



Pontificia Universidad
Católica del Ecuador

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

ESCUELA DE LITERATURA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN LITERATURA

TEMA:

ANÁLISIS DE LAS COMEDIAS ECUATORIANAS *MIS ADORABLES*
ENTENADOS Y *DEJÉMONOS DE VAINAS* COMO BASE PARA LA ELABORACIÓN DE
DIRECTRICES DE UN GUIÓN PARA UNA SERIE ANIMADA DE TELEVISIÓN

AUTOR

DAVID LÓPEZ ROMERO

QUITO, JUNIO 2021

DEDICATORIA

A mis cuatro abuelos.

AGRADECIMIENTOS

A toda mi familia por su apoyo a través de una palabra, un abrazo o un libro.

A mis amigos por advertir el potencial de la serie.

A mi tutor por sus correcciones y paciencia durante todo este camino.

A todos los profesores de la carrera de Comunicación y Literatura por haber compartido durante cuatro años su amor a la investigación y escritura.

A Jorge Cabezas por su acompañamiento desde el colegio.

A Camila Estrella por su inmenso cariño y dibujos.

Nada hay de malo en apartarse y reflexionar. Nadie puede pensar y golpear a alguien al mismo tiempo.

Susan Sontag – Ante el dolor de los demás

ÍNDICE GENERAL

CAPÍTULO I.....	9
1.1. Tema	9
1.2. Justificación	9
1.3. Planteamiento del Problema y Pregunta de Investigación	10
1.4. Objetivos	11
1.5. Marco Conceptual y Teórico.....	11
<i>1.5.1. Comedia de Situación.....</i>	<i>11</i>
<i>1.5.2. Existencialismo</i>	<i>12</i>
<i>1.5.3. La Angustia.....</i>	<i>13</i>
<i>1.5.4. La Intersubjetividad.....</i>	<i>13</i>
<i>1.5.5. La Mala Fe.....</i>	<i>14</i>
<i>1.5.6. Fábula</i>	<i>14</i>
<i>1.5.7. Trama</i>	<i>14</i>
<i>1.5.8. Motivos</i>	<i>15</i>
<i>1.5.9. Función Dramática</i>	<i>15</i>
1.6. Marco Teórico Referencial (Estado del arte)	17
1.7. Marco Metodológico	20
<i>1.7.1. Alcance.....</i>	<i>20</i>

CAPÍTULO II	21
2.1. Comedia Audiovisual Ecuatoriana del Siglo XX	21
<i>2.1.1. Mis adorables entenados y Dejémonos de vainas</i>	22
<i>2.1.2. La caricatura del siglo pasado</i>	25
<i>2.1.3. Dos referentes de la comedia ecuatoriana del siglo XX</i>	30
2.2. Costumbrismo	32
2.3. Sitcom	37
2.4. Arquetipos y estereotipos en la comedia del siglo XX	40
<i>2.4.1. Estereotipos en la televisión ecuatoriana</i>	44
<i>2.4.2. Arquetipos en la televisión ecuatoriana</i>	47
CAPÍTULO III	54
3.1. Géneros dramáticos	55
<i>3.1.1. Géneros dramáticos y géneros narrativos</i>	56
3.2. Relato ficcional	58
<i>3.2.2. Personaje literario</i>	63
<i>3.2.3. Caracterización de Mis adorables entenados y Dejémonos de vainas</i>	65
3.3. Análisis narratológico	69
<i>3.3.1. Caso Mis adorables entenados y Dejémonos de vainas</i>	70
<i>3.3.2. Mis adorables entenados</i>	71
<i>3.3.3. Dejémonos de vainas</i>	83

3.4. La casa en la vida real y en la ficción	89
3.5. Condición Existencialista en los Personajes de <i>Mis adorables entenados</i> y <i>Dejémonos de vainas</i>	92
CAPÍTULO IV	97
4.1. Directrices para un guion animado	97
4.2. Importancia del guion literario.....	100
4.3. Bases para la escritura de un guion literario.....	104
4.4. Biblia Tentativa para la Serie Animada <i>La Mitad del Mundo</i>	106
4.5. Escaleta Capítulo 2.....	117
CONCLUSIONES	133
REFERENCIAS	135

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. <i>En la católica Cuenca</i>	29
Figura 2. <i>Como se arma el ejército conservador</i>	29
Figura 3. <i>Relato, sistema en movimiento</i>	65
Figura 4. Diseño tentativo Gato	113
Figura 5. Diseño tentativo Andrea 1	113
Figura 6. Diseño tentativo Andrea 2	114
Figura 7. Diseño tentativo Nadia	114

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Características tridimensionales de Lupita.....	72
Tabla 2. Características tridimensionales de Pablo.....	72
Tabla 3. Características tridimensionales de Rosendo.....	72
Tabla 4. Características tridimensionales de Stacy.....	73
Tabla 5. Características tridimensionales de Felipe.....	73
Tabla 6. Características tridimensionales de Moncho.....	84
Tabla 7. Características tridimensionales de Vitalina.....	85
Tabla 8. Características tridimensionales de Margarita.....	85
Tabla 9. Características tridimensionales de Mosco Mosquera.....	85
Tabla 10. Características tridimensionales de Aristóteles Beckenbahuer.....	86

CAPÍTULO I

1.1. Tema

Análisis de las comedias ecuatorianas *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas* como base para la elaboración de directrices de un guion para una serie animada de televisión.

1.2. Justificación

La importancia de este estudio radica en que se plantea la elaboración de algunas directrices que sirvan de base para la composición futura de una serie animada, a través del uso de postulados del existencialismo en conjunción con elementos semióticos y narratológicos. De esta forma, se podrá proponer un nuevo contenido animado para la televisión ecuatoriana en el que los diálogos vanos, marcados por estereotipos y una sexualización de los personajes femeninos, no constituyan el elemento central y llamativo del programa. Estas directrices plantean crear nuevos temas, mitos y personajes que ayuden a construir una sociedad más justa, igualitaria y ecologista. Dada la influencia y alcance de la televisión (en comparación del internet que no llega a todos los sectores; y la limitación de imagen en la radio) se ha optado por elaborar directrices para un guion dirigido a un formato animado-televisivo. Considero necesario aportar al entretenimiento del país con una producción “innovadora” que reivindique la historia del Ecuador y, a la vez, denuncie a través de la memoria política y económica los actos negligentes que han ocurrido en sus más de 150 años como República. El punto de partida es el guion literario, con las reflexiones de José Julián Martínez: “la literatura siempre es ficción, aunque no siempre lo es en la misma medida y de la misma forma” (2018, p. 82). De esta forma se podrá enriquecer un campo que no ha sido mayormente explotado como el de la producción de series animadas; por otra parte, se incentivará

la curiosidad de los espectadores por conocer la literatura ecuatoriana, la cual servirá de inspiración para la creación de las directrices para un guion de una serie animada.

1.3. Planteamiento del Problema y Pregunta de Investigación

Las comedias de situación (sitcom) son, quizá, las producciones que más se han filmado y televisado en el país. De la ingente cantidad de series ecuatorianas (muchas de ellas no son cien por ciento originales y constituyen adaptaciones de otros países), queda claro que, en los últimos 20 años, la calidad del contenido ha decaído en personajes sosos, malas interpretaciones y degradación de la mujer —a un plano netamente sexual— dentro de un contexto machista exacerbado. Por ello, esta propuesta busca plantear un nuevo contenido audiovisual que introduzca conceptos existencialistas como la angustia, el sentido de la muerte y la libertad; todo bajo las licencias de los argumentos, caracteres y tópicos que ofrece la comedia (sátira político-social). A partir del desglosamiento de personajes, espacios y situaciones de series como *Mis adorables entenados* (1989-1991) y *Dejémonos de vainas* (1984-1998) se intenta recabar aspectos ‘positivos’ que han mantenido en vigencia estos shows. Se escogió al existencialismo porque es una filosofía que hace posible la vida humana (Sartre, 2014). El ser humano es ante todo un individuo que no puede desvincular su vida de la filosofía, del acto de filosofar: “filosofar significa para el hombre, en primer lugar, afrontar con los ojos abiertos el propio destino y plantearse claramente los problemas que resultan de la justa relación consigo mismo, con los demás hombres y con el mundo”. (Abbagnano, 1955, p. 13)

Sin embargo, el propósito de este trabajo no es ahondar exclusivamente en las propuestas existencialistas; más bien, construir un armazón temático que pueda encajar con la estructura de la serie, la psicología de los personajes y sus líneas argumentales. Asimismo, y no menos

importante, resulta menester abordar la escritura del guion a partir de la narratología para comprender la elaboración de una historia y la complejidad que representa escribirla.

Finalmente, el planteamiento de la pregunta de investigación sería el siguiente: ¿Qué elementos son indispensables para la elaboración de un preclaro guion? O ¿qué elementos dentro del guion hacen que una serie mantenga vigencia?

1.4. Objetivos

1.4.1. *Objetivo General*

- Plantear la elaboración de algunas directrices que sirvan de base para la composición futura de una serie animada, a través del uso de postulados del existencialismo en conjunción con elementos semióticos y narratológicos.

1.4.2. *Objetivos Específicos*

- Analizar a los personajes de las series ecuatorianas *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas* bajo las nociones de arquetipos y estereotipos.
- Identificar los elementos que aseguran la longevidad de una serie de TV, tales como el tratamiento de la trama y el espacio, que la distancian de programas catalogados como “telebasura”.
- Organizar ciertas directrices sobre los elementos que componen un guion animado de TV que a más de divertir lleve a la reflexión de los espectadores.

1.5. Marco Conceptual y Teórico

1.5.1. *Comedia de Situación*

La comedia de situación (sitcom) se desarrolla en un espacio y personajes determinados, que por lo general no varían para que el espectador siga el hilo de la historia. En sus capítulos, no se advierte una presencia incómoda de nuevos personajes o locaciones. Dentro del contexto

ecuatoriano, la mayoría de las series que se producen bajo este género plantean situaciones que caen en un humor básico y grotesco; así pues, los chistes carecen de sentido y, por lo general, son humillantes para la mujer. En suma, la sitcom es un género que intenta parodiar la cotidianidad de todo ser humano, pero dotándolo de una huella de identidad cultural que cada país posee.

1.5.2. Existencialismo

Es considerado una doctrina que hace posible la vida humana porque busca dotar de responsabilidad al ser humano frente a sus acciones y despojarlo de un estado pasivo/ indiferente para que asuma un compromiso consigo mismo y con quienes lo rodean. “No definimos al hombre sino en relación con su compromiso” (Sartre, 2014, pág. 31). Se afirma que el existencialismo es un humanismo en cuanto a la correspondencia de encontrarse en un universo compartido, inversamente a lo que se creería que es un enfrascamiento en una realidad individual. Sartre hace una distinción entre varios tipos de humanismos; a primera vista, se podría creer que el humanismo existencial pone al hombre como un fin, sin embargo, el autor francés hace una aclaración sobre su doctrina:

El existencialista no tomará jamás al hombre como un fin, porque siempre está por realizarse [...] Humanismo porque recordamos al hombre que no hay otro legislador que él mismo, y que es en el desamparo donde decidirá de sí mismo; y porque mostramos que no es volviendo hacia sí mismo, sino siempre buscando fuera de sí un fin que es tal o cual liberación, tal o cual realización particular, como el hombre se realizará precisamente como humano. (Sartre, 2014, pp. 35-36)

Para complementar las ideas de Sartre, es necesario hacer una revisión a autores anteriores al filósofo francés quienes indagaron sobre la existencia humana. En primer lugar, es menester nombrar a Kierkegaard (1844) y su obra *El concepto de la angustia*, especialmente al apartado “La

angustia como supuesto del pecado original”. En este indaga conceptos como libertad, angustia, alma, cuerpo y espíritu. Ideas que, posiblemente, Sartre las retoma para exponer su existencialismo humanista. Es importante ahondar en la connotación que tiene la angustia para Kierkegaard y ver que no se diferencia mucho de la de Sartre.

La angustia no es una categoría de la necesidad, pero tampoco lo es de la libertad. La angustia es una libertad trabada, donde la libertad no es libre en sí misma, sino que está trabada, aunque no trabada por la necesidad, más por sí misma. (Kierkegaard, 2013, p. 99)

1.5.3. La Angustia

Sartre afirma que el hombre en primera instancia es angustia; esto quiere decir que es consciente de su existencia, por lo tanto, es responsable de sus actos. De esta somera descripción se desprenden dos postulados fundamentales para la filosofía existencialista sartreana: La existencia precede a la esencia y El hombre está condenado a ser libre. En la primera, Sartre invierte la fórmula de Descartes del *cogito ergo sum* para proponer que el humano al ser arrojado solo al mundo comienza por reconocer sus limitaciones, así como sus obligaciones; es decir, su existencia. Luego se define. De aquí se desprende el primer principio del existencialismo que afirma que el “hombre no es otra cosa que lo que él se hace”. En cuanto a la libertad, se puede decir que esta es la que produce en mayor instancia la angustia porque es responsable de sus actos y eso lo condena a estar eligiendo a cada instante (Sartre, 2014). Este encadenamiento del hombre a su libertad es el aparato regulador de su angustia, así también Kierkegaard expresa que “la angustia es la realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad” (Kierkegaard, 2013, p. 88).

1.5.4. La Intersubjetividad

En este punto el existencialismo aparta el enfoque del estudio de un solo individuo al tratar la relación con los que lo rodean, los otros. Es necesaria la interacción para que se pueda definir en

el mundo y ¿cómo se define? A partir de un proceso de reconocimiento recíproco donde “se da cuenta de que no puede ser nada (en el sentido que se dice que es espiritual o que se es malo, o que se es celoso) salvo que los otros lo reconozcan como tal” (Sartre, 2014). A partir de este concepto nace el tan conocido aforismo sartreano que "el infierno son los otros”.

1.5.5. *La Mala Fe*

Para Sartre, la mala fe radica en el enmascaramiento o "cosificación" de una realidad adversa; en otras palabras, es huir de uno mismo. La mentira en apariencia es parte de su estructura, también existe un autoengaño a través del que el ser se convence de algo que no es para "quedarse en lo seguro"; es decir, abandonarse en el quietismo. Sobre este punto, Sartre niega rotundamente que la filosofía existencial sea un estado permanente de pasividad porque el hombre en primera instancia es acción. Entonces, la mala fe aparece como instrumento para justificar lo que no podemos controlar.

1.5.6. *Fábula*

Resulta esencial nombrar conceptos narratológicos en este trabajo puesto que este es uno de los objetivos, no solo centrarse en la filosofía, sino también en los componentes literarios que la conforman. Podemos denominar a la fábula como los acontecimientos del relato. El Padre Manuel Corrales Pascual dice que son el “conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra [...] podría exponerse de una manera pragmática, siguiendo el orden natural, o sea el orden cronológico”. (Corrales Pascual, 2014, p. 74).

1.5.7. *Trama*

Forma en la que se organizan los acontecimientos de la fábula. “Está constituida por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las

informaciones que nos los representan” (Corrales Pascual, 2014, p. 74). Se podría decir que son narrados bajo una organización de causa-efecto.

1.5.8. Motivos

Podemos definir al motivo como “la unidad temática que se encuentra en diversas obras, como por ejemplo el rapto de la novia” (Corrales Pascual, 2014, pp. 160-163). Se los podría denominar como átomos narrativos, unidades mínimas en las que se divide el texto. Hay diversos tipos de motivos, entre los cuales se encuentran:

Motivos libres: no necesariamente están unidos a la trama, pero sí a la fábula.

Motivo estático: no influye, es más descriptivo.

Motivo dinámico: motor que mueve la narración.

1.5.9. Función Dramática

En este apartado es importante mencionar que todo lo que está en el texto tiene una función dramática; es decir, nada está puesto de forma arbitraria pues todos los elementos tienen una función dentro de una estructura o forma del relato. Luisa Irene Ickowicz en *La escritura de largometrajes. Clímax y géneros* (2018) propone una guía de términos que permite descubrir con distintas películas el funcionamiento de una estructura dramática y sus componentes; los cuales incluyen: cómo se cuenta la fábula, qué se cuenta y quién narra la historia. A continuación, siguiendo a Ickowicz, desglosamos el siguiente glosario de términos:

- **Acciones dramáticas:** están vinculadas con el conflicto y tienen un trasfondo.
- **Acciones descriptivas:** hacen avanzar a la historia, acción-reacción.
- **Acción narrativa:** promueve un cambio de estado o valor.
- **Carácter central:** fuerza representada por uno o varios personajes que hace entrar en conflicto a la fuerza protagónica.

- **Conflicto dramático:** reunión de dos deseos encontrados, el del protagonista y el del antagonista central.
- **Construcción dramática:** forma de componer el relato en el que el conflicto dramático es el principio que lo estructura.
- **Escena:** unidad dramática y unidad de espacio o tiempo.
- **Personajes complejos:** aquellos que utilizan simultáneamente todas sus facultades: razón, emoción, sentimiento, intuición.
- **Personajes simples:** utilizan una o dos facultades.
- **Punto de acción:** tramo donde se confrontan las fuerzas oponentes y se origina un cambio en la dirección de los hechos que imposibilita el retroceso.
- **Punto desestabilizador:** momento en que el antagonista activa la contradicción interna del protagonista, lo desequilibra y lo moviliza para entrar en conflicto.
- **Punto de giro:** momento de decisión del protagonista que cambia el rumbo de la acción.
- **Relato:** sistema en movimiento que plasma lo narrado.
- **Relato dramático:** aquel que presenta un conflicto dramático.
- **Relato temático:** el autor construye una reflexión personal sobre un asunto particular.
- **Resolución:** punto de acción que es consecuencia de la conclusión del conflicto; origina el último estado del protagonista y de su mundo.
- **Secuencia:** unidad narrativa y temática (en los relatos temáticos) que se compone de una o más escenas y constituye un episodio completo con sentido propio.
- **Tipos de conflicto:** interior, de relación, social, de situación y cósmico.

- **Interior:** cuando un personaje no está seguro de lo que quiere, duda hasta de sí mismo.
- **De relación:** las metas del protagonista y antagonista convergen.
- **Social:** enfrentamiento entre un personaje y un grupo de personas.
- **De situación:** los personajes tienen que atravesar situaciones donde su vida corre peligro o la de alguien más.
- **Cósmico:** un personaje se enfrenta a algún ser místico-divinidad. (Ickowicz, 2018, pp. 292- 294)

1.6. Marco Teórico Referencial (Estado del arte)

Se ha tomado como una de las bases teóricas para la elaboración de las directrices para un guion el libro de Robert Mckee, titulado *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principio de la escritura de guiones*. Se hace énfasis en la elaboración de los personajes, ya que son el sistema nervioso del libreto y en ellos se concentra el hilo conductor de la historia. A fin de explicar la importancia del guion, el autor recurre a estructuras narratológicas como las manipulaciones del tiempo, las descripciones de los espacios, y la figura clásica de los tres actos. Es importante aclarar que los actantes son lo que hacen y dicen de ellos: cada uno tiene una motivación. Mckee la define como ‘la necesidad dramática’ ¿Qué es lo que quiere alcanzar? ¿Cuáles son sus motivaciones? Otros elementos fundamentales que menciona para la construcción de personajes son El punto de vista, El cambio y La actitud. Para complementar lo dicho por Mckee, se recurrirá al apartado de “La biblia” de Rosa Noemí Schrott de su libro *Escribiendo series de televisión*, el cual cuenta con aclaraciones acerca de la sinopsis, la adaptación, tratamiento del guion y el encuadre.

Luisa Irene Ickowicz (2018) en su libro *La escritura de largometrajes* analiza lo sustancial del clímax y los géneros presentes en varias películas. Sin embargo, en su análisis hay puntos que convergen para cine y televisión.

Los clímax no son todos iguales. En ellos también se reconocen las huellas de los géneros dramáticos que llegan del teatro y que aún persisten en el audiovisual. Los géneros establecen la frecuencia emocional en la que sintonizamos. Y si trascienden en el tiempo es porque representan maneras de reaccionar frente a la vida. (Ickowicz, 2018, p. 14)

Para este trabajo se utilizarán algunos capítulos del libro como “El clímax y la tragedia”, “El clímax y la comedia”, “Comedia y catarsis”, “El clímax dramático y el clímax de la historia”. Todos los análisis presentados, en los capítulos mencionados, responden a una estructura universal de contar e interpretar una historia. A partir de la recolección de elementos sustanciales para la escritura de un guion se procederá a trabajar con los mismos para crear algo ‘nuevo’ para los estándares de producción del país, pero que mantenga una estructura que se ha mantenido por más de 2000 años.

El libro *Taller de escritura para televisión* (1999) de Lorenzo Vilches compila diez trabajos de guionistas, directores y estudiosos de la ficción televisiva, para formar un compendio donde el guionista en ciernes tenga a la mano una serie de herramientas para la escritura de guiones, así como consejos que le servirán dentro del ámbito laboral en la industria audiovisual. Quizá este texto sea el más importante dentro de esta investigación pues cada artículo está cargado de información sustancial. Entre los más importantes están: “La comedia de situación”, “Elementos técnicos para la escritura del guion” y “Cómo construir personajes a partir de la prensa diaria”. En la introducción, Vilches manifiesta cuáles deberían ser las preocupaciones de un guionista:

El escritor o guionista de hoy está obligado a estudiar el sistema comercial de hacer televisión y conocer dónde se originan las ideas para una serie, como escribir personajes que amen los espectadores, cuál es la fórmula del éxito en una serie, qué poética se puede transmitir en la escritura de ritmo diario, qué fórmula narrativa aplicar para mantener sin que desfallezca una serie en pantalla. (Vilches, 1999, p. 12)

Para entender y poder estructurar la comedia sin que se sienta forzada, el libro *De Aristóteles a Woody Allen* (1999) de Pedro L. Cano hace una revisión de cómo se ha ido estructurando el conocimiento a través del relato oral y el escrito hasta llegar al audiovisual. También analiza el modo de escritura para cada género (tragedia, comedia, tragicomedia...) y las variantes en motivos, tramas o caracteres. Las herramientas discursivas que se van desmenuzando en cada capítulo brindan un abanico de conceptos e ideas que no se deben pasar por alto puesto que, hace más de 2000 años, los griegos intuyeron absolutamente todo lo relacionado con el lenguaje.

Lo que los guionistas y dramaturgos actuales le deben a Aristófanes es el modelo actual de la ridiculización de cualquier intriga o situación social, con nombre y apellidos. Aristófanes se encargó de escenificarla y reducirla al absurdo, de hallar los aspectos excesivos o censurables y traducirlos al ridículo. (Cano, 1999, p. 63)

José Julián Martínez (2018) en su libro *De Platón a Moby Dick. La filosofía y los personajes de ficción* reflexiona sobre el trasfondo humano-filosófico de personajes ficticiales que se han integrado a la cultura popular (como Frankenstein, Macbeth o Superman), y cómo han sobrevivido desde una lectura ontológica. Si bien no se menciona a un personaje que haya salido exclusivamente de la televisión, su trabajo ayuda a vislumbrar la idea de que tal vez esos personajes de ficción son más reales que nosotros porque seguirán permaneciendo.

Entonces, ¿por qué nos asustamos, lloramos, reímos y sufrimos con algunos personajes de ficción? Pues por la misma razón por la que lo hacemos con algunas personas: porque mueven nuestras emociones. Y el primer paso para que algo o alguien pueda hacer eso es, de una u otra manera, existir. Si algo causa un efecto entonces existe. (Martínez, 2018, p. 79)

1.7. Marco Metodológico

1.7.1. Alcance

Para llevar a cabo la investigación y la elaboración del trabajo se tratará el método descriptivo desde un enfoque cuantitativo. Según Hernández Sampieri (2017), el enfoque cuantitativo tiene su base en una idea que despliega objetivos y preguntas de investigación; a partir de estas se elabora un marco teórico, así como las preguntas derivan en hipótesis que deben ser comprobadas. El método descriptivo tiene como objetivo principal el interpretar las definiciones propuestas por los autores: “se busca especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis” (Sampieri, 2017, p. 92).

CAPÍTULO II

2.1. Comedia Audiovisual Ecuatoriana del Siglo XX

La televisión en el Ecuador es relativamente joven y ha tenido un mayor desarrollo en el ámbito privado que en el público. La Iglesia Evangélica, Hoy Cristo Jesús Bendice (HCJB), recibió en 1959 equipos de televisión viejos de *General Electric*, los que fueron reparados por el norteamericano Glifort Hartwell, y ese mismo año se organizó la primera transmisión de TV en Quito (Mora, 1982, pp. 79-81). La televisión ecuatoriana en ciernes reflejó un estrecho carácter privado; por ejemplo, al obtener el permiso para la creación del Canal 4, RTS, Cadena Telesistema, el empresario Horts Michell Rosembaum contrató a familiares cercanos como principales operadores (Guerrero Córdoba, s/f). En los años sesenta, los responsables de la transmisión televisiva tenían como misión “crear un sentido de responsabilidad hacia Dios y nuestra generación con recursos espirituales adecuados a cada necesidad del hombre moderno” (Mora, 1982, p. 89). En la década de los setenta, Ecuador tiene un pequeño desarrollo en su industria televisiva con la eclosión de canales como Teleamazonas, Canal 2 en Guayaquil, Canal 8 en Quito y Telecentro, Canal 10. A pesar de que el Estado concedió las frecuencias, los canales nacieron y se mantuvieron como industria privada (Guerrero Córdoba, s/f). En 1972, durante el gobierno del Gral. Guillermo Rodríguez Lara, se promulgó la primera Ley de Radiodifusión y Televisión en la que se reglamentaron por primera vez las emisiones televisivas (Mora, 1982, p. 132). Esta ley otorgaba libertad a los dueños de los canales para transmitir y producir lo que consideraban bueno para los espectadores. Más tarde, durante el periodo del Triunvirato Militar (1976-1979), los canales de televisión transmitían informes a la nación sobre el trabajo de los ministerios (North, s/f). El gobierno de turno aprovechó para dar a conocer aspectos positivos de su gestión. Hacia 1978, en el país se empezaron a producir los primeros programas de entretenimiento. Ecuavisa fue el

principal canal en emitir espacios culturales, por tal razón contrató a los mejores talentos de Quito y Guayaquil (Mora, 1892, p. 135).

En conclusión, la televisión ecuatoriana se desarrolló con el impulso de la esfera privada y, por el contrario, con escasas intervenciones de la institución pública, lo que hizo que su implementación se diera sin una legislación específica. Principalmente, se erigió bajo proyectos de evangelización o adoctrinamiento político; solo a finales de 1970, el contenido comienza a diversificarse. Propietarios y directores de canales de televisión se arriesgaron a producir algo más que programas educativos, extranjeros o de concurso. Estos últimos ‘marcaron la televisión ecuatoriana’; de ahí que shows como *Chispazos* (1973) arrasaran en rating; posteriormente se producirían en masa programas de tal índole con una favorable acogida de la audiencia.¹ Paralelamente, al crecimiento de los programas ya mencionados, la ficción humorística comenzaba a expandirse. De todas las series de comedia que se produjeron hasta finales del siglo XX, ¿en qué se destacaron *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas*?²

2.1.1. *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas*

Ecuavisa apuesta por varias producciones con formato sitcom en las últimas décadas del siglo XX. A partir de esos años, el canal comienza un proyecto modernizador que intenta plasmar ‘la ecuatorianidad’ de los ciudadanos por medio de la comedia. A finales de los 80, se adaptó al formato sitcom algunas piezas teatrales o artículos periodísticos como *Mis adorables entenados*

¹ Los programas tipo concurso inauguran los primeros esbozos de la farándula televisiva, ya que presentadores y concursantes alcanzan fama por medio de dichos programas. En la actualidad, y con la constante intervención de las redes sociales, programas como *Ecuador Tiene Talento* (2012) o *Masterchef* (2019) han catapultado a sus participantes al estrellato.

² Para el análisis de estas dos series de televisión del siglo pasado, junto a algunas menciones de series de este siglo, se aplicarán conceptos narratológicos. Veremos por qué programas como *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas* sobresalieron en su momento. Más allá de los personajes estereotipados, estas series se han mantenido en el tiempo, pero con poca atención y rayando en el olvido. Sus personajes marcaron la televisión ecuatoriana al retratar los malestares de su época a través de la chanza; a la vez, los secretos en sus hogares se acercaron a la fiel representación de una tragicomedia.

(1989) y *Dejémonos de vainas* (1992). También, emerge un nuevo género de escritura, el guion literario para series de televisión³ con el que los guionistas intentan “llevar a la pantalla la representación de los esquemas tradicionales y conservadores de la época, a través de la exageración de los personajes y las costumbres de cada región: vestimenta, valores, actitudes, relaciones sociales y familiares, relaciones de género, entre otros” (Castillo Bastidas & Freire, 2016, p. 386). Este es el caso de la serie *Mis adorables entenados*, que se transmitió hasta 1991. Por vez primera, gran parte de la sociedad ecuatoriana se sintió fuertemente identificada con personajes de televisión (esta ya se encontraba en la mayoría de los hogares ecuatorianos). La televisión comenzó a funcionar como un sistema generador de conciencia; por lo tanto, propenso y útil a la manipulación de masas, mucho más al tratarse de los primeros pasos que se daban para reflejar a la familia ecuatoriana en la pantalla chica. Jorge Toledo, uno de los guionistas de la serie, recuerda con sorpresa la reacción que tuvo la gente con la serie y sus personajes: “Nadie se esperaba el fenómeno Entenados [...] lo que fue con los conciertos que tú ves de Michel Jackson [...] La gente corría como si fueran detrás del Papa” (Andrade, 2011, p.21).

Muchas series ecuatorianas comenzaron a producirse especialmente en la Costa pues “Guayaquil se convirtió en el centro de encuentro entre todos los ecuatorianos. El estudio de la migración interna por provincias revela que a la mayoría de la Costa y Oriente confluyen ecuatorianos de otros lugares del país, teniendo Guayas la mayor afluencia” (Ayala Mora, 2015, p. 139). Acorde con este contexto, ambas series tienen como común denominador el que muchos de sus chistes se relacionan con la falta de dinero. ¡Qué mejor medicina para aliviar el dolor de una mala administración de Estado, que reírse de las propias desgracias! Las vicisitudes de las familias Vera y Vargas, ejes centrales de estas comedias, son resultado de estrategias políticas

³Se habla estrictamente del formato de un guion para series de televisión, ya que años antes el cine ya había aterrizado al país.

fallidas en cuanto a un plan modernizador nacional, y por esa vertiente navega el humor.⁴ Para comprender al Ecuador retratado en la televisión, hay que enlistar algunos eventos políticos y económicos importantes en la segunda mitad del siglo XX. En primer lugar, la crisis del cacao cuando las exportaciones a Estados Unidos descendieron y se estancaron junto al mercado europeo occidental. También, entre 1964 y 1970, la Ley de Reforma Agraria, que suponía un cambio en los modelos de producción, resultó una ilusión y las promesas de la devolución de tierra y mejores condiciones de vida para las comunidades ancestrales quedaron solo en el papel. Así pues, “menos del 10% de la tierra productiva del país se entregó a los campesinos, casi siempre desplazados a zonas de escasa productividad” (Ayala Mora, 2015, p. 142). Rezago de tal contexto económico, los personajes de estas series habitan en un Quito y Guayaquil nada ideales. Quizá en menor medida en el caso de *Dejémonos de vainas*, especialmente en sus últimas temporadas, en las que lo social se desplaza a una escena ciertamente fantasiosa. No obstante, estas comedias no voltean su rostro a un contexto específico; son fiel registro de lo que en su momento fueron características particulares de un país, resquebrajado o esquizofrénico,⁵ que se retrata a través de dos familias ficticias: los Vera y los Vargas. La Historia de Ecuador interviene directa o indirectamente en la condición social de los protagonistas, sus gustos y carencias. Cabe destacar que sucesos coyunturales anteriores a 1989 sirven para constituir aspectos internos y exteriores de los personajes y las tramas. Así, antes del estreno de *Mis adorables entenados* en 1989, en la década de los 70, específicamente, “Ecuador se transformó en exportador de petróleo y experimentó el mayor auge de su historia. Cambió el tipo de vinculación del país al mercado mundial y pudo financiarse el proceso de modernización en marcha” (Ayala Mora, 2015, p. 142).

⁴En las décadas de los 80 y 90 las industrias solo contrataban personal temporal. La gracia de Pablo Vera resalta este contexto: por más que se esfuerza nunca consigue un trabajo estable.

⁵ Miguel Donoso Pareja asocia este trastorno a la identidad ecuatoriana en su libro *Ecuador: identidad o esquizofrenia*.

¿En qué medida la Historia de Ecuador se refleja en el universo ficticio de los Entenados o de los Vargas? Los Entenados configuran un imaginario de esperanza frente a las nuevas políticas de Estado; se enfrentan a una sociedad que los estigmatiza, como las golpizas mal intencionadas que recibe Stacy en la cárcel. La calle se vuelve el lugar en el que se recaba la materia prima; en el exterior están los espacios perturbadores donde se genera el humor. En ese momento, las series de comedia adquieren un carácter de lienzo ante la realidad ecuatoriana, siempre a través de la lente del humor y la risa. Estas familias de la televisión representan el estancamiento de la modernidad, que se refleja en las demandas de las clases obreras emergentes de la expansión de las urbes, así como en los lujos a los que pocos estratos pueden acceder, y que por cierto son mal vistos por los otros estratos. Las ciudades crecen exponencialmente, pero esto también acarrea el crecimiento de la pobreza y, por ende, un mayor distanciamiento entre los estratos sociales. “Ambas urbes han desarrollado una infraestructura de vías y modernas edificaciones, pero experimentan un descontrolado crecimiento de tugurios y barrios marginales” (Ayala Mora, 2015, p. 141). ¿Se podría decir que estas series intentan desentrañar el sentido de una modernidad que trastoca subjetividades y materializa desilusiones a través de la lente del humor?

2.1.2. *La caricatura del siglo pasado*

La risa ha acompañado a la evolución del ser humano. Sería muy difícil situar exactamente cuando el humor se integró a su forma de vida como aislante de la realidad. Podemos imaginar que, en tiempos prehistóricos, el humor y los motivos de risa se generaban ante situaciones de dolor provocadas por algún despiste; por ejemplo, observar que un compañero se quemaba accidentalmente. Sabemos que el dolor de los demás, en situaciones ridículas, nos produce gracia. Esto se evidencia en un recién nacido, como aún no puede articular palabras, su lenguaje se reduce a los sollozos o a la risa; en la mayoría de los casos, esta última se presenta cuando el bebé observa

que alguien se golpea o se le hace creer que el “bufón de turno” experimenta dolor ocasionado por ciertos golpes de un objeto. No podemos cercar al humor en un periodo histórico porque la risa nos ha definido como especie. Para Malo González, “el hombre es el único animal que ríe” (2008, p. 11). Sin embargo, sí se puede determinar las fases en las que el humor emerge de la mano de la modernidad; es decir, en el medio impreso para criticar los sistemas y forma de vida de determinada época. El Banco Central del Ecuador, en el año 2007, encargó a María Elena Bedoya el trabajo de recopilar un pequeño volumen sobre el nacimiento de la caricatura en el Ecuador durante el periodo 1913-1930. Algunas caricaturas de su investigación dan un salto a la televisión con pequeñas pero sutiles referencias a *Dejémonos de vainas*. En este volumen se evidencian personajes recurrentes y humorísticos que se mostraban en los medios impresos hace casi 100 años, los mismos que han tenido una trascendencia en el campo audiovisual.

Existen registros de los primeros esbozos del dibujo humorístico en el país hacia mediados del siglo XIX, realizados por el liberal Juan Agustín Guerrero. El guayaquileño se desempeñó como músico, pintor y caricaturista. Presumiblemente, por pedido de un reconocido político de aquel entonces, Pedro Moncayo, realizó un álbum en el que recogió canciones populares y leyendas de la Perla del Pacífico a las que añadió algunas acuarelas y caricaturas. En las últimas décadas del siglo XIX, se encuentran registros más formales de la caricatura en publicaciones como *El Ecuador Ilustrado* (1883), *El Murciélago* (1884), *El Perico* (1885), *El Gavilán* (1889), *La Argolla* (1890), *El Cordero* (1891), *La Marica* (1894), *El látigo* (1895). Estas revistas de corte humorístico proponen su estilo desde el título; por ejemplo, *La escoba*, una de las más populares del país en el siglo XX, sobre todo en Cuenca.⁶ Así como los movimientos artísticos europeos

⁶ “La escoba tiene un solo enemigo, la basura”. Cita correspondiente al epígrafe de la antología de Claudio Malo González.

llegaron tardíamente al país,⁷ la litografía no fue la excepción. Walter Benjamín (1990) sugiere que, con el nacimiento de la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un nivel nuevo: “dio a la gráfica por primera vez la posibilidad de que sus productos fueran llevados al mercado no sólo en escala masiva (como antes) sino en creaciones que se renovaban día a día” (pp. 39-40). A comienzos del siglo XIX, en Europa el medio escrito goza de un gran auge de lectores, hecho que produce que cada vez se propaguen más ediciones. Casi medio siglo después este recurso llega a Quito:

En 1861, surge en nuestro país la primera revista ilustrada llamada “El Iris” editada por Juan Pablo Sanz, quien ha sido considerado como el pionero en el establecimiento de un taller de litografía en la capital. A finales del siglo XIX se desplegó de una manera más amplia esta tecnología a nivel local, permitiendo el apareamiento de diarios y revistas ilustradas de diversa índole que alternaban sus textos escritos con fotografías, grabados, diseños, y caricaturas. (Bedoya, 2007, p. 12)

A inicios del siglo XX hay una notable proliferación del medio escrito. Principalmente en Quito y Guayaquil, salen a la luz varios diarios y revistas donde el humor gráfico es su mayor atractivo. Según Bedoya (2007, p. 14) aparecen las siguientes revistas: *Patria* (1908), *La Ilustración Ecuatoriana* (1909), *Brochazos* (1910), *Siluetas* (1913), *Revista Andina* (1914), *Guayaquil Gráfico* (1916), *El Demócrata* (1916), *La Ilustración* (1918), *Caricatura* (1918), *Calenturas* (1919), *Pomona* (1922), *Caricaturas* (1922), *Philelia* (Cuenca, 1922), *Bagatelas* (1922), *Ecuatorial* (Ambato, 1924), *Caritas y Carotas* (1924), *Evolución* (1924), *Savia* (1925), *Hélice*

⁷ Esta tardanza no necesariamente tiene una connotación peyorativa. Tenemos ejemplos en nuestra Literatura que la dilación puede arrojar experimentos que enriquecen más al lenguaje. Muestra de ello es nuestro Modernismo mezclado con Romanticismo. Léase a la Generación Decapitada. Como dirían en el sur de Guayaquil, los *ismos* llegan tarde al país, pero bacán.

(1926), *Nariz del diablo* (1930), *Semana Gráfica* (1931), *Cocoricó* (1932).⁸

Finalmente, podríamos reconocer en el espacio de las revistas la concepción de un *producto integrador* como medio de naturaleza autónoma o alterna a la prensa convencional, el mismo que articuló la palabra y la imagen en un proyecto de corte político alentando un pensamiento liberal y/o de tendencia de izquierda, con distintos matices de acuerdo con cada publicación (Bedoya, 2007, p. 18).

El concepto de *política editorial* no era algo novedoso, pero se mantuvo en ciernes hasta el siglo XX cuando pudo enraizarse con la diversidad de publicaciones de la época. En este punto, resulta apropiada y pertinente la siguiente pregunta: ¿Quiénes eran merecedores de salir en las páginas de los diarios antes mencionados? Tanto liberales como conservadores tenían su propio espacio de denuncia; sin embargo, ambos convergían en la selección de personajes “notables”. Este adjetivo “se vinculará entonces a sus distintas formas de exposición pública y sus acciones particulares, sean estas en el ámbito político, artístico, comercial o literario” (Bedoya, 2007, p. 18). Un tanto curioso resulta que, por esos años, no hubo una preocupación por representar a dirigentes de grupos indígenas, montubios, cholos o afrodescendientes; ellos aparecen solamente para vislumbrar el poder del Estado o el adoctrinamiento religioso. “Más bien, estos grupos son representados solamente en espacios donde se les adscribe ciertas connotaciones de subordinación y manejos de poder deliberados, especialmente desde el ámbito religioso” (Bedoya, 2007, p. 18). Por consiguiente, la noción de política editorial expresa la ideología de un determinado grupo que busca la masificación de sus publicaciones.

⁸ Podríamos decir que el proyecto modernizador no se podía complementar sin un medio de comunicación (innovador para ese tiempo) que ya esté sólidamente consolidado en la sociedad.

Figura 1

En la católica Cuenca



Nota. Adaptado de *Los espacios perturbadores del humor* (p.21), por M. Bedoya, 2007, Banco Central del Ecuador.

Figura 2

Como se arma el ejército conservador



Nota. Adaptado de *Los espacios perturbadores del humor* (p.21), por M. Bedoya, 2007, Banco Central del Ecuador.

2.1.3. Dos referentes de la comedia ecuatoriana del siglo XX

Empecemos por *Mis adorables entenados*. En 1986, un comercial de Lotería Nacional es transmitido por televisión. El actor ecuatoriano Oswaldo Segura protagoniza la publicidad interpretando a un chofer que, en un semáforo en rojo, se percata de que ganó la lotería, así que grita eufóricamente la frase *¡Me la gané, por Diosito santo, me la gané!* Este comercial fue un éxito; a partir de la idea de que el azar y la suerte pueden acompañar de manera momentánea e intempestiva a un ser subordinado para mejorar su condición social, nace *Mis adorables entenados*. El grupo teatral *La Mueca* diagnosticó un síntoma social que ese comercial inauguró: el estado de abandono de las familias ecuatorianas por parte del Estado, de modo que la suerte y el azar son los únicos sustentos de la economía del hogar. En una entrevista para la revista *Mundo Diners*, Oswaldo Segura recuerda que “a partir de eso, quisimos hacer algo con el tema de la lotería en nuestro país, porque entre más pobreza hay, más sueños existen. Y enfocamos la historia en una familia de clase media-baja-tirando a subterránea” (Andrade, 02 de 2011, p. 19). El teatro fue el primer escenario que Los entenados pisaron, con el nombre de *Me la gané, diosito santo*, en 1987, bajo la dirección de la argentina Tati Interllige. La obra tuvo tanto éxito que, Xavier Alvarado Roca, uno de los fundadores de la cadena de televisión Ecuavisa, se interesó por transmitir en la pantalla chica a la familia Vera, pero solo como un especial. Interllige no estuvo de acuerdo con el formato del especial, y propuso que se desarrollase una serie. Sin embargo, los ejecutivos del canal no estaban de acuerdo en que algunos actores del elenco original pasaran a la serie televisiva; como el caso de Cecilia Caicedo, que por su edad fue reemplazada por Amparo Guillén en el papel de Lupita. El resto del grupo *La Mueca* se mantuvo firme para continuar con los mismos actores, y lo consiguieron. “Entonces entramos los cholos a la televisión. Eso marcó un momento: antes de los cholos y después de los cholos” (Andrade, 02 de 2011, p. 19). De este modo, en marzo de 1989

se transmitió el primer capítulo de *Mis adorables entenados*, título con el que la serie realizaba un guiño de chanza a la comedia estadounidense *Family Affair*, traducida al español como *Mis adorables sobrinos*.

Veamos ahora la génesis de la serie *Dejémonos de vainas*. A mediados de los años setenta, el diario colombiano *El Tiempo* encarga al periodista Daniel Samper Pizano la tarea de redactar, en una nueva columna llamada *El Reloj*, las múltiples vicisitudes que se presentaban en Bogotá. Las notas que se publicaban no solo bordeaban noticias locales, centran también su atención en temas políticos, ecológicos, internacionales y, como se podrá intuir, el humor constituía un elemento central entre sus páginas. Justamente en esta última sección se llevan el protagonismo las aventuras de una familia de clase media. Luego, en 1982, se publica *Dejémonos de vainas*, libro que reúne todos los trabajos que Samper Pizano escribió sobre la familia Vargas en *El Tiempo*. El escritor no tuvo que esperar mucho para que se le presentara la oferta de adaptar sus textos a un formato de telecomedia familiar. Se puede decir que sin la iniciativa del guionista Bernardo Romero Pereiro, que puso todo su empeño de adaptar esta historia, los Vargas no hubieran salido a la televisión, o por lo menos no en esos años. Luego de agotar el material de origen y tras haber conseguido una gran audiencia, Romero Pereiro ofreció al creador de *Dejémonos de vainas*, Daniel Samper Pizano, el trabajo de argumentista de televisión para que continuara escribiendo nuevas historias en torno a esa familia tan particular. El primer capítulo de *Dejémonos de vainas-Colombia* se transmitió en 1983 y su última emisión fue en 1998 (Samper Pizano, 2015).

En 1991, el canal Ecuavisa transmitía el episodio final de *Mis adorables entenados*. En total fueron 36 capítulos distribuidos en tres temporadas. No se volvería a ver una nueva historia de los Entenados juntos y con el mismo éxito, a pesar de que del programa se desprendieron varios *spinoff*: *Rosendo Presidente*, *Mis Adorables entenados pero con billete* o *El show de Felipe*. Estas

producciones no tuvieron tanto éxito como la serie original. Se cambió de guionistas para cada una; sin embargo, las nuevas historias creadas para los personajes fueron una de las razones que terminaron por dejar a los Entenados sin su audiencia inicial.

A la par, en Ecuavisa se desarrollaba la adaptación de *Dejémonos de vainas* y, a fin de darle un aire ecuatoriano, se contrató a Peky Andino para que escribiera los guiones. Este incorporó la esencia del teatro de *Las Marujas*, así como el humor que se transmitía en los comerciales quiteños de FloreSmilo Suasnavas. Tras un total de nueve temporadas y 517 episodios, el show fue cancelado en 1999. Esta vez los actores ya eran conocidos por haber participado en anteriores producciones de la televisión ecuatoriana. A saber: Prisca Bustamante, Gonzalo Samper, Santiago Naranjo o Eduardo Mosquera.

2.2. Costumbrismo

En este apartado no se expondrá una lista de escritores ecuatorianos que hayan abordado al costumbrismo en sus obras; para ello, se tendría que realizar un estudio particular de esta corriente literaria que tuvo auge a inicios del siglo XX. No obstante, esto no significa que en siglos anteriores no se hayan presentado escritos que vaticinaron el costumbrismo. En principio, el costumbrismo constituye la antesala de lo que sería uno de los géneros más importantes del país: el realismo. De este emergieron obras que alcanzaron gran popularidad no solo en círculos intelectuales, sino también en toda la población no instruida en las letras, pero que sabían leer. Benjamín Carrión lo describe —sin desmerecer la importancia que tuvo para muchos escritores ecuatorianos— como una “mezcla de malos chistes y de soserías que hizo bajar en forma verdaderamente increíble la calidad de nuestra literatura, hasta hacer de ella seguramente, la más insignificante, anodina, inocua, de todo el continente” (Carrión, 1981, p. 19). El académico lojano toma como referentes a José Modesto Espinosa y José Antonio Campos. A este último lo trata con más cariño dedicándole

algunos párrafos en los que resalta la genialidad de sus textos e incluso llega a denominarlo como ‘El Mark Twain de Hispanoamérica’. En efecto, posiblemente José Antonio Campos es el mejor representante que ha tenido este movimiento *insignificante*, como lo describe uno de los más grandes críticos que ha tenido el país. Carrión destaca la obra de José Antonio Campos por su locuacidad al combinar memoria e imaginación con las descripciones del lugar donde se desarrollan las acciones y que, a la vez, son motivos que aceleran la trama. Sin embargo, Campos no es un caso aislado: este tipo de textos estarán presentes en escritores del realismo del 30 a través de descripciones que contribuyen a muchas digresiones del narrador para situarnos en un determinado espacio.

La generación de escritores vinculados al costumbrismo formaron parte de una masificación de textos humorísticos mediante la entrega semanal de folletines. Este tipo de entregas folletinescas propició un gran desarrollo de la prensa, a la vez que consolidó el poder mediático dada la influencia que puede tener al interior de la sociedad para alterar la cotidianeidad con historias que trastocan su sensibilidad. Todo esto, desde luego, sin dejar de lado el humor. Algunos rasgos preponderantes de esta corriente son “la prosa conversacional, con calidades de desenfado y agudeza, con toques certeros y diálogo vivo; prosa inaugurada, precisamente por los periodistas de la generación de Campos, padres del moderno periodismo ecuatoriano” (Rodríguez Castelo, 1970, p. 9). Si bien Carrión no acierta con los adjetivos que usa para describir al costumbrismo —quizá imaginaba al realismo como un suplemento más potente para la memoria ecuatoriana; es decir, una literatura que tenga un ‘sentido e intención social’—, puede que tenga razón en lo de los malos chistes y soserías, pues los cuadros costumbristas solo representan determinadas escenas características de la vida en el campo o también en sectores rurales dentro de grandes urbes.

En conclusión, en Ecuador el costumbrismo se inaugura como un modelo de escritura en las primeras décadas del siglo XX.⁹ El mayor medio de difusión fue la prensa; por ende, esta también pudo crecer por las entregas de ficción semanales. En cierta forma, se puede sostener que en alguna medida se redujo el analfabetismo por las caricaturas; es decir, los caricaturistas, al igual que los escritores del siglo XIX, fueron educadores en el proyecto fundador de la Patria: educaron por medio de la fusión de la palabra y la imagen. Sin embargo, no se puede tener una cifra exacta de las personas que aprendieron a leer con su primer encuentro con la prensa, puesto que el primer censo oficial del Ecuador se realizó recién en 1950.

Los datos de 1950 ya demuestran un bajo porcentaje de población que habla quichua (11,1%), producto del intenso proceso de mestizaje y de “blanqueamiento” de la población indígena. En tanto que el castellano es el idioma predominante en el ámbito nacional (88,4%). En ese mismo contexto, se destaca un elevado analfabetismo con un 36,1%. (Grijalva, 2015, p. 50)

El género costumbrista desarrolló una sólida estructura en los años 30, hasta que el realismo lo acaparó desde el ámbito literario; aun así, en el periodismo el costumbrismo se mantuvo vigente. En lo que respecta a la narrativa ecuatoriana de los años 30, por razones históricas, sociales, políticas y culturales se presenta una novedad y amplitud de los temas abarcados por la literatura. Como se mencionó, uno de los exponentes más comentado sobre el costumbrismo ecuatoriano es José Antonio Campos:

Usaba el lenguaje del pueblo, del campo, casi siempre. Pero no en sus aspectos crudos y de *mala palabra*. Porque Campos era un escritor discreto, que sabía a donde quería llegar:

⁹ Benjamín Carrión nos habla de un costumbrismo anterior con Juan León Mera en sus *Novelitas ecuatorianas*. Aun así, las escenas costumbristas ya estaban presentes en autores previos, pero solo como un adorno estilístico.

a todas partes. Y a todas partes llegaba, porque apenas puede darse otro caso de popularidad igual en nuestra vida literaria. (Carrión, 1981, p. 380)

Por otra parte, se puede pensar que el costumbrismo no ha desaparecido por las ingentes intromisiones que hace en cuentos, novelas, películas, caricaturas o series que dotan, si se quiere, de un espíritu nacional sesgado por comportamientos, rutina y chanzas propias de una región en particular o de un país en general. Pese a no contar con la misma fuerza estilística del siglo XX, aún sigue presente para mostrarnos cuadros de nuestra cotidianidad, lo cual ha servido como un espejo o pintura al estilo de Dorian Gray que oculta lo que el país no quiere mostrar. “Después de todo la conducta y los hábitos éticos (el carácter) son la manera en que alguien nos enseña cómo es *por dentro*. Si los ojos son el reflejo del alma, las acciones son su forma empírica” (Martínez, 2018, p. 112).

En definitiva, los personajes costumbristas, al igual que cualquier otro, se construyen a partir de lo que se habla o se dice de ellos.¹⁰ Lamentablemente, la mayoría de las veces caen en personajes planos con historias que terminan al instante en que ya no queda nada más que el punto al final de la hoja (o de los créditos en la televisión). Los personajes planos, al igual que los redondos, tienen el mismo sentido de existencia, es decir, ambos se complementan y, desde cualquier perspectiva, “las narrativas¹¹ son como asesinos a sueldo, preparados para encargarse del trabajo sucio que no se atreven a hacer los personajes. [...] Por eso la trama tiene que ser la que trabaje en beneficio del virtuoso” (Vilches, 1999, p. 118). En el ensayo *Criollismo y costumbrismo en el Ecuador*, Abdón Ubidia despliega algunos rasgos propios de esta forma de escritura que la

¹⁰ El costumbrismo es un acercamiento a este registro de los cambios de la época; como la construcción de carreteras o el alumbrado público. “La costumbre es una manera habitual de comportarse en un lugar y un tiempo determinados, por lo que algunas manifestaciones que rompen provocan sorpresa que puede ser motivo de enfoque humorístico” (Malo González, 2008, p. 52).

¹¹ Se habla de narrativas como un macro concepto que engloba a otras definiciones como fábula, trama o motivos.

compartían tanto liberales como conservadores. Los protagonistas de estas historias son, por lo general, personajes planos; así pues, el narrador se interesa más en retratar una vida desvinculada de su contexto social y de su habla. Al final, así como el indigenismo buscó ver el dolor de la forma más cruda posible, el costumbrismo lo hizo desde una óptica ciertamente patética, en el sentido de que prima solo como entretenimiento, sin motivar la reflexión y, si se quiere, con una mirada casi paternalista. Abdón Ubidia (1999), expone sus reflexiones sobre el costumbrismo del siguiente modo:

Así, muestra una galería de personajes populares, captados en su pintoresca presencia pero, en gran medida, callados, carentes de un discurso propio que no narra grandes historias; retrata sí, caricaturiza, relievra los rasgos pintorescos de sus modelos, como conformándose con mostrarlos en su novedosa existencia social.

En términos generales, para establecer una definición precisa del costumbrismo deberemos tomar en cuenta los siguientes rasgos diferenciales:

1. Una visión ingenua del mundo.
2. El humor y la sátira como piso de verosimilitud.
3. Protagonismo de personajes populares.
4. Un declarado propósito pintoresco.
5. Una crítica social jocosa.
6. Un entorno recoleto y, a veces, aldeano.
7. La forma de estampas breves.
8. La carencia de argumentos complejos. (pp. 64- 65)

A la luz de esta perspectiva, ni *Mis adorables entenados* ni *Dejémonos de vainas* se salvan de copiar fórmulas que terminan cansando al espectador: por la repetición de situaciones y personajes

estereotipados que carecen de gracia al leerlos o llevarlos a escena. Al mismo tiempo, sus episodios, que por lo general no tienen una continuidad pues cada capítulo sirve como un elemento individual que cierra todos los arcos argumentales en 30 minutos, carecen de motivos relevantes que den más profundidad a sus protagonistas. Si bien cada personaje tiene definida una personalidad, y el espectador experimenta cierta empatía con ellos, nunca hay un cambio significativo o alguna *Katabasis*¹². Nunca vemos, por ejemplo, que Rosendo deje de creer que con ser un buen estudiante o que con la medicina logrará acabar con la pobreza; o que el Mosquito Mosquera se halle ante una situación que lo haga dudar sobre el verdadero bienestar y seguridad que ofrece la Policía Nacional. En ningún caso se llega a alterar características esenciales de los personajes. Un último ejemplo relevante es el de Felipe. Por más que Lupita y todos sus hermanos le llaman la atención y le piden un cambio, él sigue siendo el mismo chico que siente vergüenza de su familia y hace lo que sea para que sus amistades no conozcan su origen humilde.

2.3. Sitcom

La sitcom es un género de televisión que se popularizó en los años 60. Estos shows alcanzaron gran difusión en la pantalla chica de Estados Unidos, y se convirtieron rápidamente en referente para más países latinoamericanos. A la par, el desarrollo y experimentación de los formatos televisivos en Latinoamérica hizo que el éxito de dramas y comedias brasileñas o mexicanas tuvieran una acogida en nuestro país. Algunas series estadounidenses llegaron al Ecuador para inaugurar un género con connotaciones humorísticas. A más de *Family Affair*, una de las primeras sitcom extranjeras transmitidas en el país fue *Los locos Addams*. Así mismo, se evidencia una mayor presencia de shows norteamericanos de los 50 y 60, transmitidos en la televisión ecuatoriana en los años 80. Una característica que nos ha mostrado el entretenimiento

¹² Concepto griego que alude a un tipo de descenso donde el protagonista experimenta cambios espirituales.

de potencias como Estados Unidos, de la que hemos importado varias series, es que los problemas de una familia o grupo de amigos atraen al público. Los conflictos familiares matizados con humor nos hacen sentir que esa historia individual se adapta a cada uno de nosotros; sin embargo, no son más que recursos de autoflagelación.¹³

La estructura ‘narrativa’ clásica aristotélica se resume en inicio, desarrollo y desenlace. La sitcom respeta esta estructura, pero con el agregado de los cortes publicitarios. Otra característica de esta narrativa es el *teaser*, el *tag* y las risas enlatadas. El primero es una suerte de prólogo que se desarrolla con una corta escena que cumple la función de llamar la atención y asegurar la permanencia del espectador. A su vez, el *tag* se muestra como un epílogo en una escena para el final, casi por los créditos (Fernández Toledo, 2009).

En suma, los personajes de una sitcom por lo general son planos; ciertos elementos que llegan a detonar algún cambio, como un conflicto moral que añade más profundidad y humanidad a sus arcos argumentales, se develará de forma colectiva pues estos personajes, individualmente, no evolucionan. Una de las características más relevantes de las sitcom es que sus historias no están sujetas a una estructura totalmente lógica, como seguir una continuidad por capítulos. Esta ha sido, por decirlo de alguna manera, la fórmula clásica de la sitcom:

- Capítulos cortos con tramas aparentemente simples.
- En sus inicios se grababa el capítulo con público en vivo. Luego, a conveniencia de la producción, se agregaron las risas enlatadas; sin embargo, no se las utiliza con frecuencia porque suelen interferir con la experiencia al forzar un momento gracioso haciéndolo evidente con una detonación de risas.

¹³La comedia es el medio más efectivo para plasmar nuestra realidad. Resulta más agradable aceptar la crudeza de la existencia con una risa.

- El set en el que se ambienta el show no sufre cambios sustanciales a lo largo de las temporadas; es un lugar de encuentro común.
- Estructura narrativa clásica.
- Planos cortos, contraplanos y pocos movimientos de cámara.
- Temáticas familiares con personajes estereotipados.

Expuestos estos elementos, cabe preguntarse ¿qué comedia de situación ecuatoriana aprovechó el matiz costumbrista? Como ya se ha señalado, en este trabajo nos detendremos en *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas*; sin embargo, es menester mencionar que si uno investiga y *googlea* sobre series humorísticas nacionales, el término *costumbrista* aparece como parte de su definición. En otras palabras, resulta evidente que directores, guionistas y productores toman características del costumbrismo para contar alguna historia sobre el Ecuador a partir de conflictos que se viven diariamente en la familia. Este tipo de producciones se enfocan en dramas humorísticos en los que el núcleo familiar representa a la sociedad. “La vida cotidiana, en especial del mundo familiar, para ilustrar la idea que tienen acerca de lo que debe ser el Estado” (Ubidia, 1999, p. 65). Se evidencia también un ímpetu de retratar al Ecuador en un formato animado-caricaturesco, aunque al parecer y, ahora más que nunca, sus mandatarios, clase política, medios de comunicación —*personalidades* nacionales que en definitiva gobiernan el país—, han transformado a la Mitad del Mundo en una telenovela, cargada de personajes que se intercambian los roles de villanos, bufones y locos. ¿Acaso no nos estamos acercando a series animadas como los Simpson?

Las primeras comedias de situación estrenadas en 1980 en Ecuador intentaron llevar a la pantalla la representación de los esquemas tradicionales y conservadores de la época, a través de la exageración de los personajes y las costumbres de cada región: vestimenta,

valores, actitudes, relaciones sociales y familiares, relaciones de género, entre otros. A partir de 1990 se produce un fenómeno de crecimiento en la producción televisiva ecuatoriana y con ello el interés por crear historias y personajes que representen la cotidianidad. Desde el formato de ficción de la comedia de situación, los guionistas, libretistas y productores representaron en los personajes y en las historias los imaginarios sociales que se expresaban en las relaciones sociales, laborales, económicas y culturales de distintas colectividades urbanas y rurales. (Castillo Bastidas & Freire, 2016, p. 386)

2.4. Arquetipos y estereotipos en la comedia del siglo XX

De acuerdo con el avance temporal y el desarrollo operativo, la televisión creó imaginarios de género. ¿En qué sentido consolidó la televisión una nueva sociedad ecuatoriana? Es decir, un país industrializado y moderno que cuente con las herramientas para producir algo “propio” y que, a la vez, ese producto audiovisual tenga una repercusión en todos los estratos. Con la televisión se popularizan estereotipos regionalistas a la vez que se evidencia los primeros esbozos de la familia ecuatoriana en un show televisivo. De esta forma, la comedia procesa lo más duro de la sociedad a través de personajes con características determinadas. Según la Real Academia Española (RAE), un estereotipo es una “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable” (2020).

Los estereotipos son una forma de autoflagelarnos, pero dependen también de la perspectiva con la que se los quiera asumir: la primera puede ser la rabia que produce al ser una visión distorsionada de una colectividad; por ejemplo, a la mayoría de personas que habitan en la región Sierra no les gustaría que, en algún viaje de feriado a la Costa, les tilden de *serrano bobo*. Lo mismo ocurre del otro lado de la moneda: el espasmo o rabia que pueden ocasionar esas palabras se amortiguan al constatar que, efectivamente, una persona de la Sierra a veces puede

cometer impolutos errores al viajar a cualquier parte donde el clima es muy caliente y seguir llevando ropa abrigada.¹⁴ Encolerizarse o reírse de características que, queramos o no, están en nuestros patrones de conducta es una decisión individual y, por tanto, tiene el mismo valor que cualquier otra opinión. A simple vista son rasgos, muchas veces distorsionados o excluyentes que comparte una sociedad en particular. Un ejemplo podría ser la mención que se hizo sobre un serrano en la Costa; aquí el estereotipo se construye fundamentalmente por la vestimenta. Sin embargo, otros factores que intervienen para moldear el comportamiento se hacen presentes como el tipo de profesión, preferencias musicales o habilidades físicas como bailar. Antes de que la radio, prensa o televisión normalizaran estereotipos, estos ya existían en el imaginario de la gente por la transmisión oral de leyendas, coplas o chistes. Por lo tanto, bien podríamos aventurarnos a decir que varios estereotipos continúan vigentes por las caracterizaciones que se originaron en los chistes populares o *cachos*; quien no ha escuchado alguna chanza que haga hincapié en regionalismo, política o religión, y que los protagonistas de esos *cachos* aparezcan luego en películas o en programas radiales y televisivos. Y como ocurre con toda expresión artística que busca ser registro de su tiempo, los autores canalizan rasgos específicos de su entorno o de una colectividad para guardarlos en el imaginario social a través de la representación de un aspecto físico o en el comportamiento de distintos estratos.¹⁵ En resumen, los estereotipos son “las creencias que se manejan entre grupos y subgrupos de la misma sociedad para dar realidad a una gran necesidad de los individuos del grupo humano: la identificación propia y ajena” (Loscertales, 1999, p.16). No obstante, a diferencia de los arquetipos, estos se adaptan a los cambios políticos y

¹⁴ En feriados, todas las playas de las provincias costeras tienen una ingente demanda de habitantes de la región Sierra. En las playas, la gente de la Sierra es fácilmente reconocible por llevar chancletas y medias en un intenso calor.

¹⁵ Un ejemplo claro de esta representación constituye *Espectáculos energúmenos de gente ebria en una noche plenilunada*, pintura de Luigi Stornaiolo que retrata el desenfreno que se oculta durante el día.

económicos de una sociedad. Por ejemplo, en las últimas décadas del siglo pasado los *yuppies* surgieron como un conglomerado de comportamientos que definían a la gente joven que trabajaba en algún puesto ejecutivo.¹⁶ Otro ejemplo para esclarecer la idea de las nuevas comunidades que florecen a partir de la posmodernidad son los *hipsters*.¹⁷

Por otro lado, la RAE define al Arquetipo como “representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad” (2020). A simples rasgos, conceptos que compartimos como humanidad son considerados arquetipos. “A diferencia de un estereotipo, un arquetipo no alude a una formación construida culturalmente y utilizada a repetición mecánica” (Ickowicz, 2018, p. 29). A fin de entender mejor estas conductas *heredadas*, que tienen su origen en conceptos como Dios, la madre o el agua, es menester traer algunas ideas de Carl Gustav Jung en cuanto a los arquetipos y el inconsciente colectivo. Al momento de contar una historia, sin darnos cuenta, creamos personajes con características preestablecidas (arquetípicas); por ejemplo, el que se destaca por su increíble estado físico y valentía, así como el que se caracteriza por su estado de serenidad, inteligencia o sabiduría. No obstante, estos motivos o imágenes mitológicas “no son más que representaciones conscientes, sería absurdo suponer que tales representaciones variables fueran hereditarias” (Jung, 1954, p. 66). Se habla en este caso, de motivos, situaciones y personajes que encadenan una estructura presente en cualquier texto. En suma, el arquetipo tiene una base biológica que se genera por la repetición de experiencias de antepasados; varias experiencias

¹⁶ La película *American Psycho* (2000) es un buen ejemplo de la vida de los *yuppies*.

¹⁷ Los rasgos más visibles de esta comunidad se dan por su vestimenta, música y lugares que frecuentan. En cuanto a atuendos, los *hipster* suelen hacer un intento de reivindicación a culturas indígenas; es muy usual que usen ponchos, proclamen en redes sociales su conciencia con el medio ambiente y denuncien la extinción de lenguas ancestrales. En gustos musicales no los podemos encasillar en un solo género; sin embargo, tienden a escuchar más a bandas independientes y asistir a festivales de música *Indie*. En la ciudad de Quito se puede apreciar una gran cantidad de personas con estas características en el barrio la Floresta dada la variedad de restaurantes que expenden cerveza artesanal y por el aire bohemio que se respira al caminar por sus calles. Cabe mencionar que también fuman mucho, ya sea tabaco electrónico, mentolado, normal o marihuana. Así se ha construido el estereotipo del *hipster*.

personales activan arquetipos correspondientes a una imagen primitiva latente. El discípulo de Sigmund Freud lo denomina en los siguientes términos:

Un *arquetipo* designa contenidos psíquicos no sometidos a una elaboración consciente alguna, y representa entonces un dato psíquico inmediato [...] que difiere no poco de la formulación históricamente constituida o elaborada [...] El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada consciencia individual en que surge. (Jung, 1954, p. 12)

Todas estas imágenes tienen su concepción en el inconsciente colectivo, que interviene al crear un relato escrito u oral porque “es también el origen de diversos mitos, leyendas y creencias religiosas de la humanidad” (Feist, J., Feis G. & Roberts, T, 2014, p. 69). En este sentido, gozamos de una conexión meta sensorial con antepasados a través de quimeras que se presentan cuando nos sumergimos en el mundo del inconsciente, a los que podríamos denominar como “*grandes sueños*, sueños con un significado que va más allá del individuo que sueña y que tienen relevancia para las personas de cualquier época y lugar” (Feist, J., Feis, G. & Roberts, T, 2014, p. 69). A manera de conclusión, podemos decir que el inconsciente colectivo, uno de los conceptos que escinde las ideas de Jung y Freud es “la tendencia innata de los humanos a reaccionar de una manera determinada cada vez que sus experiencias estimulan una reacción que forma parte de la herencia biológica” (Feist, J., Feis, G. & Roberts, T, 2014, p. 68). En suma, los arquetipos son imágenes que compartimos con cualquier ser que habite el planeta Tierra y al integrarse con la personalidad van moldeando nuestros gustos:

Aunque existe un gran número de arquetipos en forma de imágenes vagas, solo unos pocos han evolucionado lo suficiente como para poder conceptualizarse. Los más importantes son

la persona, la sombra, el ánima, el animus, la gran madre, el anciano sabio, el héroe y el sí mismo. (Feist, J., Feis, G. & Roberts, T, 2014, p.70)

Una vez establecida la distinción entre estereotipo y arquetipo, empecemos con un breve análisis de los primeros. ¿Cuáles han sido los estereotipos que más han flagelado nuestra sensibilidad por medio de la risa? ¿Con qué propósitos se escribían las sitcom ecuatorianas y qué historias se contaban?

2.4.1. Estereotipos en la televisión ecuatoriana

Indudablemente, a nadie le gusta que lo cataloguen de chismoso, soplón, bocón o *sapo*. Sin embargo, tanto *Mis adorables entenados* como *Dejémonos de vainas* nos muestran una desgarradora verdad que a muchos ecuatorianos podría incomodar: nuestra excesiva afición por el chisme. No se trata de ver la curiosidad unida al chisme con connotaciones peyorativas. A quien no le ha pasado que en el bus, sin quererlo, alcanza a escuchar alguna conversación ajena y, dependiendo de si el tema le resulta de interés, le presta atención a los detalles. A quien no le gusta escuchar una buena historia, y más si se trata de algo que le ocurrió a alguien en la vida real. Las series mencionadas muestran las dos caras de la moneda, es decir, todos sus personajes mantienen una atracción por la curiosidad ligada al conocimiento de los problemas de los demás, pero solo unos pocos llevan tal curiosidad al extremo del chisme —para que sea tal debe pasar de boca en boca e ir deformando el acontecimiento que se cuenta. Así pues, podemos decir que el interés por los problemas ajenos es una forma de comprender al otro, y mucho mejor si nos pide algún consejo porque en ese instante conocemos su intimidad por fuente directa y no por suposiciones. Justamente en el campo de las suposiciones interviene la imaginación para transgredir la verdad y hacerla un rumor; en otras palabras, convertirnos en *sapos*. Las familias Vera y Vargas tienen a *la misma vecina*: tanto Meche como la tía Maura Matilda irrumpen, la mayoría de las veces, en la

cotidianidad del hogar con algún comentario insidioso. Estos personajes siempre están pendientes de lo que hacen sus vecinos o de lo que ocurre en el vecindario. En nuestro día a día, resulta raro encontrar a una persona que diga que en su barrio o edificio no hay el clásico soplón que está atento a cualquier suceso para ir a referírselo a todos.

En este contexto, una característica en la que sobresalen los dos shows es en mostrar el modo en que se expresa un chisme, es decir, el habla, el tono o las modulaciones de la voz; todo caracterizado con la hipocresía (aunque esta se presenta únicamente en los personajes de las vecinas). Al relacionar el chisme con un estereotipo se puede decir que “en este sentido, la rumoración o el chisme, adquiere una gran expansión en nuestro medio, convirtiendo al mestizo ecuatoriano en un sujeto novelero y chismoso, incapaz de guardar una confidencia” (Espinosa Apolo, 2000, p. 260). Si se quiere producir un programa donde converjan muchas nacionalidades, el personaje del ecuatoriano debe tener, entre otras características, algo de curioso, chismoso y borracho; este último aspecto lo mencionaremos cuando entremos de lleno en la construcción de personajes. No es una casualidad, por ello, que todo canal ecuatoriano tenga como mínimo un programa de farándula. Podemos terminar esta idea con la siguiente cita: “En definitiva, en indios y mestizos es evidente una capacidad fantasiosa y una actitud proclive a la exageración, la que se lleva a cabo con el propósito de enriquecer el mensaje, amenizar la comunicación o injuriar a un tercero” (Espinosa Apolo, 2000, p. 261).

Además del chisme, otro rasgo de los dos shows es el conato de violencia. Gran parte de los ecuatorianos no buscamos la violencia física como primer método de resistencia; en una mayoría, somos apacibles y recurrimos a la advertencia para hacer entrar en razón a quien desee burlarse de nuestra buena voluntad o transgredir nuestra intimidad. El sistema de advertencia-recompensa-castigo se muestra en todos los capítulos de *Mis adorables entenados*, sobre todo en

los arrebatos de ira de Pablo contra Felipe; sin embargo, nunca llegan a tener un enfrentamiento cuerpo a cuerpo como tal. Por el contrario, luego de las amenazas del mayor de los Vera, el conflicto se resuelve por la interrupción de algún personaje o por la aquiescencia de Felipe.¹⁸

Un tercer rasgo que se resalta en estas series es la falsa amistad entre los vecinos. Su convivencia, por más que nos haga reír, se ha mantenido en mostrar a los mismos personajes solo que con distintos actores. Algunos llegan a ser entrañables por su gracia y empatía; sabemos que no pueden sacarlos al instante en que aparecen pues llegan sin previo aviso y desestabilizan no solo al espectador, sino también al universo ficcional del que dependen sus acciones. En *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas* podemos percatarnos de que, a pesar de que existen enfrentamientos verbales entre los Vera con Doña Meche y los Vargas con la Tía Maura Matilde, todo queda en una relación de hipocresía en la que la comunicación se maneja en base a indirectas, es decir, aparentan que se tienen cariño cuando todos sabemos que no es así. En definitiva, el estereotipo del chismoso colorea la acción, muchas veces para aliviar o incrementar la tensión de la escena. Aun así, el problema no radica en la existencia de personajes planos que se estancan en mostrar solo una parte de la sociedad —por otra parte, cumplen una función de contraste al resaltar a los verdaderos protagonistas que tienen sólidos arcos argumentales—, el problema se halla si todos los personajes se muestran únicamente como estereotipos. Esta afirmación se puede aclarar con la siguiente mención: “Los personajes bien definidos son abiertos, sustanciales. Podemos conocer diversos aspectos de ellos [...] los personajes estereotipados, en cambio, están definidos únicamente por su aspecto físico; son personajes unidimensionales” (Vilches, 1999, p. 196).

¹⁸ Pablo reprime a Felipe con amenazas y con persecuciones por el hogar hasta que, este último, se aburre y acata la orden. O en el caso de Lupita, que se vale de un mantelazo en la cabeza para educar o amonestar a su entenado favorito. La única ocasión en la que Pablo recurre al castigo, al estilo de Homero Simpson con su hijo Bart, es cuando lo confunde con un cadáver en el capítulo *El muerto*.

2.4.2. Arquetipos en la televisión ecuatoriana

Como se mencionó escuetamente en el apartado anterior, tendemos a reaccionar frente a cualquier situación cotidiana con actos inconscientes, pero preestablecidos pues no tienen una singularidad propia en su esencia; integran un conjunto de comportamientos, sensaciones o pensamientos que construyen una especie de generalización en la conducta de todos los seres humanos. Por supuesto, estas figuras arquetípicas han moldeado relatos contados a nuestros bisabuelos, y seguirán contándose a futuras generaciones. Nuestra imagen del héroe se inclina por el humano revolucionario al estilo de Manuela Sáez, el Che Guevara o Abdón Calderón. Se tendría que evaluar, no obstante, si el modo en que nos contaron sus hazañas heroicas aún prevalece en el discurso de maestros de escuelas y colegios. También, dado el impacto mediático de las adaptaciones de comics al cine, radio, televisión e internet, las figuras del héroe y del villano se han nutrido de mayores características que se camuflan de acuerdo con la historia que se quiere contar, pero prevalecen aspectos que lo encasillan como un tipo de personaje arquetípico; por ejemplo, el hecho de tener una estafalaria debilidad. De manera general, podríamos decir que el héroe, junto con sus rasgos arquetípicos, es el que más goza de ingentes adaptaciones y el público, muchas veces sin saberlo, replica en su mente estructuras narrativas. Podemos mencionar, así, el famoso viaje que todo héroe, antihéroe o villano debe emprender. De la misma manera que nuestro inconsciente se apodera de sensaciones, sonidos o representaciones de lo heroico, también absorbe imágenes del lado oscuro del alma; es decir, personajes que simbolizan nuestra humanidad. La leyenda quiteña de *El padre Almeida*, por ejemplo, devela la doble moral antes mencionada, a tal punto que el mismísimo Jesús tiene que transferir su espíritu a una figura suya para darle un escarmiento al curita bohemio. Esto hace pensar que, tal vez, la intervención divina-paranormal (como en el caso del *Gallito de la Catedral*) es el único medio que induce un cambio de actitud.

En una línea similar a la de estos personajes de leyenda, los desahuciados, vagabundos o niños de la calle componen un armazón temático que sirve para visibilizar la degradación de un país y quebrar su sensibilidad. En la actualidad, no obstante, pareciera que ver a un perro agonizando en la calle porque un carro le quebró la columna o contemplar a una madre/padre con su bebé pidiendo limosna en medio de gases tóxicos —imágenes que se emiten todos los días en las avenidas— ya no ocasionan el revolvimiento de las entrañas. La sobreexposición de estas imágenes nos ha vuelto indiferentes al dolor de los demás.

Dentro del análisis propiamente de las series ecuatorianas, conviene enumerar primero los arquetipos que componen *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas*. El propósito de esta lista es que al momento de escribir el borrador de nuestro guion podamos tener un catálogo al que acudir al momento de escribir *la Biblia*¹⁹ de la serie, junto a la construcción de personajes. Estas representaciones arquetípicas no son un molde que encasille al personaje y le impida la posibilidad de cambiar. Desde luego, ciertos rasgos invariables de la personalidad aflorarán permanentemente; no obstante, si está bien construido, el hecho de poder mutar para adaptarse, al desarrollo general del capítulo y a su particular arco argumental, lo vuelve más atractivo para el espectador. Aquí algunos ejemplos arquetípicos que representan perfiles como los que se exponen a continuación:

- Las duplas o tríos de compañeros: Tetis y Aquiles, El Quijote y Sancho, Sherlock Holmes y Watson, Tom Sawyer y Huckeberryfinn. Los tríos como Afrodita con Eneas y Paris, Los tres chiflados, la historia de La Celestina o La trinidad de la Liga de la Justicia. En las series ecuatorianas destacan Aristóteles Bekenbahuer y el Mosquito Mosquera, Moncho con Margarita o la dupla del amor maternal de Lupita y Felipe.

¹⁹ Término para referirse al macro documento que contiene el planteamiento de la serie; dicha carpeta está lista para ser vendida a productores.

- La madre/padre carentes de una pareja que los ayude a criar a sus hijos: Solteros aparentes como Lupita, Moncho, la madre de Timoleón Coloma o la del protagonista de *Qué risa, todos lloraban*.
- La nodriza persona encargada de limpiar y cocinar en la casa.
- Los vecinos con las pocas apariciones que tienen complementan la serie hasta el punto que muchas historias pueden nacer a partir de pequeñas intervenciones de estos personajes.²⁰
- El extranjero: Aristóteles Beckenbahuer. A pesar de ser el extranjero de la serie, es el que hablaba con más *ecuatorianismos*. Christoph Baumann, actor que interpretó el personaje, dijo que “lo más novedoso de mi personaje fue que no encajaba con el alemán promedio. Los ecuatorianos se ríen de los extranjeros, pero este extranjero se reía de los ecuatorianos; conocía mejor que ellos su cultura” (López, 2020). El extranjero se puede presentar como Fess en *That 70 show* (1998), del cual se desprenden situaciones cómicas a partir de su desconocimiento de la nueva cultura. Por otro lado, Aristóteles invierte el arquetipo al convertirlo en uno que sorprende y engaña al espectador por el modo de desenvolverse en un entorno supuestamente ajeno a él.
- El chico en onda o *cool*: Felipe y Margarita encajarían en el personaje que intenta estar a la moda; tienen gustos diferentes de los de su familia: preferencias en música,

²⁰ Hay una gran diferencia entre el personaje de las nodrizas o amas de llaves con el del vecino. Su función principal no es presumir sus bienes materiales o estar al tanto de la vida de los demás. Tienen que custodiar el hogar, cuidar y alimentar a los seres que comparten su espacio. Por otra parte, suelen intervenir con diálogos y comentarios inteligentes que desajustan el molde de ignorantes con el que se los estigmatiza; en otras palabras, hay una diferencia entre ser “listo” —tener buena memoria, intuición innata— y ser “vivo” frente a las vicisitudes del día a día. Las dos empleadas de los Vargas cumplen con esta función; en mayor medida Josefa que Vitalina, pero ambas a veces se llevan protagonismo de una escena al decir lo que piensan y tener una respuesta muy sensata al contexto.

vestimenta o comida; además, molestan a sus hermanos y comparten cierto complejo de Edipo y Electra.

- El nerd: El personaje sabelotodo como Rosendo Vera.
- El despistado: personaje que sobresale por su inocencia mezclada con ignorancia. Stacy Vera es el ejemplo en las series ecuatorianas.
- El serio: el personaje que intenta tener la razón en el grupo o familia. En este caso resalta Pablo entre los Entenados, sobre todo por constituir el modelo del personaje que tiene una visión realista/pesimista del mundo.

Ahora bien, estos arquetipos no podrían complementarse sin su correspondiente estereotipo. Un punto a favor de estas series resulta el hecho de no abusar de los estereotipos de género; en especial con el manejo desmesurado al sexualizar a personajes femeninos ya sea con el vestuario o con diálogos que rebajan el potencial del arco argumental. Se intenta demostrar, pues, que los estereotipos están ahí para experimentar con ellos. Por ejemplo, el personaje de Phebe, de la serie de los 90 *Friends*, es el cliché de la rubia sin cerebro; sin embargo, su participación va más allá de hablar o actuar de una determinada manera en que se estigmatiza a las personas con el cabello leonado. Los guionistas y la actriz supieron plasmar su propia personalidad, que conjugaba la creatividad, el sentido del humor o la increíble incapacidad para poder mentir, volviéndola así en la más sensitiva del grupo. Estos agregados que sobrepasan el corral del tópico, a lo que cualquiera puede acceder mediante el desencasillamiento de sus personajes, tienen la función de sorprender al espectador pues este viene predispuesto a ver el desenvolvimiento habitual de tales estereotipos. De este modo se conserva la esencia de los clichés y, por otra parte, se da también una mayor apertura para que el personaje tenga un arco argumental más sólido. Por último, como ejemplo adicional que evidencia de mejor manera la dicotomía entre el experimentar o el mantener

una escritura estática, se puede analizar las características de los personajes ecuatorianos de la Michi y la Melos.²¹ En el 2020 fueron tendencia y, desde luego, blanco de la crítica al intentar reivindicar a la comunidad LGBTI en un show recalentado de situaciones y conflictos —vistos desde siempre— en el que se vuelve a mostrar el estereotipo parcializado del homosexual como *una loca*, y pare de contar. En el show no se exploran a fondo las emociones de estos personajes; por tanto, no se lo recibe como un producto que llame a la reflexión. Al parecer, el único objetivo es entretener a quienes disfrutan de argumentos sosos. Y ¿por qué no? En suma, en este show la trama reduce a los personajes a las mismas acciones y conflictos; por tal razón, perdieron gracia hace mucho tiempo. Las parodias tienen el encanto de la mirada cruel, por eso para algunos resulta cómico que un hombre *se vuelva loca*, como sucede con las *locas viudas* cada 31 de diciembre.

Tanto la familia Vera como los Vargas en conjunto dan cuenta de los estereotipos familiares de su época, de los estratos medios y bajos “tirando a subterráneos”. Veámoslo a través de uno de los capítulos más notables de la serie *Dejémonos de vainas*, uno que se denomina *Adivina quién viene a almorzar*. En este episodio, Margarita invita a su novio a comer a la casa para, de paso, presentarle a sus padres. Lo que los demás miembros de la familia no saben, y nosotros tampoco, es que el enamorado de la Coloradita es afrodescendiente. Aquí es donde la vara del humor punza las arterias de la realidad para que de ella broten los prejuicios escondidos que pueden o no guardar las familias del país. En principio, la situación cómica se presenta, primero por la sorpresa de los Vargas al notar el tono de piel del novio de Margarita; luego, en las interacciones que cada miembro tiene con el muchacho y el fallido intento de no manifestar algún comentario racista; en especial el personaje de la abuela. El plus del episodio se da con la interrupción de las

²¹ Personajes creados por los comediantes David Reinoso y Víctor Arauz. Lo que sobresale de la Melos y la Michi es su carácter extremadamente afeminado, junto a una actitud lujuriosa distorsionada que generaliza a toda la comunidad homosexual como promiscuos en potencia.

opiniones de personas en la calle acerca de las relaciones interraciales. En el caso de los Entenados es al revés: las parejas de Felipe o de Rosendo son vistas por la familia como *aniñadas*, lo que da pie para reírse, por unos instantes, del comportamiento habitual de los Vera cuando llega un extranjero. Por último, cabe destacar que nos hemos detenido en el ámbito familiar puesto que busca la denuncia por medio de retratar el surgimiento de estereotipos etnocentristas: “Sin duda éstos, se están convirtiendo en una fuerza segregadora [...] porque impiden el acercamiento entre los grupos étnicos del Ecuador; obstaculizan el mestizaje biológico al impedir los matrimonios mixtos interétnicos” (Espinosa Apolo, 2000, p.16).

Los personajes a los que se hará mención resaltan porque se han vuelto un tópico humorístico recurrente en la televisión ecuatoriana. El humor, en este caso, parte de representaciones sesgadas de una colectividad:

- Los policías holgazanes, coquetos como el Mosquito Mosquera o prepotentes como cualquiera que aparece en *Mis adorables entenados*.
- El personaje del Pepudo Bailejo merece un apartado exclusivo pues instauró por unos meses, al igual que el gobierno de Abdalá Bucaram, una imagen estereotipada de Ecuador en el mundo, la misma que marcó un estereotipo para los habitantes de Guayaquil. “El exagerado estereotipo de costeño de Bucaram [...] resalta nuestros defectos y termina siendo una caricatura, una imagen esperpéntica de nosotros mismos”²² (Donoso Pareja, 2004, p. 180).
- Lupita, Renata y Vitalina representan los estereotipos de las amas de casa, pero cada una en una diferente tipología. Lupita es el ama de casa por excelencia puesto que

²²Tras durar poco más de seis meses en el gobierno, Bucaram perdió fuerza e incluso desapareció. Sin embargo, al parecer solo se mantuvo camuflado porque, dada la crisis de la pandemia, la familia más conocida de Ecuador volvió a los titulares al estallar uno de los escándalos de corrupción más polemizados de la historia del país.

encaja en una matriz basada en tradiciones religiosas, muy cercanas al catolicismo, que segrega a la mujer únicamente a papeles de amante esposa y madre abnegada.

- El vecino o chismoso del barrio: Dioselina Trinca y Checa y de la Gasca Condesa de Coto y Collao (Vecina de los Vargas); la Vecina de los Vera; o el vecino que es amable y su cortesía es su mayor característica como Flanders en los *Simpson* o Dinkerlberg en *Los Padrinos Mágicos*.
- Renata y Vitalina comparten, junto con Lupita, el puesto de organizadoras del hogar, es decir, matriarcas. Sin embargo, la madre de los Vera es por completo la cabeza del hogar; los Entenados sin Lupita pierden los objetivos del día a día. Por otra parte, es quizá una de las más grandes alcahuetas de la televisión ecuatoriana; así como uno de los primeros personajes feministas.

CAPÍTULO III

En principio, resulta menester mencionar algunos conceptos que se utilizarán a lo largo de este capítulo. A saber: fábula, trama, tiempo de la fábula, tiempo de la narración, analepsis y prolepsis.

- Fábula: Hablamos de fábula cuando nos referimos a los acontecimientos tal y como sucedieron, real o imaginariamente, en su sucesión cronológica. Otros autores la denominan *historia* (Corrales Pascual, 2014, p. 74).
- Trama: Se entiende trama como “la línea de acción que desarrolla un conflicto, sea principal o secundario” (Ickowicz, 2018, p. 294). Muchos autores también la denominan como discurso.
- Tiempo de fábula y narración: Según las reflexiones del Padre Manuel Corrales Pascual, “el tiempo de la **fábula** es aquel en el cual se supone que se desarrollan los acontecimientos expuestos; el tiempo de la narración es el tiempo necesario para la lectura de la obra (o la duración del espectáculo)” (2014, p. 171).
- Analepsis: Hace alusión a un salto en el tiempo hacia el pasado. Abarca elementos como el *flashback*.
- Prolepsis: A diferencia de la analepsis, la prolepsis es una anticipación, como un salto hacia un presente o futuro. Abarca el *flash forward*.

Luego de un somero repaso por las múltiples bifurcaciones de la Historia ecuatoriana, es momento de adentrarnos en el análisis de algunos elementos que componen una serie de televisión. Este análisis no pretende dar por sentado lo que quizá quisieron decir los autores de *Mis adorables entenados* o *Dejémonos de vainas*, simplemente quiere dar a conocer y realizar una revisión de sus recursos narratológicos. Revisados los antecedentes que influyen, de alguna manera, en la

elaboración de una serie, sobre todo en la escritura del guion (como el contexto-Historia), en este capítulo la imaginación nos conduce a un caudal de interpretaciones que nos ofrece la narratología, junto a una mirada existencialista. ¿Qué aspectos de la narratología vamos a emplear para analizar las dos series ecuatorianas? Antes de abordar estudios narratológicos de teóricos como el Padre Manuel Corrales Pascual, Luisa Irine Ickowicz, Robert Mckee, Terry Eagleton, Pedro Cano y la compilación de estudios de series de televisión de Lorenzo Vilches, es importante determinar el género en que se encasillan estas series. Luego de exponer e intentar conceptualizar la divergencia de los géneros, vamos a analizar algunos capítulos de las series en base a reflexiones de los teóricos mencionados.

3.1. Géneros dramáticos

Desde la antigua Grecia tenemos el concepto de géneros dramáticos, los que se los utiliza hasta la actualidad. Empecemos con la siguiente definición: “el género es una categoría narrativa cuyos códigos son compartidos por el autor y el espectador” (Ickowicz, 2018, p. 25). Tal definición nos lleva a la pregunta ¿en qué género se ubican las series de este estudio? En principio, la comedia abunda en *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas*. La comedia, al igual que el melodrama, pieza, tragicomedia, didáctica y farsa, forman parte de lo que se considera por género dramático. A breves rasgos se los puede considerar de la siguiente manera:

Una unidad formada por los caracteres, la anécdota y el lenguaje que va a producir un efecto determinado en el espectador. Efecto que sucede entre la emoción dominante y los valores en juego, desde lo cultural, lo social, lo ético y lo filosófico, y que se sintetiza en la obra audiovisual. (Ickowicz, 2018, p. 26)

3.1.1. Géneros dramáticos y géneros narrativos

¿Cómo podemos percatarnos y ser conscientes del modo en que cada género muestra su distanciamiento en cuanto a la manera en que presenta los acontecimientos de la fábula? Ickowicz plantea que la principal brecha se encuentra en el clímax; es aquí donde los protagonistas se encargan de plasmar el tono de la obra.²³ Podemos diferenciar géneros dramáticos a partir de las decisiones que toman los personajes a lo largo de la fábula, es decir, debemos “analizar el recorrido que realiza el/la protagonista hacia su transformación y la de su medio” (2018, p. 31). Cada género plantea un recorrido o trayectoria diferente para sus personajes. Sin embargo, es importante alternar el contenido que se muestra; en otras palabras, si estamos frente a una serie de comedia, habrá momentos donde la risa y el chiste desaparezcan para mostrar aspectos mucho más serios con el matiz que proporcionan los géneros narrativos: “Comedia, terror, ciencia ficción, aventuras, suspenso, comedia musical, policial, policial negro, wéstern [...]” (Ickowicz, 2018, p. 25). Por ello, en las dos series ecuatorianas en cuestión existen episodios que dan la impresión que fueran tragicomedias: el abandono de Lupita por parte de Ángel Vera y el cuidado de sus entenados o los recurrentes hipotextos de *Dejémonos de vainas* con películas estadounidenses de los 80, que la acercan a la comedia de terror.

El género no solo orienta nuestras expectativas en cuanto a las emociones, sino también hacia sus finales [...] El género es una categoría narrativa cuyos códigos son compartidos por el autor y el espectador [...], establecen una relación diferenciada de cómo el/ la protagonista vive el conflicto, qué emociones y valores se ponen en juego, de qué forma los expresa, a qué acciones lo impulsan, qué trayectoria realizan. El/la protagonista, al

²³Cuando nos referimos a clímax no es exclusivamente al punto máximo donde los personajes son puestos a prueba, previo a la culminación de la fábula. También existen pequeños clímax en cada escena; por ello, en particular en televisión, los cortes comerciales sirven de algún modo para aliviar o aumentar la tensión desarrollada en la escena previa al corte.

transformarse, revoluciona su mundo, proponiendo un efecto emocional al espectador, altamente diferenciado de un género a otro. (Ickowicz, 2018, p. 25)

En resumen, los géneros dramáticos proporcionan un acercamiento directo con un espectador previamente atraído por una idea o un horizonte de expectativas.²⁴ Sin embargo, no hay un correcto tratamiento para la fábula sin los géneros narrativos. “Los géneros representan nuestra manera de reaccionar ante la vida, nos hablan de los deseos universales más profundos” (Ickowicz, 2018, p. 31). Establecida esta definición, esta investigación se inclina hacia el lado de la comedia pues hay ocasiones en las que el melodrama, como en *Pasado y Confeso*,²⁵ se vuelca hacia lo inverosímil por la exageración de las situaciones que intentan ser serias. En otras palabras, ya sea en libros, películas, series o radioteatro, nosotros como lectores²⁶ requerimos una *motivación realista*, es decir, “de toda obra exigimos una ilusión elemental: por muy convencional y artificial que ella sea, debemos percibir la acción como verosímil” (Corrales Pascual, 2014, p. 175). Por otra parte, cabe también mencionar que en los últimos años de *Dejémonos de vainas*, en los que la serie se transmitía semanalmente, las historias corrían más por los gustos personales del guionista, Peky Andino, quien adaptaba películas y series estadounidenses como *El exorcista* o *Los locos Adams*. Christoph Baumann comenta que “Peky, en los últimos de la serie, se cansó de hacer lo mismo; y planteó a *Dejémonos de vainas* como una serie de terror” (López, 2020). Aunque los episodios variaran de protagonistas y de fábulas, es notable la diferencia de chistes e historias que se hacían en relación con las primeras temporadas; sin embargo, los personajes aún se conservaban con el

²⁴ El horizonte de expectativas es un concepto proveniente de la estética de la recepción, propuesta por Hans Robert Jauss. Esta teoría centra su atención en el receptor, es decir, el lector es el protagonista de los fenómenos literarios. Jauss en su metodología agrega conceptos como *poiesis*, *aisthesis* y *catarsis*.

²⁵ Primera antología de suspenso en la televisión ecuatoriana creada en 1994; se basaba en archivos judiciales y de misterio.

²⁶ Aquí nos referimos al papel que asumimos como decodificadores de todo un sistema de signos y símbolos que conforman un lenguaje, en este caso, audiovisual. No en su sentido literal, únicamente como espectadores.

aire que el país los conoció. Si bien se podría pensar que se quedaron sin ideas, y por ello optaron por dejar de lado las historias “nacionales” por unas “más conocidas”, el género de la comedia permite ciertas licencias para experimentar sin importar mucho el resultado en los espectadores; el sentido del humor es muy complejo de determinar y cada individuo percibe la risa, como cualquier otra emoción, a partir de la experiencia emocional en el instante en que se desarrolla la broma y su experiencia con la sociedad. En el caso *Entenados*, en cambio, hay veces que se muestra como una tragicomedia, y va mucho más lejos de los problemas económicos. Fuera de esto, los personajes de Lupita y Stacy tienen que lidiar con la discriminación que sufren todos los días en su intento por adaptarse a un entorno totalmente ajeno (machista y xenófobo). Por último, podemos resaltar que, si bien estas series tienen como principal propósito la risa, hay episodios donde abordan temas como el suicidio o la pobreza con un tono mucho más serio. “A un género no lo determina ni los temas, ni la narrativa, ni el conflicto. Todos ellos pueden variar en películas del mismo género dramático” (Ickowicz, 2018, p. 23). En suma, resta por plantearnos una pregunta, ¿qué elementos de estas series, escritas y gravadas entre finales de los años 80 y 90, permiten que se mantengan como las mejores dentro del género de la comedia de situación costumbrista ecuatoriana?

3.2. Relato ficcional

Hasta este punto hemos determinado que las dos series a analizar corresponden a la sitcom costumbrista de acuerdo con la definición de géneros de Ickowicz. En esta sección nos corresponde analizar los personajes; para ello, realizaremos un boceto de sus arcos argumentales, que por lo general se repiten en todos los capítulos. Por otra parte, hay que tomar en cuenta que, pese a encasillarse en el grupo de personajes planos, no por ello dejan de ser menos intrigantes. En definitiva, el objetivo de este apartado es analizar la construcción de personajes en general

basándonos en los casos particulares de *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas*. Tal como abordamos el estudio de los géneros, es menester conceptualizar primero lo que se entiende por ficción, personaje literario y caracterización. Luego de establecer contenidos base para plantear una serie, comentaremos los motivos que funcionan como hilos conductores en el desarrollo de la trama. Por último, mencionaremos algunos aspectos importantes a tomar en cuenta al momento de realizar la caracterización de personajes.

3.2.1. Ficción

Podemos iniciar con una discusión, nada nueva, sobre lo que entendemos por ficción. En un primer momento la relacionamos con la imaginación; en cierto sentido, esta es la generadora de todo el cuerpo literario, aunque influye también otros factores que conforman una espina dorsal que da contenido y forma al relato. De antemano, sabemos que la literatura es ficción, aunque esta no siempre se presenta igual: cuento, novela, poema o guion. Todos esos medios de la ficción, articulados con la palabra, forman parte de lo que se considera como literatura. “La literatura puede referirse, en todo caso, tanto a lo que la gente hace con lo escrito como a lo que lo escrito hace con la gente” (Eagleton, 2017, p.18).

Como humanos nos distanciamos de cualquier otra especie animal del planeta Tierra por ciertas cualidades: entendemos la risa, reflexionamos sobre la muerte y podemos crear-contar historias que perduren por milenios. En este sentido, cabe detenernos un momento para reflexionar sobre el irreparable vacío existencial, sobre la búsqueda de un sentido pleno, que lo llenamos con ficción. La idea de un Dios creador, o varios, nos proporciona esperanza; por algo en la Antigua Grecia se consideraba como uno de los peores males.²⁷ Si lo vemos por el lado del cristianismo, la palabra, el Verbo, comparte la eternidad con Dios “el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios

²⁷ Sobre el mito de La caja de Pandora. Léase la teogonía de Hesiodo.

[...] Y el Verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros” (JN 1:14). Se entiende, entonces, que nacimos a partir de una enunciación. Jorge Luis Borges entendía al lenguaje como un vínculo hacia Dios o una divinidad, por medio de misterios que fueron encriptados en manchas de jaguares, en la aritmética o en una metáfora. En algunos de sus cuentos, la palabra forma parte del regalo o el misterio que Dios arrojó a la humanidad.²⁸

Al momento de crear una historia, a veces sin saberlo, estamos estableciendo una operación que todos la mantenemos oculta y que la compartimos como un ADN universal al momento de escribir. La fórmula sería más o menos la siguiente: personajes + género + diégesis²⁹ = relato común. Cabe volver a mencionar al género, ya que es este el que determina nuestra afinidad por la ficción y al mismo tiempo “se reconoce a los géneros como parte de las representaciones arquetípicas que se hacen presentes en nuestros relatos y que perduran a través de los siglos” (Ickowicz, 2018, p. 29). A partir de los primeros indicios de comunicación oral o escrita, la humanidad ha conservado una forma/estructura milenaria de contar historias. El Padre Manuel Corrales Pascual hace una comparación más profunda en cuanto a la universalidad de la creación literaria al establecer que todos compartimos la misma *gramática del relato*:³⁰ “así como todas las oraciones gramaticales de una lengua se forman “llenando” de vocabulario los diferentes “lugares” sintácticos (sujeto, predicado, complementos...), así también todas las narraciones del mundo se forman y organizan llenando de personajes, tiempos, lugares, acciones” (Corrales Pascual, 2014,

²⁸ En el cuento *La escritura del dios*, Tzinacán, luego del éxtasis que le permitió descubrir el mensaje oculto de Dios (cuarenta sílabas, catorce palabras) cree haber concluido su misión como último mago de la pirámide de Qaholom y vuelve a la oscuridad de la eternidad.

²⁹ Sin profundizar mucho en reflexiones sobre la diégesis, propuestas por Gárdad Genette, podemos resumir que la diégesis corresponde al universo de la narración, el desarrollo de las acciones junto a sus protagonistas. La diégesis se vincula a los ejes de tiempo, espacio y personajes.

³⁰ En su libro *Iniciación a la narratología*, el Padre Manuel Corrales Pascual hace parangón de cualquier estructura gramatical de una lengua con el de crear una fábula: cada una tiene que seguir ciertas reglas (aunque sabemos que hay licencia en la Literatura para estirar, cortar o doblar esas reglas).

p. 25). Al momento de imaginar una fábula, creamos nuestros propios personajes; sin embargo, eso no exime de que estos sean guiados por una estructura que todos compartimos:

Las obras literarias son creaciones retóricas, además de simples relatos. Requieren ser leídas poniendo una atención especial en aspectos como el tono, el estado de ánimo, la cadencia, el género, la sintaxis, la gramática, la textura, el ritmo, la estructura narrativa, la puntuación, la ambigüedad y en definitiva, todo lo que podríamos considerar forma.

(Eagleton, 2017, pp. 14-15)

Obras de ficción como *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas* ayudan a librarnos la carga de interpretar la vida como si tuviera una lógica u objetivos preestablecidos. Podemos decir que la ficción “pretende causarnos la impresión de ver la vida con claridad, estado que es difícil de alcanzar en nuestro cotidiano” (Ickowicz, 2018, p. 30). Si nos remontamos a obras de la Antigua Grecia, Homero, por ejemplo, buscaba representar la naturaleza del ser humano y su relación con el mundo a través de extraordinarios acontecimientos donde los dioses intervienen en la frágil cotidianidad de los mortales. Los viajes de Odiseo no son simplemente las narraciones de un héroe que quiere volver a casa. Se puede asumir que su estancia en la isla de Circe no es más que un vano añadido para demostrar el compañerismo y voluntad del protagonista, y resaltarlo así entre los demás. Sin embargo, los nueve años que estuvo en la isla de la hechicera se pueden interpretar como una etapa inmanente en la vida de los seres humanos; es decir, fases híbricas donde la extralimitación es el principal cegador. Los humanos al igual que Odiseo pierden su rumbo, y olvidan que deben volver a Ítaca.³¹

³¹ La *hybris* hace alusión, sobre todo, a la desmesura. Se toma el ejemplo de Odiseo en la isla de Circe porque el héroe griego, durante nueve años, estuvo cautivo en un lugar lleno de placeres; lo cual hace que olvide regresar a su hogar junto a su familia.

En los últimos años, el género narrativo de los superhéroes se ha vuelto muy popular; a más de los cómics, se ha adueñado de la atención de los consumidores de series, películas, mangas y otros. En la tercera película de *Batman* de Christopher Nolan, la *hybris* del caballero de la noche se presenta cuando cree que tiene la fuerza suficiente para ganar en un combate cuerpo a cuerpo, en las alcantarillas, contra el villano Bane. El resultado es una columna rota y la *katabasis* materializada en la prisión subterránea. La *hybris* posiblemente es más explícita en este género, pues sabemos que el personaje principal tiene que atravesar por esos momentos en los que se debe “levantar” para salvar el día.

¿En las series ecuatorianas hay personajes que permanecen en estado híbrico? En el caso de *Mis adorables entenados*, Felipe nos ayuda a ilustrar la pregunta. Este tipo de personaje entra en una categoría cuya finalidad es, básicamente, no cambiar durante toda la fábula y permanecer absorto en su estado indolente de conciencia. Pero ello no significa que no experimenten cambios que los hagan replantearse su condición en el mundo o en el hogar. En consecuencia, se justifica que Felipe tenga otro tipo de *hybris* diferente de los demás entenados. En el capítulo *La miseria*, la paciencia de sus hermanos se agota y, aunque no tienen un lugar donde quedarse, deciden abandonar la casa. En ese momento Felipe se da cuenta que sin ellos no tiene a quien demostrar que, dentro de la serie, él es real; sin sus hermanos ni Lupita pierde todas sus cualidades y deja de existir. Por ello se arrepiente y les pide que no abandonen el hogar (uno de los pocos capítulos donde Felipe demuestra cariño por sus hermanos). Quizá por eso los *Spinoff* de los Entenados no funcionaron.

Retomando los relatos de la Antigua Grecia, a pesar que fueron escritos hace más de 2000 años, conservan entre sus líneas el encanto que produce la adorada extrañeza cuando nuestra intimidad colapsa frente a un libro, canción, película, serie, entre otros. Obras como la *Ilíada* y la

Odisea “no nos pide que sintamos la experiencia de que nos atraviesen la barriga con una lanza o de llevar un monstruo en nuestro seno. Lo que hace es mostrarnos a los personajes y los acontecimientos para que podamos valorarlos” (Eagleton, 2017, p. 91). La ficción es una reescritura que nos invita a valorar el pequeño porcentaje de realidad al que podemos acceder; de esta forma sirve como analgésico para los nudos existenciales de nuestra mente o como suplemento de la Historia. Por ello, “la literatura en ocasiones se considera una manera indirecta de experiencia” (Eagleton, 2017, p. 93). A través de series como *Mis adorables entenados* o *Dejémonos de vainas*, podemos experimentar situaciones que no se alejan de nuestra realidad y nos ayudan a comprender la relación inmanente que tenemos con el mundo y los seres que lo habitan. Reconocemos al Ecuador a través del infortunio de pertenecer a un determinado estrato popular, como los Vera o a uno más acomodado como el de los Vargas. En ambos casos, se presentan las desventajas y oportunidades de pertenecer a la clase media o a la baja “tirando a subterránea”.

Las ficciones dan garantías. Asistimos a una transformación y a sus consecuencias. Encontramos algo conocido para re-conocernos y también algo nuevo, ignorado, sorprendente que nos atrapa. Metidos en un mundo ficcional nos animamos a vivir otras vidas. Nos hacemos de preguntas impensadas. Se resignifican hechos que por tenerlos cerca no los podemos ver. En el universo virtual nos atrevemos con lo oculto, con lo ignorado. Nos aventuramos. Nos buscamos en las miradas de los otros. (Ickowicz, 2018, p. 13)

3.2.2. Personaje literario

En este punto, es importante resaltar que el concepto de ficción o el intento esbozado líneas arriba estará orbitando alrededor de los análisis a los que se expondrán las dos series ecuatorianas. Así mismo, antes de entrar en el estudio de *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas*, es

imprescindible mencionar algunos aspectos en cuanto a la creación de un personaje literario; es decir, establecer puntos clave para comprender la particularidad de la caracterización. Como lo manifiesta el crítico británico Terry Eagleton, “lo que entendemos hoy en día por personaje literario es propio de un orden social tremendamente individualista y tiene un origen histórico muy reciente, pero no es ni mucho menos la única manera de concebir al ser humano” (2017, p. 74). Esto se puede interpretar como la multiplicidad que adoptan personajes y situaciones (frente a un contexto) al momento de llevarlos al campo de la ficción; las variantes son necesarias por la simple cualidad de la no-repetición que nos otorga nuestra subjetividad. Los protagonistas de *Dejémonos de vainas* y *Mis adorables entenados* (suena obvio, pero hace falta mencionarlo) son personajes literarios que se asemejan a personas de carne y hueso que encontramos al explorar el mundo, pero su vida termina después del punto final en la hoja del guion.³²

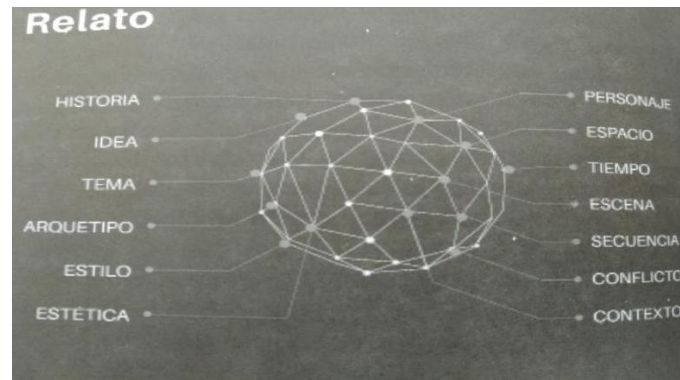
Ya mencionamos que toda narración se construye a partir de una *gramática del relato*. No se pretende establecer una estructura rígida que se debe seguir paso por paso como si fuera una receta de cocina, incluso en algunas comidas se aceptan variantes, pero sí debemos ser conscientes que algunos ingredientes son indispensables para elaborar una novela, cuento o guion.³³ Tal idea del relato como un sistema vivo, al igual que la ficción, rodea implícitamente esta investigación; por analogía se puede decir que “nuestros cuerpos son un sistema compuesto por otros: el circulatorio, el respiratorio, el digestivo, etcétera, de la misma manera un relato tiene diferentes sistemas que trabajan en conjunto y de forma independiente: narrativo, temático, arquetípico, estilísticos, estético, poético” (Ickowicz, 2018, p. 15).

³² El guion literario desde su concepción es un relato ficcional que se “materializa” al momento de colocar a actores o animaciones en el set o lugar de grabación, y su fin es salir al aire.

³³ Se excluye aquí la poesía pues es un apartado mucho más complejo; constituye un arte que, definitivamente, se distancia de la prosa por la total flexibilidad en la organización de versos y estrofas.

Figura 3

Relato, sistema en movimiento



Nota. Adaptado de *La escritura de largometrajes. Clímax y géneros* (p.20), por L. Ickowicz, 2018, Corregidor.

3.2.3. Caracterización de *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas*

De esta sección en adelante aplicaremos conceptos teóricos (caracterización y motivos) a las series *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas* con el fin de que sirvan como ejemplos para la posterior elaboración de directrices para una serie animada de televisión. Podemos empezar mencionando que el proceso de caracterización³⁴ es un primer paso para establecer atributos sociales, mentales y físicos de los personajes. Muchas veces, al momento de escribir se pasan por alto procedimientos fundamentales, con los que seleccionamos rasgos que dotan de verosimilitud a los personajes, dentro del formato específico en el que intervendrán. Se puede tener la confianza de que cada uno aportará a la fábula en función de la particularidad de sus motivos. Sin embargo, es esencial elaborar un esquema de las características que acompañan a los protagonistas para que

³⁴ El crítico literario, y sacerdote jesuita, Manuel Corrales Pascual se refiere al proceso de caracterización como el método donde reconocemos al personaje; es decir, por medio de un sistema de motivos que configuran el estado emocional y físico de los protagonistas. El personaje se adueña de una característica que lo definirá (2014, p. 184).

sus acciones correspondan a la individualidad que se les quiere dar, de modo que dichas características no sean contradictorias. Aun así, no se quiere decir que todos los personajes deban ser 100% diferentes. Por ejemplo, pueden tener los mismos gustos musicales, la misma profesión o estar enamorados de la misma persona. La brecha que los separa está condicionada por vivencias pasadas que determinan su perspectiva del mundo, o por su capacidad de elección. En este sentido, es importante mencionar la peculiaridad, dentro del margen de la escritura, que representa el término *personaje* o *character* en inglés:

La palabra inglesa *carácter*, que equivale a personaje, también puede traducirse como carácter en el sentido de signo, letra o símbolo. Deriva de un término que en griego antiguo servía para denominar una herramienta de estampación utilizada para imprimir una marca distintiva. A partir de eso, llegó a significar la marca peculiar de un individuo, algo parecido a su firma. Era un símbolo, un retrato o descripción de cómo era una persona. Más adelante también pasó a significar también la persona en sí, de manera que el símbolo que representaba al individuo se convirtió en el individuo en cuestión [...] Por consiguiente, la palabra inglesa *character* es un ejemplo de la figura discursiva conocida como sinécdoque, en la que una parte representa a un todo. (Eagleton, 2017, p. 63)

La caracterización es enmascarar a los personajes, es decir, cubrirlos con un velo tejido de aspectos humanos, que se los puede encontrar al realizar una observación meticulosa de cualquier persona: sexo, sexualidad, educación, profesión, edad, forma de hablar, gustos, caprichos, valores, complejos, inseguridades, y así la lista podría continuar. “No sólo la descripción de objetos visibles sirve de máscara; cualquier descripción y hasta el nombre del personaje puede cumplir esta

función” (Corrales Pascual, 2014, p. 185). El procedimiento de la máscara³⁵ corresponde a otro conglomerado de aspectos que configuran la psicología del personaje, a partir de la caracterización indirecta. Ahora bien, ¿qué entendemos por caracterización directa e indirecta? Desglosemos estas definiciones en orden. El primer proceso corresponde a la información que se nos da a través del autor o del mismo personaje; pueden ser una descripción, un monólogo interno o autodescripciones de sus atributos físicos o espirituales. El segundo, lo inferimos por el comportamiento del protagonista, es decir, lo conocemos indirectamente por mediación de sus acciones.

La caracterización [...] puede ser *directa*, cuando se facilitan detalles acerca de su carácter de un modo directo, con intervenciones del autor, mediante parlamento de otros personajes o en autoanálisis (“confesiones”) del héroe. Se encuentran a menudo caracterizaciones *indirectas*, que se deducen de las acciones y del comportamiento del personaje. (Vilches, 1999, p. 191)

Planteadas las consideraciones del proceso de caracterización, resulta crucial puntualizar una diferencia notable entre el personaje literario y su construcción. Como lo mencionamos en el párrafo anterior, la selección de cualidades observables de un ser humano es solo una fracción que empuja a los protagonistas de las series al abismo de las posibilidades de su arco argumental. “Todos esos rasgos conforman a la persona haciéndola única, ya que cada uno de nosotros somos una combinación exclusiva de dones genéticos y de experiencias acumuladas. Esa mezcla singular de rasgos es la caracterización... pero no el personaje” (Mckee, 2011, p. 79). Entonces, ¿cómo saber que un personaje ya ha adoptado una individualidad similar a la de cada uno de nosotros?

³⁵Debemos distinguir dos casos principales en los procedimientos de caracterización de los personajes: el carácter constante, que permanece idéntico a lo largo de la **fábula**, y el carácter cambiante, que evoluciona a medida que se desarrolla la acción. En este último caso, los elementos característicos adhieren íntimamente a la **fábula**, y la ruptura de la continuidad del carácter (el famoso arrepentimiento del malvado) corresponde a una modificación de la situación dramática. El vocabulario del protagonista, el estilo de su habla, los temas que aborda en su conversación, pueden servirle igualmente de máscara (Corrales Pascual, 2014, pp. 185-186).

Por ejemplo, podemos imaginar una situación en la que haya algún conflicto moral: como salvar al fiscal de la ciudad (sabiendo que es capaz de encarcelar a muchos delincuentes) o rescatar a la persona amada.³⁶ En tal caso, podemos decir que “[...] las elecciones que se hagan bajo presión destruirán la máscara de la caracterización desvelando sus naturalezas internas y sus verdaderos caracteres” (Mckee, 2011, p. 80).

A propósito del ejemplo anterior, recurrimos al personaje de Batman porque el género de superhéroes es, posiblemente, el que hace más explícitos estos conceptos. Los personajes se muestran tal como son y no a través de metáforas, aunque las hay pero en menor grado que en otros géneros. En este sentido, en el arte de la escritura se tiene que someter a los personajes a los límites de las probabilidades y acomodar a conveniencia propia una naturaleza oculta que se la descubre y sale a flote en situaciones de tensión. “Esa presentación de un superhéroe que contradice la caracterización de donjuán se ha convertido en un placer aparentemente interminable. [...] no pueden ser en su interior lo que parecen ser superficialmente” (Mckee, 2011, p. 81).

Concluamos esta premisa con un ejemplo de *Dejémonos de vainas*. Tomemos al personaje de Josefa, y desglosemos algunas características: mujer joven, soltera, empleada doméstica, estudios primarios y supersticiosa. Tenemos algunos rasgos que encajan en cualquier persona, pero es esencial deshacerlos para proporcionar personalidad y hacer creíble al personaje. Pensaríamos que Josefa no es una muchacha muy inteligente por su nivel de educación, pero en repetidas ocasiones resulta más crítica e ingeniosa que sus jefes. Incluso en algunos episodios demuestra liderazgo y se convierte en la voz de la razón en el hogar.

Finalmente, en una perspectiva estructural se tiende a identificar el personaje con los atributos, es decir, los atributos de los predicados que se caracterizan por su estatismo. La

³⁶Referencia a la elección que es sometido Batman por parte del Joker, en la película *El caballero de la noche*, por salvar a Harvey Dent o a Rachel Dawes.

relación entre ambos es indiscutible, pero ante todo es necesario observar el parentesco que une los atributos con todos los demás predicados (las acciones) y destacar, por otro lado, que los personajes, aunque estén dotados de atributos, no pueden reducirse totalmente a ellos. (Vilches, 1999, p. 188)

3.3. Análisis narratológico

Dentro de una narración existen también los motivos, que se pueden definir como partículas que forman los tejidos del relato, las mismas que al encadenarse, en algunos casos, se vuelven hilos conductores de los acontecimientos narrados. En todo relato se encuentran motivos; resulta casi improbable excluirlos ya sean prescindibles o intrascendentes para la fábula pues son esenciales para la construcción literaria de la trama. En principio, ampliemos las conceptualizaciones de motivación y motivos. Aunque ambas corresponden a un mismo sistema que agiliza o retrasa el desarrollo de las acciones, tienen sus diferencias y es importante aclararlas. La motivación alude muchas veces a una justificación de una acción de algún personaje o simplemente la aparición de algún objeto.³⁷ “Por eso, la introducción de cada motivo singular o complejo de motivos debe estar justificada (motivada). El sistema de los procedimientos que justifican la introducción de motivos simples o compuestos se llama **motivación**” (Corrales Pascual, 2014, p. 173). Así mismo, podemos destacar las motivaciones falsas y las compositivas. Sobre las primeras, el Padre Corrales Pascual deduce que “ciertos accesorios y episodios pueden haber sido introducidos para desviar la atención del lector de la verdadera intriga”. A su vez, en las motivaciones compositivas “su principio consiste en la economía y utilidad de los motivos”

³⁷ Encontramos un claro ejemplo de un mismo objeto que sirve como motivo, a la vez que carga una enorme motivación, en la película *El Padrino*, dirigida por Francis Ford Coppola, y estrenada en 1972. Se da un punto de giro importantísimo para el personaje de Michael Corleone, interpretado por Al Pacino, en el segundo acto del film en el que asesina a algunos miembros de la mafia rival. El arma escondida en el baño tiene la justificación de ser un medio para la venganza de la familia Corleone, pero también es un motivo que detona que Michael cruce la fina línea entre ser un héroe de guerra y un criminal.

(Corrales Pascual, 2014, pp. 173-174). Ahora bien, ¿existe una clase de motivo específico en toda narración? Pues no. Como ya se dijo, los motivos adoptan diversas presentaciones; en algunos casos pueden ser un objeto material como un arma, en otras ocasiones se presentan a través de una palabra o mediante estados mentales-espirituales de algún personaje (como el reconocimiento o anagnórisis). Los motivos también se dividen según su función: libres, asociados, dinámicos y estáticos. Se puede diferenciar los motivos libres de los asociados a partir de una simple indagación dentro de su relevancia para la historia. A saber: si no ocasiona ninguna alteración en las relaciones lógico-temporales de la fábula, se habla de motivos libres. Por obvia inferencia, los asociados son lo contrario. A su vez, un motivo dinámico hace alusión a las acciones y hechos de los personajes: “son los motivos centrales o motores de la **fábula**” (Corrales Pascual, 2014, p. 163). Por otra parte, los motivos estáticos se vinculan con descripciones y digresiones; en este sentido, destacan en la trama.

3.3.1. Caso *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas*

En principio, para ambas series vamos a intentar armar un esbozo de caracterización únicamente de los personajes principales; otros como Maribel la Virola y doña Meche, la Vecina (en los Entenados) o el Pepudo Bailejo y Boris “el Chucky” (en *Dejémonos de vainas*) se ven reducidos, dadas sus pocas apariciones, a mantenerse a la sombra de los protagonistas, aunque en ocasiones sus participaciones son realmente influyentes en el desarrollo de la trama.³⁸ Los personajes que se han escogido para *Mis adorables entenados* son Lupita, Pablo, Rosendo, Stacy

³⁸La Vecina de *los Entenados*, muchas veces, con sus indirectas y actitud hipócrita obliga a un personaje al cambio o a mantenerse firme en sus convicciones. Véase el capítulo *El pretendiente de Lupita*. El caso del Pepudo Bailejo es distinto porque, a pesar de no ser protagonista en la serie, hay muchos capítulos que usan como hilo conductor “la viveza criolla”. De igual forma, en el caso de “el Chucky” su maldad siempre desencadena situaciones que llevan a la desesperación a la familia Vargas. Véanse los capítulos *Necesito tu concurso para un programa de concursos* y *La corriente del Niño*. Es interesante que tanto el Pepudo Bailejo y “el Chucky” sean conscientes de su naturaleza y, aun así, decidan mantenerse iguales sin opción al cambio. Con todo, hay capítulos en los que se pensaría que su actitud en realidad va a sufrir una alteración, pero esto no ocurre.

y Felipe. Y para *Dejémonos de vainas*, Juan Ramón Vargas, Margarita Vargas, Cabo Mosquito, Vitalina, Josefa y Aristóteles Beckenbauer. La razón de escoger a estos once personajes nos la da la escritora argentina Luisa Irene Ickowicz: “cuando domina la *universalización* nos encontramos con *personajes completos*, en uso de todas sus facultades: razón, emoción, sentimiento, intuición. Son personajes que imitan las características de personas que pueden existir en nuestra sociedad y cultura” (2018, p. 30). En el conjunto, se excluyeron a otros protagonistas de *Dejémonos de vainas* como Renata, Teresa, Ramoncito y Ramiro porque se constató que la serie de la familia Vargas podía continuar sin su participación. Esto se debe a que “se pone el acento en las *particularidades* de las *circunstancias*, los caracteres se vuelven *simples*, es decir, utilizan una o dos facultades” (Ickowicz, 2018, p. 30).

En la siguiente lista de características, vamos a intentar responder a las siguientes preguntas que permiten crear personajes como los ya mencionados:

¿Una figura literaria concreta se presenta simplemente como un tipo o emblema, o surge a partir de un estudio psicológico sutil? ¿Se capta desde dentro o desde la percepción que tienen de él los demás personajes? ¿Se ve coherente o contradictorio, estático o dinámico, claro o impreciso? ¿Los personajes se perciben en su conjunto o desglosados según sus funciones en la trama? ¿Los definen sus acciones y relaciones o se ciernen como conciencias incorpóreas? ¿Los percibimos como presencias físicas vívidas o esencialmente verbales? ¿Cómo cognoscibles o insondables? (Eagleton, 2017, p. 78)

3.3.2. Mis adorables entenados

En esta primera serie destacan las siguientes características de los personajes:

Tabla 1

Características tridimensionales de Lupita

Lupita:

Mujer de mediana edad	Condescendiente	Servicial
Casada	Desinteresada	Católica
Ama de casa	Leal	Supersticiosa

Tabla 2*Características tridimensionales de Pablo***Pablo:**

Hermano mayor	Persistente	Respetuoso
Soltero	Paciente	Hincha de Emelec
Fumador	Orgullosa- terco	Católico
Malhumorado	Reflexivo	Colaborador
Leve sobrepeso	Organizado	Trabajador

Tabla 3*Características tridimensionales de Rosendo***Rosendo:**

Soltero	Optimista	Inteligente	Católico
Precavido	Hábil	Sensato	Culto
Diligente	Curioso	Imaginativo	Sereno

Tabla 4*Características tridimensionales de Stacy***Stacy:**

Afrodescendiente	Emprendedor	Dotes culinarios
Despistado	Explosivo (fosforito)	Sencillo- humilde
Inocente- ingenuo	Parlanchín	Sincero
Bailarín	Cantante	Católico

Tabla 5*Características tridimensionales de Felipe***Felipe:**

Soltero	Desempleado	Ocioso	Enérgico
Despistado	Narcisista	Extrovertido	Egoísta
Sincero	Detallista	Presumido	Orgullosa
Cantante	Creativo	Católico	Lector de Shakespeare

Ahora bien, corresponde exponer cómo esta serie de características, que en un principio dan el aspecto de máscara, se desvanecen frente a la hostilidad de una realidad que sirve de molde para la ficción. ¿O es al revés? En algunos capítulos se encuentra una serie de motivos que no son ajenos a nuestra cotidianeidad; de ahí que se mantengan vigentes casi tres décadas después porque no aspiran a lo fantasioso. Lo particular de estas series es que no plantean una familia (y un país) idílico; de hecho, la mayor parte del tiempo los personajes pelean entre ellos o tienen algún

conflicto con el Estado. Lo curioso es que se mofan de lo que “debería ser”, y aceptan la tragicomedia de la realidad a la que son abandonados. En otras palabras, el espectador asiste a un encuentro con una memoria histórica que se presenta en un formato televisivo. Podemos atribuir el éxito de estas sitcoms a sus personajes y fábulas, por presentar familias ecuatorianas tal y como son (en mayor medida los Entenados que *Dejémonos de vainas*); es decir, las interacciones de los protagonistas corresponden a una suerte de *mimesis*³⁹ (algo de lo que carecen las series nacionales que se producen hoy en día). En suma, la lectura que se plantea en este trabajo no tiene como afán idolatrar a *Mis adorables entenados* ni *Dejémonos de vainas* hasta el punto de catalogarlas como las mejores series de comedia que se han producido en Ecuador, aunque, a decir verdad, tampoco es amplia la competencia. Sin embargo, hay que aclarar que toda comedia de situación destaca por la conformación de personajes planos. Esta afirmación no pretende desacreditar el trabajo de los guionistas; es un error pensar que todo personaje plano está mal construido: su función es justamente mostrarse simples para que puedan desarrollarse a lo largo de la temporada. Como lo constatan estas series de comedia, al final de cada capítulo no hay una transformación sustancial en los protagonistas: el malo no se vuelve bueno; ni el malcriado, educado. Las situaciones y la manera de responder a ciertos conflictos es lo central en este tipo de producciones. Así pues, “los caracteres planos corresponden en general a la comedia” (Cano, 1999, p. 61). Y podemos concluir con la siguiente afirmación:

En la narrativa hay historias que concluyen negando cualquier tipo de posibilidad de que los protagonistas caigan en futura repetición. Se transforman. Revolucionan sus universos.

Otras, por el contrario, los personajes quedan fijados en la compulsiva reiteración de lo que

³⁹ Por *mimesis* se entiende “la imitación de una acción y no la de los sucesos de la vida. En este sentido, los relatos despliegan un tiempo psíquico que reproduce el ciclo de nuestras vidas en un plano físico. Nacemos. Creemos. Morimos. Planteo. Desarrollo. Desenlace” (Ickowicz, 2018, p. 20).

son y de lo que hacen, forjando así sus destinos. Pero en la ficción esta reiteración manifiesta o inferida implica una alteración profunda. Para no cambiar los personajes han tenido también que transformarse. Esa es la paradoja. Impedir el cambio, ir contra la corriente, contra la energía de la vida, obliga a un despliegue de acciones de gran potencia. Aun cuando sigan sosteniendo los mismos atributos y las mismas actitudes con las que comenzaron, la experiencia vivida los marcó. En sus esencias algo que fue ya no es. No podrán volver a recuperar su antigua naturaleza. Aparentan ser los mismos, pero llevan sobre sus hombros la oportunidad de un cambio que se han negado. (Ickowicz, 2018, p. 12)

Centremos ahora el análisis en los personajes de *Mis adorables entenados*. La complejidad de los protagonistas de esta sitcom tiene sus raíces en la interacción con el otro; en este caso, ningún entenado puede valerse por sí solo (en el sentido de tener un arco argumental sólido) sin su hermano o Lupita. El uno complementa al otro. Lupita carecería de sentido si no tuviera un hijastro a quien cuidar. Pablo adolecería de motivación sin sus hermanos, porque ya no fungiría de hermano mayor-protector del hogar. Lo mismo ocurriría con Rosendo y Stacy: el primero perdería motivación para continuar con sus estudios, el segundo, no apoyaría a la familia con lo poco que gana vendiendo cocos. Esta dependencia e interacción con el otro es aún más visible en Felipe; por ello, en el capítulo *La miseria* admite que sin sus hermanos su vida se tornaría aburrida. Las caracterizaciones de estos personajes oscilan entre la directa e indirecta, dependiendo de la función de su personaje en determinada escena. Por obvias razones, no podemos usar todos los capítulos para ejemplificar el arco argumental de Lupita y *los Entenados*. Sin embargo, se han escogido minuciosamente episodios donde se pueda tener una lectura clara de los conceptos mencionados. Los capítulos que se han escogido para analizar son los siguientes:

- *Paseo a Nobol*

- *El pretendiente de Lupita*
- *Stacy jardinero*
- *Lupita secretaria*
- *El suicidio de Pablo*

El primer episodio que abre esta lectura es *Paseo a Nobol*: los entenados buscan algo con qué distraerse en un aburrido fin de semana, así que chantajejan a Felipe para que los lleve a pasear en el auto de su interés amoroso. Felipe hace de las suyas y abandona a su familia en la carretera de Nobol. El capítulo *El pretendiente de lupita* gira en torno a la fidelidad de Lupita; por más que le lluevan regalos, ella solo ama al padre de sus entenados. En *Stacy jardinero*, Lupita consigue trabajo para Felipe, pero este se aprovecha de la inocencia de su hermano, Stacy, y lo engaña para que él haga su trabajo. *Lupita secretaria* se enfoca en la independencia de la mujer fuera del hogar; todos los entenados y hasta la vecina pierden la cordura cuando no hay una Lupita que los atienda. Por último, en *El suicidio de Pablo* el mayor de los entenados pierde su trabajo, lo que ocasiona cuadros de depresión que lo empujan a considerar quitarse la vida.

Abramos esta discusión con el capítulo *Paseo a Nobol*. Si en algo innovó *Mis adorables entenados* en la televisión ecuatoriana, fue en la estructura del show que interactuaba con sus espectadores; a la par, en una suerte de guía turística, presentaba al Ecuador y sus regiones. ¿En qué sentido? Las alusiones a diferentes lugares del país no se quedaban en simples diálogos; el set de grabación se disolvía para colocar a los protagonistas en espacios naturales como el mercado, el terminal terrestre, playas, lagos, restaurantes, carreteras y otras ciudades además de Guayaquil. Este capítulo inicia con el fanatismo de Pablo por el fútbol (caracterización indirecta), y el modo en que cualquier fan de este deporte, o de cualquier otro, lanza alaridos, gritos e insultos a la radio a pesar de que nadie lo va a escuchar, excepto su hermano Rosendo que se encuentra en la sala

leyendo el periódico. Casi al final del partido, Stacy entra en escena con su peculiar atuendo del trabajo (botas y machete) y, al igual que Rosendo, se burla del apasionamiento de Pablo por su equipo favorito. En ese momento, nos enteramos que Stacy es hincha del Barcelona (de Guayaquil) pues acepta jugar un pequeño partido con el mayor de los entenados, luego de que este se burla de la hinchada del “equipo torero”. Tras el lanzamiento de dos penales, Rosendo les quita el balón con el que están jugando y alude que es una reliquia que su padre le regaló cuando tenía seis años; además, les llama la atención y les pide sensatez; es decir, no jugar en la sala. En apariencia, estos siete primeros minutos no aportan en nada a la trama;⁴⁰ sin embargo, son necesarios para el planteamiento de uno de los temas principales del episodio y, por consiguiente, en uno de los problemas a resolver: el aburrimiento de la familia Vera en un domingo. En definitiva, no es un desperdicio de tiempo en pantalla porque “a veces, estas acciones se presentan al comienzo del relato, sin relación con la *fábula*, con el solo objeto de facilitar la caracterización; tales acciones, ajenas a la *fábula*, pueden considerarse, pues, como parte de la exposición”⁴¹ (Vilches, 1999, p. 191).

Luego tenemos la interacción de Lupita con Felipe, la que cumple la función de detonador para la presentación del verdadero argumento del capítulo. En primera instancia, aparece Felipe suplicando unas monedas para poner gasolina al auto que le prestó María Fernanda, su interés amoroso. Hay que resaltar que es el único entenado sin trabajo, en consecuencia, depende de su familia. Lupita se muestra aliquebrada porque esperaba encontrarse con su esposo, Ángel Vera (padre de *los Entenados*), pero como es costumbre, este está ocupado trabajando. Toda esa

⁴⁰Siguiendo las diversas nomenclaturas que puede tener, en esta ocasión, acogemos la definición de trama que proporciona Luisa Irene Ickowicz en su libro *Clímax y géneros*. Ickowicz afirma que las tramas son necesarias para cargar de sentido a la historia; es decir, hacerla más interesante y profunda (Ickowicz, 2018).

⁴¹El Padre Manuel Corrales Pascual nos habla de la exposición como “la comunicación de las circunstancias que determinan el estado inicial de los personajes y de sus relaciones” (2014, p. 165).

melancolía camuflada se derrumba cuando Felipe la llama madrastra, luego de que esta se niega a darle dinero. Aquí el motivo de la gasolina y el carro son fundamentales porque, dada la tristeza de Lupita, Pablo sugiere a Felipe que lleve a toda la familia de paseo, a cambio de tres mil sucres para la gasolina. Otro motivo primordial⁴² en este capítulo es la vergüenza-temor que siente Felipe a que lo vean con su familia y lo cataloguen de “cholo”; se pensaría que es solo otro rasgo del personaje, sin embargo, como veremos, a veces el oprobio del menor de los entenados se ejecuta como la estructura base para crear toda una escena.⁴³

Esta actitud tan característica de Felipe es otro ejemplo que plantea Manuel Espinosa Apolo en sus reflexiones sobre la identidad mestiza ecuatoriana. Hay que destacar lo acertado de su observación sobre ciertos comportamientos que nos acercan al estilo del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, imágenes arquetípicas del monstruo, el bien y el mal:

Los mestizos viven un doble sistema de normas de comportamiento: en el ámbito privado se expresa la vigencia de una cultura de rasgos indígenas que, incluso en ciertas ocasiones, es reconocida de forma explícita; mientras que en el ámbito público los mestizos asumen formas culturales occidentales dando lugar a un simulacro cultural. (Espinosa Apolo, 2000, p. 18)

Esta cita resulta acertada pues, como veremos más adelante, en muchas historias se repiten estos “simulacros culturales” de los que habla Espinosa Apolo en su libro *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. Aquí expondremos algunos ejemplos de personajes del cine y la

⁴²En estos dos casos, tanto en el de la gasolina como en el de la vergüenza, estamos hablando de motivos dinámicos porque se presentan mediante las súplicas y desprecio (que son acciones) de Felipe.

⁴³En primera instancia, la escena hace alusión al espacio físico donde se desarrolla la acción dramática. En un sentido más amplio podemos decir que “es una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y un espacio más o menos continuos, que cambia por lo menos uno de los valores de la vida del personaje de una forma perceptiblemente importante” (McKee, 2011, p. 33). En narratología se habla de una escena cuando hay una intervención continua de diálogos; por ejemplo, en obras de teatro.

televisión. En *Mis adorables entenados*, Felipe tiene que disimular su condición social para acoplarse a su grupo de amigos; sin embargo, cuando están en algún bar y el alcohol comienza a apoderarse de sus mentes, quiebra cualquier compostura de formalidad, pues ya no hay vergüenza ni resentimiento frente a un abrazo mediado por una canción entonada a todo pulmón. Al respecto, se puede citar un ejemplo aún más claro en la película ecuatoriana *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero. Salvador y Carolina, a pesar de ser primos, no tienen el mismo posicionamiento social. Parecería que Carolina y sus padres olvidan selectivamente acontecimientos o personas de un pasado previo a su posicionamiento en un estrato cómodo. Aquí el simulacro cultural se da en la fiesta de graduación de Carolina. La secuencia del diálogo que sostienen Ángel y Salvador nos revela que la familia de Carolina se avergüenza de sus familiares, y por ello no los invitan a ningún evento. Por otra parte, la música y la comida dan muestra de una imitación de comportamientos de otros lugares fuera de Ecuador. En cualquiera de los casos, el efecto cómico central está en lo risible de las estrategias que usan estos personajes para desvincularse de la familia y desconocer su pasado.

Tales consideraciones de los simulacros culturales son importantes para acercarse, si se quiere, a cualquier tipo de ficción con una mirada más crítica que apunta al análisis sociológico. Continuando con el estudio narratológico de *Paseo a Nobol* de *Mis adorables entenados*, el episodio prosigue cuando Felipe estaciona el auto para advertir a sus hermanos (ellos se encuentran en el balde de la camioneta) que se escondan para que sus amigos no los vean. Aquí se produce un salto temporal, un corte que traslada inmediatamente a Lupita y a los entenados a Nobol. En este caso, se da una elipsis ya que no se nos muestra por completo el recorrido, sino que se sitúa a los personajes directamente en el lugar al que desean ir. Hablamos de elipsis porque contribuye a la conexión de escenas que están temporalmente separadas; eso quiere decir que “se pasa por alto

uno o varios acontecimientos” (Corrales Pascual, 2014, p. 80). En otros términos, en pocos minutos se muestra a los protagonistas ya en un paradero, al lado de la carretera en Nobol. Aquí se presenta el motivo de la comida, que sirve para remarcar las personalidades de los entenados. Pablo, asumiendo su rol de hermano mayor y *hombre del hogar*, se encarga de invitar a todos la comida, y hace énfasis en que Lupita no se preocupe por la cuenta. Rosendo interviene con comentarios intelectuales como “qué lugar tan bonito y folclórico”, a la vez que demuestra el gusto por la comida típica al emocionarse cuando le sirven una humita. Stacy, siempre apegado a su Esmeraldas querida, quiere pedirse un bolón en lugar de probar algo distinto. Por su parte, Felipe, parado a un lado de la mesa, observa y juzga el comportamiento y gustos de los demás. A simple vista vemos a un personaje que no siente la menor empatía por sus pares; su función es detonar la rabia contra los otros personajes que comparten su mismo espacio ficcional. Sin embargo, Felipe es mucho más complejo que eso. Es un personaje que está, la mayor parte del tiempo, en un simulacro cultural; en este capítulo se muestra la simulación en el tono de voz que usa para llamar a la mesera, y luego en ordenar la comida. Personajes como Felipe tienen la función de menospreciar a su familia u hogar, y avergonzarse de la música, comida o tradiciones familiares nacionales.

Otro aspecto importante en el capítulo *Paseo a Nobol* es el planteamiento del arco argumental de Lupita y Felipe. Un buen acercamiento para este episodio es verlo con la idea de que Felipe hará todo por no estar junto a su familia; y Lupita, a pesar de las imprudencias de su entenado favorito, lo perdonará. No le basta a Felipe con arrojar a sus hermanos al río, y ni siquiera ayudarlos, tiene también que afectar directamente a su madrastra y hermano mayor. Luego de haber conseguido dinero y gasolina, Felipe abandona en medio de la carretera a toda su familia. Lo controversial de este personaje es la poca, o casi nula, empatía que demuestra. Por otro lado, Lupita contrapone el carácter egocentrista de Felipe con su notable indulgencia. Tal vez Lupita sea

la madrastra más agradable de la televisión ecuatoriana; y en este episodio queda claro cuando se opone a que echen a Felipe de la casa.

Si bien todos los hermanos son huérfanos,⁴⁴ este hecho no les impide compartir el cariño de Lupita. Es cierto que todos los personajes integran un relato común, que engloba la psicología de cada uno, y hace posible que su relación se sienta orgánica. Así pues, todos están encadenados a actuar en función del otro. Por consiguiente, algún cambio en su rutina desequilibra la cotidianeidad de los demás personajes. Un ejemplo de esto ocurre cuando Lupita decide buscar un trabajo fuera de la cocina del hogar. Pero ¿no es ese mismo cambio el que debe experimentar el personaje para que no se estanque en lo unidimensional? Sí y no al mismo tiempo. Sí, en el sentido que queremos, como espectadores, ver a Lupita fuera de su zona de confort; es decir, acercarnos a ella a través las acciones-decisiones que toma en momentos determinados que la empujan a adaptarse a otro ambiente, diferente del hogar que conoce (mucho más sexista), como en el capítulo *Lupita secretaria*. Estas variantes son necesarias para profundizar en la construcción del arco argumental del personaje; se nos hace saber que Lupita puede ser una esposa fiel y devota con sus entenados, pero también conocemos sus aflicciones como el estar cansada de cocinar, planchar y arreglar la casa. Este tipo de capítulos ahondan en la psicología del personaje; constatamos aquí la inconformidad de pertenecer a un sistema falocentrista. No obstante, las emancipaciones de Lupita del ambiente machista se reducen solamente a tres capítulos: *Lupita secretaria*, *El pretendiente de Lupita* y *Mamanazi*. Quizá se pudo haber explorado en más capítulos la determinación de Lupita por mostrar que puede subsistir sin su esposo y entenados. Sin embargo, la continua repetición de estos elementos narrativos distorsiona no solo la esfera de acción de un personaje, sino la de

⁴⁴ Su padre no aparece más que en algunas menciones (o apariciones donde solo se muestra la mano y se escucha su voz), y sus madres perdidas en Ecuador o en otros países.

todos.⁴⁵ Por eso en *Lupita secretaria* todos los entenados, incluyendo la vecina Meche, la visitan en el trabajo para convencerla de que vuelva a la casa y continúe cuidando de ellos. Son necesarios estos capítulos porque de alguna manera incitan a una revaloración de la importancia que tiene un miembro dentro de su círculo social. Y como espectadores presenciamos la transformación y evolución del personaje, y su universo. En este caso, hablamos de acciones dramáticas porque “es igual a una voluntad consciente e inconsciente del personaje, sumada a una situación conflictiva y a un cambio: voluntad + decisión + cambio” (Vilches, 1999, p. 30).

En el capítulo *El pretendiente de Lupita*, la madre de los entenados es cortejada por el dueño de la carnicería. Felipe, al estilo de la Celestina, funge como alcahuete para concretar una cita entre el amante desesperado y la doncella indiferente. El episodio enfatiza la fidelidad de Lupita. A pesar de todos los intentos del carnicero por conquistarla, Lupita no acepta ningún obsequio por el respeto y amor que tiene hacia su esposo. Queda claro que el corazón de la madre de los entenados no reposa en los bienes materiales. El capítulo *Mamanazi* nos responde a la pregunta de ¿qué pasaría si Lupita se cansara de cuidar a los entenados? Aquí, el personaje se tiene que ir de viaje y deja a un familiar al cuidado de los Vera. En consecuencia, si los entenados pensaban que Lupita era muy brava, exigente o quisquillosa, simplemente con la ‘mamanazi’ (como le dice Felipe) se dan cuenta de que no pueden ser ellos mismos porque siempre son interrumpidos con algún castigo cuando quieren comportarse de manera natural. Por lo tanto, podemos deducir que Lupita es el personaje que hace despegar las esferas de acción en cada entenado: para que Pablo cumpla el rol de hermano mayor-sustento del hogar, para que la ingenuidad de Stacy sea recibida dulcemente (con el cariño de una madre), para motivar a Rosendo

⁴⁵ Con esferas de acción se hace alusión a una tipología funcional que está en todos los personajes y los hace actuar dependiendo la utilidad que sea necesaria en cada situación. En el caso de *Mis adorables entenados*, podemos decir que las esferas de acción se distribuyen en el agresor, el auxiliar o ayudante, hombre/mujer o cosa material que debe ser rescatado, el héroe.

a que se gradúe rápido de la universidad, y, desde luego, para ser la cómplice de las malicias de Felipe.

Capítulos como *Stacy jardinero* son ocasiones en las que el protagonismo es para un solo personaje; los demás miembros de la familia solo matizan las situaciones de la fábula que se salpica por varias acciones dramáticas que no suelen presentarse habitualmente en personajes como Stacy. En este episodio, Lupita consigue trabajo para Felipe, pero este engaña a Stacy para que ocupe su lugar. Un rasgo muy característico en el personaje de Felipe es el de siempre buscar los medios para que sus hermanos hagan lo que a él le corresponde. Esto se debe a la atracción del menor de los entenados por una vida que se inclina a un estilo ascético, en el sentido que siempre busca *alejarse del mundanal ruido*. Luego tenemos la aparición de dos personajes estereotipados: la dama con dinero y su sirvienta. Por conveniencia de la fábula no se profundiza en su psicología; por eso no trasciende más allá de los rasgos superficiales que dota el estereotipo. Ahora bien, la importancia de este episodio radica en la insistencia por recordarnos la nobleza de Stacy, y lo complejo que puede ser este personaje pese a no tener mucha participación en la serie.

3.3.3. *Dejémonos de vainas*

Podemos dividir esta serie en dos secciones (obviamente, las primeras temporadas y las últimas) en las que hay una diferencia notable en las historias, junto con la desaparición de personajes y la llegada de otros; es decir, la serie intenta innovar y despegarse del estilo inicial. Algunos episodios de las primeras temporadas se enfocan en un solo problema de algún personaje, lo que desemboca otras escenas que se deben resolver con otros miembros de la familia. La adaptación ecuatoriana de *Dejémonos de vainas* compartía con la original colombiana sus personajes y gran parte de las historias de los capítulos. Ambas series fueron muy similares en mostrar una familia de clase media de un país latinoamericano. Se podría decir que el show

ecuatoriano se distanció de su homónimo colombiano a partir de la salida de varios actores: el primer cambio fue con el personaje de Juan Ramón Vargas, que luego sería más conocido como *el Moncho*; Pisca Bustamante (Renata) abandonó el programa para participar en otra serie; Josefa fue reemplazada por Vitalina; Ramoncito y Teresa dejaron de aparecer aludiendo que se fueron a estudiar al extranjero; así mismo, Ramiro Pérez o *el Chagra* dejó también a la familia Vargas. Casi la mitad del elenco original fueron reemplazos con nuevos personajes; tal cambio permitió a *Dejémonos de vainas* tener su propia esencia y originalidad como sitcom. Una nueva dupla de compañeros se formó y dejó de lado a Ramiro y Moncho: el Cabo Mosquito Mosquera y Aristóteles Beckenbauer.

Para la lista de caracterizaciones, se han escogido personajes de las últimas temporadas. Tal razón se justifica dado que la serie adquirió autenticidad desde que dejó de parecerse a una adaptación de *Dejémonos de vainas* Colombia. Por otra parte, el show supo continuar y dejar de lado, sin ninguna repercusión importante, el reemplazo de personajes:

Tabla 6

Características tridimensionales de Moncho

Moncho:

Viudo	Bigotón
Periodista	Fan de la gastronomía serrana
Hombre de mediana edad	Persuasivo
Hincha de Liga Deportiva Universitaria	Católico

Tabla 7*Características tridimensionales de Vitalina***Vitalina**

Soltera	Católica
Ama de casa	Supersticiosa
Costeña	Impulsiva
Risueña	Vehemente
Cantante de ducha	Dotes culinarios

Tabla 8*Características tridimensionales de Margarita***Margarita**

Soltera	Lee poesía
Hermana mayor	Melómana, en especial del rock nórdico
Estudiante	Despistada
Cabello color de una remolacha	Buena cantante

Tabla 9*Características tridimensionales de Mosco Mosquera***Mosco Mosquera**

Soltero	Extrovertido
Policía	Aventurero
Barrigón y bigotudo	Labioso

Vividor	Enamorado de Vitalina
---------	-----------------------

Tabla 10

Características tridimensionales de Aristóteles Beckenbauer

Aristóteles Beckenbauer

Soltero	Cantante de ducha
Extranjero	Domina el habla ecuatoriano
Alta estatura, complexión delgada	Aventurero
Director técnico de fútbol	Jocoso

Ahora comentaremos dos episodios que corresponden, cada uno, a una etapa diferente del show; aunque sean prácticamente idénticos. La serie tiene dos capítulos *Martes 13* y *Martes 13, mito o realidad*, con la misma premisa y estilo marcado a la hora de encarar el tema: la fortuna y las supersticiones sobre los personajes. El tema⁴⁶ se mantiene con las mismas estructuras narrativas que siguen una cronología lineal de acontecimientos desfavorecedores para algunos personajes. El presente se mantiene rígido en mostrarnos como la mala suerte cae sobre cualquier personaje que se burle del azar o las precauciones de otros; en cualquier caso, se evidencia que el contacto con el mundo exterior es inmanente y los seres que lo habitan se nutren de nuestros deseos y miedos. Estos episodios resaltan por demostrar la poca libertad creativa que les daban a los guionistas; sobre *todo Martes 13, mito o realidad* que está dentro de las últimas temporadas en las que la serie

⁴⁶Entendemos al tema como el “asunto sobre el cual el autor reflexiona” (Ickowicz, 2018, p. 294).

tuvo mayor autonomía para mostrarnos capítulos como *La corriente del niño*, que seguían siendo adaptaciones pero de una cultura popular estadounidense como la de los años 90.⁴⁷

En estos capítulos, los personajes Moncho, Renata, Josefa y Ramiro tienen las mismas tramas paralelas (en el primer episodio de *Martes 13*); los dos primeros no creen en las supersticiones de ese día, mientras que los otros dos personajes temen por su bienestar, así que utilizan todas las cábalas que escuchan por la radio. Las peripecias de Moncho empiezan cuando, en la calle, no hace caso a las advertencias de Ramiro y decide pasar debajo de una escalera tres veces, y un balde de pintura le cae encima. Renata no consigue ningún taxi para llegar al trabajo, y unos jóvenes en una camioneta la empapan. Josefa escucha por la radio los consejos del doctor Maverick a fin de repeler todas las malas energías con brebajes y rituales extravagantes. Lo mismo ocurre con Ramiro luego de abandonar a Moncho en media calle; se dirige a su casa para seguir los consejos de la radio. En este punto sabemos que el famoso doctor Maverick es un fraude, y aun así muchas personas creen en él. Se retoma la mala suerte de Moncho con una llanta baja en el carro, y luego un casi intento de secuestro. A la par, Renata, Josefa, Margarita y sus hermanos conversan sobre su mal día. Cuando ya todos están en el hogar acuerdan que necesitan la ayuda de un especialista que les haga una “limpia”.

En párrafos anteriores se mencionaron algunas de las duplas o tríos más famosos; muchas veces sus integrantes son una fuente inagotable de situaciones cómicas dada la dualidad de sus personalidades. En estos dos capítulos de *Dejémonos de vainas* se presenta a la pareja arquetípica, en este caso la dupla de estafadores (el tonto y el listo) que “ayudan” a los Vargas con su mala

⁴⁷*Dejémonos de vainas*, sobre todo en sus últimas temporadas, se caracterizó por adaptar a lo ecuatoriano clásicos del terror como *El Exorcista*, *Chucky*, *el muñeco diabólico* o la parodia de *Los locos Adams*. Muchas veces personajes como Freddy Krueger, Jason Voorhees son asociados a funcionarios financieros o a instituciones del Estado. El humor de *Dejémonos de vainas* muchas veces se estanca en la acumulación de frases que intentan ser graciosas al comparar alguna situación desalentadora o algo escalofriante con los empleados públicos. El programa demanda una risa cuando hay alguna situación propicia de mostrar analogías para reconocer con ridiculidad la ineficacia de instituciones como la Policía, junto a la corrupción de finales del siglo XX.

suerte. Aquí, como espectadores, entramos en un juego donde sabemos *algo* que los personajes desconocen⁴⁸ y somos cómplices de la estafa del doctor Maverick. Luego de la sesión de purificación, los farsantes proclaman su buena suerte e intelecto al *ver la cara* a sus radioescuchas; sin embargo, el mismo ladrón que asaltó a Moncho entra en escena para sustraerles todo lo que llevan, es decir, el ciclo se repite y da cierre al capítulo.

Por otro lado, el episodio contraparte de las últimas temporadas es básicamente idéntico; los únicos cambios se dan con la participación de Aristóteles Beckebauer en lugar de Ramiro, Vitalina toma la posta de Josefa, y el Mosquito Mosquera reemplaza a Renata.⁴⁹ *Martes 13* y *Martes 13 mito o realidad* también comparten el mismo orden en que presentan los acontecimientos en una misma estructura temporal. A tal estructura temporal, Ickowicz la denomina *contrapunto*, es decir, “la narración desarrolla dos o más historias que se van intercalando y finalmente concluyen en única trama, resignificándose el sentido de todas y el de su vinculación” (Ickowicz, 2018, p. 137).

Se mencionó ya que ambos episodios comparten el mismo tema, y quizá por falta de creatividad y la presión de entregar el capítulo a tiempo, se mantienen también los mismos motivos y motivaciones. Podemos aludir que el motivo de la escalera, la pintura, la llanta y el robo modifican la situación (asociado), pero no son el motor de la fábula. El baldazo de agua que reciben Renata y la nueva esposa de Moncho es un motivo asociado porque, de alguna manera, se conecta

⁴⁸Igual sucede en el capítulo *El muerto* de *Mis adorables entenados*; sabemos que Rosendo puso un cadáver en el sofá a fin de estudiarlo, pero los demás miembros de la familia Vera lo ignoran.

⁴⁹Este capítulo es una copia casi exacta del original. Las únicas variantes constituyen el reemplazo de los personajes. Los diálogos cambian, pero la situación es la misma. De igual forma se conservan las peripecias de Moncho: la escalera, el auto y el ladrón. Sin embargo, aquí no participa ningún hijo, a pesar de que Margarita continuó en la serie. El ritual al final de los dos capítulos marca la diferencia: un distanciamiento entre el concepto de familia tradicional compuesta por padres, hijos y empleada, y un nuevo concepto de familia articulada por amigos y conocidos. El final sigue siendo el mismo, solo que el doctor Maverick es reemplazado por el doctor Calcuta, quien con su secuaz se encarga de estafar a los Vargas.

y tiene repercusión en las siguientes escenas donde aparecen esos personajes e influyen en su decisión por aceptar que la familia Vargas tiene alguna maldición. En un sentido más amplio, el motivo dinámico, al igual que el tema, se presenta como la mala suerte de estar en el lugar y tiempo equivocados. “Con relación al tema, los motivos de cada trama son diversas facetas de la temática central, así ahondan y expanden su alcance” (Ickowicz, 2018, p. 136). En estos episodios tenemos también motivos libres, que no se encadenan necesariamente con la trama; por ello, se cierran en el momento que su función se cumple, como la superstición de Josefa y Vitalina, que las mueve a comportarse como personas esotéricas, así como los ajos que Ramiro y Aristóteles Beckenbauer llevan en el cuello. En este punto, cabe preguntarse si este reciclaje de capítulos constituye un síntoma de decadencia de un exitoso show de televisión.⁵⁰

3.4. La casa en la vida real y en la ficción

Dentro del análisis de las series hay que hablar también de los espacios donde los personajes convergen para entretenernos. La casa se ha vuelto un tópico recurrente y puede presentarse como en el cuento *Casa tomada* (Cortázar, 1957), la película *The Others* (Amenábar, 2001) o en los cuartos de la serie *Mis adorables entenados*. En televisión y en el formato sitcom en el que los capítulos transcurren en muchas líneas, de una u otra manera surgen misterios en torno a los cuartos y pasillos desconocidos del hogar, y de tal manera se mantienen para incitar nuestra imaginación. Partimos casi siempre por *los Entenados* porque plantearon primero una historia que a veces distorsiona nuestra atención hacia los lugares a los que no nos es permitido ingresar como lectores-espectadores. En principio, aceptamos que se trata de un set y, por tanto, solo hay espacio para la cocina y la sala (aunque suficiente) pero, por otro lado, muchas veces la acción comienza el momento en que algún personaje sale de su habitación. También, dentro del

⁵⁰Podemos mencionar el caso de la *sitcom* de *El chavo del 8*. Luego de la partida de los personajes de Kiko y don Ramón (por conflictos creativos) el show recicló episodios como “*La nueva vecina*” o “*La viruela*”.

espacio se incluyen los baños, aunque ¿es necesario adentrar al espectador hasta allí? No obstante, al final de cada capítulo, todos esos espacios están restringidos a la vista de los espectadores; son lugares a los que no se recurre como primera opción.⁵¹ Por ejemplo, en el capítulo *Lupita en la maternidad* hubiera sido una buena excusa para mostrar el dormitorio de la protagonista. Sin embargo, el personaje parece estar más cómodo con la presencia de todos sus entenados en la sala. La organización de la habitación de Pablo, Rosendo, Stacy y Felipe despliega imágenes que se prefiere mantener como un misterio.

En suma, la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable. (Bachelard, 1957, p. 31)

La casa de los Vera es entrañable porque albergó a la primera familia ecuatoriana en formato sitcom. Como ya se mencionó, en las series de comedia el espacio es un personaje más, en ocasiones más importante que la misma historia central. Por tal razón, el espacio donde se mueven los personajes es siempre un eje de análisis. En el caso de *Mis adorables entenados*, su hogar, colmado de retratos, conjuga el pensamiento de toda una sociedad que se desvanece en su decorado: Dios y la familia. Las paredes de la casa de la familia Vera están adornadas por retratos de Jesús, un espejo y las fotografías de las madres de los entenados.⁵² Luego está la cocina con un pequeño mesón, junto a una cocineta y algunas sillas. Y a unos pasos, el sillón tan característico

⁵¹Con un reducido espacio, esta serie para su época resultó innovadora. Ningún detalle en la casa se siente fuera de lugar; con pocos recursos supieron presentar una historia digerible para la mayoría de los ecuatorianos. Da la impresión de que, con los años, la calidad de las producciones ha disminuido. Programas con mayor presupuesto como *Juntos y Revueltos* (2021), asfixian al espectador con todos los detalles de las habitaciones, a un estilo muy barroco, superponen elementos junto a encuadres de cámara que resultan abrumadores.

⁵² Hay que mencionar que el cuadro de la boda de Lupita se defiende por sí solo en mitad de las demás fotografías.

en una comedia familiar. No hay otros espacios que mostrar y, sin embargo, es suficiente pues “se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad. Entonces se abre, fuera de toda racionalidad, el campo del onirismo” (Bachelard, 1957, p. 52).

El espacio habitual de los personajes ayuda a conocer aspectos que se distancian de una caracterización indirecta individual y se aíslan en pequeños detalles como los adornos magnéticos de la refrigeradora, las pinturas o retratos en las paredes. El sillón es lo más preciado que tiene la familia Vera (antes de que compren una televisión); estilos y colores diferentes de sillones hacen notar el *cambio* físico o espiritual de los personajes. Este tipo de adornos colocados intencionalmente son indispensables pues dan pie para preguntarse sobre su origen y conexión con el personaje. En el capítulo *Los ladrones*, pese a que los Vera consiguen de vuelta su sofá, se hace notar que es el único objeto de valor en el hogar (aparte de los zapatos de Felipe). Además, se tiene la aparición del personaje del policía que “cumple” con su deber a cambio de unos billetes extra. “Pero si la casa es un valor vivo, es preciso que integre una irrealidad. Es necesario que todos los valores tiemblen” (Bachelard, 1957, p.58).

En este punto, es posible establecer una relación espacial entre la casa de los Vera y el laberinto de Asterión, puesto que se puede hallar una similitud de los personajes en cuanto a su autonomía dentro del hogar. Se comentó ya que los cuartos de los entenados guardan un misterio; sus dos puertas se asemejan a las catorce de las galerías en los pasillos del cuento *La casa de Asterión* (Borges, 1974) por la proximidad que tienen los protagonistas para concebir su realidad a través de las paredes del hogar. Desde una mirada existencialista, la casa constituye un primer momento de interacción con el mundo. Sartre plantea su existencialismo a partir del “existo, luego pienso”, es decir, primero reconocemos nuestra finitud y esencia en las paredes del hogar, para

luego deambular por el mundo exterior. Asterión es un ser mitad toro mitad humano, que se la pasa reflexionando sobre el laberinto, su hogar, y no deja de ser igual o hasta más sensible que la humanidad de los Vera o Vargas: “También he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar [...] La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo” (Borges, 2011, p. 270). Asterión, al igual que los Vera y los Vargas, es prisionero en su propia casa; a pesar de que no hay cerraduras, su condena es justamente la libertad que posee. No se equivoca Sartre al sentenciar que somos esclavos de nuestro libre albedrío, y que la mirada del otro es el infierno. Hay que tener en claro que, más explícito en obras audiovisuales, todo espacio llama a la acción; es precisamente ese estado activo el que el existencialismo humanista de Jean- Paul Sartre propone:

La doctrina que yo les presento es justamente lo opuesto al quietismo, porque declara: *Sólo hay realidad en la acción*. Y va más lejos todavía, porque agrega: “El hombre no es nada más que su proyecto, no existe más que en la medida en que se realiza, no es, por lo tanto, más que el conjunto de sus actos, nada más que su vida”. (2014, p. 23)

3.5. Condición Existencialista en los Personajes de *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas*

El existencialismo propone una revaloración de la condición humana, y una postura activa en la búsqueda de un sentido trascendental. Esta corriente filosófica está presente en las comedias ecuatorianas escogidas para este trabajo. Se puede mencionar, así, el capítulo *El suicidio de Pablo* cuando el mayor de los Vera vuelve a perder el empleo, lo que lo lleva a replantearse su existencia. Al igual que Sísifo, Pablo es condenado a un castigo que en apariencia se reduce a un trabajo automático y sin esperanzas. El motivo del despido despoja al personaje de todo sentido de vida que creía tener, de ahí que surge la motivación del suicidio. No obstante, Pablo desiste de

quitarse la vida por los recuerdos de su familia que llegan a su mente antes de lanzarse al río. Este re-conocimiento le otorga la conciencia de que no hay un mundo enteramente racional, así que su vida es una lucha constante por encontrar el sentido pleno dentro de la existencia. Luego de superar las ideas de suicidio, el mayor de los entenados concibe al mundo a partir de una mirada nihilista. Sin embargo, antes de ser consciente de sus límites, Pablo lleva su existencia en base a objetivos, que por dentro sabe que no los puede lograr. “En la medida en que imaginaba una meta en su vida, se ajustaba a la existencia de una meta a alcanzar y se convertía en esclavo de su libertad” (Camus, 2012, p. 77). En este caso, el hombre absurdo vive con la idea de que sus actos no son relevantes, no tiene un objetivo ‘trascendental’, se limita a cierto egoísmo, pero no por ser egoísta en un sentido tradicional, sino porque entiende que no tienen más que hacer en el mundo que buscar su propia felicidad. Quizá es un momento por el que todos deberíamos pasar.

3.5.1. Camus y Sartre en algunos personajes de series ecuatorianas

Por el lado de *Dejémonos de vainas*, con el Cabo Mosquito Mosquera se tiene la apreciación del Don Juan de Camus. “Para entender bien a Don Juan hay que referirse siempre a lo que simboliza vulgarmente: el seductor normal y mujeriego. Es seductor de lo más normal. Con una diferencia: que es consciente y por ello es absurdo” (Camus, 2012, p. 96). Con todos los intentos fallidos por conquistar a Vitalina, el personaje es consciente que esa búsqueda constante desemboca en el absurdo, en la medida que sabe que, si su *objeto* de deseo le llegase a corresponder, se acabaría la ilusión. Todo radica en una especie de permanente inconformidad de amar, lo que lleva a la búsqueda de lo que produce más placer. “¿Por qué iba a plantearse un problema moral? No se condena por deseo de ser santo [...] El infierno es para él algo que se desafía” (Camus, 2012, p. 95). Aun así, muchas veces este personaje necesita a Aristóteles Beckenbauer para poder ser el Mosquito Mosquera en todo su esplendor. Ambos afrontan el

absurdo con la trascendencia que le otorgan a sus aventuras; nada queda para después en la imposibilidad de un mañana, se la juegan el todo por el todo cortejando a Vitalina o vendiendo productos de clonación. “El conquistador o el actor, el creador o Don Juan pueden olvidar que su ejercicio de vivir no funcionaría sin la conciencia de su carácter insensato” (Camus, 2012, p. 131). A su vez, el Cabo Mosquito Mosquera es cómplice del proceso de asimilación de una cultura ‘desconocida’ para Aristóteles Beckenbauer; no pretende ser un espejo para el individuo recién llegado, pero sí una guía de presentación de Ecuador. Emil Cioran, acerca de la condición de extranjero nos plantea lo siguiente:

El que pertenece orgánicamente a una civilización no sabría identificar la naturaleza del mal que la mina. Su diagnóstico apenas cuenta; el juicio que formula sobre ella le concierne; la trata con miramientos por egoísmo. [...] el recién llegado la examina sin cálculo y capta mejor sus desfallecimientos. Si está perdida, el aceptará la necesidad de perderse también, de constatar sobre ella y sobre sí mismo los afectos del *fatum*. En cuanto a remedios, ni posee ni propone ninguno. Como sabe que no se puede curar el destino, no se erige como salvador de nadie. Su única ambición: estar a la altura de lo incurable. (Cioran, 2000, p. 8)

En un sentido más amplio, el existencialismo aparece como fundamento de la ficción en *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas*. No se trata de mostrar a sus personajes en un quietismo total o en sufrimiento espiritual constante; de hecho, el existencialismo llama con vehemencia a la felicidad, tal como Camus nos pide que imaginemos a Sísifo feliz: “El corazón humano tiene una enojosa tendencia a llamar destino solamente a lo que lo aplasta. Pero también la felicidad, a su manera, carece de razón, pues es inevitable” (2012, p. 163). Si el individuo real,

de carne y hueso, es arrojado al mundo desamparado de todo conocimiento,⁵³ los protagonistas de estas series son depositados en el escenario del hogar para entretener al público eternamente. Al igual que Sísifo, que tiene que empujar una roca hasta la cúspide de una montaña, los Vera y los Vargas deben aceptar el destino, aparentemente trágico, al que fueron condenados. Ellos no lo saben, pero armonizan nuestro estado de conciencia al hacer visible la angustia constante de tomar decisiones frente a una realidad desfavorecedora. Así como el héroe griego encuentra el sentido a su trabajo al momento en que la roca desciende, de modo análogo, en las series ecuatorianas la ruptura de la cuarta pared,⁵⁴ sobre todo en *Dejémonos de vainas*, permite a los personajes detener toda la acción para aceptar su destino a partir del sentido propio que le otorgan a cada palabra que dirigen al público. En consecuencia, estos personajes también gozan de libertad porque asumen las responsabilidades de sus actos. Y aunque parezca obvio, la libertad siempre está ligada a la felicidad, la capacidad de autodeterminación y gobierno de nosotros mismos a través de nuestra ideología personal; sin embargo, “al querer la libertad descubrimos que depende enteramente de la libertad de los otros, y que la libertad de los otros depende de la nuestra” (Sartre, 2014, p. 32).

En conclusión, los personajes de las series *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas* nos proponen maneras de vivir la vida o hacerla más llevadera. Las historias de sus capítulos no se distancian de la realidad de sus espectadores. Con una lectura existencialista comprendemos sus arcos argumentales, así como la proximidad con la que nuestra intimidad choca con la de ellos. Estas sitcom no nos piden que entremos a la casa del vecino sin permiso a robar su comida, como La tía Maura o el Cabo Mosquito; más bien invitan a mirarnos hacia dentro, reconocer lo frágil de la humanidad, las posibilidades para afrontar día a día el absurdo sin necesidad del suicidio. Así

⁵³ Sartre (2014) considera que, con el desamparo, el humano adquiere autonomía en su proyecto de vida.

⁵⁴ La ruptura de la cuarta pared, en el lenguaje audiovisual, hace alusión a una interacción directa entre personaje-espectador. El protagonista habla directamente a la cámara; es consciente de que está dentro de un show.

como son manifestaciones testimoniales de su tiempo, nos ayudan también a evaluar los cambios que se han producido. En cierta medida, somos producto de sus personajes.

CAPÍTULO IV

4.1. Directrices para un guion animado

A diferencia de los capítulos anteriores, que se centraron en el análisis de la comedia ecuatoriana a través de reflexiones narratológicas o históricas, el propósito de este es elaborar un boceto con elementos teóricos y técnicos que permitan la creación de una serie animada de televisión. Para articular tal proyecto, nos basaremos en el libro *Escribiendo series de televisión* de Rosa Noemí Schrott. Principalmente, usaremos las directrices que esta autora plantea para elaborar el esquema de una biblia. Ahora bien, ¿qué es una biblia en la jerga de productores, guionistas y directores? Fundamentalmente, es un documento en el que el guionista aborda el universo de su serie: estilo, tono, personajes e historia en general. “En otras palabras, es el libro de reglas y contiene todo aquello que es necesario saber acerca de la serie” (Schrott, 2014, p. 193). Este tipo de documento suele variar, dependiendo las exigencias de los productores, sin embargo, contiene ciertos elementos indispensables: pitch, logline, arco argumental de personajes, diseño de personajes, sinopsis general, sinopsis por capítulos y un guion tentativo de cualquier episodio. La funcionalidad de estos componentes determina si la idea del programa es viable o se la envía al baúl del olvido.

- Pitch: En inglés hace alusión a la bola rápida en un juego de *baseball*. En este contexto, podemos decir que es la descripción o concepto central de nuestra serie. En pocas líneas debemos establecer de qué va a tratar el programa. Por lo general, un pitch se escribe siguiendo las preguntas de qué, quién, cuándo, dónde y cómo. Siempre procurando establecer la idea de serialidad; es decir, cuál es el común denominador que estará orbitando en todos los capítulos.

- Logline: La idea del logline es reducir el pitch a una o dos líneas en las que se establezcan los personajes y la trama.
- Sinopsis: Planteamiento más elaborado de los acontecimientos de la fábula.

En lugar de platear un guion literario como tal, optaremos por la elaboración de la biblia con una escaleta. En primera instancia, la escaleta es una columna que sostiene el relato en una fase previa a su escritura guionada; contiene menores descripciones, diálogos y, sobre todo, secuencias y escenas. Una escaleta ayuda a organizar la estructura que queremos darle a nuestro producto; no podemos adentrarnos al guion como tal sin antes conocer bien la historia que queremos contar. Por lo tanto, es una guía que distribuye espacios, acciones y personajes. La realización de una escaleta puede variar, desde una hoja donde únicamente se establezcan los puntos de giro más importantes hasta más de 20 páginas con un tratamiento más secuenciado. En ambos casos, debemos guiarnos por la fórmula básica de contar historias: personajes + género + diégesis. Como ejemplo de una escaleta corta usaremos el capítulo *Paseo a Nobol* de la serie *Mis adorables entenados*.

Por otro lado, una escaleta más elaborada tiene cierta libertad de aproximarse a un guion. A pesar de ser un diseño, los elementos que la componen prevalecen hasta el final. La escaleta muestra apenas una porción de los conflictos internos o externos de los personajes. También los diálogos se simplifican, pero esto no implica que se excluyen las bases filosóficas, literarias y estilísticas que constituyen todo un armazón para plantear una situación que choque contra nuestra sensibilidad. El universo ficcional que se pretende crear se amplifica en el guion; aun así, elementos como el conflicto central y la psicología de los personajes tienen que constar en la escaleta a fin de profundizarlos posteriormente. En este caso, elaboraremos una escaleta mucho

más secuenciada. Para ello, tomaremos en cuenta algunos elementos que nos ayudarán a dar equilibrio al texto:

- Teaser: constituyen las primeras escenas del capítulo. Por lo general se presenta antes que el intro musical de la serie.⁵⁵ El teaser “puede tener que ver con la historia principal o no, puede ser un momento dramático, un momento gracioso, un momento ridículo, que le recuerde al espectador por qué le gusta ese programa” (Schrott, 2014, p. 78).
- Setup: Junto con el teaser, engloba los primeros minutos; su función radica en fijar los primeros acercamientos al conflicto central y al argumento del capítulo.
- Primer punto de giro: Una situación desestabiliza la tranquilidad de los protagonistas; por ello tienen que abandonar ‘su zona de confort’.
- Punto de resolución aparente: Es el punto medio de la fábula; en apariencia se resuelve el conflicto central, pero las acciones de los personajes solo intensifican el problema. Puede dar respuesta a alguna interrogante del setup (Schrott, 2014).
- Segundo punto de giro: Misma función que la del primer punto de giro, pero nos empuja de lleno a la resolución del conflicto.
- Clímax: Corresponde a los últimos minutos del capítulo, donde la tensión debe ser un elemento constante. Los personajes se transforman y se altera su universo. “Puede concluir con el fracaso o la solución de los elementos planteados en el setup. El conflicto cierra con una resolución, ya sea de fracaso o éxito, de aquello que los protagonistas se proponen” (Schrott, 2014, p. 80).

⁵⁵ Véase la *sitcom* estadounidense *Malcom in the middle* (2000).

4.2. Importancia del guion literario

Antes de adentrarnos de lleno a la creación de la biblia, resulta coherente exponer algunas ideas en cuanto al guion literario. En las páginas anteriores se comentaron aspectos funcionales: la elaboración de arcos argumentales, caracterizaciones o elementos prácticos como la ambientación; estas, entre otras características, conforman el producto final de una *sitcom*. Luego de plantear la operatividad de los aspectos narratológicos en episodios de *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas*, conviene estudiar el guion como un texto susceptible de análisis. Empecemos por preguntarnos ¿qué es el guion como obra? En principio, se vincula como un relato escrito con su propia estructura; por ejemplo, todo guion debe estar en tercera persona y en tiempo presente. Se considera un relato porque mantiene elementos como personajes, acontecimientos, espacio, tiempo y narrador. Sobre todo, la mayoría de las veces, en parangón con la literatura, se emplea el recurso narrativo del narrador omnisciente. En lo audiovisual, la cámara se encarga de entregar esa omnisciencia al espectador a través de la composición de la escena; así mismo, los movimientos de cámara junto a los planos sirven para determinar y contextualizar hechos dramáticos dentro de la escena. “Lo importante es que todos estos procesos tienen una *lectura dramática*. Por ejemplo, el acercamiento de la cámara enfatiza o subraya una acción o un personaje; mientras que, si la cámara retrocede, lo que está indicando al espectador es *olvídate*” (Vilches, 1999, pp. 46-47). Lo singular de la cámara como narrador es que “el objetivo sería transmitir un ‘pedazo de vida’ tal como ha tenido lugar, sin selección ni organización” (Corrales Pascual, 2014, p. 118). Sin embargo, no es hasta que ya se tiene el presupuesto, y a los actores listos para grabar, cuando el director decide qué planos y movimientos ocupar para contar la historia. Por tal razón, este apartado se focaliza en presentar las directrices para una serie animada,

específicamente a través de la escaleta de un guion que nos permita plantear el universo del programa a partir de la elaboración de una pequeña biblia de trabajo.

Una de las principales contradicciones para asumir el guion literario como un texto analizable se presenta dado que “no se termina con la lectura; se completa y se realiza en la representación, en el montaje” (Martínez, 2018, p. 142). El guion literario puede concebirse como un ejercicio creativo e intelectual; sin embargo, si no tiene su complemento, la adaptación, no constituye más que un texto llamativo para personas que disfrutan leer este tipo de literatura. Por su formato tan rígido, el guion muchas veces ha pasado desapercibido en análisis de contenidos audiovisuales; en esos estudios las observaciones se hacen a partir de un producto ya ‘terminado’ que engloba la adaptación, y no al guion como estructura base de un producto que sobrepasa las fronteras de la palabra. No obstante, al ser creación literaria “pone en contacto las zonas más conflictivas del corazón humano que, normalmente, queremos separar: el universo consciente y el inconsciente y, por cierto, los instintos de vida y de muerte” (Ubidia, 2014, p. 24). Así pues, resulta extraño encontrar un libro físico que contenga guiones literarios. La obra de teatro es un caso aparte: ambas solo se parecen al momento de escribir los diálogos. Aunque hay que aceptar que es más digerible leer una pieza teatral que un guion. Se puede concluir esta idea con la siguiente reflexión:

El guion literario cobra vida y verdadero sentido al ser filmado. Está hecho para realizarse a través de sonidos e imágenes en movimiento. No obstante, ni el guion ni la obra de teatro dejan de ser literatura por estar concebidos como esqueletos de una puesta en escena o de un rodaje. Sea empleada para ser dicha o para describir, la palabra se mantiene como el pilar de sus cimientos. (Martínez, 2018, p. 142)

Por otro lado, un guion literario es otra forma de medio que sirve para representar aspectos incomprensibles de la realidad. Al mismo nivel que una novela, cuento o poema es una primera concepción del mundo a través de la palabra, y su estela resalta a través de los personajes. Tanto en un guion como en cualquier obra literaria, “los personajes de ficción son un cúmulo de gestos, necesidades e intenciones que nos son familiares. Los objetos que aparecen en un relato se nos presentan, mal que bien, con ciertas características conocidas” (Martínez, 2018, p. 31). Los personajes existen dentro de múltiples capas de ficción, que podemos acceder por medio de la literatura, y, a través de ellos, se “permite ver, resumida, no disuelta en la infinitud del mundo, la forma entera de una vida” (Ubidia, 2018, p. 35). En párrafos anteriores se mencionó que toda obra de ficción tiene el poder de mover nuestra sensibilidad, pues se produce un proceso de anagnórisis cuando leemos con atención cualquier texto literario. Existe una paradoja al asimilar la ficción con lo inverosímil, aunque dentro de esta se encuentran galerías por las que se puede transitar para encontrar un sentido mayor a la existencia. Artículos más ‘serios’ como reglamentos, noticias o leyes ejecutan “una función importantísima en la maquinaria legal, sin embargo, a veces la situación exige giros y grados de flexibilidad para abordar ciertos problemas. La ficción puede ayudar a entender por qué en algunos casos A más B no implica C” (Martínez, 2018, p. 187). Este apartado intenta, por un lado, reflexionar sobre la importancia de la ficción en la vida cotidiana; por otro, plantear directrices para una serie de televisión, las que deben lograr convencer por los argumentos a partir de una escaleta de guion literario. Todas estas reflexiones apuntan a comprender los alcances de la literatura, ya que es “la más alta forma de comunicación humana” (Ubidia, 2014, p. 37). El guion responde a una *gramática del relato*; por tanto, resulta comprensible el analizarlo. En principio, su importancia dentro de un producto audiovisual acabado radica en lo siguiente:

[...] cuando las palabras nos remiten a hechos reconocibles y a personajes con los que nos identificamos, o cuyas aventuras y desventuras se conectan con nuestra existencia, asumimos como propio el mundo de ficción que cobra vida en nuestra imaginación. Se trata de un proceso que podemos llevar a cabo no solo a través de la literatura, sino mediante una escena teatral o un personaje cinematográfico cuyas vivencias nos llevan a la risa, la curiosidad, el entusiasmo, etc. (Martínez, 2018, p. 23)

La lectura de un guion literario es equiparable a la de cualquier otro texto que se inscriba dentro del drama, la lírica o la prosa. Sin embargo, muchas veces el guion queda en un segundo plano de análisis, e incluso es desplazado por los encuadres, la vestimenta o la música. En el caso de las producciones de televisión ecuatorianas, el eje central de la comedia no tiene su concepción en un planteamiento inteligente del guion; más bien se enfoca en causar risa a través de las interpretaciones de los actores. Al concluir el episodio, el público recuerda a los actores, que exhiben un cuerpo tonificado, y no a los guionistas. Justamente, en un guion se articulan aspectos poéticos, filosóficos y académicos para dar molde a la primera instancia de un sólido producto audiovisual: “En tal sentido la filosofía estaría al servicio de lo que se cuenta y no al revés. Lo que no exime a la literatura de las ambigüedades y complejidades a las que se enfrenta la filosofía o lo específicamente moral” (Martínez, 2018, p. 150). Si bien el guion, como texto literario, no es rico en imágenes poéticas ni en metáforas, tiende a ser claro, conciso y directo. Aun así, esta afirmación puede malinterpretarse ya que, por escribir de la manera más objetiva posible, se puede incurrir en cierto tipo de errores: “Decir que el personaje tiene una mirada inquietante no es decir nada. La mirada inquietante tiene que traducirse en hechos dramáticos. O lo que el personaje ve, o como siente otro personaje que el protagonista lo mira” (Vilches, 1999, 212). En otras palabras, mientras más se trabaje en las descripciones, más comprensible será para actores y directores interpretar lo

escrito. Las figuras literarias pueden excluirse en los encabezados de las escenas, pero no en diálogos dado que confieren verosimilitud y profundidad a los personajes.⁵⁶ La literatura se filtra por las fisuras del choque entre la ficción con la realidad; de alguna manera encontramos sentido a las diferentes etapas de la vida a través de películas, series, libros y canciones que nos acompañan en determinados momentos. Tal vez por ello se le otorgó el Nobel de Literatura al cantante Bob Dylan. A fin de cuentas:

[...] las grandes obras de ficción son, entre otras cosas, una invitación a encontrarnos con nuestra humanidad. En una buena trama ficcional se ratifica la idea de que la *felicidad humana*, a diferencia de la divina, no es un don mágico, sino el resultado de distintas variables confluyendo en una misma vida (la fuerza de voluntad, el conocimiento, la suerte, el estilo, la familia, la sociedad, la herencia biológica, los hábitos, etc.). (Martínez, 2018, p. 99)

4.3. Bases para la escritura de un guion literario

Luego de algunas consideraciones en cuanto a la intervención de filosofía, poesía y estilo dentro de un guion, cabe mencionar algunos aspectos inamovibles en su escritura:

- Todo guion se escribe de forma narrada, en tiempo presente y en tercera persona.
- Se escribe con la tipografía *Courer New*. Tamaño 12.
- El encabezado de toda escena se escribe de este modo: 1 . INT/EXT . DÍA/NOCHE.

A lo que quedaría más o menos así:

INT.CASA FAMILIA VERA/COCINA – DÍA

⁵⁶ Internet se ha convertido en una biblioteca virtual de guiones literarios. Puede consultarse cualquier guion, y se constatará que es un texto rico en elementos filosóficos y poéticos.

Para la simulación de la escaleta tomaremos un capítulo de *Mis adorables entenados*, y lo moldearemos en base a la estructura clásica de los tres actos.

4.3.1. Escaleta del capítulo *Paseo a Nobol*

ACTO 1

Pablo y Stacy juegan en la sala con el balón de Rosendo.

Al ver su hogar desarreglado, Rosendo termina con el juego de sus hermanos.

Felipe, sin previo aviso, llega con el carro de su interés amoroso. Luego de una discusión entre todos los hermanos Vera, Lupita entra cabizbaja por la desilusión de pasar otro fin de semana sin su esposo.

Pablo ofrece a Felipe darle dinero para la gasolina, a cambio de que lleve a la familia de paseo.

Felipe no está seguro de salir de paseo con su familia, mucho menos en el auto de su interés amoroso.

Lupita logra convencer a Felipe de ir a Nobol.

ACTO 2

Camino a Nobol, Felipe tiene que esconder bien a sus hermanos en el balde de la camioneta para que nadie los vea.

Antes de conocer por completo Nobol, deciden parar a comer.

Felipe es el único que no comparte la mesa con los demás. Hasta que Lupita lo invita a sentarse.

Luego de comer, la familia se divide. Pablo y Lupita van a la iglesia del pueblo a rezarle a la virgen; Rosendo, Stacy y Felipe van al río.

Lupita enseña a Pablo a rezar, luego de dejarle rosas a la virgen. Stacy cae al río por ayudar a Rosendo; Felipe finge ayudarlos, para luego marcharse hacia el carro y encontrarse con una amiga.

ACTO 3

A lo lejos, Lupita y Pablo observan a Felipe subir al carro con una muchacha.

Rosendo y Stacy, aún más lejos, intentan alcanzar a Felipe.

Toda la familia persigue a Felipe, pero sus intentos fallan.

Lupita, Pablo, Stacy y Rosendo tienen que subirse a un bus para volver a casa.

Los hermanos de Felipe están cansados de su comportamiento, así que deciden sacar sus cosas del hogar.

Lupita no está de acuerdo con echar de la casa a Felipe, pero sus súplicas no son escuchadas.

Felipe llega y encuentra sus pertenencias afuera del departamento.

Lupita se compadece de Felipe y lo deja entrar.

4.4. Biblia Tentativa para la Serie Animada *La Mitad del Mundo*

Título del programa: La Mitad del Mundo

Género: Comedia negra

Duración: Más de 1 temporada

Autor: David López Romero

Fecha: Quito, 2021

Pitch: El planeta Tierra es un *reality show* intergaláctico que es transmitido por extraterrestres que habitan junto a la especie humana. Uno de los extraterrestres asesinó a la hermana de Benjamín, quien a partir de ese acontecimiento dejará la vida de soltero para hacerse cargo de sus sobrinas. La nueva rutina familiar se basará en las conexiones de la cotidianidad de cada personaje, al igual que los viajes que realizarán a otras realidades por medio de la tecnología del arenero del gato de Benjamín. Gracias a la ayuda del gato podrán encontrar al responsable del asesinato ya que el felino conoce los escondites de la mayoría de los extraterrestres.

Logline: Un solterón junto a su gato y sobrinas tendrán que acoplarse a su nueva vida familiar, a la par que viajan por otras realidades en busca del responsable del asesinato de un ser querido.

Sinopsis general: Una raza de alienígenas llegó a Ecuador cuando el país se encontraba en guerra. El propósito de su viaje fue instalar dispositivos de transmisión intergaláctica para producir el primer *reality show* de la especie humana. Luego de instalar por todo el mundo diminutas cámaras, muchos extraterrestres decidieron quedarse con los terrícolas, y adoptaron su forma humana. La única regla que se les impuso fue no revelar a ningún terrestre sobre el programa. Uno de estos extraterrestres, Bangy, se enamoró de una joven terrícola y rompió la única regla que no debía quebrantar: le contó todo sobre el *reality show*, y sobre todo, le mostró quien era de verdad. Los superiores del alienígena no tardaron en enterarse de la traición. Ejecutaron a la novia y lo condenaron a vagar por la Mitad del Mundo, en forma de gato.

Gato se acopló al crecimiento de una ciudad despiadada, y cada vez más informal. En sus andanzas se encontró con la persona que se convertiría en su dueño. La conexión con Benjamín fue inmediata, aunque al principio fue difícil confiar en otro humano; el recuerdo de su novia

muerta le hace creer que aún hay bondad en la humanidad. Años después, su rutina los hizo distanciarse. Una mañana, mientras Benjamín jugaba en su consola de videojuegos; Gato aprovecha la distracción de su humano para mudarse a otra realidad. El felino abre un portal, con su arenero, a otra dimensión donde Benjamín desconoce que su gato es un extraterrestre. Gato intercambia lugares con su yo de esa realidad. Lo que no sabe es que, en esa dimensión, hay más terrícolas que conocen el secreto; uno de ellos es la hermana de Benjamín.

La rutina de Benjamín y Gato se vuelca cuando la hermana de Ben es asesinada, y Ben debe hacerse cargo de sus sobrinas. Gato presiente que su enemigo, Markheim, está detrás de todo, así que decide contar todo lo que sabe a sus dueños. A partir de ese momento, la familia se aventura a viajar por distintas realidades para conocer el misterio del asesinato; y también la Historia del país entre las calles mal trazadas y torpemente apretadas de las diferentes versiones de Quito.

Personajes:

Benjamín:

Complexión delgada, cabello marrón, barba. Próximo a los 40 años. Vestimenta habitual informal: pantalones tipo jeans, camisa negra y zapatos deportivos negros. Su aspecto ha envejecido desde que su hermana mayor murió, aun así, inspira confianza. Hace seis meses que reside en la casa de su hermana al convertirse en el tutor legal de sus dos sobrinas. Le cuesta un poco adaptarse rápidamente a las circunstancias. Hijo de dos abogados. El menor de dos hermanos. Cuarto nivel de estudio. Trabaja en una universidad pública, por las noches, dictando la clase de Metodología de la investigación. Reconoce que su clase no es tan importante, sin embargo, hace el intento de que sus estudiantes aprendan algo. Antes de mudarse con sus sobrinas, vivía en un departamento de soltero, en un edificio ubicado en una zona privilegiada por la cantidad de centros comerciales y bares a su alrededor. Alquiló su departamento a un completo extraño pues tenía que

cambiarse, junto con su gato, lo más pronto posible donde sus sobrinas. Tiene una buena relación de trabajo con la mayoría de sus compañeros. Sus alumnos no toman en serio su clase, por ello opta por pasar el tiempo mostrándoles videos en YouTube o contándoles anécdotas. No cree en una vida luego de la muerte, pero le asustan mucho las películas de fantasmas. Nunca tuvo una relación cercana con sus sobrinas; apenas sus padres murieron, él y su hermana se distanciaron. Sus sobrinas son los únicos parientes que están con vida. Le gusta el helado de chicle, las papas fritas y que haya muchas ventanas en el lugar donde vive. Algunos de sus deseos: encontrar al padre de sus sobrinas, presenciar la graduación de su clase, tocar el violín y llevarse bien con su gato. En sus clases intenta reflexionar con sus estudiantes sobre problemas sociales; hacerles caer en cuenta que la inteligencia, muchas veces, se humilla hasta ponerse al servicio del odio y de la opresión. Desde pequeño quiso ser profesor, como su abuelo; este le enseñó que la educación es lo menos material que existe, pero lo más decisivo en el porvenir de un pueblo ya que es su fortaleza espiritual. Es muy malo dibujando pues de pequeño otros niños le golpeaban y robaban sus acuarelas.

Andrea:

Complexión atlética, cabello ondulado y oscuro, estatura pequeña. Vestimenta habitual: sacos de lana grandes, pantalones tipo jeans y botas; en verano, vestidos o faldas largas con botas o zapatillas. Cursa su último año de colegio en una institución religiosa. Quiere estudiar periodismo en la universidad. Huérfana, tiene una hermana menor. Junto a sus padres y hermana, vivía en conjunto residencial a las afuera de la ciudad. Sus padres eran empresarios; en un viaje de negocios su padre desapareció y a su madre la asesinaron. Escribe para el periódico de su escuela; suele tener enfrentamientos con el editor por los artículos que presenta, ya que cuestiona el contenido de casi todas las clases. En cada año escolar pone más empeño en una clase específica;

aunque no es buena en Lengua y Literatura, esa es su clase favorita. Tiene cuatro amigos que están en distintos paralelos. Es la presidenta del tercero de bachillerato C. Practica vóley, pero nunca ha pasado las pruebas para ingresar al equipo del colegio. Juega videojuegos con temáticas mitológicas como *God Of War*, *Age of Empire*. Cree que la dura realidad es una desoladora confusión de hermosos ideales y torpes realizaciones, pero confía en que siempre va a existir un héroe, santo o artista que en su vida o en su obra logre plasmar pedazos de un todo absoluto. Cuando está enojada maldice en alemán para que nadie sepa lo que está diciendo; le gusta hacerlo en público y que todos la escuchen. La muerte de su madre, y desaparición de su padre, le han hecho comprender que la vida se hace en borrador, y ningún mortal puede corregir sus páginas. Suele volver a casa en transportes públicos porque así tiene más tiempo para divagar y escuchar música, excepto cuando llueve porque detesta la condensación de olores corporales en un solo sitio donde generalmente no hay lugar para sentarse y todos están mojados. Algunos de sus deseos: develar el misterio del asesinato de su madre, aprender a patinar y congeniar con su tío.

Nadia:

Complexión regular de todo niño de 7 años; cabello marrón y peinado cachitos. Vestimenta habitual (cuando no está en el colegio): camiseta azul con manchas de varios colores, que dan la impresión de que se ensució mientras pintaba algo; short blanco y zapatos deportivos negros. Asiste a la misma institución educativa que su hermana mayor. Cursa el tercer grado de educación básica general. Se sienta en los últimos puestos de la clase, junto a su grupo de amigos. Su mejor amigo es su vecino que estudia en otra escuela. No puede dormir sin Paúl, su oso perezoso de peluche. Colecciona álbumes con cromos de jugadores de fútbol, porque le gusta el olor de la pegatina, y se venden por montones en su ciudad. Siempre carga en su maleta un cuaderno y acuarelas para pintar. Por lo general, le mandan dinero para que compre algo en el recreo por lo

que no lleva una lonchera. Su comida favorita son los nachos con chili, y la lasaña. Cuando todos están ocupados y tiene hambre se sube a una silla para alcanzar la estufa y cocinarse huevo frito pues es lo único que sabe preparar. Sociable, le gusta hacer amigos contando historias. Cualquier dulce la pone muy hiperactiva. No le molesta su mala memoria porque cree que es una forma de recordar únicamente las cosas que de verdad importan. Disfruta mucho buscar y escuchar conversaciones ajenas. Le gusta la natación.

Gato:

Tamaño mediano, raza mestiza. Pelaje gris con una mancha blanca que cubre toda su nariz. Benjamín lo encontró husmeando en un basurero, y lo adoptó. Fue condenado, por el Consejo Intergaláctico, a vagar por el planeta Tierra en forma de gato por no haber cumplido su misión de espionaje. Su arenero es en realidad una máquina con portales a realidades alternas; y pasa desapercibido en la cocina como un arenero cualquiera. La vida como humano le gustó más que su anterior vida como espía alienígena. Presenció la muerte de su novia a manos de sus jefes ya que ningún terrestre debe conocer las misiones de espionaje que se hacen a la Tierra. Misántropo, ambicioso, narcisista. No toma mucho en cuenta la ética o la moral. Se roba el vino de Benjamín. Le gustan mucho los programas de cocina. Prefiere la comida de perros más que la de gatos porque tiene sabor a carne. Su comida favorita es el pan de maíz espolvoreado con ajonjolí, y la leche. Puede hablar con cualquier ser viviente. Una de las cosas que más aprecia es la música; su canción favorita es *Funky town*. Tiene miedo a las tormentas eléctricas y serpientes. Durante el día duerme en cualquier superficie, mientras que por la noche busca acurrucarse en medio de las piernas de alguien. Se limpia el cuerpo 5 veces al día; prefiere escupir las bolas de pelo en la ropa de Benjamín. Algunos de sus deseos: vengarse de la muerte de su novia, recuperar su antiguo cuerpo o tener su propio show de cocina.

Markheim:

Extraterrestre con más de 200 años de edad. Su planeta se destruyó a causa del mal manejo de los recursos naturales; antes de la gran explosión logró escapar junto a otros pocos de su especie. Se instaló en un planeta vecino y fundó la cadena más grande de televisión intergaláctica. Su último éxito fue el reality show *La Mitad del Mundo*, programa que espía a los habitantes del Planeta Tierra sin que ellos lo sepan; sobre todo a la gente de Ecuador. Para conseguir nuevas ideas viaja por distintas realidades en busca de seres incrédulos que acepten trabajar con él. Ha cometido varios asesinatos, en algunas ocasiones sin razón. Odia a la competencia, y quiere dominar toda la producción de entretenimiento; ser el único canal al que pueda acceder todo el universo. Puede cambiar de aspecto casi al instante. Solía ser amigable, pero desde que algunos de sus espías revelaron a algunos humanos que son parte de un programa intergaláctico; se volvió un ser sin misericordia. Su vestimenta preferida, cuando se disfraza de humano, es de la burguesía del siglo XIX. Uno de sus deseos es encontrar y eliminar a su antiguo espía que se esconde en el cuerpo de un gato. Le gusta jugar canicas y tomar cocteles frente al mar, pero odia la comida terrestre. Vio morir a su familia en un incendio, y es por eso que le tiene miedo al fuego. Cualquier muestra de cariño lo pone incómodo.

Diseño tentativo de personajes:

Figura 4

Gato



Figura 5

Andrea



Figura 6

Andrea

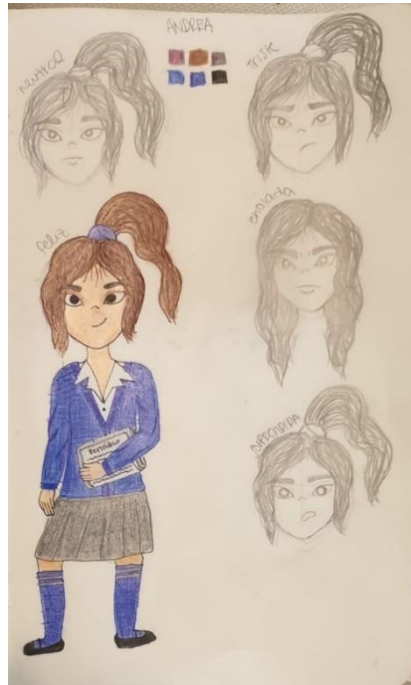


Figura 7

Nadia



Sinopsis de capítulos:

Cap. 1 La nueva familia: *La ciudad de los ángeles alucinados* es una de las series favoritas de la televisión interdimensional. Por más de 70 años, el planeta Tierra ha sido un *reality show* intergaláctico, y Ecuador es uno de los países que más atrae audiencia en el público extraterrestre. También es el país donde habitan los únicos humanos que conocen la existencia del programa. Un día, al azar, se transmite la rutina de una adolescente de Quito. Los espectadores intergalácticos creen ver otro capítulo más del show, excepto Markheim, un ser milenario y fundador de la compañía más grande de televisión interdimensional. Lo que aparenta ser un episodio cualquiera, de una adolescente en la escuela, se vuelca cuando Andrea recibe la noticia; por una llamada de un número desconocido, del asesinato de su madre. Mientras tanto, su tío, Benjamín, empaca sus cosas para mudarse con sus sobrinas; inesperadamente un portal se abre del arenero del que sale un gato similar al suyo, e intercambian lugares. El nuevo gato puede comunicarse con los humanos, y advierte a Ben que él conoce al responsable del asesinato.

Cap. 2 La inundación: Toda la ciudad colapsa por una tormenta eléctrica, las calles se inundan y nadie puede salir. Andrea, otros estudiantes y algunos maestros se quedan atrapados en el colegio con poca comida para tantas personas. Muchos estudiantes entran en pánico y deciden tomar el control de las instalaciones, encarcelar a los maestros y comerse toda la comida. Por otro lado, Ben y sus alumnos intentan contar historias de terror para aligerar la espera del encierro; ellos ignoran que alguien muy peligroso ronda por los oscuros pasillos de la universidad. Mientras tanto, en el hogar, Gato droga profundamente a la nana de Nadia para que no se percate de que fueron a otra dimensión. Nadia y Gato visitan una feria, pero el felino pierde el control de la aventura cuando un parásito implanta falsos recuerdos en sus mentes. Esto ocasiona que ambos personajes se cuestionen sobre lo que es real.

Cap. 3 El robo: Todo el salón de Nadia es escogido para acampar, con los gastos pagados, el fin de semana en las nuevas instalaciones de una compañía hotelera; el fin es promover la amistad entre los padres de familia, maestros y niños. Por políticas de la compañía, los estudiantes solo pueden llevar a un familiar, así que Nadia escoge a Ben. Al principio, Benjamín duda si dejar sola Andrea con Gato. En lugar de hacer una gran fiesta, Andrea y Gato aprovechan que no hay nadie para descuidar totalmente su aseo personal y el del hogar. En el campamento, al segundo día, todo se torna extraño con la desaparición de los guías, de modo que los niños y sus padres tendrán que encontrar la forma de que los rescaten. Mientras tanto, Markheim se enfrenta a Andrea y Gato para robar el arenero.

Cap. 4 Fiestas patronales: Un viejo amigo de Gato interrumpe en la nueva cotidianeidad de los protagonistas; les cuenta que ha visto a Markheim con el arenero teletransportador.

- A) Toda la familia viaja a la dimensión B-4, donde los humanos conviven con toda clase de alienígenas.
- B) Markheim se disfraza de terrícola para que no puedan reconocerlo; además, quiere disfrutar de las fiestas patronales de la ciudad.
- C) Todos participan en un torneo de canicas. Gato no logra reconocer a Markheim hasta que se encuentran en la final del campeonato.
- D) Nadia engaña a Markheim y consigue de vuelta el arenero de Gato.
- E) Todas las arriba mencionadas.

Respuesta correcta: E.

Cap. 5 Esta no es la Historia que me enseñaron: Andrea tiene que estudiar para su examen de historia, así que le pide ayuda Gato para que no sea tan aburrido memorizarse fechas históricas. En lugar de hacer mapas mentales y consultar información en libros viejos, el felino

propone viajar a una dimensión donde hay un museo que permite al usuario interactuar con el pasado en una realidad virtual. Lo que parece una experiencia enriquecedora para reflexionar sobre el desarrollo capitalista del país, los cambios del agro serrano-costeño y la incipiente industrialización en los centros urbanos se distorsiona cuando un grupo radical toma como rehenes a todos los visitantes. Andrea y el gato tienen que encontrar la forma de contactarse con Ben para que los rescate, y no quedar atrapados en el pasado de otra dimensión.

Cap. 6 Adiós, viejo amigo: Gato recibe la noticia de que uno de sus mejores amigos ha sido detenido y llevado a un centro de rehabilitación. Allí es elegido para participar en un novedoso y drástico experimento que pretende borrarle la memoria y reemplazarla con otra a fin de que se vuelva un ser completamente distinto. Gato, Ben, Nadia y Andrea deberán viajar a otra realidad e infiltrarse en las instalaciones del penal para recuperar las memorias del amigo en apuros. Para ayudarlo a traer de vuelta sus recuerdos, Gato deberá arriesgar parte de los suyos.

Cap. 7 Una muerte se anuncia: La hermana de Benjamín, antes de su asesinato, se reúne con su hermano para contarle que tiene el presentimiento que no volverá a ver a sus hijas. Una larga conversación sobre los secretos del país, la ciudad y la familia se torna en un intercambio de recuerdos de la infancia.

4.5. Escaleta Capítulo 2

INT. CASA BENJAMÍN - DIA

Benjamín se despierta tarde para ir al trabajo. Se acomoda el pantalón, apaga la televisión, termina de amarrarse los cordones de los zapatos, coge su maleta y audífonos. Se despide de Gato antes de salir. Cierra con seguro la puerta del departamento, saca su celular y lo conecta a los auriculares. En off se escucha la canción que Benjamín reprodujo. Desciende apresuradamente las

escaleras del edificio como una coreografía al ritmo de la canción y sale del edificio. Mientras camina hacia la parada del bus, todos lo observan y se percata de que se olvidó de ponerse la mascarilla. Busca en los bolsillos del abrigo y no encuentra nada más que unos caramelos sueltos sin envoltura. Regresa corriendo al edificio; cuando llega se percata de que también se olvidó de sacar las llaves de la casa. Se escuchan truenos. Se corta la canción en off.

EXT. QUITO - TARDE

Una tormenta eléctrica azota solo una parte de la ciudad. La basura en las alcantarillas taponan las calles, lo que ocasiona una inundación. La gente del lado del aluvión tiene que movilizarse con botes de los bomberos. Mientras que en el otro lado de la ciudad se observa un cielo despejado y soleado.

Set up:

INT. COLEGIO/ AULA - TARDE

Andrea y el grupo de periodismo están en el aula de impresión y redacción dando los últimos detalles a los artículos que leerá todo el colegio al día siguiente. Andrea no está conforme con el espacio que le dan para sus notas. El editor le pide borrar gran parte del texto o que cambie de tema. Andrea se niega rotundamente a escribir otra cosa; está en desacuerdo con el contenido de las obras que leen en las clases de Lengua y Literatura. Sus amigos le

piden que no lo piense mucho. Se escuchan truenos; el día se pone más oscuro de lo habitual.

INT. CASA - TARDE

Nadia llega de la escuela y su nana la espera afuera del edificio. Ambas se mojan por la intensa lluvia. Nadia no escucha lo que su nana está diciendo debido al ruido que provoca el granizo al golpear en el techo y en los carros.

Nana: ... Pero antes de todo eso, tenemos que cambiarnos de ropa. No pensé que nos íbamos a mojar tanto...

Apenas abre la puerta del departamento; Gato se abalanza a la nana; mientras le rasguña la cara con una pata, con la otra le rocía un sedante. La nana cae al suelo inconsciente.

Gato: Vamos pequeña, ayúdame a llevarla hasta el sofá.

Nadia y Gato intentan llevar a la nana al departamento. El eco de un trueno hace temblar todo el edificio. Por detrás, Gato deja caer el cuerpo de la cuidadora de Nadia.

Gato: Dejémosla aquí, y ya vámonos, una feria nos espera.
Pausa. Nadia da un paso.

Nadia: ¿Seguro no esperamos a mi tío o hermana?

Gato gira y revolea los ojos.

Gato: Si no vas a llorar por los truenos, puedes quedarte, pero la atacué para que podamos ir a una feria en otra realidad.

Corte. Nadia escarbando en el arenero.

Nadia: ¿Ya nos vamos?

PRIMER PUNTO DE GIRO:

INT- EXT. COLEGIO/ AULA - TARDE

A través de los altavoces instalados en cada clase, se escucha la voz del director. Anuncia que los estudiantes permanecerán en el colegio hasta que pase la tormenta. El profesor encargado de la clase intenta tranquilizar a sus alumnos con dinámicas. No más de dos estudiantes hacen caso a los juegos, mientras los demás revisan sus celulares. Aparte de la lluvia, se escucha una multitud enfurecida acercarse al aula de Andrea. Andrea sale a echar un vistazo, y observa a estudiantes pintados la cara y con los uniformes rasgados. Andrea, su maestro y compañeros son acorralados por el grupo de estudiantes pintados la cara.

EXT- INT. UNIVERSIDAD - TARDE

Benjamín no tiene otra opción que ponerse la bufanda como mascarilla y tomar el bus. Unas paradas después, un hombre alto, sucio y delgado se sienta a su lado; ambos mantienen una conversación hasta que los dos se bajan en la parada de la universidad. El extraño ayuda a Benjamín a saltar un charco y desaparece entre la neblina y el granizo.

INT. UNIVERSIDAD/ AULA - TARDE

El aula está casi vacía, no hay el número habitual de alumnos. Benjamín decide no dar clases y mejor proyectar una película. Unos pocos minutos después de que se ponen a ver el film *Masacre en Texas*, Benjamín revisa Facebook y halla una noticia sobre un

asesino y violador que se fugó de la cárcel de máxima seguridad. De fondo se escuchan los gritos de la primera víctima del villano de la película. Benjamín baja el volumen, revisa la noticia y agranda la foto del delincuente. Tarda unos segundos en darse cuenta de que es la misma persona con la que compartió asiento en el bus. En ese instante un trueno provoca un apagón en toda la ciudad. Corte a siguiente escena.

EXT. FERIA - DÍA

Gato y Nadia ingresan a la feria más concurrida por viajeros de otras realidades. Hay tantas atracciones que no saben a cuál acudir primero. Nadia corre hacia los carritos chocones; por su parte, Gato quiere ir a la montaña rusa. Nadia aprovecha que Gato está hablando con alguien para acercarse a un sucio puesto de comida y curiosear los productos. El extraño que atiende el local reta a Nadia a entrar en la casita del terror, a cambio de todos los dulces que tiene. Nadia ríe y acepta.

PUNTO DE RESOLUCIÓN APARENTE

INT. AULA. TARDE

La tribu de estudiantes pintados la cara excitados, y en confusión, atan a Andrea y a los demás a las sillas del curso. Despedazan las hojas del periódico escolar y las tiran por la ventana. El líder del grupo rebelde ordena que se unan a su lucha para adueñarse del colegio y de la comida; y amenaza con atarlos a un palo a los que se nieguen. Andrea, con una navaja, logra

cortar la cuerda y se escabulle entre los pasillos. Se escucha la voz del director por todo el colegio anunciando que los estudiantes que formen parte del motín serán sancionados. Algunos profesores son empalados en la terraza. Algunos estudiantes pintados la cara, y su líder se comen toda la comida; lo que ocasiona una sublevación interna encabezada por los estudiantes que no fueron alimentados. Mientras pelean por el dominio de la comida; Andrea encuentra una balsa inflable en la utilería del teatro, y la infla para escapar. Dos profesores alcanzan a ver a Andrea y la capturan.

EXT - INT. FERIA/ CASITA DE TERROR. TARDE

Nadia, con Gato en su hombro, caminando hacia la casita del terror. Gato juega con el cabello de Nadia. Gato: ¿Ni siquiera te dijo que tiene algún costo? Nadia: Es una apuesta. ¿Sabes lo que eso significa? Gato: ¡Claro que sé lo que significa! Soliloquio de Nadia: Bien... porque yo no. Llegan al final de una larga fila. Se detienen. Escuchan los gritos de diversión en los demás juegos. Dan la vuelta y observan las demás atracciones, para las que no hay que hacer fila. Gato se baja del hombro de Nadia. Se despereza. Gato: Igual no quería pagar para que me asusten. Nadia se acomoda los zapatos. Nadia: ¿Qué crees que estén haciendo tío Ben y mi hermana con toda esa lluvia? Gato se lame la pata izquierda. Gato: Posiblemente intentando despertar a tu nana.

INT. SALÓN DE PROFESORES. TARDE.

Andrea entra en el salón de profesores. El director, bien vestido, le ofrece en una bandeja con trocitos de queso clavados a un palillo y pequeñas empanadas. Los pocos profesores que están disfrutan del amplio espacio del aula. Unos comen golosinas, otros se emborrachan y queman cojines viejos; para que compren nuevos. Director: Mire, señorita... no le pondremos alguna sanción por desobedecer la orden de no abandonar el colegio. Andrea le pisa fuertemente la punta del pie a uno de los docentes que la sujeta del brazo. Andrea: ¿Hay algo de malo en tratar de escapar sin decirlo a nadie? Director se sirve un trago de whisky. Director: Ellos quieren que renuncie, no lo voy a hacer, quiero acabarlos desde adentro. Necesito que alguien los divida. Quédese a luchar de nuestro lado, y desde el primer día en que todo vuelva a la normalidad gozará de privilegios. ¿De qué lado prefiere estar? No le conviene aliarse con ellos, ¿o sí? Andrea camina al otro extremo del aula, saca su cabeza por la ventana y observa que el agua sigue aumentando. Andrea: Luego de que nos rescaten y de que pase la inundación, quiero un nuevo casillero, comidas gratis y la llave del baño de profesores. Plano de Andrea y el director chocando sus copas.

INT. PASILLOS UNIVERSIDAD. TARDE

Benjamín y otro docente recorren los pasillos de la universidad. La tormenta deja sin electricidad a la mitad de la ciudad. Los corredores se oscurecen al momento del apagón. Ben y

su compañero llevan apenas una linterna con la que buscan el generador de electricidad; el cual se encuentra en un piso subterráneo. Benjamín: Mi primer día trabajando aquí, pase conociendo la universidad, pasillo por pasillo; tenemos que bajar al cuarto de máquinas. Ojalá no se agoten las baterías. Mientras bajan las gradas, por otro pasillo lateral busca esconderse el presunto asesino.

INT. CASITA TERROR. TARDE

Gato y Nadia logran saltarse puestos y llegan al inicio de la fila. Están en la mitad del grupo que ingresa en la casita. A la cabeza va el guía. Se detiene.

Guía: Están a punto de vivir la experiencia más aterradora de sus vidas. A continuación, recorreremos los cuartos y pasillos de esta mansión, que hace muchos años le perteneció a un general muy famoso del ejército conservador; y ahora ustedes caminarán por esta casa donde se dice que aún mora el espíritu del general.

Nadia aprieta la pata de gato.

Gato: Tranquila. Cuando tengas mucho miedo acuérdate que nada de esto es real.

Siguen caminando. Se detienen frente a la puerta principal de la casa. Se abren las puertas podridas y de pronto resplandece una luz ante sus ojos.

INT. UNIVERSIDAD. TARDE

El asesino camina con un tubo de metal entre las manos; alumbraba su camino con la linterna de un celular. Soliloquio del asesino. Mientras camina, habla consigo mismo, su voz interna le suplica matar a alguien más antes de quitarse la vida; pero su objetivo de colgarse es más fuerte. Benjamín a lo lejos escucha al asesino, y sigue el camino por donde escuchó una voz. El asesino se escabulle lo más que puede de la dirección por donde escuchó la voz de Benjamín, pero al final sus caminos se encuentran. Las linternas de ambos dejan de funcionar. El otro docente que acompaña a Benjamín lo agarra del brazo. Docente: Tengo miedo, tengo miedo de esta oscuridad, y sobre todo tengo miedo de que nos separemos. Docente: ¡Ah! ¡Algo me tocó el trasero! Benjamín: Relájate, te pudo haber dado un calambre. Por detrás el asesino: ¿Yo también me perdí, me puedo unir a ustedes?

INT. CASITA DE TERROR - TARDE

El grupo continúa recorriendo la casa. Suben escaleras que los conduce a otros pasillos que luego se convierten en una resbaladera que los conduce a otro cuarto donde los esperan más actores para asustarlos. Nadia y Gato no llegan, se separan del grupo porque ambos cierran los ojos, y siguen otro sendero. Continúan caminando. Los gritos se escuchan lejos, pero siguen alejándose del grupo hasta llegar a un silencio total. Gato y Nadia entran en una habitación. Gato escondido en el bolsillo a la altura del pecho en el overol de Nadia. Gato: En cinco pasos más tienes

que voltear o te vas a golpear, pequeña. Nadia camina distraída y se golpea. Nadia: ¿Qué cosa? Gato sale del bolsillo. Nadia: ¿Y a dónde tenemos que ir? Gato inspecciona el lugar. Gato: Creo que por aquí.

Segundo punto de giro

INT - EXT. COLEGIO - TARDE

En el comedor se disputa una pelea por el control de la cafetería. De ambos lados se lanzan comida en mal estado. Andrea interrumpe la guerra para contar a todos el plan que el director tiene. Nadie la toma en serio, y la embarran de un moco verde que solía ser gelatina de fresa. Algunos estudiantes culpan a Andrea de traición por guardar silencio y esperar a que las cosas empeoren para contar a todos lo que sabe. Los líderes concuerdan dejar de lado sus diferencias, y juntos atar a Andrea a un poste en la terraza. Mientras la turba de estudiantes lleva a Andrea al último piso; el director salta de una ventana con la balsa que le quitó a Andrea. Al llegar al último piso, los estudiantes observan como la corriente hunde al director.

INT. UNIVERSIDAD - TARDE

Benjamín, el otro profesor y el asesino se resignan a no encontrar el generador de luz y buscan una salida. Recorren oscuros pasillos con pequeñas ventanas rectangulares en la parte superior. Apenas pueden distinguir el suelo con la poca luz que entra a través de los barrotes. Aún son irreconocibles sus caras, pero ya

no se ve únicamente el resplandor de sus ojos en medio de la oscuridad; también sus siluetas. La voz interior del asesino continúa azuzándolo para que los golpee con el tubo. Cuando parece que está a punto de ceder a sus más primitivos deseos, el compañero de Ben encuentra una salida. Entran en un pequeño cuarto con plantas por todos lados, macetas colgadas en el techo y muchos armarios. El asesino reconoce el lugar donde llegaron, roza con sus largas uñas las paredes. Docente: ¿Dónde estamos? Asesino: En un lugar que pocos conocen. Estamos en el club de jardinería. Benjamín: Entonces estamos donde el anterior conserje asesinaba a sus víctimas. Asesino: Exactamente, y las plantas que ves colgadas son en honor a las personas que asesinó. El amigo de Benjamín rebusca en todos los armarios, y encuentra un bote que lo usaba el club de deportes extremos. Mientras revisan si la balsa está en buen estado, el asesino recuerda cuando era conserje, y a todas sus víctimas.

INT. CASITA DE TERROR. TARDE

Nadia y Gato se alejan aún más del grupo e ingresan en una sección de la casa donde nadie se atreve a pasar. Comienzan a sentir un malestar. Nadia es la primera en tambalearse y caer al suelo. Gato se desmaya luego de unos segundos.

INT. CASITA DE TERROR - TARDE (SUEÑO)

Alguien o algo observa a Nadia y Gato, tirados en la alfombra y se acerca en dirección a sus cabezas. Nadia y Gato despiertan en

el Centro de Quito del siglo XIX. Entre las calles Escobedo y García, dos hombres bien vestidos invitan a la pequeña y su gato a comer tortillas y café en la casona de la esquina. En el trayecto, los desconocidos no se preocupan por mantener una conversación con un gato parlanchín. Sus anfitriones les enseñan la ciudad a medida que va oscureciendo; sacerdotes salen de los monasterios para juntarse con los demás pecadores, y dar otro tono al Quito colonial. Curas, monjes, zapateros, veladores, artistas y mendigos: todos compartiendo el mismo vaso de guarapo.

EXT / INT. QUITO SIGLO XIX, NOCHE

Nadia, por su edad, no puede acompañar al gato y a los dos hombres a una noche bohemia en el Quito colonial, así que se queda en la casa de Marieta de Veintimilla. Luego de escuchar algunas historias de guerras e invasiones, Nadia decide dormir.

Gato con sus nuevos amigos entran en una taberna donde beben y bailan. Gato reconoce entre la gente a la mujer que fue casi su esposa, y salta a sus brazos. Luego de bailar un rato, Gato recuerda que nada de eso es real porque él vio morir a la mujer que lo está amarcando y aparenta ser su expareja. Comprende que todas las personas que están a su alrededor son en realidad parásitos, que se alimentan de los recuerdos de los visitantes extraviados en la casita del terror. Gato abandona el recuerdo de su novia muerta y sale en busca de Nadia.

INT. CASA MARIETA DE VEINTIMILLA - NOCHE

El parásito disfrazado de Marieta de Veintimilla se compadece de Nadia luego de absorber parte de sus recuerdos. Mientras duerme, Nadia sueña que su madre la despierta en su cama, un fin de semana cualquiera para despedirse, como siempre, antes de salir de viaje.

INT. COLEGIO - TARDE

Los estudiantes pintados la cara al ver que la corriente se lleva al director, creen en la palabra de Andrea. Aun así, deciden empalarla al filo de la azotea. Otro grupo de alumnos encuentran a los demás profesores intentando escapar, y logran detenerlos. Los dos líderes de los estudiantes pintados la cara quieren el peor castigo para los traidores: lanzarlos desde la azotea y que la corriente se los lleve.

INT - EXT. UNIVERSIDAD / CIUDAD - TARDE

Antes de escapar, Benjamín corre a buscar a sus estudiantes para llevarlos en el bote. Ben encuentra el aula vacía. Los estudiantes huyeron apenas su profesor salió por ayuda, y robaron su cuaderno de calificaciones. El asesino y el otro docente lo esperan afuera. Benjamín salta por la ventana de su aula; antes de que la corriente se lo lleve, el asesino lo ayuda. Apenas sube a la lancha, Benjamín visualiza detenidamente a quienes están con él.

CLÍMAX

INT. CASA MARIETA DE VEINTIMILLA - NOCHE

Gato entra por la puerta de un baño que conecta directamente con el cuarto donde Nadia duerme. Gato encuentra al parásito, con la forma de Marieta de Veintimilla, tratando de despertar a Nadia, pero la pequeña se resiste a salir del falso momento con su madre. Marieta advierte a Gato que Nadia no podrá salir jamás de esa realidad si la casa absorbe todos sus recuerdos. Gato le pide ayuda para entrar en el sueño de Nadia y rescatarla. El parásito sumerge a Gato en el sueño de Nadia. Luego de una discusión entre Gato y Nadia, ambos pelean contra el parásito que adoptó la forma de su madre.

INT. CASITA TERROR - NOCHE

Gato y Nadia se despiertan con parásitos encima, intentan sacárselos pero están muy pegados a sus cuerpos. Una intensa luz derrite a los parásitos, como si le echaran sal a una babosa. Sin que ellos lo sepan, el fantasma del General, y antiguo dueño de la casa, los ayuda ahuyentando a los ladrones de memorias ya que la inocencia de Nadia lo conmovió.

EXT. QUITO - NOCHE

Benjamín inseguro del extraño que está a su lado, se queda sin palabras por intentar recordar en dónde había visto ese rostro. Mientras tanto, el amigo de Benjamín y el asesino conversan sobre su pasado e intercambian algunas risas. Mientras suben a una cuarta persona a la lancha, Benjamín recuerda que tiene que hacerse cargo de sus sobrinas; entonces avienta de nuevo al agua al desconocido

para que la corriente se lo lleve pues no hay suficiente espacio. Benjamín toma el control de la lancha y dirige el rumbo hacia el colegio de Andrea.

EXT. AZOTEA COLEGIO - NOCHE

Los estudiantes de la cara pintada, como en una procesión, suben las escaleras hasta llegar a la azotea. Algunos alumnos caminan con palos en sus manos, otros tocan instrumentos y cantan. Andrea es cargada como si se tratara de un sacrificio maya. Luego de que es atada a un palo al filo de la azotea, todos, incluso sus amigos, le rasgan la ropa y la escupen. Andrea es arrojada al abismo. Su cuerpo cae 20 metros hacia la corriente de agua.

EXT. QUITO - NOCHE

Benjamín reconoce por completo al asesino; sin embargo, antes de que pueda reaccionar, ve caer a Andrea al agua. El asesino se arroja a la corriente para salvarla.

INT. CASA - NOCHE

Gato y Nadia regresan a su realidad. Nadia y Gato conversan sobre su experiencia en el Quito del siglo XIX, sentados encima de la nana. Luego acomodan a la nana en la sala, hasta que el sedante pierda efecto. Gato explica a Nadia lo ocurrido, en la casita del terror, con una presentación de títeres.

EXT / INT. CASA - NOCHE

El asesino lleva a Benjamín y Andrea a su casa. En el trayecto, apenas hay una pequeña explicación de Andrea sobre lo ocurrido. El

amigo de Benjamín y el asesino congenian tan bien, que cuando dejan al tío y a la sobrina, se van a buscar algo que los maree para seguirse contando historias. Al salir del bote, Benjamín mira fijamente al asesino; este agacha la mirada y desaparece en la balsa.

INT. COCINA - NOCHE

Benjamín, Andrea, Gato y Nadia comiendo. Benjamín se levanta, deja sus platos en el fregadero. Da la vuelta. Benjamín: Y a parte de la inundación, ¿cómo estuvo su día, hubo algo importante? Gato, Andrea y Nadia se miran mutuamente, y juntos responden: Nada.

Fade out canción Mr. Blue- Catherine Feeny.

CONCLUSIONES

En este trabajo de disertación se identificaron componentes históricos, narratológicos y filosóficos en las series de comedia *Mis adorables entenados* y *Dejémonos de vainas*. A partir de una breve investigación sobre el humor ecuatoriano en el siglo XX, plasmado en medios impresos y audiovisuales, se observaron algunas características que pueden posicionar a los programas, antes mencionados, como los más relevantes de humor que ha tenido Ecuador hasta la fecha. El rasgo preponderante hallado en el análisis corresponde a una constante insatisfacción con los gobiernos de turno, la que se ha vuelto un motivo indispensable para provocar risas. Otra peculiaridad se da con la presentación de personajes estereotipados, los que trascienden a lo largo de las temporadas. A partir de un análisis narratológico, que comprende el estudio de personajes y espacios, se constató que dichos programas cuentan con un trasfondo perfectamente elaborado para la reflexión. Por lo tanto, desde su concepción, es decir a partir del guion, se establecen las bases que determinan la longevidad de un programa de televisión. De manera particular, en el caso *Mis adorables entenados* se evidenció que con pocos recursos materiales se puede elaborar una producción de calidad.

La división de los capítulos fue elaborada con el fin de seguir un esquema básico para la creación de cualquier texto literario: investigación, análisis y planteamiento del producto. En primera instancia, este trabajo se enfoca en rescatar programas de televisión que cada vez se acercan al olvido. Se evidenció que en el país, en el transcurso de las últimas décadas, hubo un incremento en la producción de series con tintes cómicos; sin embargo, en cuanto a la profundidad de historias y actuaciones, se puede concluir que a mayor presupuesto menor calidad. Un tópico recurrente en las series ecuatorianas es el regionalismo como mecanismo de humor; no obstante, se busca llegar a la comedia por medio de la agresión. Una característica destacable en *Mis*

adorables entenados y *Dejémonos de vainas* constituye el que no abusan de los chistes regionalistas: “serrano bobo” o “mono alzado”; más bien la dosis de humor se administra a través de los problemas del hogar. Así también, con la filosofía existencialista se demostró que algunos personajes son más complejos de lo que aparentan; tal es el caso del Mosquito Mosquera. Estas series son más que un registro de su época, contienen símbolos que evocan problemas y angustias que se repiten a través del tiempo.

Así pues, el objetivo al plantear unas directrices para una serie de televisión animada es rescatar temas que ya no se problematizan en la televisión ecuatoriana. Temas tabúes tales como el suicidio, el aborto, la violencia de género, entre otros. Por ello, es posible concluir que la televisión nacional necesita una renovación de contenido; es decir, dejar de lado parodias sosas y regionalistas que no hacen sino agravar la esquizofrenia que padece la identidad ecuatoriana. Por otro lado, se intenta evidenciar que es posible crear personajes y relatos con argumentos sólidos que naveguen entre el campo de lo real y lo onírico. Además, y sobre todo, impulsar la producción de proyectos que se inclinen a un formato animado, el que ha tenido poca acogida en Ecuador.

REFERENCIAS

- Abbagnano, N. (1955). *Introducción al existencialismo* (Trad. José Gaos). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1942).
- Andrade, J. F. (2011, febrero). La familia Vera, una biografía. *Mundo Diners*, (345),18-22. <https://revistamundodiners.com/wp-content/uploads/2014/02/La-familia-Vera-una-biograf%C3%ADa.pdf>
- Ayala Mora, E. (2015). *Historia del Ecuador. Época Republicana*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Bedoya, M. E. (2007). *Los espacios perturbadores del humor*. Banco Central del Ecuador.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Trad. Andrés E. Weikert). Itaca. (Trabajo original publicado en 1936).
- Camus, A. (2012). *El mito de Sísifo* (Trad. Esther Benítez) Alianza. (Trabajo original publicado en 1946).
- Castillo Bastidas, A., & Freire, I. (2016). Las comedias de situación (sitcoms) producidas por la televisión ecuatoriana y los estereotipos de género (Informe) *Chasqui No 131*, 383-400. <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2557/2754>
- Cano, P. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen*. Gedisa.
- Carrión, B. (1981). *Obras*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cioran, E. (2000). *La tentación de existir* (Trad. Fernando Savater). Taurus. (Trabajo original publicado en 1956).
- Corrales Pascual, M. (2014). *Introducción a la narratología*. Centro de Publicaciones PUCE.
- Donoso Pareja, M. (2004). *Ecuador: identidad o esquizofrenia*. Eskeletra.
- Espinosa Apolo, M. (2000). *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. Trama social.
- Feist, J., Feist, G., Roberts, T. (2014). *Teorías de la Personalidad* (8va Ed.). Mc Graw Hill.
- Fernández Toledo, P. (2009). *Rompiendo moldes: discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*. Comunicación Social.
- Grijalva, W. (2015). *Una mirada histórica a la estadística del Ecuador*. El Telégrafo EP.

- Guerrero Córdova Roberto. (n.d.). *Historia de la televisión en el Ecuador y en la ciudad de Loja*. https://www.utpl.edu.ec/jorgeluisjaramillo/wp-content/uploads/2010/06/roberto_guerrero-historia-de-la-TV-en-Ecuador-y-en-Loja.pdf.
- Hernández Sampieri, R. (2017). *Metodología de la Investigación*. <http://observatorio.epacartagena.gov.co/wp-content/uploads/2017/08/metodologia-de-la-investigacion-sexta-edicion.compressed.pdf>
- Ickowicz, L. I. (2018). *La escritura de largometrajes*. Corregidor.
- Jung, C. G. (2013). *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Trad. Miguel Murmis). Paidós. (Trabajo original publicado en 1959).
- Kierkegaard, S. (2013). La angustia como supuesto del pecado original. En S. Kierkegaard, *El concepto de la angustia* (pp. 87-103). (Trad. Demetrio Gutiérrez Rivero). Alianza. (Trabajo original publicado en 1844).
- López, D. (2020). *Christoph Baumann y su trabajo en Dejémonos de vainas* [En persona]. Quito.
- Malo González, C. (2008). *El humor y su contexto sociopolítico en el Ecuador*. Banco Central del Ecuador.
- Martínez, J. J. (2018). *De Platón a Moby Dick. La filosofía y los personajes de ficción*. Galipán.
- Mckee, R. (2011). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principio de la escritura de guiones* (Trad. Jessica Lockhart). Alba Editorial. (Trabajo original publicado en 1997).
- Mora, A. (1982). *La Televisión en Ecuador*. Amauta.
- North Liisa. (n.d.). *Militares y Estado en el Ecuador: ¿Construcción militar y desmantelamiento civil?* <http://www.flacso.org.ec/docs/i26north.pdf>.
- Olson, E. (1978). *Teoría de la comedia*. Editorial Ariel.
- Real Academia Española. (2020). Arquetipo. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/arquetipo>

Real Academia Española. (2020). Estereotipo. En *Diccionario de la lengua española*.

<https://dle.rae.es/estereotipo>

Rodríguez Castelo, H. (1970). *Linterna Mágica*. José Antonio Campos. Ariel.

Samper Pizano, D. (2015, 18 de Junio). *Arcadia*. Recuperado el 9 de Noviembre de 2020, de

Arcadia: <https://www.revistaarcadia.com/impresatelevision/articulo/daniel-samper-pizano-habla-sobre-dejemonos-vainas/43028/>

Sartre, J. (2014). *El existencialismo es un humanismo* (Trad. Luis Rutiaga). Grupo Editorial Tomo. (Trabajo original publicado en 1946).

Schrott, R. (2014). *Escribiendo series de televisión*. Manantial.

Ubidia, A. (2014). *La aventura amorosa y sus personajes*. Izanaeditores.

Ubidia, A. (1999). *Costumbrismo y criollismo en el Ecuador*. *Kipus: Revista andina de letras*, No 10, 63-70. <http://hdl.handle.net/10644/1725>

Vilches, L. (1999). *Taller de escritura para televisión*. Gedisa.