uno de los miembros del grupo Elgatoconmoscas en la primera fase de la investigación, situando la información obtenida en el trabajo de campo sobre un mapa

de Madrid. Es importante remarcar que en esta primera etapa ya empiezan a surgir problemáticas de índole ética y conceptual, lo cual empuja a los colectivos a discutir sobre las necesidades y posicionamientos del proyecto. Como resultado, se acabó optando por no geo-referenciar estas prácticas en el estudio de un modo excesivamente preciso. Por un lado, toda la información recogida debía ser organizada y simplificada para que pudiera resultarle útil a otros colectivos o personas interesadas. Pero, por otro lado, se debían respetar los límites que en el proceso de investigación se fueron marcando.

También, en estos términos, dudamos mucho de documentar y plantear gráficamente una documentación mapeada con las localizaciones exactas. No solo porque son móviles, sino porque tampoco nos interesa señalar dónde se encuentran, por distintas razones. Ya sea por la propia policía, que modula y rige bastante estas actividades o por otras comunidades, como por ejemplo la neonazi. Ellos se sienten amenazados e incluso por los propios vecinos. Entonces, en esos aspectos, tampoco queríamos fijar una documentación que se quedara plasmada de forma fija, sino (...) finalizar la documentación y plantear algo bastante disperso, pero que se entendiera la escala de todo esto. Nosotros mismos nos hemos sorprendido muchísimo (Conesa, 2012).

Para reivindicar el paisaje social por encima del físico, y para defender aquellas prácticas amenazadas o que no cuentan con el respaldo administrativo para ser desarrolladas con normalidad, se propusieron varias acciones que destacaban la dimensión fundamentalmente experiencial de este tipo de actividades latinas. Las distintas intervenciones fueron diseñadas, además, para generar una serie de debates en torno a las políticas que controlan los usos del espacio público en la ciudad. Estas acciones artísticas se plantearon a través de dinámicas de aproximación basadas en lo vivencial y en el reconocimiento del otro.

El colectivo Arquitectura Expandida estuvo trabajando en el proyecto en Madrid desde el 17 de agosto al 26 de septiembre de 2011. Después de que el colectivo volviese a Colombia, Elgatoconmoscas continuó con el desarrollo de la segunda fase de la investigación hasta el 2015.

2. Trabajos artísticos

2.1. Ecuavóley



Figura 2. Canchas de ecuavóley en Madrid.
Imagen de Elgatoconmoscas.

El porcentaje más alto de latinoamericanos empadronados en Madrid lo ocupa la comunidad ecuatoriana. Según datos oficiales, en 2012 los ciudadanos procedentes de Ecuador suponían el 10,67% de la población extranjera, superados únicamente por marroquíes y rumanos (Consejería de Asuntos Sociales, España, 2014).

El ecuavóley es un deporte originario de Ecuador, pero este se practica fuera de sus fronteras gracias a la facilidad con la cual los ecuatorianos migrantes organizan, montan y desmontan las pistas, adaptándolas a todo tipo de lugares. En la Figura 2 se muestran varios ejemplos de pistas de ecuavóley colocadas en varios parques de Madrid. Estos eventos deportivos, al igual que las danzas tradicionales o la venta ambulante de productos latinoamericanos, no sólo están cumpliendo una función práctico-productiva, sino que suponen encuentros socio-culturales importantísimos para la construcción identitaria del latino que se encuentra fuera de su país, así como para el intercambio cultural entre las distintas comunidades que viven en la ciudad.

Tal y como se puede ver en la Figura 3, alrededor de un partido de ecuavóley se construye, de forma espontánea, una realidad que se manifiesta en colores, sabores, olores, grafitis y música latina. De forma natural, los parques y plazas se llenan de personas que traen bebidas y comida típica de su país a precio de calle: hornado, fritada, chicharrón, chifles, guata, etc. También se improvisan peluquerías al aire libre y todo tipo de bailes aleatorios.



Figura 3. Actividades que rodean al ecuavóley (2011/2012).
Imagen de Elgatoconmoscas.

Como práctica habitual que gira en torno al ecuavóley, también se organizan apuestas que pueden ascender desde los veinte a los quinientos euros, llegando incluso, en ocasiones, a apostarse varios miles en un partido. Pero lo más normal es que todo quede al final en una disputa por ver quién invita después a comer. En un contexto semejante, surgen importantes cuestiones:

(...) ¿Lo que recibe el inmigrante a su llegada es realmente una cultura? ¿Creemos que la ciudad ha experimentado alguna vez algo parecido a un estado cultural de partida? ¿Se puede hablar seriamente de la ciudad como un espacio social cohesionado al que el recién llegado pide que se le acepte? ¿O es más bien una maraña de estilos de hacer y de decir a los que el viajero debe amoldarse? (...) El inmigrante no es aculturizado sino culturizador también: alguien que arriba y que a aquello con lo que se encuentra le inserta o le sobrepone lo que de invisible lleva en su equipaje: los restos de su propio naufragio (Delgado, 2002).

Como parte fundamental del proyecto *Latinoamérica GO.es* se plantearon varias metodologías de aproximación a las distintas

actividades que se iban encontrando. A pesar de que la mayoría suceden en el espacio público a la vista de cualquiera, estas actividades suelen estar marcadas por una serie de lógicas endogámicas que situaban a los miembros del colectivo, irremediadamente, en una posición alejada compleja de resolver. Por un lado, el colectivo se sentía fuera de la realidad cotidiana que rodea al ecuavóley, pero, por otro, la filosofía de encuentro y uso natural de los espacios públicos de la ciudad se imponía como nexo de unión e interés entre los distintos grupos.

Como inciso, se considera necesario poner en este punto un ejemplo previo de las metodologías del colectivo en relación al interés mencionado sobre las lógicas que rigen el espacio público y sus usos.

Elgatoconmoscas es un colectivo que trabaja desde 2007 en el diseño y creación de situaciones que puedan romper el esquematismo y rigidez que la praxis capitalista está implantando en las ciudades. Por aquel entonces, este grupo ya llevaba más de cuatro años estudiando distintas fórmulas para reaccionar ante esta situación que, como afirma Javier Vilaltella, uno de los miembros del colectivo, cada vez es más peligrosa para cualquier sociedad que anhele la libertad:

Entrar en la ciudad partiendo del situacionismo, que tenía modelos distintos, pero en el fondo era investigar la ciudad y vivirla de una manera nueva, porque la ciudad necesita eso. La ciudad está evolucionando en un sentido muy peligroso. Cada vez los espacios públicos más controlados, los espacios públicos comercializados, las plazas se van reduciendo... Es decir, buscar fórmulas para poner en evidencia lo que está pasando con la ciudad. Realmente está evolucionando en un sentido muy negativo (Vilaltella, 2014).

En 2010 se aplican en España una serie de cambios políticos que influyen en el uso cotidiano de las calles. Por ejemplo, en la ciudad de Granada se aprueba la nueva Ordenanza de Convivencia, en la que se restringe el derecho a la reunión de personas en espacios públicos, sin especificar el número de gente a partir del cual un grupo es considerado reunión. Es decir, la ambigüedad de esta normativa le deja abierto un margen de interpretación muy amplio al agente de policía encargado de dispersar a los individuos.

Esta medida fue tomada en relación con el creciente fenómeno del botellón, en el que se aglutinan conjuntos de jóvenes en la calle para

beber alcohol. Por esas fechas en esta ciudad se habilitó, apartado del centro urbano, un espacio preparado para realizar esta actividad. A este espacio se le denominó Botellódromo.

En este marco, Elgatoconmoscas propuso una acción que consistió en organizar un botellón de leche en la Plaza Trinidad de Granada (España). (Figura 4) El objetivo era provocar un encontronazo/debate con la policía en el que el tema rondara sobre el derecho a la reunión y el uso del espacio público. A esta cita acudieron dos policías, y se pudieron grabar con cámara oculta todas las explicaciones que les daban los agentes a los artistas. En este caso, y para no influir en el propósito del acto, en ningún momento se explicó a los guardias que la acción formaba parte de un proyecto artístico. Finalmente, el grupo tuvo que ser disuelto ante la amenaza de multas de trescientos euros por cada participante. Javier Cruz comenta: “Si no nos hubiese visto la policía, no habría habido proyecto. Porque lo que queríamos visibilizar era la reacción de la policía ante nuestra acción, que era beber leche en la calle” (2014). Son interesantes las reflexiones que surgen en torno a una intervención pública semejante:

Me importa poco si son o no son artistas, homologados o no homologados. Son gente que hace cosas en la calle, en el espacio público, donde todo puede ocurrir, de distintas culturas. En un sitio se convierte en arte, en otro es delito, en otro es danza... Pero en todos ellos hay el derecho legítimo de haber realizado lo que ellos estimaban oportuno con la ciudad en la que viven (Cirujeda, 2014).

Como ellos mismos expresan, uno de los intereses prioritarios que tiene este colectivo es la actuación directa en las ciudades. Por



Figura 4. Fotograma extraído del vídeo *Botellón de leche* de Elgatoconmoscas.

ese motivo, el ecuavóley, así como las demás actividades latinas recogidas en el proyecto, acabaron influyendo enormemente en la concepción que tiene el grupo sobre el espacio público y las experiencias relacionadas con la ciudad.

El espacio público es el que posibilita todas las interacciones concebibles e incluso las inconcebibles. En él se ensayan, y las más de las veces se abortan, todas las combinaciones societarias, desde las más armoniosas a las más conflictivas. (...) El espacio público no está estructurado o desestructurado, sino estructurándose. (...) Por desgracia las leyes se encargan de desacreditar este sistema de ordenamiento basado en la autogestión generalizada de las relaciones sociales y organizan su imperio en clasificaciones bien distintas a las de la etología humana en marcos públicos. El agente de policía o el vigilante jurado pueden pedir explicaciones, exigir peajes, interrumpir o impedir los accesos a aquellos que aparecen resaltados no por lo que hacen en el espacio público, sino tan solo por lo que son o parecen ser, es decir, por su "identidad" real o atribuida (Delgado, 2002).



Figura 5. Jugadores de ecuavóley. Imagen de Elgatoconmoscas.

Los colectivos Arquitectura Expandida y Elgatoconmoscas sintieron rápidamente que la mejor manera de involucrarse en el proyecto era a través de experiencias compartidas con las comunidades que dominaban estos territorios. Empezaron jugando al ecuavóley, sin tener mucha idea, y poco a poco se fueron ganando la confianza de los ecuatorianos. La primera propuesta artística planteada en el proyecto, *Ecuavóley*, consistió en jugar a

este deporte organizando apuestas contra equipos ecuatorianos experimentados (tanto de mujeres como de hombres) poniendo en juego dinero público. En la Figura 5 se puede ver a varios jugadores ecuatorianos después de haber ganado varios partidos. Se apostaron un total de 700 euros procedentes de la Comunidad de Madrid, obtenidos como honorarios del colectivo en una exposición previa de Elgatoconmoscas. Además del dinero público, que se traducía en las cervezas y pinchos de después, en esta acción se están poniendo en juego, sobre todo, las relaciones territoriales en torno al “local” y el “visitante”. Para realizar esta acción se diseñó un uniforme deportivo personalizado con los iconos característicos del colectivo. La acción artística se formalizó después a través de varios documentales y piezas de videoarte. La Figura 6 muestra un collage de imágenes que forman parte de la documentación del proyecto.

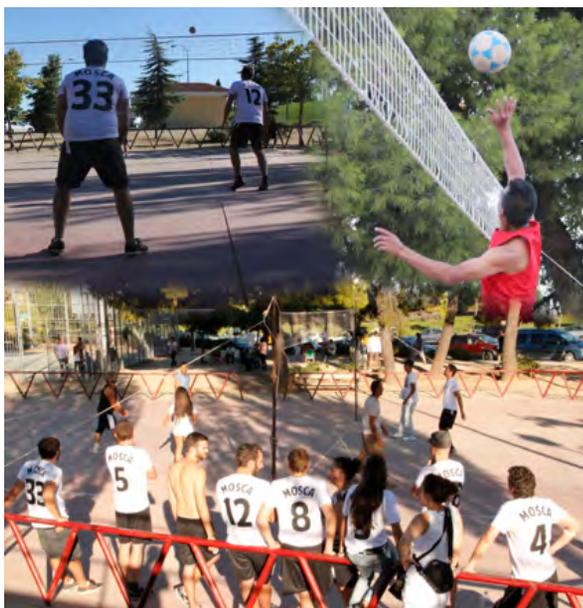


Figura 6. Collage de imágenes del proyecto *Ecuavóley* de Elgatoconmoscas.

2.2. Carrito barbacoa

El comercio informal de alimentos, las apuestas ilegales y el alboroto que se pueda llegar a formar en estos lugares son situaciones

perseguidas por la autoridad destinada a regular el orden público. Durante los muchos encuentros que se tuvieron en las canchas de ecuavóley se observaron distintas estrategias de camuflaje para despistar a la policía, pero la que causó mayor admiración fue, sin duda, el carrito barbacoa. Visto desde lejos engaña a la percepción de cualquiera y parece ser lo que es, un carrito de bebé, pero de cerca resulta ser toda una parrilla para hacer carnes a la brasa. El artilugio cuenta con el espacio perfecto para colocar una nevera y una tabla para poner las salsas, los cubiertos y los platos.



Figura 7. Carrito barbacoa en el Museo de América.
Imagen de Elgatoconmoscas

Tal y como se puede ver en la Figura 7, el ingenio de los creadores, Marcelo y Ángel Basantes, supera cualquier expectativa que Elgatoconmoscas pudiera haber tenido al iniciar el proyecto.

Durante la programación de la exposición *Museos y Modernidad en Tránsito*, desarrollada en el Museo de América de Madrid, se le propuso al colectivo trabajar en alguna línea que cuestionara el papel que desempeñan hoy en día los museos de antropología. Partiendo de esta necesidad autocrítica planteada desde la propia institución, se organizaron unas jornadas de debate con el objetivo de reflexionar conjuntamente sobre las distintas problemáticas que surgen al mirar al "otro". En la Figura 8 se puede ver el entorno y el número de personas que participaban en estas reuniones.

Las conversaciones, que tuvieron lugar en una de las salas centrales de la exposición, fueron de carácter abierto y se invitó a participar en ellas a personalidades comprometidas con el urbanismo social, arquitectos, profesores de historia, etc. Como gancho irónico, se colocó en la misma sala el carrito barbacoa, que fue comprado a su

creador con dinero procedente del museo. El carrito se colocó sobre una plataforma, a modo de objeto exótico, como una pieza más de la exposición. También se incorporó en el carrito un sistema de sonido con auriculares para que se pudiera escuchar la entrevista que fue realizada a Marcelo (el creador) sobre las motivaciones que rodean al particular artillugio. A modo de anécdota, se hizo un guiño/homenaje al *ready made* de Marcel Duchamp, como si fuese una versión latina de la estrategia del artista al colocar un objeto de uso cotidiano en el museo.



Figura 8. Reunión en el Museo de América. Imagen de Elgatoconmoscas.

En la entrevista que ofrece al colectivo, Marcelo cuenta cómo se las ingenia para ganarse la vida vendiendo su comida en los parques con el carrito. Después de haber solicitado sin éxito, varias veces, los correspondientes permisos de venta de alimentos al Ayuntamiento de Madrid, el comerciante tuvo que asumir de alguna forma su negocio e inventó el carrito barbacoa para vender su producto y también poder escapar de la policía. Marcelo cuenta que se enfrenta a multas de 3.000 euros cada vez que le pillan con carbón en el carro, además de no devolverle el invento y tenerlo que rehacer. En la Figura 9 se observa cómo Marcelo y su hijo reciben a Elgatoconmoscas en su casa.

Una de las cuestiones que más se repitieron en los debates que tuvieron lugar en el Museo de América fue el comentario que hace M. Basantes sobre la falta de uso de estos lugares por parte de los españoles. ¿Son los latinos los que más frecuentan el espacio público



Figura 9. Entrevista a Marcelo Basantes. Imagen de Elgatoconmoscas.

en Madrid? El ecuatoriano asegura que, excepto para hacerse fotos de bodas y organizar botellones de manera puntual, los españoles utilizan muy poco este tipo de espacios (Basantes, 2012).

Sería complicado hacer un desarrollo completo de todas las líneas de debate que surgieron en los encuentros que se organizaron en el museo, pero es importante destacar aquí cuales fueron las conclusiones finales más importantes.

Se llegó a establecer una diferenciación muy clara entre los planteamientos museísticos de índole antropológico y las intenciones metodológicas del colectivo artístico. Las relaciones de poder que se establecen entre colectividades de manera automática, incluso involuntariamente, cuando desde afuera se pretenden ofrecer análisis y diagnósticos sobre otros son evidentes. En estos casos, el sujeto que enuncia (por ejemplo, un documentalista que retrata algún problema sufrido por algún país africano) nunca forma parte del objeto de estudio en la investigación. Se resolvió que la única manera de naturalizar las relaciones entre distintos es equilibrar el componente subjetivo, dándole voz y poder de decisión al otro sobre el producto final, ya sea una investigación científica, un documental o una exposición museística. Esto equilibraría un poco las relaciones de poder existentes en casos como los que preocupaban entonces al Museo de América. Distinto es cuando un grupo se mira así mismo para enunciar un mensaje, ya que, en este caso, sería el propio sujeto el que enuncia x cuestión sobre sí mismo. Para Elgatoconmoscas estas conversaciones llevaban un rumbo distinto, ya que, a diferencia

de la antropología científica, en ningún caso pretenden ofrecer en sus proyectos artísticos diagnósticos o análisis formales sobre otras comunidades. En el caso de *Latinoamérica Go.es* no se establece ningún tipo de afirmación o enunciado sobre la comunidad latina (el otro), tan solo se referencian algunas actividades puntuales para reivindicar los usos y apropiaciones singulares del espacio público. Además, se hace de manera conjunta y aprovechando cada ocasión para ofrecerle al otro la posibilidad de aportar y expresar lo que le dé la gana, sin filtros, en el proyecto, como en el caso de Marcelo.

Solo recientemente han llevado los artistas y los críticos la práctica y la teoría de las estructuras binarias de la otredad a modelos relacionales de la diferencia, de los espacios-tiempos discretos a las zonas fronterizas mixtas. (...) respecto a los proyectos artísticos en el que el artista hace de compilador de datos. Pocos principios del observador participante etnográfico son observados, no digamos criticados, y lo único que se produce es un limitado compromiso con la comunidad. Casi naturalmente el proyecto se extravía de la colaboración a la autoformación, de un descentramiento del artista como autoridad cultural a un resalte del otro en el disfraz neoprimitivista. (...) Se necesita la reflexividad para protegerse de una sobreidentificación con el otro (mediante el compromiso, la autoalteración) que puede comprometer esa otredad. He abogado por la obra paraláctica, que intenta enmarcar al enmarcador cuando este enmarca al otro. Se aboga por cierta distancia crítica (Foster, 2001).

2.3. Corte latino

El 24 de agosto de 2013 se amplió el proyecto de *Latinoamérica GO.es* con una nueva acción de Elgatoconmoscas bajo el nombre de *Corte Latino*, esta vez, volviendo a contar con el apoyo de Matadero Madrid y junto a la comunidad dominicana del barrio de Legazpi (zona en la que se encuentra la mencionada institución cultural).

Como se explicaba al comienzo del artículo, en la primera fase del proyecto se estuvieron observando todo tipo de eventos latinos que tuviesen que ver con la reapropiación particular del espacio público en Madrid: danzas tradicionales bolivianas, tango argentino, ecuavóley, etc. Como parte de las estrategias de acción y aproximación a estas realidades, Elgatoconmoscas estuvo frecuentando peluquerías dominicanas, tal y como se puede ver en la Figura 10. Peluquería y cuchicheo siempre han ido de la mano y estos eran buenos lugares para compartir información. El grupo artístico quedó inmediatamente



Figura 10. Peluquerías dominicanas. Imagen de Elgatoconmoscas.

encandilado por el tipo de peinados, cortes de pelo y manicuras que se hacían, pero sobre todo porque esta actividad rebasaba los límites fronterizos entre el espacio privado y el público, ya que las puertas de las peluquerías permanecían abiertas debido a las reuniones festivas que se formaban entre el local y la calle. Mientras te cortan el pelo y te perfilan con navaja la barba, escuchas bachata, bebes cerveza y ves a la gente de alrededor bailando.

La fiesta en tanto que institución y mecanismo de autoproclamación de la comunidad, es, entonces, el marco en el que se producen formas de ocupación ritual del espacio urbano. (...) grupos compactos de individuos ordinarios toman al asalto los escenarios grises de la vida cotidiana, las calles, los parques públicos, las plazas y levantan en ellos efímeramente la utopía de la comunidad humana dueña de su propio tiempo y de su propio espacio (...) Todos y cada uno de los participantes, cada objeto, cada lugar específico por el que se trascurre..., son protocolizados, es decir, sometidos a una clasificación que los jerarquiza de acuerdo con criterios que se inspiran en como son, o como deberían ser las relaciones entre ellos (...). En estas circunstancias el espacio público es objeto de una transformación, no solo por los cambios en la intensidad y calidad de flujo que por él se arremolina o se mueve, sino también por todo tipo de manipulaciones acústicas y ornamentales que dan idea de la naturaleza que los actos festivos tienen de auténticas performances (Delgado, 2002).

En esta ocasión, se aprovechó la invitación de Matadero para desarrollar un proyecto de doble filo. Por un lado, se continuaba con el proyecto de *Latinoamérica GO.es*, pero, por otro, se pretendía establecer una crítica práctica a la institución cultural.

La propuesta del colectivo consistió en hacer una jornada caribeña en el barrio de Legazpi, contando también con la plaza pseudo-pública que hay en el interior de Matadero, y que es gobernada prácticamente por la institución. El centro se encarga de programar las actividades que se organizan dentro de este espacio, pero la historia de este organismo cultural no cuenta con el aval suficiente para afirmar que se hace un uso responsable del espacio en relación al barrio en el que está inserto, fundamentalmente habitado por dominicanos.

La jornada caribeña del barrio duraba todo el día. Incluía comida típica de República Dominicana en restaurantes de la zona y un *tour* festivo por las más de quince peluquerías del barrio; cortes de pelo y barba, manicura con dibujos, etc. Al llegar la noche, el evento culminó con un concierto de merengue y bachata a cargo de Tú Francis y su orquesta en la plaza de Matadero. Como se puede observar en las Figuras 11 y 12, el concierto fue un éxito y el recinto se llenó al completo por la gente del barrio. Durante el concierto se proyectaron fotos del antes y el después de los cortes de pelo, así como la documentación de lo sucedido durante la jornada. Al finalizar el concierto se continuó la fiesta en los bares dominicanos más cercanos y, para acabar la noche, la gente se reunió en la discoteca-karaoke “Corazón Caribeño”.



Figura 11. Concierto de Tú Francis. Imagen de Elgatoconmoscas en el recinto.

El dispositivo técnico y los honorarios de los músicos fueron financiados con el presupuesto que aportó Matadero para el proyecto y con dinero del propio colectivo. El artista Tú Francis cantó sin cobrar a cambio de que el Elgatoconmoscas le hiciese un vídeo-clip de su tema *Tristeza* (URL en referencias). Muchas conclusiones pueden extraerse de todo ello:

En casi todos los países de Europa, a medida que se agudiza la crisis económica, se observa una subida del sentimiento de xenofobia. La globalización económica, la ampliación de la Unión Europea, el fin de la soberanía nacional, la creación del euro, la desaparición de las fronteras, la llegada masiva de inmigrantes y el desmantelamiento del Estado del bienestar han provocado una incertidumbre enorme. Todo eso se produce en un ámbito de crisis financiera, económica y social que provoca estragos sociales intolerables y entraña un aumento de la violencia en todos los órdenes. Los inmigrantes constituyen los chivos expiatorios más fáciles dado que simbolizan los trastornos sociales y representan, a ojos de los ciudadanos europeos, una competencia en el mercado de trabajo.

En el conjunto de la Unión Europea las posiciones extremistas, “decididamente nacionalistas y racistas”, así como la aceptación del darwinismo social, han aumentado notablemente. La crisis económica actual “derechiza el espacio político y el espacio público”. La xenofobia se manifiesta desde ahora libre de complejos. Dentro de este maravilloso y fructífero clima socio-político de “fraternidad e igualdad europea” la pertinencia del proyecto de investigación *Latinoamérica Go.es*, desarrollado entre Elgatoconmoscas y el colectivo Arquitectura Expandida, es innegable.



Figura 12. Concierto de Tú Francis. Imagen de Elgatoconmoscas.

(...) Hacer este tipo de proyecto en Matadero Madrid es levantar una voz crítica hacia la deriva cada vez más mercantilista de dicha institución. Parece ser que su único interés es alquilar sus espacios expositivos a ferias de arte contemporáneo repletas de una quincallería visual opulenta que, junto a la publicidad, consolidan las relaciones sociales basadas en la seducción por la mercancía y el uso del valor simbólico de los objetos; asegurando la buena marcha del mercado del arte en los espacios públicos. En contraste con esta política institucional la propuesta de Elgatoconmoscas para Rivera Matadero, organizada por ¡Ja!, consistió en facilitar interconexiones entre culturas diversas y potenciar un acto humano esencialmente generoso gracias a lo festivo (que inaugura un espacio común de libertad y expresividad) evidenciando funcionamientos que proporcionan e informan sobre nuestros comportamientos y maneras de relacionarnos y querernos entre nosotros: una escritura en actos (cortes de pelo, dibujos, manicura) un discurso vivido (concierto, comida y bares) y el arte como exposición de la existencia de un barrio (Callado, 2013).

2.4. El evento es fuera

C.I.T.I. -Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible- es un programa de exposiciones, acciones y actividades en torno a la investigación artística sobre la ciudad. Los proyectos que forman este centro temporal parten de la observación de situaciones, lugares e historias a las que los y las artistas aplican distintas estrategias creativas para identificar y reconsiderar las lógicas que rigen el espacio urbano.

La segunda fase de C.I.T.I. se centra en la transformación de la ciudad a través de dinámicas sociales y políticas. Las problemáticas y potencialidades de esas transformaciones son el centro de las investigaciones artísticas que configuran esta exposición y que intervienen o imaginan el desarrollo de las sociedades urbanitas desde un punto de vista político.

En la Figura 13 se ve cómo el colectivo Elgatoconmoscas aprovecha este marco expositivo para presentar, a modo de publicación, los resultados de la investigación. En *El evento es fuera* se presenta todo el proceso llevado a cabo en *Latinoamérica GO.es*: un mapa de Madrid que muestra todas las actividades latinas localizadas con fotos y descripciones, varias piezas de vídeo (documentales, videoarte) realizadas a partir de la documentación obtenida en los proyectos *Ecuavóley* y *Corte latino*, una instalación evocando el vestuario del

equipo de ecuvóley de Elgatoconmoscas, el carrito barbacoa con la entrevista al creador insertada en el propio invento, con varios auriculares para escucharla de dos en dos, y el videoclip de Tú Francis. Como añadido informativo, se colocó un extracto bancario, a la izquierda de cada apartado, explicando cómo ha sido utilizado el dinero público en los diferentes proyectos, ya que en todos ellos



Figura 13. Exposición C.I.T.I. Imagen de Elgatoconmoscas.

esta cuestión es fundamental para entender los distintos niveles e implicación de lo público.

Se estuvieron realizando visitas guiadas durante el tiempo que permaneció abierta la exposición, de manera que se pudieron exponer debidamente los resultados del trabajo. La Figura 14 muestra un par de imágenes de la inauguración de la exposición.

Como se ha explicado en el conjunto del presente escrito, el trabajo parte de la observación de prácticas deportivas y culturales de origen latinoamericano que se desarrollan en el espacio público en Madrid. Por esta razón, el título que se elige para esta exposición de resultados es *El evento es fuera*. Las piezas que se podían encontrar en la sala de arte se presentaban como una ventana a lo que había ocurrido, o estaba ocurriendo, fuera. Desde el comienzo de la investigación se rechazó la idea de trasladar las propias acciones que se daban en la calle al marco del arte.

Como actividad inicial se organizó una fiesta con el carrito barbacoa en la casa de los curadores de C.I.T.I. (Manuela Pedrón y Jaime González), así como se puede ver en la Figura 15. Después se trasladó el artillugio a la exposición.

3. Conclusiones

Las experiencias, en general, se pueden documentar y estudiar a través de metodologías de observación y análisis tradicionales,

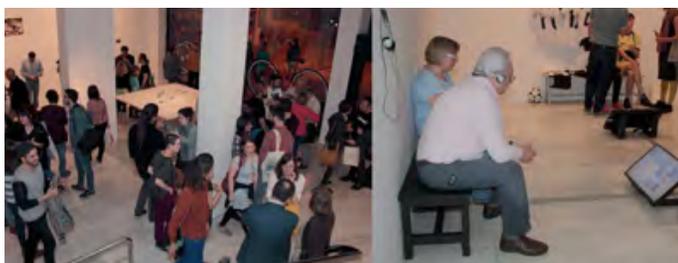


Figura 14. Inauguración de C.I.T.I. Imagen de Elgatoconmoscas.

pero una investigación sobre eventos vivos, espontáneos y efímeros, demanda una metodología experiencial que sea coherente con la volubilidad y complejidad con las que se manifiestan este tipo de acciones. Por ello, al poco tiempo de iniciar la investigación, se optó por utilizar el arte de acción como herramienta idónea de aproximación e intercambio.

El arte de acción en esencia es multidisciplinar y puede adaptarse a todo tipo de formatos de documentación y archivo: fotografía, vídeo, audio, objetos, eventos, reuniones, etc. A través de las



Figura 15. Barbacoa en la casa de los curadores. Imagen de Elgatoconmoscas.

distintas acciones artísticas propuestas no solo se trazó el plan de aproximación a estos grupos, en sí mismas suponían actos reivindicativos de lucha contra la creciente pérdida de las libertades asociadas al espacio público y la oleada de racismo que vive España, y en general en Europa, a raíz de la crisis. Por lo tanto, el arte de acción, en este caso, actúa a la vez como medio y fin. Por otro lado, los hallazgos que se dieron durante el proceso del estudio confirmaron las hipótesis iniciales del proyecto. Las comunidades latinoamericanas que migran a Madrid traen consigo una serie de costumbres y necesidades culturales que enriquecen los hábitos de

consumo del espacio público, pero chocan con las lógicas urbanistas capitalistas propias de las grandes ciudades europeas. El potencial vivencial y cultural que podría desarrollarse e intercambiarse en la calle libremente entra en conflicto con la autoridad competente, siendo este frenado y desplazado del centro de la ciudad.

Desde un principio, los miembros de Arquitectura Expandida y Elgatoconmoscas pretendían destacar el valor cultural que supone el conjunto de estas prácticas latinas tan particulares, pero hasta que no se avanzó en la investigación no se obtuvo una visión objetiva y cuantificada de la escala del proyecto. Se censaron en Madrid 150 pistas de ecuavóley en 6 fines de semana, un total de 24.300m², 1.050 personas implicadas directamente sólo en los partidos. A estos datos hay que sumarles la dimensión desbordada y cambiante de lo que ocurre en torno a este deporte. Como ya se ha descrito anteriormente, alrededor de estas prácticas de índole deportiva surgen todo tipo de eventos casuales, espontáneos y desregulados, como peluquerías al aire libre o la venta informal de comida.

La Figura 16 muestra fragmentos de un vídeo grabado por los colectivos Arquitectura Expandida y Elgatoconmoscas en cámara oculta. En él se puede ver como al menos 6 coches de la Policía Nacional entran en uno de los parques donde se reúnen los ecuatorianos para echarles de allí. En las conversaciones que los agentes de seguridad mantienen con los artistas, al final del vídeo, se llega hasta a justificar el uso de expresiones racistas por parte de los agentes. La respuesta por parte de los colectivos es clara: “nos parece una vergüenza”. Uno de los comerciantes clandestinos que aparece en el vídeo expone las injusticias a las que son sometidos estos vendedores cuando son detenidos: “Un ladrón en dos o tres horas está fuera y por esto a nosotros nos tienen todo el día, o dos días, para averiguar cómo están las cosas” (Elgatoconmoscas y Arquitectura Expandida, 2012).

Seguro que este no es el mejor lugar para desarrollar en profundidad las opiniones e impresiones personales sobre determinados conceptos nutricionales, pero será que todos los productos de las grandes corporaciones, certificados por las instituciones oficiales y que son vendidos en los supermercados son saludables. Será que nadie cocina en su casa. Será que evadiéndonos de la responsabilidad individual que nos es dada por naturaleza como consumidores nos están quitando también la libertad de elegir. Y también será que con argumentos legales se pueden justificar las conductas



Figura 16. Policía Nacional desalojando a la gente de un parque.
Imagen de Elgatoconmoscas.

desproporcionadas y xenófobas que coartan el desarrollo natural de este tipo de actividades, aunque supongan un crecimiento cultural innegable. No obstante, el objetivo del proyecto es exclusivamente artístico y, a pesar de haber colaborado conjuntamente con asociaciones sociales vinculadas a estos grupos, las pretensiones finales del estudio radican en la transformación o intervención de una realidad en el tiempo. Son situaciones efímeras construidas para cuestionar las fronteras de lo normativo, pero no se ofrecen soluciones prácticas ni se emiten juicios de valor o afirmaciones absolutas sobre las experiencias vividas.

Se observó también que las instituciones culturales, a pesar de la insuficiente efectividad de sus propuestas para acercarse a los barrios de los alrededores, están dispuestas a implicarse, aunque sea de manera limitada, en proyectos como los realizados en Matadero Madrid o el Museo de América. En ambos casos se descubre la pertinencia de estos proyectos por parte de la institución, ya sea como estrategia de márketing o debido a un interés real por el contenido desarrollado.

Después de abandonar el proyecto se siguieron estrechando algunos vínculos entre los artistas y algunas de las personas latinas implicadas en los proyectos. El cantante Tú Francis volvió a contar con algunos de los integrantes de Elgatoconmoscas para realizar su nuevo videoclip *Después de ti*, rodado en una de las discotecas dominicanas del barrio Carabanchel. Algunos de los miembros del grupo siguieron acudiendo a las peluquerías y restaurantes latinos

frecuentados durante la investigación, también a los parques y lugares de encuentro donde se puede bailar y seguir consumiendo, sin miedo a morir, recetas típicas ecuatorianas. Este proyecto pretende servir como ejemplo para que se comprenda la necesidad de reivindicar el uso del espacio público y el valor que tiene hacerlo a través de acciones que están tomando directamente la calle. Porque, al menos en España, cada vez se restringe más el espacio público destinado al uso libre y arbitrario de los ciudadanos.

Referencias

- Arquitectura Expandida (2011). Latinoamérica Go.es. Bogotá: Arquitectura Expandida. Recuperado de <http://arquitecturaexpandida.org/proximamente-latinoamerica-go-es-en-residencia-en-matadero-madrid/>
- Callado, A. (2013). Corte Latino. Madrid: Elgatoconmoscas. Recuperado de <https://www.elgatoconmoscas.com/corte-latino>
- Cirujeda, S. [Fiacha O'Donnell] (2014). Ciudad PVP [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KFFuZyEjVI&t=28s>
- Consejería de Asuntos Sociales (2014). Informe de la población de origen extranjero empadronada en la comunidad de Madrid. Recuperado de <http://www.madrid.org/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobheadername1=Content-Disposition&blobheadervalue1=filename%3DINFORME+POBLACION%3%93N+ORIGEN+EXTRANJERO+para+colgar.pdf&blobkey=id&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=1352851344727&ssbinary=true>
- Delgado, M. (2002). Disoluciones urbanas: procesos identitarios y espacio público. Universidad de Antioquia. Recuperado de <https://latinoamericagoes.wordpress.com/textos-y-referencias/ciudad-espacio-publico-identidad/>
- Elgatoconmoscas & Arquitectura Expandida (2012). Ecuavóley. Madrid. Recuperado de <https://www.elgatoconmoscas.com/ecuavoley>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*, Cap. 5: El artista como etnógrafo. Recuperado de <https://latinoamericagoes.wordpress.com/textos-y-referencias/arte-y-espacio-publico/>
- Tú Francis (2013). Videoclip Tristeza. URL <https://www.youtube.com/watch?v=pj4yVmcEHYI>
- Vilaltella, J. [Fiacha O'Donnell]. (2014). Entrevista a Elgatoconmoscas por Fiacha O'Donnell (2014) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-187vjukKvo>

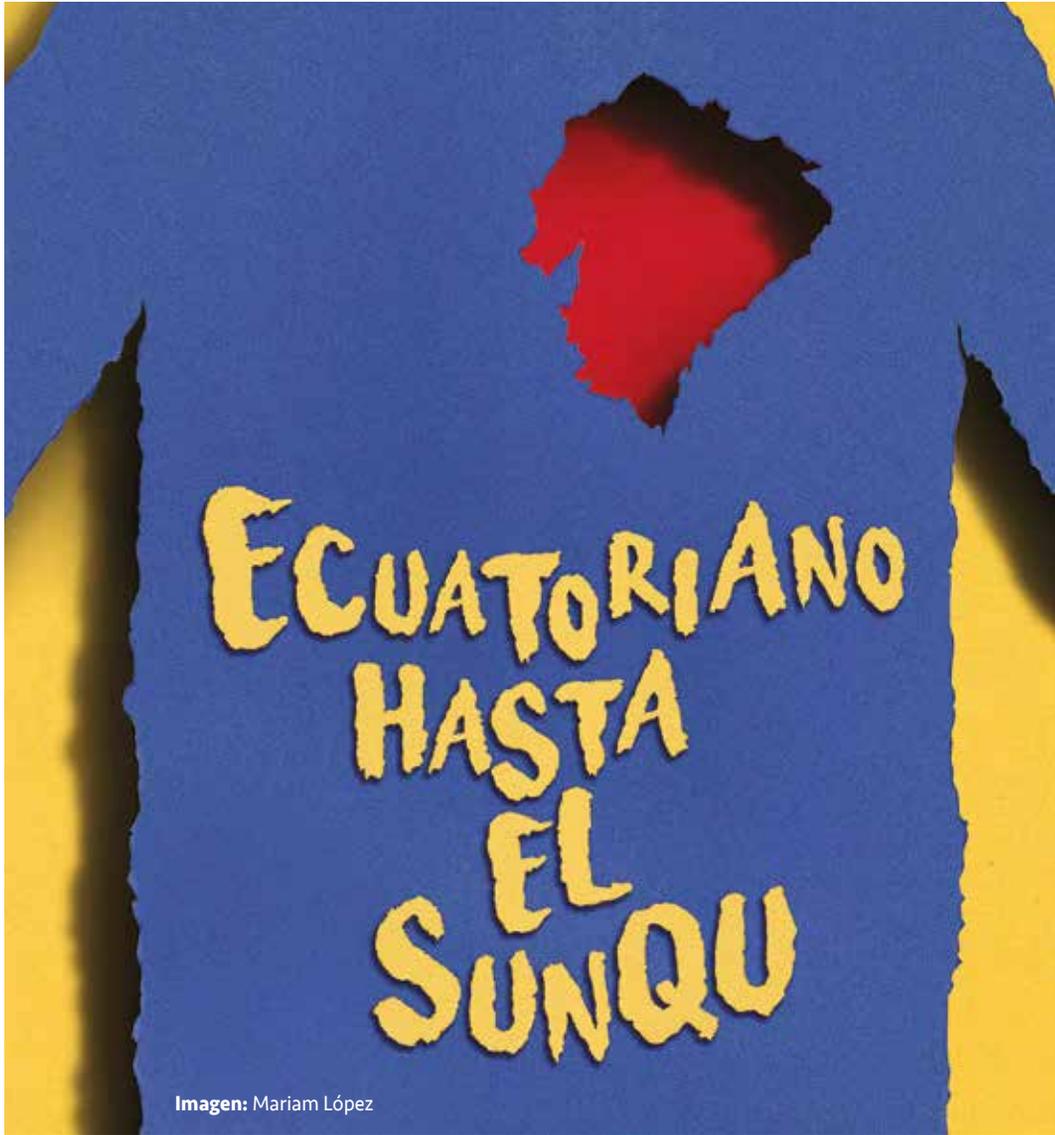
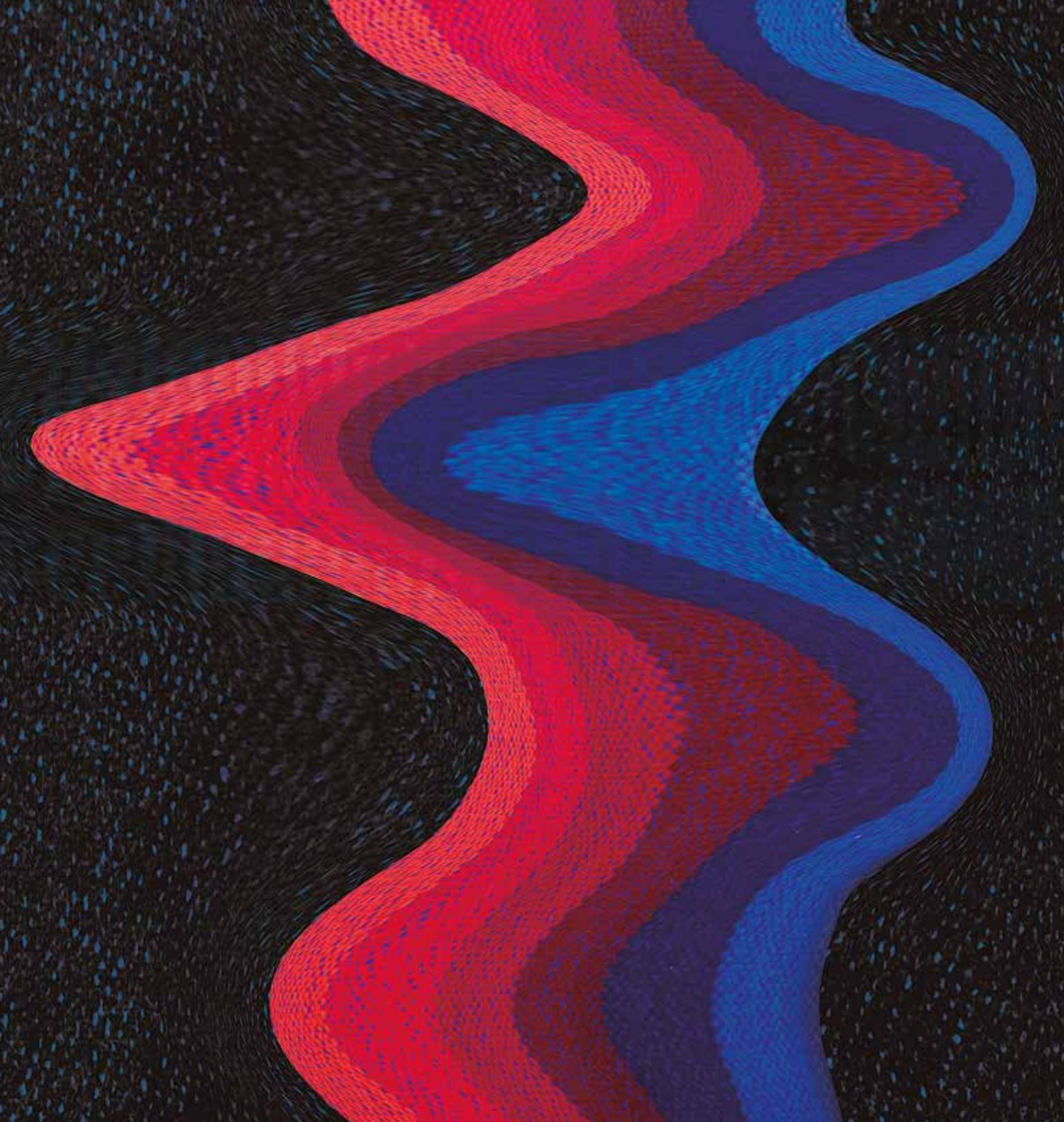


Imagen: Mariam López



ENTREVISTAS



OSCAR SANTILLAN

b. 1980, Ecuador

Lives between Ecuador and The Netherlands

*"Tener una idea es una puerta de entrada con
millones de otras puertas posibles"*
Entrevista a Oscar Santillán

Daniça Uscocovich: Yo he estado investigando cómo se hace una entrevista.

Oscar Santillán: Te puedo entrevistar para preguntarte cómo se hace una entrevista ¿Daniça, cómo se hace una entrevista de acuerdo a tus fuentes?

D: Mi fuente primaria es Paola, una colega de la Escuela de Diseño y Comunicación Visual de la ESPOL (Guayaquil), que es periodista y me ha dicho que primero debo hacerte un perfil, dónde has nacido y demás. Yo, le decía que habías nacido en Milagro (Ecuador), pero que eres un artista nómada, que circulas entre lo real y lo imaginario y, por ello, es muy difícil ponerle una dirección concreta a tu vida.

O: Si quieres empezamos por el perfil, que debe ser el inicio: el día que nací me encantaría decir, como César Vallejo, que yo nací un día que Dios estaba enfermo. El día que yo nací robaron mi casa, y mi mamá estaba en el hospital dando a luz y mi papá esa noche se quedó en el hospital, pero cuando llegó a la casa, descubren que habían saqueado la radio, la televisión, incluso las ollas. Entonces, mi papá le pide a mi hermanos que no digan nada, que no le cuenten a mi mamá que habían robado la casa. Pero, apenas se duerme mi papá, se acerca uno de mis hermanos y le cuenta al oído a mi mamá que habían robado la casa y, bueno, más o menos ese evento anuncia mi llegada al mundo.

D: Mira que bien que no he preparado (tanto) la entrevista, porque mi verdadera intención era la de ir conversando. Creo que tú, más que ser un amante del arte, eres un amante de las historias que ha encontrado en el arte un campo para jugar con la imaginación. En tu obra *Memorial*, es donde primeramente intuí que ibas a moverte por un camino diferente al tipo de arte que en ese tiempo se hacía en Ecuador. En esa obra jugabas con la imaginación. Estaba este venado diminuto en la esquina de unas hojas de periódico sin letras inmaculadas totalmente, y en la cédula de la obra ponías que el venado estaba hecho con la tinta extraída del periódico. Esa posibilidad de magia era algo que no había visto en obras contemporáneas hechas en Ecuador, pues en ese momento se trataban más los contenidos sociales y políticos.

Daniça Uscocovich Montalvo
Escuela Superior Politécnica del
Litoral. Ecuador
ducocov@espol.edu.ec
Miguel Alfonso Bouhaben
Escuela Superior Politécnica del
Litoral. Ecuador
malfonso@espol.edu.ec

O: Sí, entre el 2006 y el 2008, yo mismo comienzo a sentirme cansado del tipo de práctica que estaba haciendo y hay unas obras que yo desarrollo inicialmente que tienen esos intereses, con los cuales me puedo conectar y creo que abren ciertos caminos, pero muy pronto yo me siento cansado y agotado, porque comienzo a sentir que no tengo la urgencia de decir las cosas. Comienzo a sentir que no tenía la urgencia de trabajar en esas ideas que estaba teniendo. Creo que el momento en que uno puede seguir haciendo algo pero sin urgencia, para un artista es un momento preocupante, donde se tiene que asumir la necesidad de reinventarse. Y reinventarse significa siempre pasar por un momento de hacer el ridículo, porque en el momento en que uno se reinventa significa que uno ha vuelto a una posición de ignorancia.

Esos años fueron bien interesantes para mí. Hay un par de textos con los que me encontré y me sirvieron muchísimo para poder hacer un diagnóstico de lo que me pasaba, porque no tenía esa urgencia de hacer cosas. El primero de ellos es un texto de Susan Sontag que se llama *Contra la interpretación*. El otro, un texto maravilloso que me rompió la cabeza, de Gilles Deleuze, que se llama *La imagen-tiempo*. Ambos textos son muy interesantes. Por un lado, Susan Sontag promueve vehementemente, y con una articulación maravillosa, el regreso de lo sensual en el arte y en contra del análisis frío. Y, por otro lado, hay una parte en ese libro de Deleuze que me fascinó muchísimo, y es una diferenciación que él hace entre la imagen-espejo y la imagen-cristal. Él propone que la imagen-espejo es un tipo de imagen monumental, es decir, es un tipo de imagen que tiene una relación de representación de la realidad directamente, mientras que la imagen-cristal captura otras posibilidades de la realidad, al fragmentarla y re-imaginarla.

En el 2007 recuerdo haber hecho unas cosas muy raras, ridículas y espantosas, y para el 2008 empecé a encontrar un cierto camino para transitar, que ya no era el mismo que yo venía transitando, y que me llevan a *Memorial* (2008) y a otras piezas (Figura 1). Es ese momento, esa transición, a lo que yo hoy puedo llamar mi trabajo, porque me siento identificado con lo que he venido haciendo desde el 2008.

Miguel Alfonso Bouhaben: Bueno, te lo habrá contado Daniça que mi tesis doctoral fue, precisamente, sobre Deleuze y Godard. Y de Susan Sontag leí un texto maravilloso sobre Godard, una compilación de ensayos que se llama *Estilos radicales*, pero no he tenido la oportunidad de leer *Contra la interpretación*. De *La imagen-*

tiempo me gusta especialmente el capítulo 7, que es donde se evalúan las relaciones entre cine y pensamiento y donde Deleuze define el método de Godard como el *método del entre*. Lo que hace Godard es configurar la relación entre imagen y sonido al margen de la relación regular o racional del cine clásico. Para Godard siempre se trata de contrabalancear: dada una imagen se trata de buscar un sonido para crear un diferencia y construir así un proceso no dialéctico, sino diferencial. Es decir: construir una tercera imagen. Pero mi pregunta es: ¿Hasta qué punto los procesos cognitivos e intelectuales tienen impacto en tus procesos creativos? ¿Son acaso parte integral y orgánica de lo creativo? ¿Cómo funciona en tu caso el proceso de traducción que lleva de lo conceptual a la praxis artística?



Figura 1. *Memorial* (Oscar Santillán, 2008)

Oscar: Voy a tratar de contestar, pero ya no tan directamente. Pasa algo interesante en el Ecuador cuando Rafael Correa gana la Presidencia. De repente, el lenguaje del discurso crítico es un mensaje que se vuelca en el discurso oficial. Eso generó que la propia izquierda no pudiera encontrar, por varios años, un camino para criticar al

gobierno de Correa, porque hablaban la misma jerga oficial. No había una forma de crear una diferenciación entre varios mundos. A mí me sirvió muchísimo porque, de hecho, yo era militante de izquierda hasta el 2006, pero cuando ganó Correa, ya no me sentía militante de izquierda. Ese acontecimiento me liberó de alguna manera, ya que el discurso oficial había tomado mi discurso para convertirlo en el discurso público que escuchaban los ecuatorianos todos los días, una y otra vez, en las propagandas interminables del gobierno. Así, me dejaba a mí la libertad de no tener que reclamar ese espacio con el discurso que yo tenía, sino de buscar otros discursos posibles y, justamente, en ese momento, entre el 2006 y el 2008, cambian mis procesos artísticos.



Figura 2. *El Arrastre* (Oscar Santillán, 2007)

De hecho, yo hago una pieza política que se llama *El arrastre* (2007), que comencé a hacer en el 2006 y ya en ese momento me dije a mí mismo: no quiero terminarla, pero voy a terminarla porque no me gusta dejar las cosas a medias (Figura 2). La termino, la exhibo y así termino todo este capítulo de una cierta relación ideológica con la realidad. Me empecé a cuestionar una cosa: con el discurso crítico podría uno encontrarse con un serio problema creativo. Ese mínimo reinventarse que tenía yo en esos años, consistía en decir: "bueno, ya no tengo esa necesidad imperativa de criticar de manera tan obvia, como una necesidad mía, voy a hacer lo que se me antoje y voy a volver al placer de hacer las cosas sin saber que va a pasar, sin saber cuál es el objeto final".

Tener una idea hoy, para mí, es tener simplemente una puerta de entrada, saber que hay una puerta por ahí que quiero transitar y que me encontraré con millones de otras puertas posibles. Antes, para mí tener una idea era tener un punto de llegada. Hubo un cambio bastante importante en mi proceso artístico y algo que sí he mantenido es esta necesidad de estirar el proceso hasta que algo emerge con una claridad. El hecho de que mis procesos creativos sean muchos más abiertos no quiere decir que sean caóticos.

D: Pero, ¿serían azarosos?

O: Sí, hay azar en los momentos que uno se encuentra,. Pero en el ensamblaje final del proyecto hay un control muy meticuloso. El proceso consiste en destilar del azar algo preciso.

M: Al hilo de lo que estabas comentando, me ha resonado en la cabeza una frase de Julia Kristeva: "Lo poético es lo que carece de ley". Es decir, yo entiendo que en tu proceso de construcción como artista, que estaba bajo el paraguas de la ideología de izquierda, he entendido que fue un proceso de liberación que te permitió dejar de ser un artista militante de izquierda que buscaba puntos de llegada. En tu praxis artística anterior, la obra final era un punto de llegada que tenía una funcionalidad política, contrahegemónica o crítica. Ahora, te estás moviendo en un espacio más libre, un espacio donde no tienes la necesidad de hacer un arte estrictamente político, sino más bien poético. Esto, sin duda, es lo verdaderamente político. Es decir, lo verdaderamente político no es hacer un arte de "soy un militante de izquierdas", un arte político funcionalista; sino que lo verdaderamente político es dejar al margen ese tipo de lineamientos y de leyes para entrar en un espacio abierto de puntos de partida más que de terminaciones de llegada.

O: Incluso hoy en día cuestiono la noción misma de “todo es político”. Digo esto porque, usando la matemáticas más básicas, que son las únicas que manejo, cabe afirmar que si todo es político, entonces lo político sería del tamaño de la realidad misma. Pero aquello es imposible, porque, al nivel de partículas, la materia es de tal complejidad que lo político apenas podría relacionarse con la realidad en un nivel mínimo.

M: Lo político es todo lo relacionado con lo humano, todo lo vinculado a las relaciones humanas. Los funcionamientos microfísicos, los movimientos de las estrellas o los choques de los *quarks* no tiene nada que ver con lo político. Político es toda interacción que se da en la *polis*, en la ciudad. Pero, es verdad, no podemos afirmar que todo producto artístico sea explícitamente político. En cambio, sí podemos decir que toda producción artística es un objeto de la cultura y por ello, a no ser que un artista quiera vivir en los márgenes de la sociedad o se convierta en un artista ermitaño alejado del mundo, toda producción artística es política. Aunque un artista trabaje con matemáticas hiperformalistas, la exhibición de su producto ya es, en sí mismo, un acto y un gesto político.

O: Bueno, evidentemente, lo político se encuentra en las interacciones entre las personas. Pero estas interacciones tienen variables: únicamente son racionales y conscientes en un nivel mínimo de esa interacción. Si pudiéramos hablar de porcentajes, puedo decir que el 80% de la interacción que estamos teniendo está a tal nivel que nosotros mismos no somos capaces de traducirlas al lenguaje. De alguna manera, el lenguaje es parte de esa forma en la cual nos relacionamos los seres humanos.

M: El arte es político. Lo decía Aristóteles, que tiene una idea muy hermosa: el lenguaje es lo que nos diferencia de los animales y, por lo tanto, el lenguaje es lo que posibilita que haya ciudad. Pero continua diciendo, y es esto muy interesante, que ese lenguaje sirve para diferenciar el bien del mal. Y, justamente, esta diferencia entre el bien y el mal es sumamente política. Los animales no tienen *polis* porque no pueden diferenciar del bien y el mal.

O: Según algunos primatólogos, ciertos primates son capaces de funcionar en un nivel tal que actúan moralmente y son capaces de hacer el bien, aunque sus acciones no les reporten ningún beneficio ni directo ni indirecto.

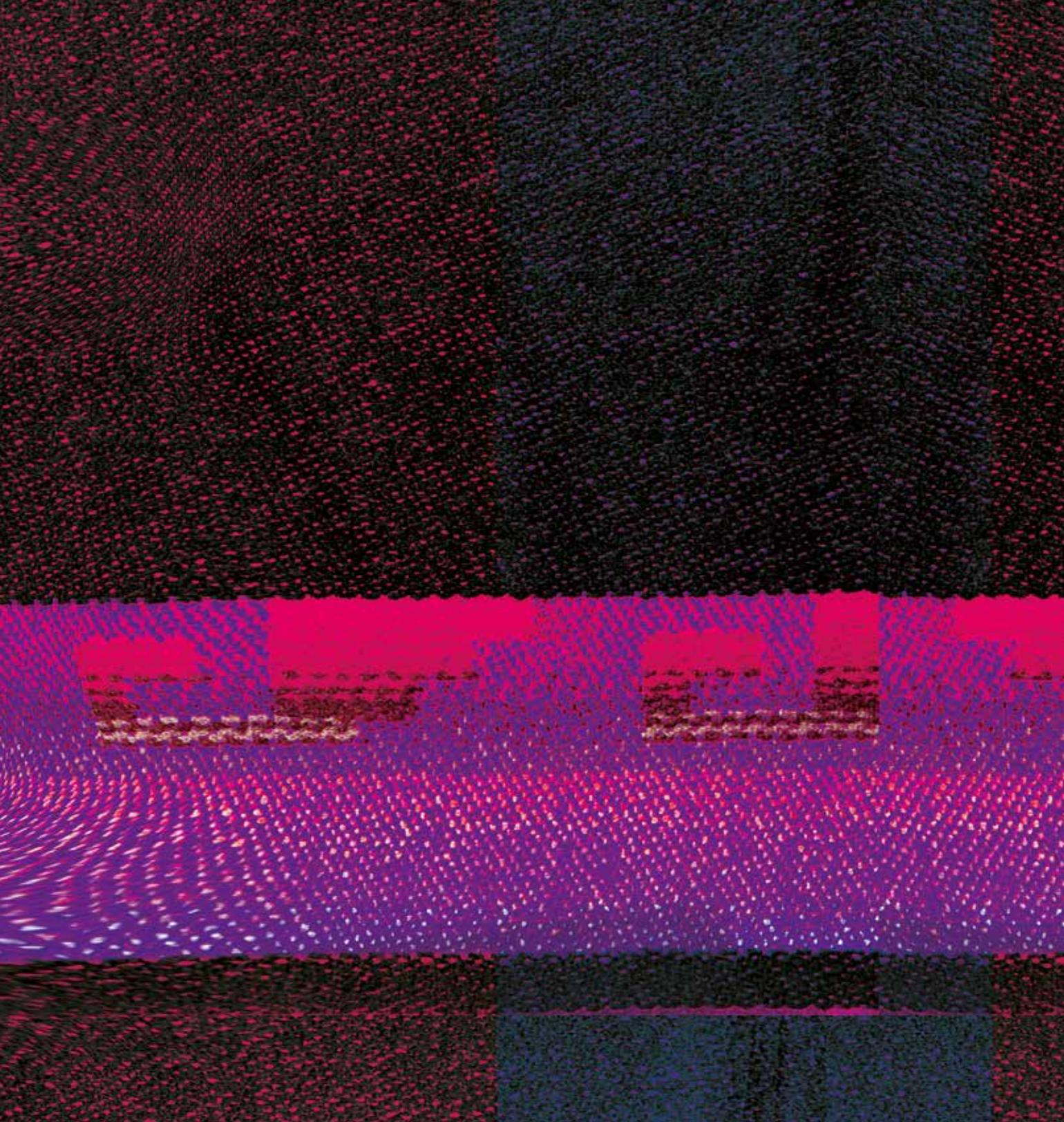
M: Es que son protohumanos. Son casi humanos, claro, o prehumanos.

D: Yo quería preguntar este interés, esta afición, en la que ahora yo creo que estás trabajando, sobre estos intersticios. Estás trabajando, justamente, en lo innombrable. Es decir, en esos intersticios existentes entre la ciencia, la historia, el arte y la mística. Yo creo que, en esas cosas que no se han dicho, es donde quieres llevar ahora tu obra: formularte preguntas y responderte...

O: Para mí, contestando la pregunta y mencionando algo sobre la relación de lo político, lo realmente político hoy en día es establecer o proponer otras posibilidades. En la política que uno comenta todos los días con el taxista, con la mamá, con el papá se mueve en dos polos: el Estado y el Mercado. Uno dice que una cosa funciona y el otro dice que la otra cosa es mejor. Pero, ese conflicto bipolar, lo que revela es la falta de posibilidades de nombrar otras alternativas, otros mundos posibles, que no obedecen a la cultura ni mental ni filosófica con la cual vemos el mundo. Lo político sería entonces esa otra posibilidad que consiste en plantearse que las diferencias binarias no son tales. O sea, que lo bueno y lo malo, lo masculino y lo femenino, lo blanco y lo negro, lo ficticio y lo real, pertenecen a un mismo plano y son términos intercambiables el uno con el otro. Hay que plantearse una mini revolución contra los pilares que la modernidad nos ha dejado. Y creo que, precisamente, uno como artista puede plantear puentes e intersticios que permitan que cosas que no están conectadas se conecten.

D: Como en *Solaris*

O: Como *Solaris*, sí, que plantea la posibilidad de que un filósofo muerto pueda danzar.



MISCELÁNEAS



FEM *tour*
TRUCK

muestra itinerante
de videoarte
feminista

Estéticas feministas desde el festival Fem Tour Truck

Fem Tour Truck es un festival de video-arte feminista que potencia el arte y la video-creación desde tres perspectivas diferentes: videoarte, video-peformance y cortometraje. El festival es una propuesta internacional e itinerante que recorre las ciudades en un camión símbolo de lo macho, el cual sirve de escenario, de pantalla, de infraestructura y logística. Se realiza en el espacio público, en las plazas de pueblos y ciudades, donde se realizan talleres y charlas desde el arte y hacia el género, con performances de artistas locales y una proyección de videos internacionales de alta calidad. El festival es bianual y abre su convocatoria al inicio de cada año par, para la recepción de videos. Cuenta, además, con premios económicos y con difusión internacional de las obras. La organización al cargo del Festival es la asociación Guerrilla Kulturala Elkartea con Rubén Castillejo como director de la asociación y con Alejandra Bueno tesorera de la asociación y directora del festival Fem Tour Truck.



Figura 1 Comunicación de los ganadores de la convocatoria
FEM TOUR TRUCK 2018

Alejandra Bueno
Universidad Nacional de
Educación UNAE,
Universidad de las Artes
UARTES.
alejandrabuenods@gmail.com

El objetivo principal es interpelar mediante el arte para la generación de reflexiones individuales y colectivas sobre los feminismos, para darlos a conocer, para respetarlos y para formar

parte de ellos. La propuesta de ocupar las calles nace de una de-colonización del espacio que está entendida desde la supresión de los paradigmas clásicos de producción cultural en museos, la desprivatización política, social y cultural de los espacios comunes y la desmitificación de la belleza como un paradigma estético desde las prácticas artísticas y desde todo tipo de imaginario visual en el espacio público y privado, de-colonizando la cultura patriarcal y liberando a los cuerpos curvos.

En el año 2018 el recorrido se articula desde Medellín hasta Loja, pasando por Cali, Ipiales, Cayambe, Quito, Riobamba y Loja, en el mes de agosto, y con exhibiciones puntuales en las ciudades de Cuenca, Guayaquil y Puerto López. Posteriormente en el mes de octubre el festival realiza un tour por España y Francia para concluir el 2018 y comenzar con la programación del 2019. En su primera edición se presentó en Manta, Portoviejo, Cuenca y Quito. El festival tiene una estructura horizontal de colaboradores, asociaciones y centros culturales que apoyan la propuesta, así como instituciones gubernamentales que la financian. Algunos de los colaboradores son los siguientes: en Portugal Woman Being, Umar y Coolabora, en España Guerrilla Food Sound System y MAV-mujeres en las artes visuales, en Edimburgo Woman Being. Como instituciones, el Gobierno Vasco, el programa de Fábricas de creación, el programa Etxepare, el Banco de Desarrollo del Ecuador, el Ministerio de Cultura y Patrimonio y el Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades, entre otros.



Figura 2 Muestra FEM TOUR TRUCK 2017 en la Puerta del Sol, Madrid.

El festival trata de analizar el espacio público hablando de su privatización y su análisis como escenario de control, asumido consciente e inconscientemente por todos. En sus inicios se instaura como un lugar de libre expresión, política, estética, social, económica, etc., pero la cantidad de representaciones estereotipadas por los medios de comunicación marcan una brecha en su propia definición, dejando lo que antes era público en un campo de batalla por la auto representación y el adoctrinamiento, donde la figura de la mujer es un reclamo de miradas y es objeto de significantes que desfiguran su propia naturaleza, alienándola al consumo y a la subordinación. En la calle nos podemos manifestar y podemos vivir políticamente, pues el cuerpo es político y por lo tanto la vida también lo es; es un proceso estético y político que tiene como objeto transmitir su propia existencia.

La esfera pública es el lugar para ejercer la pedagogía de la alteridad (Carrión, 2007), ya que es un espacio de aprendizaje donde los cuerpos monstruosos pueden hablar entre ellos y donde tienen cabida para expresarse. Las ciudades son el escaparate de la sociedad, pero también son cabinas ambulantes de vigilancia del sexo-género, producto de la heteroespacialización por sus usos y des-usos, ante nuestros ojos, una política de producción de subjetividades-corporalidades que trascienden el espacio público y privado. En la ciudad tal y como está diseñada, habita un único ser, el heterosexual, y éste se altera cuando el cuerpo lésbico, trans, intersex, homosexual y queer rompe el encierro de la norma (Perneth, 2017).

El festival muestra los múltiples cuerpos e identidades que alberga la ciudad, todos los cuerpos salen a la calle para performar su cuerpo, en talleres, debates, performances, y visionado de videos, irrumpiendo la normalidad y alterando el orden, tratando de desestabilizar la representación normativa. Para Isaac Joseph el espacio público también representa un espacio de aprendizaje y para Habermas (1994) de libertad, pero no dejaremos de olvidar la noción de lugar de control de la que habla Foucault (1976). En todo caso es el lugar de acción de los monstruos y del artista, y como decía Rancier todo artista es un performer, es como un político aristotélico, y sus acciones son también institucionales y sociales.

Recuperar el espacio público para las manifestaciones de la alteridad constituye una toma de poder sobre algo ya olvidado, el derecho a la asociación y a la identidad. Este derecho al espacio público se inscribe en el respeto a la existencia del derecho del otro al mismo espacio, porque no solo necesitamos un espacio

donde encontrarnos sino un espacio donde construir tolerancias (Carrión, 2007). A través de este espacio de legitimación del arte y de la cultura social a través de las prácticas anormales, se posiciona el cuerpo de la mujer en estado de resignificación permanente y sujeto a subjetividades siempre cuestionables. El lugar de la cultura visual independiente y anormal se puede entender como un lugar intermedio que escapa del control (Mirzoeff, 2002: 189), tanto como por su carácter disidente como su geolocalización que habita en los márgenes, lugar de concurrencia de las minorías, o como diría Deleuze en los intersticios. Según la definición que da Lozano de su propio concepto, las prácticas anormales constituyen el terreno donde es posible acceder al conocimiento del otro y del uno desde una perspectiva compleja de negociaciones e intercambios constantes.

“Encontramos la posibilidad de trazar un camino que parte de la norma del gusto relacionada con las prácticas institucionales y disciplinadas, rumbo a un gusto por lo anormal, conectado al contrario con demandas políticas no estandarizables” (Lozano, 2010).

Esta es la programación del festival para el 2018 en Ecuador: 23 de agosto Cayambe; 25 de agosto Quito; 29 de agosto Riobamba; 1 de septiembre Loja; 1 de noviembre Guayaquil; 25 de noviembre Cuenca; 15 de diciembre Puerto Rico. Toda la información actualizada sobre los talleres y eventos se podrá ver actualizada en la web y en el perfil de Facebook. En el 2020 está planificada una nueva convocatoria de videos para la muestra.



Imagen: Rene Martínez

DIRECTORA
NANTU MANTILLA

DIRECTOR DE FOTOGRAFIA
DIEGO COELLO

SONIDISTA
ELIZABETH SIG-TU

PRODUCTORA DE CAMPO
CARLETT DECKER

A MEDIO CAMINO



LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES PRESENTA UNA PRODUCCIÓN DE LA ESCUELA DE CINE EN ASOCIACIÓN CON LA PREFECTURA DE CARCHI Y LA ALCALDIA DE TULCAN

"A MEDIO CAMINO"

FOTOGRAFIA DE NANTU MANTILLA SONIDISTA ELIZABETH SIG-TU EDITADO POR GABRIEL BARRENO & MELISA ESPARZA PRODUCIDO POR NANTU MANTILLA

DIRECTOR DE FOTOGRAFIA DIEGO COELLO PRODUCTORA DE CAMPO CARLETT DECKER POST-PRODUCCIÓN DE SONIDO JHON VINCES

PROXIMAMENTE MAYO 2018

A medio camino (Nantú Mantilla, 2018)

El arte, por ser invención, es inmersión en lo imprevisto,
experiencia instauradora, ruptura con el sentido común
los límites y las convenciones
Glauber Rocha

A medio camino (Nantú Mantilla, 2018) es un documental filmado en la frontera entre Tulcán e Ipiales en el que se reflejan dos situaciones: una tradición que con la división imaginaria fronteriza se convierte en el mal llamado micro contrabando, y los riesgos que la población enfrenta tras el curso de circulación de estos productos; su principal fuente de ingresos económicos y subsistencia.

El eje del poder manipula desde las normativas ciudadanas y bajo el síndrome del dinero a todos quienes conformamos este circuito de lucro; toda acción que sobresalga dentro de su imaginario de control, es un peligro para la economía del capital. Antes del capitalismo como lo menciona Karl Marx (1844) en *Manuscritos económicos y filosóficos*, la producción y el nivel de trabajo estaban enfocados en la satisfacción de las necesidades humanas, nadie controlaba la distribución de los productos y mucho menos del trabajo, hasta que se establece la economía política como una ciencia “colectiva” que estudia las relaciones sociales de fabricación, distribución y consumo. A partir de ello, la doctrina que domina con banderas y fronteras, considera que todas las prácticas atávicas que benefician directamente al pueblo sin atravesar por el filtro del sistema económico son ilegales. Y de esta supuesta ilegalidad, nos habla *A medio camino*; reflejado a través de un conflicto actual en la frontera entre Ecuador y Colombia con imágenes y testimonios del presente, apartado de cualquier planteamiento televisivo, decodificado, escuchado a través del medio.

Es necesario replantearse el fondo y la estructura en la que construimos nuestro arte, pues los instrumentos políticos se efectúan mediante mecanismos estéticos y pese a que la obra de arte política se desactive en las corrientes del arte contemporáneo, hay una imagen que sobrevive y es la que se potencia con la “autenticidad subjetiva”, la que piensa en el aniquilamiento de las formas impuestas por el eurocentrismo y se alimenta de la realidad propia.

Katherine Noguera Martínez
Universidad de las Artes.
Ecuador.
katherine.noguera@uartes.edu.ec

El proceso de modernidad plantea una perspectiva y un modo de producir conocimiento que, como señala Aníbal Quijano (2014) en *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, dan muy ceñida cuenta del carácter del patrón mundial del poder: colonial/moderno, capitalista y eurocentrado. En Latinoamérica esta dependencia colonial nos ha llevado a creer que sus intereses sociales son iguales a los nuestros, limitando la construcción de un modelo y un lenguaje que desarticule las formas de dominación históricamente conocidas. Una revolución antiimperialista respaldada por las mejores armas: arte y crítica, a través del cine “el arte de las masas,” como defiende Walter Benjamín, para reivindicar de una buena vez la imagen tergiversada de América Latina.

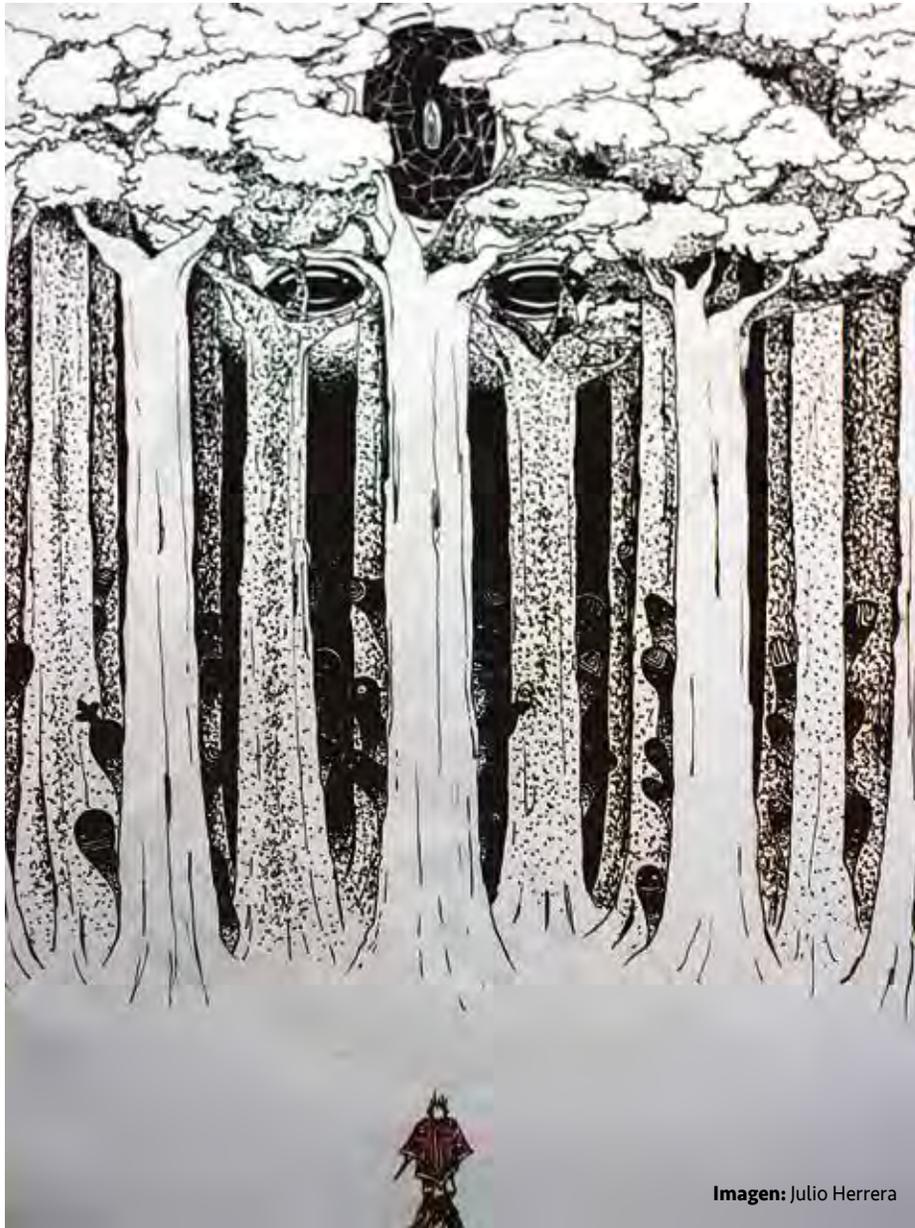


Imagen: Julio Herrera



La comunicación y su estructura en la era digital.

Coordinadores:
Fernando Martínez Valdivia
Victor Núñez Fernández

Ediciones
DEF.-

*Martínez Vallvey, Fernando y Núñez Fernández,
Víctor (Coords.) (2016). La comunicación y su
estructura en la era digital. Madrid: CEF.*

La disciplina académica de la estructura de la comunicación ofrece desde hace años las claves para la interpretación de las relaciones entre los medios de comunicación y las diferentes estructuras de poder, tanto político como económico o social. Los dos elementos de este binomio, formado por los medios y los poderes, han cambiado en los últimos veinte años de forma impresionante. Los primeros, han visto el desarrollo de la tecnología digital, que afecta a todas las fases del proceso comunicativo: desde la recolección de noticias, el modo de producirlas, la forma de distribuirlas y la relación con las audiencias. La digitalización genera cambios tan trascendentales en el ciclo informativo, que sin duda afecta a algunos aspectos esenciales de la comunicación pública. A su vez, los cambios sociales -de diferentes modos: demográficos, culturales, migratorios-; la nueva economía digital -en la que se puede incluir la economía colaborativa como aspecto positivo-; y las nuevas relaciones entre los poderes y la ciudadanía -con exigencias de políticas de transparencia y de mayor gobernanza- modifican a la sociedad en su conjunto e influyen en las relaciones entre los diferentes actores sociales, incluidos los medios de comunicación. Todos estos cambios sociales y comunicativos obligan a repensar los parámetros y los esquemas con los que la estructura de la comunicación ha analizado su objeto de estudio: las relaciones entre los medios y los poderes, y la configuración de los sistemas mediáticos.

Este es el objetivo que han pretendido los doctores y profesores de Periodismo Fernando Martínez Vallvey y Víctor Núñez Fernández al plantear y coordinar con un grupo de expertos un nuevo manual sobre la estructura de la comunicación. ¿Qué aspectos siguen vigentes? ¿Qué cuestiones han cambiado? ¿Cómo son esas nuevas relaciones sociales? ¿Cómo influye la era digital en la propia disciplina académica? No en vano el concepto digital está presente desde el propio título.

Uno de los mayores aciertos de este manual es el análisis de diferentes modos de comunicación pública: medios informativos, agencias de noticias, las agencias de publicidad y la industria

Noa María Carballa Rivas
Universidad Pontificia de
Salamanca
nmcarballari@gmail.com

cinematográfica. Quizá en próximas ediciones puedan incluir un capítulo dedicado a las industrias culturales, con especial atención a la edición de libros, la musical y los videojuegos. Estas realidades conforman el espacio público de una manera diferente a como lo hacen los medios de comunicación, pero siempre con gran relevancia. De todas formas, no faltan a lo largo de varios capítulos referencias concretas a las relaciones entre la comunicación, la cultura y el entretenimiento, como en el capítulo dedicado a la industria cinematográfica.

Este volumen recoge varios trabajos de carácter teórico sobre la estructura de la comunicación y otros se centran en los diferentes modos comunicativos. Entre los primeros, cabe destacar el capítulo inicial, en el que se presenta el concepto y el método de la estructura de la comunicación. Siguiendo a los autores con más renombre como Ramón Reig, Antonio Sánchez-Cenjor, Fernando Quirós o Miguel Urabayen, Fernando Martínez planea una actualización de las principales corrientes teóricas y el encuadre académico de esta disciplina.

En esta línea de actualización conceptual también deben leerse los capítulos 2, 6 y 7. En ellos se analizan el nuevo orden internacional de la comunicación, problema que tuvo una gran vigencia en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y que había caído en un cierto olvido para muchos estudiosos. Los modos de control y propiedad de los medios, la comercialización y la dimensión cultural de la comunicación son los tres aspectos básicos en los que se centran las autoras Marta Medina y Mónica Herrero. Por su parte, Humberto Martínez-Fresneda analiza las relaciones entre el poder y los medios de comunicación, con especial atención a los aspectos manipulativos que el poder desarrolla para la utilización particular de los medios de comunicación. La concentración de medios y las políticas para el desarrollo de la competencia son dos de los problemas a los que se le presta atención desde la estructura de la comunicación. En este caso, la profesora María José Pérez Serrano presenta un detallado análisis de qué es la concentración y qué tipos existen. Esto permite desentrañar las diferentes políticas europeas en materia de concentración y libre competencia.

Los capítulos 3, 4, 5, 8 y 9 abordan aspectos o casos concretos de las diferentes perspectivas que puede tener la estructura de la comunicación. Como se ha señalado, uno de los aciertos es incluir un capítulo dedicado a la industria publicitaria. En él, el profesor

de la Universidad de Murcia Javier García Pérez analiza el papel de la publicidad en los medios, cómo intervienen los anunciantes en la industria publicitaria, y las actuaciones concretas de las agencias y centrales de medios. Termina su estudio con un análisis de la regulación y la ética publicitaria. Por su parte, Ignacio Fresno hace lo propio con la industria cinematográfica, con especial atención al caso paradigmático de Hollywood; y un análisis de las nuevas pantallas y los nuevos retos a los que se enfrenta esta industria, muy afectada por la digitalización.

El papel de las agencias internacionales de noticias es uno de los aspectos más estudiados en la estructura de la información, por el peso que las grandes agencias tienen en la configuración de la imagen social de territorios alejados geográfica y culturalmente. Desde la explicación sobre su papel informativo, Fernando Peinado analiza las siete grandes, entre las que se incluyen la agencia EFE, y a las que se ha sumado la china Xinhua. De esta manera, se observa el peso de los países y de los idiomas en este reparto mundial de la información.

Conocer cómo se configuran los medios de comunicación en un territorio concreto fue una de las principales motivaciones por las que se desarrolló la disciplina de la estructura de la comunicación. En este caso, ante la imposibilidad material de recoger y analizar las diferentes estructuras mediáticas por países o conglomerados de países, se centran en las dos más cercanas culturalmente. Miguel Ángel Ortiz Sobrino estudia el caso español: cómo se configuran los sectores público y privado; cómo se estructuran los sistemas televisivo, radiofónico y de prensa; sin olvidar las agencias de publicidad y a los proveedores de noticias. Por su parte, Víctor Núñez aborda en su capítulo, cuál es la estructura de la comunicación en Hispanoamérica. Tras una exposición histórica, analiza lo que denomina “la bipolaridad” en los sistemas de medios. Esta bipolaridad está conformada por los intereses de gobernantes de varios países (Venezuela, Ecuador o Argentina de los Kichner) para configurar un nuevo orden comunicativo, en consonancia con su orden político; y enfrente se encuentran los medios que propugnan una libertad de mercado y rechazan el intervencionismo estatal. Los países del continente americano diseccionados son Argentina, Ecuador, México, Venezuela, Colombia y Chile. No podía falta una referencia muy interesante al papel de los medios de habla hispana en Estados Unidos de Norteamérica. Son todas ellas aproximaciones que descubren importante papel que tiene la comunicación y el periodismo estos países.

Precisamente el rol que en el futuro tendrá el periodismo, tan amenazado por los poderes y ahora por la tecnología, es el objeto del último capítulo que escriben conjuntamente Víctor Núñez y Fernando Martínez. Por una parte, se estudia la influencia que la digitalización tiene en los medios de comunicación, que provoca una mayor especialización, localización e interactividad tanto en los nuevos como en los viejos medios. A continuación, se diseccionan lo que denominan “los jinetes del apocalipsis periodístico”: hiperdigitalización, infoentretenimiento, sobreabundancia informativa y el control de los intereses extraños al periodismo. Cuatro peligros que acechan al periodismo en esta era digital, por lo que se necesita una nueva educación en la ciudadanía para entender el papel de la comunicación en las democracias y una legislación a favor del periodismo, es decir, a favor, de la democracia.

Las relaciones entre poder, política, economía, cultural y comunicación necesitaban una puesta al día ante el gran desafío de la digitalización. Los autores, cada uno desde su perspectiva, han aportado una más que necesaria actualización.



Imagen: Julio Herrera



EVALUACIÓN POR PARES

ÑAWI. ARTE, DISEÑO Y COMUNICACIÓN es una revista arbitrada que se rige por el sistema doble par anónimo.

Los artículos enviados por los autores son evaluados previamente por el Comité de Redacción para comprobar si se ajustan a las normas de edición y a las políticas temáticas de la revista.

Cuando el artículo pasa ese primer filtro, entonces es enviado a dos evaluadores externos expertos en la temática abordada por el autor. Para cumplir y defender la ética de la investigación, estos evaluadores son siempre ajenos a la institución a la que pertenece el autor y son los encargados de dictaminar si responde a los intereses científicos de la publicación. En la valoración final, los revisores deciden entre las siguientes opciones: publicable, publicable con modificaciones menores, publicable con modificaciones mayores o no publicable. En el caso de que haya disparidad de opinión entre ellos se recurre a un tercer experto.

DIRECTRICES DE CONTENIDO

Los textos postulados deben:

1. Corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación.
2. Ser originales e inéditos.
3. Sus contenidos responden a criterios de precisión, claridad y brevedad. Se clasifican en:

3.1. Artículos. En esta sección se publican:

3.1.1. Artículos de investigación científica, artística y artístico-tecnológica: presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro aportes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

3.1.2. Artículo de reflexión o ensayo: presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico recurriendo a fuentes originales.

3.1.3. Artículo de revisión: resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones, publicadas o no, ya sea en el campo científico, artístico o artístico-tecnológico, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo.

3.2. Entrevistas: En esta sección se puede presentar una conversación con algún teórico o artista vinculado con las temáticas de la revista.

3.3. Misceláneas: En esta sección se puede presentar una breve reseña bibliográfica del trabajo de teóricos o artistas vinculados con las temáticas de la revista. Asimismo, se recibirán textos teóricos experimentales ajenos a los estándares hegemónicos de la investigación científica.

1. Datos del autor o autores. Nombres y apellidos completos, filiación institucional y correo electrónico o dirección postal.
2. Título. En español e inglés, escrito con mayúsculas y minúsculas, con un máximo de 15 palabras. Con letra Times New Roman de 14 puntos y en negrita.
3. Resumen. Se redacta en un solo párrafo, da cuenta del tema, el objetivo, los puntos centrales y las conclusiones. No debe exceder las 150 palabras y se presenta español e inglés (Abstract).
4. Palabras claves. De cuatro a seis palabras o grupo de palabras, ordenadas alfabéticamente, la primera con mayúscula inicial, el resto en minúsculas, separadas por punto y coma (;) y que no se encuentren en el título o subtítulo, deben presentarse español e inglés (Keywords). Estas sirven para clasificar temáticamente al artículo.
5. El cuerpo del artículo. Se divide en Introducción; Desarrollo, con apartados encabezados con números (1, 2, 3...) y/o subapartados (1.1.; 1.2. 1.3. ...); Conclusiones y Bibliografía. Si fuese necesario, se presentan tablas, imágenes y figuras como anexos.
6. Texto. Las páginas deben venir numeradas, a interlineado 1,5 con letra Times New Roman de 12 puntos. La extensión de los artículos debe estar alrededor de 4.000 a 7.000 palabras (para artículos), entre 500 y 1500 palabras (para reseñas) y entre 2000 y 5000 palabras (para entrevistas)
7. Citas y notas al pie. No deben exceder más de cinco líneas o 40 palabras, de lo contrario estas deben ser incorporadas al texto general.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Se seguirán las normas del estilo del sistema APA 6ª edición, 2016:

<http://www.apastyle.org/>

2. La forma de citar dentro del texto será la siguiente e irá entre paréntesis (autor, año, página): ""Las corrientes funcionalistas y conductistas de la sociología y de la psicología social fueron especialmente sensibles al hechizo 'económico' del modelo 'E-M-R'"" (Abril, 1997, p. 21). Y su referencia bibliográfica:

Abril, G. (1997). *Teoría General de la Información*. Madrid: Cátedra.

3. Si hay dos autores, la cita en el cuerpo de texto irá entre paréntesis con el nombre de los dos autores. "La maestra no se informa cuando pregunta a un alumno" (Deleuze & Guattari, 1988, p. 24). Su referencia bibliográfica:

Deleuze, G. & Guattari, F. (1988). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.

4. Si es un capítulo en libro colectivo la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. Su referencia bibliográfica:

Catalá, J. (2012). Formas de la distancia: los ensayos fílmicos de Llorenç Soler. En Miquel Francés (Coord.). *La mirada Comprometida*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

5. Si es un artículo de revista la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. Su referencia bibliográfica será:

Larrañaga, J. (2016). La nueva condición transitiva de la imagen. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(2), 121-136. Doi: 10.17583/brac.2016.1813

6. Si es una película la primera vez que se cite una se indicará: *Título en español* (Título original, Director, año). El título original únicamente si es distinto del título con el que se estrenó en Latinoamérica.

Qué tan lejos (Hermida, 2006)

7. En el caso de que los autores incorporen imágenes, entonces proporcionarán la correspondiente autorización. De no ser así, deberán ajustarse al artículo 32 del TRLPI que señala que la inclusión de obras ajenas de carácter fotográfico, plástico o figurativo no necesita la autorización del autor, siempre que se cumplan las condiciones detalladas a continuación:

- que lo incluido corresponda a una obra ya divulgada,
- que se realice con fines de investigación,
- que responda al “derecho de cita” para su análisis, comentario o juicio crítico.
- que se indiquen la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.

Los gráficos, imágenes y figuras deben realizarse con la calidad suficiente para su reproducción digital y deben adjuntarse los archivos gráficos originales (si el artículo es aceptado) en fichero aparte (preferentemente en formato JPG o PNG). Es importante indicar el lugar donde aparecerán en el cuerpo del texto del siguiente modo: FIGURA 1 POR AQUÍ. Dichas imágenes deben citarse del siguiente modo: Figura numerada. *Título* (Autor, año)

Figura 1. *Dieta* (Santillán 2009).

El autor es responsable de adquirir los derechos y/o autorizaciones de reproducción a que haya lugar, para imágenes y/o gráficos tomados de otras fuentes, normativas del arbitraje y evaluación externas de los trabajos.

ENVÍO DE ORIGINALES

1. Los artículos, las entrevistas y la reseñas se enviarán en línea a través de la plataforma OJS (Open Journal System) en la que está alojada la revista en su versión electrónica:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/about/submissions#onlineSubmissions>

2. Para ello, es necesario registrarse e iniciar sesión.

3. Las fechas a tener en cuenta para los próximos números son las siguientes:

a. Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación. Vol. 3, n. 1 (2019): enero.

Dossier: Abierto a la Temática de la Revista

- i. Convocatoria del Call For Papers: 1 mayo 2018
- ii. Cierre del Call For Papers: 15 septiembre 2018
- iii. Artículo seleccionado para su publicación: 15 noviembre 2018
- iv. Artículo publicado: 15 enero de 2019

b. Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación. Vol. 3, n. 2 (2019): julio

Dossier: Producción Digital y Arte Audiovisual

- i. Convocatoria del Call For Papers: 15 noviembre 2018
- ii. Cierre del Call For Papers: 1 abril 2019
- iii. Artículo seleccionado para su publicación: 1 de mayo 2019
- iv. Artículo publicado: 15 de julio de 2019.



EDCOM

Escuela de Diseño y Comunicación Visual