

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN
PERIODISMO PARA PRENSA, RADIO Y TELEVISIÓN**

**CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN ESTEREOTIPADA DE LA SOCIEDAD
ECUATORIANA: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA PRESENCIA DE
ESTEREOTIPOS EN LAS PELÍCULAS RATAS RATONES Y RATEROS DE
SEBASTIÁN CORDERO Y CUANDO ME TOQUE A MÍ DE VÍCTOR ARREGUI**

GABRIEL ESTEBAN GALARZA MIER

DIRECTOR: SANTIAGO PÁEZ

QUITO, 2014

ABSTRACT

La presente investigación analiza y compara las películas ecuatorianas *Ratas, ratones y rateros*, de Sebastián Cordero y *Cuando me toque a mí*, de Víctor Arregui; estudia sus estructuras internas y las relaciona con las características que definen a la corriente de realismo sucio, surgida en América Latina durante los 90, realizando a la vez un acercamiento a la historia del realismo social en Ecuador y relacionando este último con la búsqueda de identidad, a nivel intelectual y artístico. Reflexiona sobre los discursos construidos por los textos filmicos y la imagen que ellos proyectan de la sociedad ecuatoriana. Por último, hace hincapié en la importancia que tienen los relatos audiovisuales de ficción dentro de la comunicación, en tanto productos artísticos que funcionan como instrumentos creadores y transmisores de sentido.

Palabras clave: cine, comunicación, realismo social, realismo sucio, identidad, Ecuador

Esta disertación existe gracias a mis padres, Susana y Patricio,
y a mis abuelos, Piedad y Oswaldo. A ellos está dedicada.

Agradecimientos:

A Santiago Páez, Andrés Galarza, Miguel Ángel Galarza, Estefanía Ochoa y Anahí Almeida.
Por su apoyo y su amor.

ÍNDICE

Introducción	1
CAPÍTULO 1: EL CINE SOCIAL EN LATINOAMÉRICA Y ECUADOR	3
Realismo Social y Realismo Sucio en América Latina	3
Realismo Social	3
Realismo Sucio	6
Realismo Sucio y Comunicación	11
Realismo Social e identidad nacional en Ecuador	13
Realismo Social en Ecuador	15
CAPÍTULO 2: PERSPECTIVAS TEÓRICAS, CONCEPTOS Y MODELOS DE ANÁLISIS	21
Narrativa Audiovisual, conceptos y perspectivas teóricas	21
El análisis filmico	27
Propuesta de un modelo de análisis	33
CAPÍTULO 3: CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN DE LA SOCIEDAD ECUATORIANA	40
Análisis de la película Ratas, ratones y rateros	40
Contexto de producción y sinopsis argumental	40
Contexto de producción (información técnica)	40
Sinopsis argumental	41
Análisis textual	43
Estructura y secuenciación	43
Recursos expresivos y narrativos	51
Interpretación	67
Análisis de la película Cuando me toque a mí	77
Contexto de producción y sinopsis argumental	77
Contexto de producción (información técnica)	77
Sinopsis argumental	78
Análisis textual	80
Estructura y secuenciación	80
Recursos expresivos y narrativos	85
Interpretación	99
Construcción de una imagen de la sociedad ecuatoriana	107

Comparación y juicio crítico	107
Conclusiones	113
Referencias bibliográficas	118
Anexos	119

Introducción

Desde el punto de vista de la Comunicación, el análisis de películas no ha sido considerado lo suficientemente importante ni valioso, por cuanto los estudios se han volcado hacia la televisión, la radio, los medios impresos y el internet, en tanto son los más comunes y en cuanto se cree que son hoy los más importantes transmisores de mensajes. Sin embargo, el cine tiene una larga tradición y se constituye hoy en día como uno de los medios más utilizados para revelar realidades, abordar problemáticas sociales, denunciar injusticias y ahondar en temas poco tratados por los demás medios masivos de comunicación.

Con especial intensidad en Latinoamérica, y en general en todos los países de bajos recursos, a los cuales el cine ha llegado tarde -después de que los recursos para hacerlo han llegado a ser mucho más accesibles-, la denuncia social y el retrato de la comunidad son los temas más recurrentes, sino los únicos. A tal punto es así, que muchos críticos de cine y artistas de otros países, en los cuales la tradición cinematográfica es más antigua, han llegado a repudiar la producción cinematográfica de los países en desarrollo, considerándola pobre estéticamente y señalando la abundancia de temas sociales como una debilidad (Getino, 1996).

A pesar de ello, no son pocos los autores, estudiosos y realizadores que ven en el cine social un fenómeno importante de la comunicación, estrechamente ligado al arte como instrumento creador y transmisor de sentido. La abundancia de temas sociales indica que el cine latinoamericano tiene una profunda necesidad estética, nacida de la sociedad, que apunta a retratar la identidad social, como una forma más de reflejar la cultura para poder reconocerse en ella.

El presente estudio pone de manifiesto la importancia de los relatos de ficción dentro de la dinámica de la comunicación (en tanto textos capaces de crear y transmitir sentido), y para ello analiza los textos fílmicos de las películas ecuatorianas *Ratas, ratones y rateros*, de Sebastián Cordero y *Cuando me toque a mí*, de Víctor Arregui, relacionándolas con el cine de *realismo sucio* y ubicándolas en el contexto histórico del realismo social ecuatoriano, tomando en cuenta que uno de los intereses principales de este tipo de producciones es hablar de la identidad y la cultura¹.

¹ Coincido con lo expresado por Christian León en la introducción a su estudio: “A tono con la investigación interdisciplinaria propuesta por los Estudios de Cultura Visual, creemos que el discurso fílmico no puede entenderse como un sistema cerrado de signos sin vinculación con el contexto histórico, los conflictos culturales, las relaciones de poder y el universo del espectador”. (León, 2006, p. 10)

Asimismo, y como requisito previo, se realiza un acercamiento al pensamiento ecuatoriano contemporáneo relacionado con el concepto de identidad, al concepto de Cine de la Marginalidad (o realismo sucio) propuesto por el especialista Christian León y a varias propuestas metódicas que buscan el rigor científico al momento de analizar películas. Estas tres tareas de base confluyen para hacer posible una reflexión en torno al discurso construido por las películas escogidas, las cuales han sido seleccionadas como una muestra de textos filmicos que tienen un interés similar: hablar de la sociedad ecuatoriana.

La primera película, *Ratas, ratones y rateros* ha sido escogida -más allá del reconocimiento como una de las mejores películas ecuatorianas- por su estética, similar a la de otras películas latinoamericanas de relativamente bajo presupuesto (realismo sucio), pero principalmente porque constituye un acontecimiento clave en la historia del cine ecuatoriano, considerando, entre otras cosas, la coyuntura en el momento de realización (crisis política, económica y social generada específicamente por el feriado bancario, en 1999); el talento de su director, Sebastián Cordero, uno de los más prolíficos e interesantes directores del país; la banda sonora, en la que participaron varios grupos de la escena nacional de la época; y el tema, que siendo muy específico (la pérdida de la inocencia), sirve de pretexto para hablar de la sociedad ecuatoriana, de su sistema de valores, sus creencias, costumbres y formas de ser.

La segunda película, *Cuando me toque a mí*, ha sido escogida principalmente por su estética, igualmente similar a otras producciones latinoamericanas de bajo presupuesto de la época; por el tema (la soledad y la muerte), que envuelve a los personajes y determina su tránsito en una sociedad que se retrata como profundamente desintegrada, y que es, evidentemente, la sociedad ecuatoriana; y porque, a pesar de no ser explícita, habla de una sociedad profundamente afectada por la crisis ocurrida en el contexto de producción de la película de Cordero, dando lugar a una continuidad entre ambos objetos de estudio que permite realizar un acercamiento interesante al contexto histórico en el que fueron producidas.

Capítulo 1: El cine social en Latinoamérica y Ecuador

El primer capítulo de esta disertación pretende realizar una revisión esquemática muy general sobre las corrientes de realismo social en el cine de América Latina y Ecuador. Para acercarnos a su historia y evolución tomamos como referencia el libro *La tercera mirada, panorama del audiovisual latinoamericano*, de Octavio Getino, y el libro *El Cine de la Marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*, de Christian León, ambos dedicados al estudio del cine latinoamericano del siglo pasado y de los primeros años del presente. Las dos corrientes principales que se tratan son el Nuevo Cine Latinoamericano, surgido en reacción a un cine nacional-popular producido a finales de los cincuenta, y el cine de realismo sucio, surgido en reacción al Nuevo Cine Latinoamericano durante los años ochenta y noventa. Las características de uno y otro son herederas así mismo de varias corrientes a nivel mundial, que se tomarán en cuenta para explicar la tendencia en Latinoamérica. Como segundo punto se realizará una revisión del cine de realismo social en Ecuador, relacionándolo con la búsqueda de identidad a nivel intelectual y artístico y tomando como ejemplo algunas de las películas más representativas de las últimas décadas del siglo XX.

1.1. Realismo social y realismo sucio en América Latina

1.1.1. Realismo social

Ecuador se reinserta en el escenario del cine latinoamericano con una película que, a la vez, fue pieza central de un punto de quiebre que vigorizó la producción cinematográfica nacional, en un momento de profunda crisis social y económica. Se trata de *Ratas, ratones y rateros*, escrita y dirigida por Sebastián Cordero. Junto con otras producciones a nivel regional, esta película forma parte de un intento por repensar el cine realizado en América Latina, que etiquetó las suyas con el nombre de realismo sucio. Caracterizada por retratar nuestras sociedades desde el punto de vista del *marginal*², esta corriente enfrenta hoy una transformación, como resultado del paulatino agotamiento y renovación de sus recursos para contar historias. Si bien hasta la década de los 80 el realismo social que caracterizó al Nuevo Cine Latinoamericano agotó su discurso, el realismo sucio empieza a agotarlo en la

² “El concepto de marginalidad surge en América Latina al calor del debate sobre modernización a finales de los años sesenta. Desde una visión estructural-funcionalista, de inspiración parsonsiana, se empieza a designar con el nombre de “población marginal” a un sector tradicional, sin empleo estable ni ingresos suficientes, necesitado de la gestión del Estado para integrarse en la sociedad moderna” (León, 2006, p.11).

actualidad. Tanto en la forma como en el contenido, las películas que se producen actualmente tienden a hibridar las tendencias del realismo sucio con las del cine hegemónico europeo y americano, dejando de lado los temas sociales. Sin embargo, de estos primeros intentos, son contados aquellos que cumplen su objetivo aparente: reconciliar el cine hecho en América Latina con el cine mundial³ (entre ellos pueden considerarse las películas del director argentino Eliseo Subiela *Hombre mirando al sudeste* y *El lado oscuro del corazón*; la película *El duelo*, del ecuatoriano Alex Schlenker; *la Ciénaga*, de la argentina Lucrecia Martel, entre otras). Es por ello que se pretende realizar un análisis de dos producciones cinematográficas nacionales (*Ratas, ratones y rateros*, de Sebastián Cordero y *Cuando me toque a mí*, de Víctor Arregui), las cuales fueron elegidas por su calidad e importancia dentro de este período de transición en la manera de hacer cine en América Latina y especialmente en Ecuador.

El término *marginal*, según anota Christian León en su libro *El Cine de la Marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*, se llegó a definir en sociología como aquella parte de la población que necesita del Estado para integrarse a la sociedad. Desde una perspectiva marxista, la *masa marginal* se define como un sobrante de fuerza de trabajo, efecto de la estructura capitalista⁴. Sin embargo, el cine de realismo sucio⁵ se concibe como una “producción discursiva que pone en evidencia los mecanismos de exclusión a partir de los cuales se estructura la interioridad de las instituciones sociales” (León, 2006, p. 13). No intenta únicamente retratar esa porción de la sociedad que, de acuerdo con el pensamiento moderno⁶, quedaría al margen, sin existencia, sino que lo reivindica y reinserta en las instituciones sociales, por medio de “personajes que son la médula de grandes urbes, el oscuro corazón de la urbanidad” (León, 2006, p. 13). Esta corriente surge en reacción al agotamiento del discurso de un cine de realismo social anterior, conocido como Nuevo Cine

³ En la colección de ensayos *Itinerarios*, del escritor ecuatoriano Santiago Páez, se plantea la idea de intertextualidad irónica, como una de las tres vías para la creación: “imitación obsecuente del modelo colonial, búsqueda de un camino autónomo, a rajatabla, y el derrotero de la intertextualidad irónica, poscolonial” (Páez, 2008, p. 29). El autor ubica al realismo sucio en la segunda vía, considerándolo extremista, y rescata la tercera, en la que se da una reconciliación del cine local con toda forma de cine, como una característica rescatable de la creatividad de los artistas latinoamericanos.

⁴ “En los setenta, desde un enfoque marxista de cuño economicista, surge el concepto de “masa marginal” para designar un efecto estructural del capitalismo que genera un sobrante de fuerza de trabajo respecto a las necesidades del capital” (León, 2006, p. 10).

⁵ El *cine de realismo sucio* se concibe como un “nuevo discurso que aborda la violencia urbana, la marginalidad social, el desarraigo identitario con un lenguaje visual desenfadado” (León, 2006, p.23). El término *realismo sucio*, o callejero, proviene del *dirty realism* de la literatura norteamericana, inaugurado por Charles Bukowski y Jhon Fante. Es usado para referirse a los relatos filmicos sobre personajes marginales que se hacen a partir de los noventa en América Latina, y establece una diferencia muy marcada con el *realismo mágico* del cine y la literatura de los años 60 y 70 (León, 2006).

⁶ Christian León plantea comprender la marginalidad desde una perspectiva teórica más amplia: “El posestructuralismo, el sicoanálisis lacaniano y la crítica poscolonial nos dotan de las herramientas necesarias para entender la marginalidad más allá de las oposiciones binarias impuestas por el pensamiento moderno” (León, 2006, p.11).

Latinoamericano, cuyos objetivos fueron truncados principalmente por el desvanecimiento de las utopías socialistas⁷ (León, 2006). En él, la sociedad latinoamericana fue representada en contradicción con la sociedad de los países desarrollados (especialmente Estados Unidos) con el fin de rescatar una “identidad nacional”, que afirme a las sociedades latinoamericanas y haga resistencia a la globalización cultural que fue produciéndose a partir de los años 70. León (2006) precisa tres razones para la crisis y posterior disolución de esta forma de hacer cine: el aparato del Estado, amenazado por la ofensiva neoliberal; la globalización frente al relato de la identidad nacional; y la proliferación de lenguajes impulsada por los medios masivos de comunicación.

Estas dos corrientes principales (entre las cuales se advierte un período de transición ocurrido durante la década de los ochenta), poseen una característica común: intentan retratar la sociedad latinoamericana para diferenciarla de la sociedad de los países llamados desarrollados. A pesar de que los temas y las técnicas varían, ambas constituyen, para la modernidad en el primer caso y para la contemporaneidad en el segundo, mensajes para el auto-reconocimiento. Octavio Getino (1996) afirma que uno de los presupuestos para definir el ‘espacio audiovisual’ en nuestro tiempo es que “las nuevas tecnologías audiovisuales podrían revolucionar el tratamiento de importantes problemas sociales, tanto en Europa como en las regiones más relegadas”(p.12). Por esta razón, el audiovisual fue considerado desde sus inicios en nuestro continente como una herramienta para revelar problemas de la sociedad y la cultura, a través de relatos de ficción que representen a la sociedad, sus integrantes y sus interrelaciones, constituyéndose como el primer hecho comunicacional, educativo y cultural dedicado a retratar, mediante imágenes en movimiento, una gran parte de nuestros procesos de identidad (Getino, 1996). En ambas corrientes, esa característica se mantiene, aunque de distintas maneras.

El Nuevo Cine Latinoamericano -que surge en el continente con esta característica específica- tiene sin embargo que articularse de alguna manera con la industria para poder subsistir. Getino (1996), en su libro *La tercera mirada*, explica las principales razones por las cuales la producción latinoamericana llega a un auge entre 1930 y 1945, y luego a una crisis a partir de 1950. Si bien México, Brasil, Argentina y Cuba se establecieron como importantes productores a nivel mundial, la mayoría de los países restantes a penas han logrado articular una política que haga visible su producción (Getino, 1996). Estos cuatro primeros países

⁷ Como ejemplos de Nuevo Cine Latinoamericano pueden considerarse las películas indigenistas del director peruano Manuel Chambi, algunas de las películas protagonizadas por Mario Moreno Cantinflas, en México, mucha de la producción de cine de Cuba de los años 60 y 70, entre otros.

lograron sobresalir a partir de los años sesenta gracias a políticas de cooperación con Estados Unidos y Europa, sacrificando en muchas ocasiones los temas y técnicas propios para reemplazarlos por otros y otras, más comerciales y 'eficientes', dirigidas al consumo y al entretenimiento. Como explica Getino (2006), en México y en Cuba, en los que las temáticas sociales se mantenían, fue el Estado el que se encargó de sostener la producción nacional durante las primeras décadas del siglo XX, pero a la postre la dependencia excesiva de los productores terminó por afectar la producción de ambos países.

1.1.2. Realismo sucio

La producción de películas con temáticas sociales se mantuvo no sólo en los países donde el Estado sostenía de manera efectiva la producción nacional, sino que fue constante también en otros países como Bolivia, Perú, Uruguay, Chile, Colombia y Ecuador, aunque en ellos la producción fuera muy limitada. Esta limitación tuvo que ver con la manera en que se construyeron los discursos de muchas de las películas producidas entre los años 1930 y 1970. Como anota León (2006), hasta 1970 conceptos como Cultura Popular e Identidad Nacional formaban parte de la construcción del discurso en este tipo de películas, pues se buscaba hablar de una unidad nacional que favoreciera al discurso político de los países latinoamericanos. Sin embargo, es allí donde empieza la crisis socioeconómica que llevará al cine hacia lo que hoy conocemos con el nombre de realismo sucio, y que dejará paulatinamente de lado los intereses de la política (aunque de ningún modo deje de estar ligado a ella). El neoliberalismo, la globalización económica y cultural y la reducción de la intervención del Estado en las industrias de los países latinoamericanos y del caribe son algunas de las razones para que un nuevo discurso surja en las producciones locales. Si en el Nuevo Cine Latinoamericano se intentó hablar de las utopías, dice León (2006), el Cine de la Marginalidad⁸ quiere hablar de distopías:

Si los discursos utópicos suponen la formulación de un mundo alternativo, donde todo está bien y las cosas son como deberían ser, ofrecidos como marcos de crítica social y como modelos a ser emulados, el discurso distópico, por el contrario, se encarga de proyectar un mundo de horror, en que las cosas han salido mal, todo ha resultado al revés, y que en resumen, se halla en las antípodas de la utopía. (Remedi, citado en León, 2006, p.22)

⁸ En su estudio *Cuadernos de Cinemateca* (2004), León propone llamar a este tipo de cine *Cine de la Marginalidad* o *realismo sucio*, indistintamente: "Con los dos calificativos aludimos a un tipo de relato cinematográfico que trata de reconstruir la experiencia de la exclusión social y la marginalidad sin recurrir a narrativas burguesas, elitistas, o ilustradas, que aborda la pobreza y la violencia desde el punto de vista de personajes marginales" (León, 2006, p. 24) .

El discurso distópico, como lo define Gustavo Remedi, no justifica la posición del marginal dentro de la sociedad integrada, sino que retrata crudamente su condición de excluido. Los conceptos de *Cultura Popular* y de *Identidad Nacional* que sirvieron al Nuevo Cine Latinoamericano pierden fuerza y desaparecen, cediendo a las presiones del neoliberalismo y la globalización. Surgen historias de inocencia perdida, violencia, delito y crimen que tratan de evidenciar una crisis simbólica, efecto de la transformación de la sociedad, y no existe ningún compromiso ideológico que justifique a los marginales, sino sólo un desencanto generalizado. En adelante, ese desencanto va a ser representado con la ayuda de técnicas de documental, pero sin dejar de lado la estructura dramática clásica que caracterizó al cine de Hollywood, y que fue cuestionada y evitada durante años por el Cinema Verité y la Estética del hambre (León, 2006).

A pesar de que el Cine de la Marginalidad, que surge en los años noventa con el retrato crudo de nuestras sociedades, habla del desencanto, lo hace con el fin de redimir al marginal de su aparente dependencia del Estado. Esta porción de la sociedad que había sido integrada sólo como un grupo recluso, sin voz y al cual debía tenerse piedad (de acuerdo con el pensamiento moderno, la sociología y el marxismo), aparece en el Cine de la Marginalidad como el subalterno independiente, cuya realidad no está articulada con la sociedad integrada y no quiere estarlo, sino que existe por sí misma y afecta desde adentro a las instituciones sociales que tratan de excluirlo⁹. Es decir que, según lo expuesto por León (2006), el Cine de la Marginalidad denuncia los mecanismos de exclusión que utilizan las instituciones sociales para relegar a esa porción de la sociedad, que parece no existir y que, en realidad, constituye gran parte de la población de las naciones afectadas por la globalización cultural y económica de los últimos 30 años. Si en el cine de realismo social del Nuevo Cine Latinoamericano los marginales eran representados desde el lenguaje y los códigos narrativos de la cultura hegemónica, que los confinaba a la negatividad del estereotipo o a la positividad de la mirada paternalista (León, 2006), el Cine de la Marginalidad “trata de reconstruir la experiencia de la exclusión social y la marginalidad sin recurrir a narrativas burguesas, elitistas, o ilustradas” (León, 2006, p. 24).

Para llegar a ello, luego de la crisis social y económica de los años ochenta, el cine latinoamericano tiene que reconstituirse y lo hace por tres vías, según anota León (2006): la

⁹ “Tomando en cuenta la “analítica del suplemento” esbozada por Derrida y la “nomadología” propuesta por Deleuze y Guattari, planteamos comprender la marginalidad como una agencia virulenta que opera desde las entrañas de las instituciones culturales modernas” (León, 2006).

diversificación de los temas tratados, la reconquista del público local y las nuevas formas de financiamiento (inversión mixta y coproducción internacional). Películas como *Como agua para chocolate* (México; 1992), *La estrategia del Caracol* (1993), *Tango Feroz* (1993), *Fresa y chocolate* (Cuba, 1993), *Cuestión de fe* (Bolivia, 1995), se convierten en éxitos de taquilla tratando temas cotidianos, y reactivan el mercado del filme que había quedado detenido luego de que el Estado retirara sus recursos a los productores, durante los ochenta. En medio de este auge del cine latinoamericano, el Cine de la Marginalidad surge con fuerza y acepta los circuitos de distribución masiva, pero introduce una mirada crítica con respecto al cine de adaptación histórica y de alto presupuesto. En lugar de hacer películas para el espectáculo, que favorecieran la dinámica de los medios masivos de comunicación, realiza películas de bajo presupuesto destinadas a visibilizar descarnadamente la miseria y la pobreza que esos mismos medios ignoraban (León, 2006). Surgen en toda Latinoamérica películas “despojadas del discurso sociológico” (Ruffinelli, citado en León, 2006, p. 29), que no aceptan ni condenan la violencia, y que denuncian “los funestos costos de la globalización económica” (León, 2006, p. 29). Los relatos, que durante la mayor parte del siglo XX trataron de representar a la sociedad como una unidad armónica, articulada, se vuelcan a representar a la sociedad caótica y desarticulada que vive una crisis de identidad como consecuencia de la globalización cultural. Ya no se habla de identidad, sino de su ausencia, y en lugar de la representación liviana irrumpe la denuncia violenta.

Es en ese momento, que se ubica en toda la década de los 90 y continúa, aunque con menor fuerza, hasta hoy, en el que el cine vuelve a surgir con una nueva misión, readaptándose rápidamente a la dinámica global gracias a la diversificación de las tecnologías y a la hibridación de técnicas, como es evidente en la mayoría de películas producidas en Latinoamérica durante la transición del siglo XX al XXI. Paralelamente al crecimiento de los *Reality Shows* y los *Big Brother*, los cineastas del realismo sucio aparecen para enfrentarlos con una visión de la realidad que no se limita a imitar patrones o a representar a la sociedad, sino que busca convertirse en el portavoz de un sector ignorado por los medios masivos y por el orden social hegemónico, y denunciar, mediante relatos de ficción, la condición más esencial de nuestras realidades, que se esconde en el seno de la sociedad y que sienta sus bases en la exclusión y la desigualdad, con efectos devastadores. Surgen películas en todo el continente que se adhieren a esta nueva forma de hacer cine, y aunque no se haya constituido como una escuela especial o como una estética definida formalmente, todas ellas parecen motivadas por las mismas razones y poseen idénticas características. Algunas de ellas se incluyen en el siguiente cuadro:

Título	País	Director	Año
Sicario	Venezuela	José Novoa	1994
Rodrigo D no futuro	Colombia	Víctor Gaviria	1994
Sin compasión	Perú	Francisco Lombardi	1994
El callejón de los milagros	México	Jorge Fons	1995
Dulces compañías	México	Oscar Blancarte	1996
Cómo nacen los ángeles	Brasil	Murillo Sales	1996
Pizza, birra, faso	Argentina	Adrián Caetano y Bruno Stagnaro	1997
Silvia Prieto	Argentina	Martín Rejman	1998
La vendedora de rosas	Colombia	Víctor Gaviria	1998
Soplo de vida	Colombia	Sebastián Ospina	1999
Huelepega, la ley de la calle	Venezuela	Elías Schneifer	1999
Sacrifictum	Panamá	Pituka Ortega	1999
Gamín	Colombia	Ciro Durán	1999
Mundo grúa	Argentina	Pablo Trapero	1999
Ratas, ratones y rateros	Ecuador	Sebastián Cordero	2000
Ciudad de M	Perú	Felipe de Gregori	2000
Amores perros	México	Alejandro G. Iñárritu	2000
Ciudad de Dios	Brasil	Fernando Meireles	2002
Fuera de juego	Ecuador	Víctor Arregui	2002
Carandiru	Brasil	Héctor Babenco	2003
El polaquito	Argentina	Juan Carlos Desanzo	2003
B-happy	Chile-España-Venezuela	Gonzalo Justiniano	2003
María llena eres de gracia	Colombia-EE.UU	Joshua Marston	2004

(León, 2006)

De las películas nombradas dentro de esta lista algunas sirven en mayor medida a los propósitos de esta disertación, que quiere relacionar las dos películas nacionales antes mencionadas con esta corriente, analizarlas individualmente y cotejarlas. Las historias que relatan algunas de ellas, y más específicamente la forma en que están construidas, el discurso que manejan y el mensaje que emiten son interesantes por cuanto reflejan distintas concepciones de la realidad en América Latina. Como advierte León (2006), el discurso visual del realismo sucio aparece dentro de “un umbral de sentido que marca lo que Foucault denominó ‘formación discursiva’”, en el que se pone de manifiesto “una nueva forma de producción, distribución y consumo cinematográficos vinculada a cambios profundos en el funcionamiento global de la cultura”(p. 30). Los temas, conceptos y tipos de enunciación que caracterizaron al Nuevo Cine Latinoamericano son rotos por el realismo sucio, que se articula de mejor manera con la nueva realidad política, económica y social de Latinoamérica, y da lugar a un fenómeno que rebasa la ficción para convertirse en espejo de la sociedad.

Sin embargo, como anota León:

Si por un lado, el realismo sucio pone en cuestión el pacto ficcional sobre el cual se constituye la forma clásica de la representación cinematográfica; por el otro reivindica una cierta dramaturgia. Esta mezcla de ficción y documental dota a las películas de libertad formal, compulsión diegética y registro imperfecto, propicios para el relato marginal. (León, 2006, p. 30)

Si bien el Cine de la Marginalidad resulta de una bien lograda mezcla de ficción con las técnicas del documental, dando lugar a un cine más verosímil, por no decir realista, lo hace apropiándose de los códigos hegemónicos del cine occidental. Aunque se distancia de conceptos como nación, pueblo o revolución, de la cultura burguesa y de la racionalidad ilustrada, usa los géneros narrativos del cine hegemónico para hablar de los problemas sociales, políticos y culturales que existen en toda América Latina. Como consecuencia, muchas de las películas que pertenecen a esta tendencia se constituyen no sólo como logros en cinematografía, sino que reflejan en mayor o menor medida el estado de la sociedad de los países en los que se producen, a través de ficciones cargadas con una fuerte sensación de realidad. Funcionan, desde entonces, como relatos que representan a un sector de la sociedad que ha sido invisibilizado por los medios y por el discurso oficial de los países a los que pertenecen. En palabras de León (2006): “Esta nueva manera de articulación del discurso

cinematográfico [...] opera críticamente como una estrategia de visibilización de la cultura periférica de América Latina” (p. 32).

1.1.3. Realismo sucio y comunicación

El realismo sucio, visto así, puede considerarse no sólo como una corriente estética o una tendencia del cine latinoamericano, sino como un fenómeno aún más complejo, en el que la comunicación adquiere un papel fundamental. Debido a que surge una vez más como medio alternativo, se convierte en opositor a los medios masivos, y no sólo opera reflejando a la sociedad, sino cuestionando sus bases y sus valores¹⁰. León (2006) es exhaustivo en explicar cómo, a través de esta “estética de los márgenes”, el realismo sucio pretende denunciar los “mecanismos de exclusión” de la sociedad globalizada. Mientras los medios masivos continúan adheridos a una dinámica capitalista y de consumo, en la que los productos de la cultura global o local son desechables, como cualquier otro producto, el realismo sucio trata de resistirse y afirmar la existencia de una cultura local que, aunque incluida forzosamente en la globalidad, no acepta que se la ignore y se resiste a la homogeneización que producen todos sus sistemas (educativo, económico, académico, filosófico). En toda Latinoamérica surgen películas que, entonces, constituyen el resultado de esa oposición, a nivel intelectual y artístico, y que son producto de las sociedades latinoamericanas que viven una profunda crisis de identidad. En tanto enunciados, están íntimamente ligadas a la comunicación social, como lo explica la teoría del análisis del discurso¹¹ (Bajtín, 1994), y por ello resulta interesante revisar las historias de algunas de ellas. Más adelante se estudiará cómo el discurso de una obra estética puede orientar los estereotipos y los valores presentes en el contexto sociocultural (Herrero Juan, 2006).

En el caso de *Amores Perros*, por ejemplo, estrenada en el año 2000 y dirigida por Alfonso González Iñárritu, se relatan tres historias entrelazadas que evidencian las relaciones, aparentemente fortuitas, entre distintas clases sociales. Ninguna de ellas escapa a la degradación moral, la violencia física y psicológica, el crimen, la pobreza, la corrupción. Ya sea en la familia empobrecida, que trabaja en supermercados, se enrola en peleas callejeras de

¹⁰ “En lugar de tender a una operación aséptica que disuelva las tensiones culturales planteamos una reinserción del filme en las prácticas sociales y significativas bajo las cuales se construyen sus sistemas de significación” (León, 2006, p. 11).

¹¹ “Toda enunciación concreta es un acto social. Siendo a la vez un complejo material -icónico, articulatorio, visual-, el enunciado es al mismo tiempo parte de la realidad social. Al organizar la comunicación orientada hacia una posible reacción de respuesta, el enunciado también reacciona a algo; está indisolublemente entrelazado en el acontecimiento de la comunicación” (Bajtín, 1994, p. 194).

perros y flirtea con el crimen para subsistir; o en la familia disfuncional de clase media que subsiste en el mundo de la empresa privada; o, por último, en el mundo del vagabundo que vive al día en la calle, distintas formas de corrupción aparecen y se manifiestan en determinadas acciones. Como explica Christian León (2006), estas tres historias “construyen variaciones semánticas sobre el simbolismo del perro y establecen paralelismos entre comportamientos humanos y caninos” (p. 57), todo ello con el fin de retratar “identidades en migración que están sujetas a una alta cuota de violencia física” (p. 58), y que están representadas en las relaciones que cada personaje tiene, a la vez, con los perros y la sociedad. Para el realismo sucio, la identidad no es algo definido, no existe ya la idea de identidad nacional, sino sólo como un objeto inalcanzable, que nunca llega a aprehenderse: “El Cine de la Marginalidad representa la identidad de una forma deconstructiva, como un proceso que nunca llega a su plenitud, como una huella de algo que fue o la promesa de algo que será” (León, 2006, p. 60).

Por otra parte, en la película *La Vendedora de Rosas* (1998), del director colombiano Víctor Gaviria (distinta en esencia a la mega producción del director mexicano por ser de muy bajo presupuesto), se relata la historia trágica de las últimas 32 horas en la vida de una niña de 12 años. A diferencia de la película de Iñárritu, la de Gaviria parece menos elaborada, más documental. Esto se debe a la manera de concebir el cine marginal de Gaviria, quien realizó previo a la producción de su largometraje un acercamiento a las personas en las que más tarde basó sus personajes (algunos de ellos interpretados por actores naturales¹²). Mediante entrevistas a profundidad y talleres, el director pretendió entender primero profundamente la realidad que viven estas personas, para luego reconstruir “con un realismo extremo las costumbres, las ansiedades y anhelos de las niñas que viven en la calle” (León, 2006, p. 37). Se relata entonces una historia excesivamente cruda, en que la muerte asecha a cada instante. El Medellín de los medios masivos de comunicación queda difuminado por un momento, y aparece el Medellín invisible, en el que la constante trivialización de la violencia lleva a niñas cada vez más pequeñas hacia la muerte, incluso antes de haber cumplido los 15 años. Se trata de una película de realismo sucio que, aún desde su concepción y construcción (pre-producción), cuestiona y critica las estructuras de la sociedad establecida, y denuncia la insuficiencia de los conceptos de la modernidad ilustrada para describir la totalidad de nuestras sociedades. El cine, asumido desde una mirada muy localista, se convierte en el

¹² El uso de actores naturales es característico del cine de realismo sucio. Consiste en hacer actuar en la película a personas que han experimentado o experimentan realmente los acontecimientos que se pretende narrar (y que no son actores profesionales), de manera que el vínculo entre ficción y realidad sea más estrecho (León, 2006).

soporte de un discurso no oficial, opuesto a los circuitos de información cerrados que proliferan en la sociedad.

Otro ejemplo que sirve para ilustrar las características del realismo sucio latinoamericano, entre la larga lista de largometrajes que pueden nombrarse, es la película *Perfume de violetas. Nadie te oye* (2000), de la directora mexicana Maryse Sistach. En ella, la narración toma como punto de partida una situación básica e identificable (casi un estereotipo) del mundo adolescente, y desde ahí lleva a sus dos personajes centrales, Yéssica y Miriam, hacia el relato de la incomprensión y la decadencia familiar. Al final de la película, Yéssica, quien ha sido sujeto de una violación con el conocimiento de su propio hermano, terminará asesinando a su mejor amiga, luego de sentir desamparo ante la actitud de su madre, que justifica ese acto de violencia. Como también explica León (2006) “El Cine de la Marginalidad plantea la insubordinación de las categorías de la identidad en múltiples campos, las construcciones de la identidad sexual y el rol social de la mujer van a sufrir también un fuerte remezón” (p. 60).

A estos ejemplos todavía podríamos añadir una serie de largometrajes producidos entre 1996 y 2005, en varios países latinoamericanos, en los que se incluirían varias coproducciones internacionales con países europeos. Sin embargo, algunas características específicas del realismo sucio latinoamericano serán abordadas más adelante, tomando como ejemplo las dos producciones nacionales que constituyen nuestros objetos de estudio, para determinar por medio de un análisis serio si éstas películas reúnen las características del realismo sucio hasta aquí detalladas, y de qué manera sus discursos se constituyen o no como “denuncias de los mecanismos de exclusión de la sociedad globalizada”, y como mensajes alternativos al discurso oficial.

En Ecuador, las películas que se insertan en esta tradición son *Ratas, ratones y rateros*, de Sebastián Cordero, estrenada en el año 1999, en medio de la crisis política y social provocada por los gobiernos inestables y específicamente por el feriado bancario, ocurrido en el mes de marzo del mismo año, y las películas *Fuera de juego* (2002) y *Cuando me toque a mí* (2006), de Víctor Arregui.

1.2. Realismo social e identidad nacional en Ecuador

El realismo social en nuestro país, como en toda Latinoamérica, constituyó la tendencia más importante en el arte durante la mayor parte del siglo pasado. Tanto la literatura y el teatro, como el documental y las escasas películas de ficción realizadas en nuestro territorio

tuvieron como principal objetivo retratar a nuestra sociedad. Pero de la mano de este insistente intento va el también exhaustivo ensayo por definir lo ecuatoriano. El problema de la identidad nacional continúa hasta nuestros días y constituye una de las principales interrogantes de la sociología, principalmente, pero también de otras ciencias humanas. Sin embargo, para revisar la correspondencia entre estas dos tentativas (por definir y por retratar al ecuatoriano) y hacer una síntesis de sus avances, si los hay, resulta idóneo el estudio del arte, en general, y del cine en particular. Es por ello que revisaremos algunos episodios de nuestra historia, primero, para luego pasar a la literatura y el cine ecuatorianos, de la mano de algunos autores que han buscado resolver el problema de la identidad nacional en los últimos años.

Desde el principio del siglo XX, la literatura de nuestro país buscó definir la patria y la nación ecuatorianas. Como anota el poeta, filósofo y escritor ecuatoriano Iván Carvajal (2006) en su ensayo *Volver a tener patria*, grandes pasos por definir al Ecuador se vinieron dando desde su fundación en 1830, pero son notables los relatos de ficción producidos por la narrativa del ‘realismo social’ de los 30 y 40. El ensayo de Carvajal discurre sobre las palabras del intelectual ecuatoriano Benjamín Carrión, quien en 1957 proclama la necesidad de “volver a tener patria”. El autor toma esta consigna y la traslada a distintos momentos de la historia de nuestro país en que las mismas palabras podrían volver a ser pronunciadas, tanto en el pasado como en la actualidad. En esa búsqueda, realiza una importante reflexión acerca de la identidad nacional, tocando sólo tangencialmente los productos del arte y dedicándose más a acontecimientos y datos históricos, pero reivindicando la importancia de la cultura y del arte como principales fuentes de democracia e identidad, aunque esta última sea un concepto –según argumenta ampliamente en su trabajo- realmente imponderable.

No es casual que poco antes de la narrativa realista –dice Carvajal (2006)- haya surgido en el país la sociología descriptiva. Para el filósofo ecuatoriano, la importancia de los relatos de ficción radica en que son ellos mismos los que configuran la realidad, y en nuestro país las ciencias sociales y la Literatura (más tarde también el cine y los medios de comunicación masiva) han estado desde siempre íntimamente relacionadas. Esto debido a que para ‘inventar la patria’, los intelectuales y artistas de todas las épocas han realizado arduos esfuerzos por relacionar nuestra historia con nuestra condición presente, de manera que se pueda hablar de una patria, y desde allí, de una identidad. Pero Carvajal señala las dificultades que ese esfuerzo entraña, y descubre algo así como un eterno retorno a la consigna de Benjamín Carrión: Volver a tener patria es lo que, cada más o menos 50 años, y aparentemente sin

tomar en cuenta el paso del tiempo, han intentado realizar las élites intelectuales de nuestro país.

Sin embargo, y a pesar de que ese relato unificador necesario para afirmar la patria es siempre una invención literaria, como anota Carvajal en su ensayo:

La tesis de Bloom (...) insiste en que (...) cualquier origen (Génesis) es una invención humana, un producto literario, un relato. (...) Lo mismo puede decirse de las patrias y las naciones: son invenciones literarias, son el resultado de narraciones que se entrecruzan para componer finalmente una entidad imaginaria en cuya esencialidad creemos, al punto de afincar en ella la configuración de nuestra propia identidad. (Carvajal, 2006, p. 213)

eso no quiere decir que el Ecuador sea una invención literaria. El Ecuador es una realidad social, formada por una complicada serie de redes políticas, económicas, culturales, jurídicas, y por la historia que esas redes configuran (Carvajal, 2006). Más bien se trata de que esos intentos por afirmar lo ecuatoriano, la identidad del ecuatoriano, en nuestros días podrían considerarse innecesarios. La ‘identidad nacional’ es un concepto que, ante la nueva realidad histórica y las nuevas concepciones críticas y teóricas, quedaría disuelto, según expone Carvajal (2006) con sólida argumentación apelando a la necesidad de una reflexión exenta de prejuicios, que no se ancle en ídolos ni ilusiones; una reflexión que debe recurrir a una constante “des-construcción” o “des-estructuración” de las nociones, acercándose críticamente a las construcciones conceptuales, y dudando metódicamente de las entidades que crean los discursos (Carvajal, 2006).

Esa “reflexión sin prejuicios” de la que habla el autor en 2006 confluye con el estudio de Christian León (del mismo año) sobre el cine marginal en América Latina. Es precisamente el relato de esa ausencia de identidad una de las principales características que definen al cine de realismo sucio, y esa denuncia implícita en los relatos cinematográficos constituye la “crítica de las construcciones conceptuales” de la que habla Iván Carvajal. Para llegar a ello, fue necesario atravesar un largo camino, en el que las condiciones sociales, políticas, económicas y hasta demográficas y territoriales del Ecuador han variado ampliamente.

1.2.1. Realismo social en Ecuador

Carvajal repasa la historia de la élite intelectual ecuatoriana desde los años 30 hasta la primera década de este siglo, y a la vez que rescata la importancia de los intelectuales de “la pequeña gran nación” (Benjamín Carrión a la cabeza), critica sus descuidos y errores y

confronta la visión de los intelectuales de los 60 (Tzántzicos), a quienes también condena y critica, para luego llegar a dos de las obras más representativas de los últimos años sobre el tema de la identidad nacional: *Ecuador: señas particulares*, de Jorge Enrique Adoum y *Ecuador: identidad o esquizofrenia*, de Miguel Donoso Pareja, a cuyos autores acusa de tardíos y a cuyos relatos considera intervenciones políticamente reaccionarias.

Pero fuera de ello, está consciente de las implicaciones que tiene su tesis principal, es decir, que toda nación es finalmente una invención de la literatura, y es desde esas implicaciones que se relaciona al arte en general y al arte cinematográfico en particular con la búsqueda de la identidad nacional. En Ecuador, existen pocas películas claves que pueden citarse, y resulta interesante que dichas películas sean, la primera, una adaptación de *La Tigra* (novela de José de la Cuadra perteneciente a la narrativa de realismo social de los años 30), y la segunda, *Entre Marx y una Mujer Desnuda* (adaptación de la novela del poeta y escritor Jorge Enrique Adoum, de 1976), ambas realizadas por el mismo director (Camilo Luzuriaga) y ambas producciones que reinterpretan las obras literarias y construyen así mismo diferentes discursos. Como explica Carvajal:

La descripción está sujeta a la retórica y a la ideología; se describe desde determinadas ópticas, toda descripción tiene sus sesgos; se focalizan ciertos aspectos y se deja fuera de la descripción aquello que no se inscribe en el interés político o moral, o en el propósito estético a partir del cual se describe. (Es decir, la descripción literaria o pictórica (incluso fotográfica o documental-cinematográfica) recorta e interpreta la realidad, y con ello, la inventa, la distorsiona, somete las imágenes a los efectos de la composición de campos de fuerzas simbólicas, culturales, éticas o políticas. (Carvajal, 2006, p. 214)

Los relatos sobre la patria, de los que se encargan en última instancia los escritores y los intelectuales, constituyen descripciones sesgadas de la realidad, que están atravesadas por el interés político, moral o estético de quien o quienes las realizan. Así mismo, los relatos (de la literatura o del cine) que se ubican dentro del realismo social seccionan la realidad, interpretándola, y por lo mismo, la inventan. Son reflejos siempre sesgados de una realidad inaprehensible. En Ecuador, desde 1920, se realizaron películas que intentaron retratar al Ecuador, en un esfuerzo estrechamente ligado a definir nuestra identidad. Lo mismo anotó Getino (1996) al hacer su repaso por la historia del audiovisual latinoamericano. El cine en Ecuador también quiso ser una herramienta para hablar de su sociedad, constituirse como un instrumento para registrar en imágenes sus procesos de identidad. Pero ante la fragilidad de ese concepto, entonces y ahora, ha resultado en un intento infructuoso, agotado completamente en los últimos años.

Aún así, es importante hablar de las dos películas citadas más arriba (*La Tigra* y *Entre Marx y una mujer desnuda*), pues constituyen ejemplos importantes de la cinematografía ecuatoriana y evidencian una tendencia o 'estilo' que se diferencia mucho del Nuevo Cine Latinoamericano. Si bien se realizan en los mismos años, las películas ecuatorianas no se sostienen en un discurso que utilice los conceptos de *Cultura nacional* o *Identidad nacional*, como lo hacían otras películas alrededor de América Latina. En Ecuador, debido a lo expuesto anteriormente, estos conceptos no estaban definidos, o se hallaban en crisis (en un nuevo proceso de construcción, según afirma Carvajal (2006)), por lo que en las películas que retratan o intentan retratar a la sociedad aparece más bien el caos producido por ese vacío. En la primera, *La Tigra*, que resulta un ensayo intelectual de su director, se realiza una reinterpretación del papel de las mujeres, entre históricas, mágicas y míticas (como si se tratase de realismo mágico), en la porción de sociedad de la que habló José de la Cuadra en su novela. No se busca retratar a la sociedad, sino hablar de un tema específico. Y para hablar de él, se recurre a la abstracción que el director hace sobre la obra de José de la Cuadra, como si se tratase de cine de autor, y no de cine social.

Entre Marx y una mujer desnuda tampoco presenta una sociedad conformada, ni parece en ningún caso una película realista. De hecho, el libro de Adoum en el que está basada es una de las novelas más experimentales, por decirlo así, de la Literatura ecuatoriana. En ella, como en la película, no existe una estructura definida, y mucho menos una intención de retratar una realidad. El autor discurre sobre la condición del escritor (inserto, eso sí, en la sociedad caótica ecuatoriana), mientras que el director de la película juega con la forma, incursionando en distintas técnicas cinematográficas. En las dos películas citadas, si bien se toca el tema nacional, no se define al ecuatoriano ni se habla de él, ni de cultura nacional o identidad, pues la perspectiva de sus escritores y directores está también poco definida, o no tiene ese interés. Si bien aparece el Ecuador como una entidad, en el primer caso mágica y en el segundo surreal o fantasmal, estas películas no poseen las características del Nuevo Cine Latinoamericano, cuyos relatos más típicos se hallaban en gran medida adscritos a las ideologías comunistas o socialistas, e intentaban hablar de una sociedad conformada. Es por eso que puede hablarse de un fenómeno distinto, que se da especialmente en *Entre Marx y una mujer desnuda*, pues en ella se refleja un importante esfuerzo por definir una forma de ver y de crear el mundo desde una perspectiva local (que además prefigura una de las características del Cine de la Marginalidad: la dificultad por definir la identidad). Lo mismo había sido la novela de Adoum en el ámbito literario.

Todo esto no quiere decir que el cine latinoamericano haya sido únicamente un instrumento de las élites para transmitir su ideología política. En todos los países surgieron otro tipo de películas, sobre todo a partir de los años 70, en los que se empezó a hablar de la sociedad a través de personajes marginales, entre ellos niños y niñas, mendigos, prostitutas, personas adictas a las drogas, desempleados, entre otros:

Desde sus inicios en las primeras décadas del siglo pasado hasta las producciones más recientes, el cine de ficción de América Latina intentó elaborar sus personajes en diálogo con las condiciones de pobreza y exclusión que caracterizaron a nuestras sociedades desde la época colonial. (León, 2006, p. 24)

Pero sólo a partir de la aparición en México de *Los Olvidados* (1950), del director español Luis Buñuel, el cine de América Latina empieza a tratar la disolución del vínculo social y la crisis de los valores de la modernidad (León, 2006). Después de esta película se inaugura el cine moderno latinoamericano, y se realizan largometrajes desde distintas perspectivas que hablan de la exclusión social y de sus víctimas, los marginales (si bien antes se hablaba ya a través de estos personajes, los discursos tendían a concebirlos desde una mirada paternalista, o con ajustes a una determinada ideología política. En el realismo sucio, 30 años después, se desligarán de ella y se mostrarán como personajes auto-sustentados). Hasta la década de los 80, el cine latinoamericano ensaya distintas maneras de hablar sobre sus sociedades, desembocando en la *estética tropicalista* y el *Cinema Marginal brasileño*, del cual el ejemplo más conocido, según cita León (2006), es la película *Pixote* (1980), del director brasileño Héctor Babenco. A parte de ella cita otros ejemplos que pertenecerían a un período de transición entre el Nuevo Cine Latinoamericano y el Cine de la Marginalidad, entre los que incluye *Nocaut* (México 1983) de José Luis García, *Tiempo de morir* (Colombia, 1985) de Jorge Alí Triana y *La hora de la estrella* (Brasil, 1985) de Susana Amaral.

Las películas ecuatorianas citadas anteriormente pertenecen a esta época de transición. *La Tigra* (1989) y *Entre Marx y una Mujer Desnuda* (1995), a pesar de ubicarse temporalmente un poco más adelante del período que define León (El realismo sucio empieza a partir de los 90), se insertan en él, aunque no posean las características que le impulsan a distinguir a las películas de ese período. Es decir, son análogas a ese momento de desarrollo del cine latinoamericano, pero no pueden clasificarse dentro por cuanto no hablan de lo mismo, ni de la misma manera, que el realismo sucio o el Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, marcan una época de transición en la producción cinematográfica ecuatoriana que

va a emparentarse después, en 1999, con el realismo sucio, gracias a la película *Ratas, Ratonés y Rateros*, de Sebastián Cordero, que analizaremos más adelante.

Antes de *La Tigra* y *Entre Marx y una mujer desnuda*, la producción de cine en Ecuador, aunque escasa, había hablado ya de su sociedad, a través de la ficción y el documental. El primer largometraje realizado en nuestro país fue *El Tesoro de Atahualpa* (1920), de Augusto San Miguel. Posteriormente aparecería el primer documental ecuatoriano (o más bien, hecho en Ecuador), *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas*, dirigido por el italiano Carlos Crespi. Estos primeros pasos en el cine del Ecuador se emparentan mucho con lo expuesto por Carvajal en su estudio sobre la identidad ecuatoriana. En las primeras décadas del siglo XX, los intelectuales discutían aún sobre las herencias culturales de los indígenas y de los españoles, y su mayor o menor influencia en la identidad de quienes habitaban el Ecuador. Se inventaban todavía los héroes de la patria, como también expone Adoum (2006) en *Ecuador: señas particulares*, pues resultaba difícil identificar un verdadero héroe de la patria, aunque se haya reivindicado la herencia indígena y condenado el genocidio de la colonia. En consecuencia, en una sociedad todavía ‘inmadura’, o en donde había poco o ningún acuerdo respecto de la propia identidad, el cine de ficción sólo podía reflejar esa condición. Muestra de ello es el título del primer largometraje, basado en uno de los mitos que Adoum analiza y desmiente en gran medida en su ensayo: *El Tesoro de Atahualpa*.

En la década de los 80, luego de casi 50 años en que la producción de cine de ficción en Ecuador no superó las veinte películas, se reactiva la producción nacional y aparecen los largometrajes *Dos para el camino* (1981), de Jaime Cuesta; *Daquilema* (1981), *Una araña en el rincón* (1982) y *Luto eterno* (1982), de Edgar Cevallos, a las que se suma *La Tigra* (1989), de Camilo Luzuriaga y *500 años después, el regreso* (1990), de Hernán Cuéllar Mideros, aunque esta última no sea propiamente un largometraje, sino un relato de 30 minutos sobre la migración interna. Posteriormente y hasta la actualidad, el cine ecuatoriano ha resurgido con nuevo vigor, con más de 50 largometrajes de ficción producidos hasta 2014.

Luego de los primeros cinco años de la década de los noventa, la crisis política y social generada por los gobiernos populistas, inestables desde 1996, daba lugar a un sentimiento generalizado de inseguridad que alejaba toda inversión, y el cine, una vez más, parecía estar muy lejos del alcance de los productores locales. La desintegración de la moneda nacional Sucre y la dolarización que siguió al feriado bancario, que empobreció a algunas personas y benefició a las élites y los grupos de poder económico y político, daba idea de una sociedad desigual e injusta, sin atisbo de control Judicial ni Legislativo que amparara al ciudadano común, menos aún a la cultura, al arte o a la industria del cine. Paradójicamente (o

consecuentemente), es en este mismo momento en el que surge la película más importante de denuncia social registrada hasta la actualidad en nuestro país. Aunque diferente de lo que el director colombiano Víctor Gaviria había concebido como cine de realismo sucio en su película *La vendedora de rosas, Ratas, ratones y rateros*, de Sebastián Cordero, alcanzó una gran popularidad a nivel nacional e internacional por razones semejantes. Se trata, en ambos casos, de retratar a un sector de la sociedad que continúa siendo ignorado por la mayoría, que maneja sus propios códigos y existe por sí mismo, aparentemente al margen de las instituciones sociales. Sin embargo, de acuerdo con lo que Christian León (2006) desvela en su estudio sobre el realismo sucio latinoamericano, este tipo de películas no se limita a hacer visible una realidad adversa y terrible en América Latina, sino que constituye una estética y un discurso renovado del cine de la región, que intenta erigirse con independencia de las ilusiones políticas de los ochenta, pero también de las ilusiones globales de la década de los noventa, y cuyo principal desafío es “introducir en la escena simbólica -bajo la forma de una ‘estética de los márgenes’- aquellas experiencias indecibles dentro del relato dialéctico de lo oficial y lo contestatario” (p. 28).

Como conclusión, podemos decir que el cine social en América Latina ha estado presente desde siempre (como en todo el mundo) y ha tenido por principal objetivo hablar de nuestras sociedades. Si bien, como dijimos al principio, el Nuevo Cine Latinoamericano ha agotado su discurso, por tratarse de un cine en gran medida producto de las transformaciones sociales y revolucionarias de las décadas del 30 al 70, y el realismo sucio se desliga de los presupuestos de ese cine para volcarse a un discurso más acorde con las transformaciones sociales de la contemporaneidad, ese intento por retratar la realidad de nuestras sociedades continúa siendo el principal objetivo de los relatos de ficción. En Ecuador, paralelamente a ese desarrollo, han existido películas que han alcanzado ese objetivo, a pesar de que su producción ha sido muy baja. Las películas que se adhieren a esa tradición son las que se propone analizar esta disertación, que encuentra importante además relacionarlas con la búsqueda de identidad, en concordancia con la tendencia de todo realismo social, que busca representar la realidad como un ejercicio de auto reconocimiento. Después del análisis, podremos decir si en verdad estas producciones concuerdan con lo expuesto por Christian León (2006), en especial en cuanto se refiere a los discursos que critican los valores de la sociedad incluida, constituyéndose como mensajes de denuncia y como alternativos al discurso oficial.

2. Capítulo 2: Perspectivas teóricas, conceptos y modelos de análisis

En este segundo capítulo abarcaremos las teorías y conceptos de base que permiten realizar un análisis científico y sistemático de relatos audiovisuales. Para ello utilizamos los libros *Narrativa Audiovisual*, de Jesús García Jiménez, y *El Análisis Fílmico*, de Francisco Gómez Tarín. Debido a que la *Narrativa Audiovisual* se divide en distintos campos de estudio y se deriva de diferentes disciplinas, realizaremos un acercamiento a cada una de ellas y tomaremos en cuenta varias perspectivas, de manera que no se excluya ninguna consideración referente a su estudio. Luego de repasar de manera general las teorías y conceptos más importantes, delimitaremos nuestro estudio a aquellos que sirvan mejor a los objetivos de esta disertación, que pretende estudiar la construcción del discurso de dos películas nacionales. En el transcurso relacionaremos las teorías del análisis del discurso a la comunicación, de manera que se establezca la importancia que tiene su estudio para este campo, en tanto el cine se considera un medio de comunicación masiva. En cuanto al modelo de análisis que aplicará esta disertación, estará basado en la propuesta de Francisco Gómez Tarín, pero será el producto de una elección individual de las diferentes tareas que se requieran, de acuerdo con nuestras necesidades.

2.1. Narrativa Audiovisual, conceptos y perspectivas teóricas

El Cine ha dado lugar a un nuevo campo de estudio, heredero del análisis literario y el análisis semiótico, que intenta explicar de qué manera se construye un relato por medio de recursos visuales y auditivos: la imagen en movimiento (cinematógrafo), y la reproducción sonora. Según anota Jesús García Jiménez (1996) en su libro *Narrativa Audiovisual* como primer y más general concepto, *Narrativa Audiovisual* es

La facultad o capacidad de que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta el punto de configurar discursos constructivos de textos, cuyo significado son las historias. (García Jiménez, 1996, p. 8)

Ésta definición es sólo la primera de ocho distintas y complementarias que expone el autor en su libro, en el que llama la atención respecto de la importancia en nuestro tiempo de analizar sistemáticamente los productos audiovisuales. Para ello, señala que una de los principales objetivos ha sido librar al analista de todo exceso de voluntarismo y subjetividad

(García Jiménez, 1996), y que para ese objetivo han sido claves las aportaciones del estructuralismo y la semiología, a pesar de sus limitaciones. Añade, en el prólogo de su libro, una afirmación que se emparenta muy bien con los objetivos específicos de esta disertación, en cuanto constituye un estudio del arte cinematográfico dentro de la Comunicación:

En la historia de la humanidad la imagen ha sido mucho antes que la letra, vehículo de comunicación y de expresión. La dimensión cognitiva y comunicativa del hecho narrativo ha determinado el sentido y dirección de las dos grandes alternativas del relato. (...) La historia ha configurado su memoria colectiva, y el mito ha dado contenido a sus sueños y aspiraciones más profundas. (García Jiménez, 1996, p. 7)

El mito (la ficción) y la historia han estado desde siempre emparentadas, como sugiere García Jiménez (1996), y han estado a su vez íntimamente ligadas a la dimensión comunicativa. Conocer y comunicar son, en fin, los dos objetivos principales que ha tenido la imagen desde sus inicios. Hoy en día, el audiovisual se yergue como la forma más común y aceptada para producir y transmitir información, a través de diversos tipos de relatos. En palabras de García Jiménez (1996) “El cine, la radio y la televisión son, como lo fueron las catedrales medievales en su tiempo, las verdaderas *bibliae pauperum* (libros de los pobres) de nuestra época” (p. 8).

La Narrativa Audiovisual y su estudio han atravesado por numerosas dificultades durante los casi sesenta años en los que ha tratado de establecerse como disciplina científica particular, y aún en nuestros días los planteamientos para su análisis son contradictorios y excesivamente diversos. Sin embargo, García Jiménez (2006) realiza un trabajo de condensación de la información disponible sobre Narrativa Audiovisual, creando un panorama válido y de gran ayuda para realizar estudios serios y ordenados. En un primer momento, hace referencia a tres niveles de profundidad e intensidad que son consecuencia de la lectura de un relato audiovisual, para luego centrarse únicamente en el último de ellos, que es el que nos interesa: “el nivel de la forma de los contenidos (los “qué”), el nivel de la forma de su expresión (los “cómo”) y el nivel de las causas y razones (los “por qué”)” (García Jiménez, 1996, p. 8).

El tercer nivel, el que respecta a los por qué, se refiere a la “reflexión ordenada y el (...) análisis intelectual y metódico” de los relatos (García Jiménez, 1996, p. 8). El autor da por supuestos los dos primeros niveles y apunta únicamente al tercero, que resulta el más complejo pero también el más necesario para la academia y para los profesionales, no sólo del Cine y de la Imagen, en general, sino también de la comunicación, infografía, multimedia y literatura. Es en este nivel en el que se trata de explicar científicamente la forma y el

funcionamiento de una narración audiovisual, y en el que se define a la Narrativa Audiovisual como narratología:

El sentido más específico, propio y restringido que recibe la Narrativa Audiovisual es el de narratología: ordenación metódica y sistemática de los conocimientos, que permiten descubrir, describir y explicar el sistema, el proceso y los mecanismos de la narratividad de la imagen visual y acústica fundamentalmente, considerada ésta (la narratividad), tanto en su forma como en su funcionamiento. (García Jiménez, 1996, p. 14)

Pero debido a que la narratología, heredera de los análisis semióticos de raíz lingüística, no es suficiente para solucionar los problemas ocasionados por la pragmática y la poética narrativas (García Jiménez, 1996), la Narrativa Audiovisual tiende a ampliarse y su estudio se torna más complejo. El autor divide ese estudio en cinco grandes partes, o perspectivas, según sus palabras, cuyos principales objetivos y elementos de estudio definiremos a grandes rasgos a continuación, con el objetivo de delimitar nuestro análisis y explicitar los elementos que más nos interesan. Estas cinco grandes partes son: Morfología narrativa, Analítica narrativa, Taxonomía narrativa, Poética narrativa y Pragmática narrativa (García Jiménez, 1996).

La **Morfología Narrativa** se encarga del estudio de la estructura narrativa, que es la uniformidad observable de acuerdo con la cual se desarrolla el relato en conjunto. En la estructura del relato audiovisual se distinguen el contenido y la expresión; una y otro tienen su forma y su sustancia. La forma del contenido es lo que conocemos como historia, y está compuesta por el acontecimiento, la acción, los personajes, el espacio y el tiempo. La sustancia del contenido, por su parte, se refiere al modo determinado en que esos elementos son conceptualizados y tratados por un autor. La forma de la expresión se refiere al sistema semiótico particular al que pertenece el relato (cine, radio, televisión, etc.), y la sustancia de la expresión a la naturaleza material de los significantes que configuran el discurso narrativo, es decir la voz, la música, los sonidos no musicales, la imagen gráfica, fotográfica, fotogramática, videográfica, infográfica, etc. Aparte, el discurso narrativo (que proviene de la Lingüística y fue llevado por primera vez a la narrativa por Emile Benveniste) es el flujo de imágenes, sonidos y otros elementos portadores de significación que configuran textos narrativos, es decir, textos cuyo significado son las historias (García Jiménez, 1996).

La **Analítica Narrativa** observa e identifica en un texto audiovisual dado, las unidades mínimas del sistema y del proceso narrativo, reflexionando sobre su comportamiento funcional e interactivo. Su objetivo específico es el estudio del sistema y del modelo

narrativos. Un modelo es únicamente una representación simplificada de algunos o de todos los aspectos activos de una realidad. En cuanto representación simplificada, su objeto es un fenómeno real complejo, y exige (antes de su aplicación) una definición y determinación de objetivos, variables e interrelaciones. Desempeña cuatro funciones fundamentales: describe el fenómeno narrativo (modelo descriptivo); hace predecible el sistema y proceso (modelo predictivo); configura un conjunto de normas y principios (modelo normativo); y se apoya en teorías e hipótesis, permitiendo evaluar la eficacia del resultado (modelo evaluativo) (García Jiménez, 1996).

La **Taxonomía Narrativa** puede ser entendida como un principio de organización paradigmática (basada en oposiciones) del discurso narrativo. Incluye dos elementos fundamentales: la construcción de las tipologías y la determinación de los criterios generales de clasificación de los relatos. Es toda clasificación o tentativa de clasificación sistemática de las modalidades del relato audiovisual, las cuales operan de dos modos: procuran sistematizar las ocurrencias recogidas de la abundante cantidad de narrativas audiovisuales (cine de actores, cine de acción, radiocrónica, docudrama, etc.); y, por vía hipotético-deductiva intentan prever las virtudes de estructuración de la narrativa, a partir de sus propiedades modales básicas. Los criterios de la Taxonomía Narrativa de acuerdo a su complejidad discursiva son:

- Los que se derivan de la función y propiedades de las diferentes sustancias expresivas (interlenguajes);
- Los que se derivan de la variedad de los soportes (intersoportes); y
- Los que afectan a la problemática de los géneros (intergéneros). (García Jiménez, 1996).

La **Poética Narrativa** se propone el estudio de la estructura abstracta del relato audiovisual. En la organización de la Narrativa Audiovisual, la poética se refiere a una propiedad triple que es natural en el acto narrativo: su condición de actividad regulada, su atributo naturalmente creativo y, en cuanto tal, su condición de libre. La poética conjuga norma y libertad porque, lejos de todo afán coercitivo, al tiempo que describe una regla, incita a su transgresión. Lo más productivo de la poética es, en realidad, la posibilidad de violar sus normas. Además, proporciona al autor algunos instrumentos que permiten evaluar el contenido y la expresión del mensaje narrativo en cinco aspectos diferentes:

1. Capacidad heurística: Es el grado variable en que el autor posee la facultad de concebir ideas y de generar alternativas, sobre las que puede tomar una decisión creativa..

2. Capacidad asociativa: grado variable en que el autor tiene la facultad de eludir los sistemas de denotación de las imágenes para proponer con claridad a los espectadores sentidos figurados.
3. Libertad asociativa: grado variable en que cada autor puede evitar el mandato de todos los elementos constrictivos. El grado máximo de libertad asociativa lleva a una poética de la ruptura.
4. Originalidad combinatoria: grado variable en que cada autor es capaz de camuflar, completar y contraponer las imágenes generando estructuras menos ‘posibles’.
5. Capacidad estratégica: grado variable en que cada autor posee la facultad de concebir un “programa narrativo”. (García Jiménez, 1996)

La **Pragmática Narrativa** hace referencia a la relación de los signos con sus intérpretes y usuarios. Dejando de lado el hecho de que la imagen no pueda ser considerada un verdadero signo, intervenir en configuraciones discursivas es una de sus capacidades históricamente más manifiestas. Por lo tanto, tiene sentido hablar de una dimensión pragmática del discurso audiovisual. Éste se ocupa de la configuración y comunicación del discurso en cuanto fenómeno interactivo. No finaliza en la acción del emisor sobre el receptor y se concibe en dos planos distintos:

1. Plano semiodiscursivo (inmanente).
 - a) La “complicidad” constructiva: se interesa por los resultados en la producción de textos narrativos, en cuanto prácticas que inciden en el ámbito social e ideológico.
 - b) Los géneros: supone que el relato audiovisual es indisociable de los géneros narrativos, como éstos no se pueden separar del contexto histórico-cultural donde se originan. Los géneros implican y comunican significados de tipo axiológico e ideológico, y su dimensión pragmática se debe al hecho de que, actuando de una u otra manera sobre el espectador, tiende a modificar sus valores de referencia y sus comportamientos.
2. Plano sociocultural (contextual e ideológico)
 - a) Condiciones de producción, difusión y consumo del audiovisual narrativo.
 - b) Narratividad e ideología: los sentidos ideológicos no resultan evidentes en una primera lectura, pero, a pesar de su discreción y complejidad, sólo accesibles a quienes están en posesión de una notable competencia lectora, le

dan al discurso la capacidad de ejercer presión e influencia sobre el destinatario (García Jiménez, 1996).

Para realizar un análisis estricto y completo de una obra de ficción audiovisual se requiere atender a los pormenores de cada uno de los elementos organizados por García Jiménez (1996) en estas cinco grandes partes que componen la Narrativa Audiovisual. Sin embargo, por motivos de tiempo y extensión, y tomando en cuenta nuestro objetivo general (reflexionar sobre los discursos construidos por los textos filmicos de dos película nacionales), la presente disertación se centrará en las dos primeras: la **Morfología narrativa** (estructura), y la **Analítica narrativa** (modelo narrativo), sin perder de vista a ninguna de las tres restantes, por cuanto cada una sirve en igual medida para complementar el estudio y ayuda en el proceso de interpretación (objetiva y sistemática) de los discursos.

A los esfuerzos del autor por condensar la información sobre Narrativa Audiovisual de un modo metódico y ordenado se han sumado muchísimos otros, sobre todo a nivel de estudios realizados en instituciones académicas de segundo y tercer nivel, por lo que la presente disertación tomará como referencia también el libro *El análisis del texto filmico*, de Francisco Gómez Tarín (2006), publicado en el año por la Universidad Jaume I, en Castellón, España. Este texto servirá para aclarar algunas de las teorías y conceptos que han sido expuestos aquí de manera muy general, además de que tiene la virtud de hacer confluir ordenadamente las cinco grandes perspectivas que García Jiménez se limita a definir y exponer por separado.

Debido a la complejidad del modelo de análisis propuesto por Gómez Tarín (2006), es necesario también realizar primero un mayor acercamiento al concepto de “análisis fílmico”, para después plantear un modelo de análisis propio y más sencillo -aunque se espera que igualmente eficaz- que sirva a los objetivos (específicos y general) de esta disertación. En ese sentido, es importante atender a los elementos **morfológicos** de la narración audiovisual, pues es a partir de ellos que se configuran los discursos, y en rigor son éstos los que interesan en mayor medida a este breve estudio. La analítica, la taxonomía, la poética y la pragmática narrativas son también importantes y se articulan con la morfología a tal punto que resultan inextricables, como se verá a continuación, y por ello no podemos dejarlas de lado. A medida que se vayan haciendo necesarias para explicar la forma y el funcionamiento de la narratividad de las imágenes y sonidos, serán tomadas en cuenta y explicadas, aunque fuera a modo de acotaciones y comentarios para futuros, más extensos y meticulosos análisis.

2.2. El Análisis filmico

En su libro *El análisis del texto filmico*, Francisco Gómez Tarín (2006) empieza por conceptualizar el análisis filmico, al que atribuye una complejidad especial que no puede ser pasada por alto. Como dijimos más arriba, cualquier análisis serio de un relato audiovisual debe tomar en cuenta múltiples perspectivas para ser objetivo y evitar la ‘elaboración precipitada’ o el ‘voluntarismo y la subjetividad’. Así mismo, define los elementos más esenciales que debe tomar en cuenta todo análisis, pero a la vez los ordena e interrelaciona de tal manera que en el proceso no se den *desviaciones del sentido*, provocadas a cada momento por la tendencia del analista a caer en el formalismo o la interpretación alienada. El autor empieza, por lo tanto, señalando “un principio de indeterminación que es básico (...) para entender los mecanismos que rigen cualquier tipo de relación entre seres humanos a partir de las representaciones que permiten la comunicación con sus semejantes y con su entorno” (Gómez Tarín, 2006, p. 3). Este principio de indeterminación está dado por la evidencia de que “un mismo texto permite incontables interpretaciones: no hay una interpretación ‘correcta’”, como plasma Tarín (2006) en el epígrafe de su estudio, valiéndose de la frase nietzscheana.

Pero si un texto acepta varias interpretaciones, reflexiona el autor, entonces surge la pregunta ¿Para qué hacer un análisis? Si bien en los tres niveles de lectura que especifica García Jiménez (1996) se da un proceso hermenéutico, como reconoce Tarín (2006), es únicamente en el tercero, que se ocupa de los ¿por qué?, en el que el proceso de interpretación sigue una metodología ordenada, dando validez científica a sus conclusiones:

Parece que es precisamente la ejecución de una determinada metodología la que asegura y garantiza la entidad cualitativa del análisis y, además, es evidente que un proceso de tales características poco tendría que ver con el juicio *in situ* o la elaboración precipitada. (Gómez Tarín, 2006, p. 3)

Por ello, es también cierto que un análisis suele ser un encargo desde instituciones educativas (para exámenes, concursos, investigaciones) o desde otras instituciones (para prensa, editoriales, divulgación cinematográfica) (Gómez Tarín, 2006), por lo que el público al que va dirigido está siempre fuertemente determinado. El análisis, por lo tanto, se realiza siempre con un objetivo claro y definido, que interesa especialmente a estudiosos del Cine y la Comunicación.

Así mismo, el autor reflexiona sobre las posibilidades de un análisis, y considera que el proceso es "interminable", pues como explica, citando a Montiel, el investigador "renuncia a una apropiación definitiva y completa del objeto que examina" (p.7). Sin embargo, parte de un supuesto que resulta interesante y útil para realizar cualquier estudio:

Consideramos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los sentidos y su evolución. (Aumont y Marie, citados en Tarín, 2006, p. 4)

a partir de este supuesto separa los elementos que componen todo relato audiovisual, dividiéndolos entre elementos objetivables, no objetivables y subjetivos, como propone Tarín (2006):

1. Elementos objetivables:
 1. Un texto y su estructura (análisis textual).
 2. Un entorno de producción y recepción (análisis contextual).
 3. Una formulización icónica de los recursos expresivos (análisis icónico).
2. Elementos no objetivables:
 1. Recursos narrativos (análisis narratológico).
 2. Enunciación y punto de vista.
3. Interpretación (elementos subjetivos):
 1. Interpretación global.
 2. Juicio crítico. (p. 4)

Esta "pista multidimensional", como la llama el autor, es útil en cuanto permite observar de manera muy general qué elementos componen la totalidad del hecho cinematográfico, y desde ahí partir hacia un modelo de análisis que permita abarcarlos todos, o aquellos que sean más importantes para el objetivo del analista. A ese objetivo puede, en términos técnicos, denominarsele *pertinencia*. Por la misma razón, es importante tener en cuenta que todo análisis está determinado por el objetivo que persigue, y por lo tanto no existe una metodología preestablecida que sea correcta, sino que cada análisis y, de algún modo, también cada película, obliga al analista a seguir un camino diferente, sin que por ello se pierda rigor en el desarrollo del análisis:

La libre elección individual de cómo llevar a cabo una tarea analítica nos demanda hacer un breve repaso por algunas de las opciones y los criterios de trabajo que despliegan, construyendo a partir de ellas un sistema que sea el más eficaz, desde nuestro punto de vista, para los fines que perseguimos. (Gómez Tarín, 2006)

En su libro sobre el análisis filmico, Tarín (2006) realiza algunos gráficos útiles para el establecimiento de un modelo de análisis cualquiera, que incluiremos más adelante. En general, explica, todas las teorías coinciden en que el análisis se compone de dos grandes pasos: 1) descomponer el film en sus elementos componentes (deconstruir = describir) y 2) establecer relaciones entre dichos elementos para comprender y explicar los mecanismos que le permiten crear un "todo significativo" (reconstruir = interpretar). El primero implica una descomposición del film en sus unidades más básicas, formales y narratológicas, y el segundo una búsqueda crítica y organizada de las relaciones que se establecen entre esas partes, con el fin de alcanzar una interpretación. Asimismo señala que es el establecimiento de esas relaciones que se dan en el interior del relato audiovisual el que permite el paso entre las prácticas objetivas y subjetivas; es decir, permite identificar los procesos que se llevan a cabo durante la construcción del film entre los elementos objetivables y los no objetivables, de acuerdo con la división propuesta anteriormente, mediante las cuales toda narración audiovisual adquiere su sentido.

Finalmente añade, como operación indispensable previa a la interpretación,

La aplicación de dos paradigmas organizativos que tienen que tenerse siempre presentes: el primero, la existencia en el texto filmico de un principio ordenador, impone unas reglas morfológicas y sintácticas que provienen del estatus inherente al film en cuanto producto sometido a las vicisitudes de un contexto (tipo de producción, género, nacionalidad, estilemas autorales, etc.) y que fuerza ciertas direcciones de lectura, un modo de ver y leer; el segundo, el gesto semántico, ligado a la mirada concreta que el espectador proyecta sobre el film (en este caso la del analista), que condicionará todo el proceso de lectura e interpretación de acuerdo con una elección individual no exenta de influencias contextuales e intertextuales. (Carmona, citado en Tarín, 2006, pp.18-19)

Este principio ordenador tiene que ver con lo expuesto en el primer capítulo sobre Realismo Sucio y Realismo Social en Ecuador, mientras que el gesto semántico hace referencia a la interpretación que se llevará a cabo luego del análisis.

Más adelante, el autor logra esquematizar un modelo que resulta abarcador a la vez que condensado, pues opta por aplicar criterios unificadores, contrarios a otros que buscan la especificidad. Por ese motivo, considera para el análisis tanto los elementos objetivables

como los no objetivables, adscribiéndose a la propuesta de Stanley Cavell, quien considera las posiciones, las progresiones y los diferentes tipos de movimientos de la cámara como las cualidades que se deben tomar en cuenta para el análisis de una película. Para ello, añade después, es preciso realizar actos críticos que permitan describir el filme como un acontecimiento único, ubicado en el presente.

Al considerar el análisis desde esta perspectiva, se revelan cierto tipo de relaciones entre los elementos componentes que hacen evidente un hecho esencial: toda película construye sus propios códigos. Cada una contiene en sí misma un lenguaje que debe ser descubierto por el analista, haciendo imposible toda generalización en cuanto a sistemas gramaticales o sintácticos. Es por ello que el principal reto de todo analista es revelar ese mecanismo interno, de manera que pueda llegar a una interpretación. Para hacerlo, debe empezar por describir la película y sus códigos internos (Gómez Tarín, 2006).

Debe optar, entonces, por tomar en cuenta tres cuestiones básicas que han preocupado históricamente a los analistas de textos filmicos:

- El análisis de la imagen y el sonido o de la representación filmica.
- El análisis del relato o de las estructuras narrativas.
- El análisis del proceso comunicativo y del espectador por el construido. (Gómez Tarín, 2006, p. 40)

De tal manera que lo que más interesa dentro de un buen análisis son tres aspectos: formales, narratológicos y contextuales.

Son estos tres aspectos los que se tomarán en cuenta en adelante para nuestra propuesta de un modelo, que a la vez hace uso del análisis desde una perspectiva parcial, como es posible según lo expuesto por Tarín (2006), es decir, "a partir de fragmentos de films o de secuencias-tipo que condensan gran parte del valor significativo de la obra" (p. 42), siempre y cuando reúnan las siguientes condiciones:

1. El fragmento que se escoja para el análisis debe estar visiblemente delimitado como tal.
2. Debe ser sólido y coherente, transparentando una organización interna suficientemente explícita.
3. Debe ser representativo del film en su totalidad (Esta noción debe ser evaluada en cada caso particular en función del tipo de análisis y de aquello que se desea obtener en concreto). (Aumont y Marie, citados en Tarín, 2006)

Antes de pasar a nuestra propuesta, es necesario todavía definir y establecer ciertas diferencias y relaciones entre expresión (significante), y contenido (significado), que dan lugar así mismo a una diferenciación útil entre el relato, la historia y el discurso, y que permitirán realizar y comprender fácilmente la interpretación de las dos películas que se pretende analizar en esta disertación.

Existen, como se sabe, dos tipos de relaciones importantes entre significante y significado: la denotación y la connotación. Ambas son motivadas, nunca arbitrarias, y se diferencian por la naturaleza de esa motivación. En el primer caso, esa motivación deriva de la analogía, es decir, de la semejanza perceptiva entre significante y significado, mientras que en el segundo, esta analogía no se establece necesariamente. La connotación es siempre simbólica el significado motiva al significante pero lo sobrepasa. (Gómez Tarín, 2006)

Para explicar mejor la complejidad de la connotación y a la vez su importancia para el relato, el autor propone establecer diferencias entre expresión y contenido a partir de un gráfico, basándose en la división propuesta por Hjelmslev, que adjudica a ambas una división entre forma y sustancia:

	Expresión	Contenido
Sustancia	CINE: artefacto filmico	HISTORIA
Forma	RELATO	DIÉGESIS
DISCURSO		

(Gómez Tarín, 2006, p. 20)

Este gráfico permite diferenciar claramente lo explicado por García Jiménez (2006) en su definición de la morfología narrativa, pero introduce en la estructura un desplazamiento del discurso, que lo vincula a la vez al relato y al transcurrir de la historia (diégesis). El discurso, por lo tanto, se entiende como la forma de la expresión y del contenido a un mismo tiempo, en tanto ambas están imbricadas, superpuestas o relacionadas directamente, y no pueden separarse. Es ahí donde nace la complejidad de la connotación, que está dada no sólo por la voluntad del ente enunciador, sino también por el proceso interpretativo que realiza el espectador:

El relato es un significante cuya significación actualiza la historia (genera la diégesis), mientras que el discurso es ese mismo significante que ha alcanzado un sentido mediante la doble actualización de autor y espectador (lector), de ahí que hablemos de denotación y connotación así como de la imposibilidad de que exista un relato fuera de un discurso y a la inversa. (Gómez Tarín, 2006, p. 20)

Entendido así el discurso, se explica el hecho de que la connotación se da tanto del lado del enunciadore como en el momento de la interpretación. En el primer caso, se trata de elementos ubicados en la significación por el enunciadore, como son el punto de vista, la planificación, la iluminación, etc., mientras que en el segundo se trata de factores sociales, culturales, vivenciales, grupales, etc., introducidos al momento de interpretar el film por parte del espectador. Como explica Eco (Citado en Tarín, 2006), la connotación es el acumulado de todas las unidades culturales que una definición intencional del significante puede poner en marcha; y por lo tanto, es la suma de todas las unidades culturales que puede evocar en la mente del destinatario (p. 22).

Todos estos significados que se añaden de alguna manera a la historia, y también los que están ubicados en el relato por el ente enunciadore para sugerir connotaciones, las cuales también se modifican y vuelven a connotar (transformar el significado o utilizarlo simbólicamente) al momento de ser interpretados, son consecuencia de los tres niveles principales en los que la connotación funciona, según explica Tarín: 1) Superponiéndose a la denotación para incorporar mayor sentido por una gestión voluntaria en la enunciación 2) Superponiéndose a la denotación como consecuencia de una evocación personal inconsciente, y 3) por el aumento de significaciones como consecuencia de parámetros contextuales el momento de la interpretación (Gómez Tarín, 2006).

Así, el texto filmico tiene a la vez dos sentidos: el primero, aquel que en origen pretende el discurso del ente enunciadore, y el segundo, el que resulta de la interpretación (acto fruitivo) del espectador. En el proceso de análisis tiene lugar la construcción de un nuevo discurso, distinto del que alberga el texto, como consecuencia del acto fruitivo¹³:

Si la adjudicación de sentido es el resultado de un proceso de lectura, éste constituye en sí mismo la generación de un nuevo discurso sobre la base del que se halla en el texto y que ha sufrido transformaciones durante la fase fruitiva; se desvela así la capacidad de todo texto para ser susceptible de poseer un carácter abierto, y en tal operación se ancla la interpretación. (Ricoeur, citado en Tarín, p. 24)

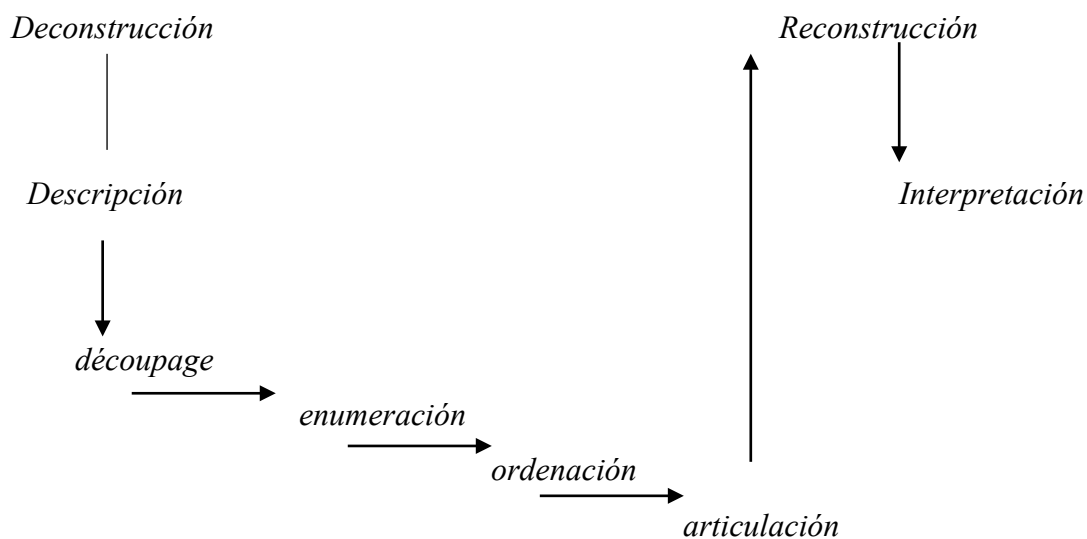
¹³ De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, el adjetivo *fruitivo* se define así: “propio para causar placer con su posesión”.

Tomamos como referencia todas estas indicaciones para realizar un análisis sistemático de dos producciones nacionales, en el que se minimice la subjetividad y el voluntarismo, y que tiene como principal objetivo articular un juicio crítico que permita hablar de los discursos construidos por las películas, poniendo de manifiesto su importancia tanto para el cine ecuatoriano como para la comunicación. Cerramos este punto con una cita más que creemos importante tomar en cuenta antes de realizar cualquier análisis: “La connotación denuncia el carácter relativo de todos los sistemas de representación y hace sospechosa la idea ilusoria de un discurso verdadero, adecuado y conforme con la norma establecida”. (Kerbrat-Orecchioni, citados en Tarín, 2006, p. 26)

2.3. Propuesta de un modelo de análisis

Para analizar las dos películas que interesan a esta disertación usaremos como guía el modelo propuesto por Francisco Gómez Tarín (2006), tomando en cuenta cada uno de los elementos que hemos definido hasta aquí y siguiendo el orden que hemos establecido como el más adecuado. Debido a la extensión del modelo, utilizaremos únicamente las fases que consideramos más importantes para los objetivos que se propone esta disertación, atendiendo a cada uno de los elementos (formales, narratológicos, contextuales) por separado y a través de una segmentación que permita analizar ampliamente cada uno de los recursos (expresivos y narrativos) contenidos en el film. Así mismo, definiremos a continuación aquellos recursos que serán tomados en cuenta y que requieran de una explicación más amplia.

En primer lugar, usamos el gráfico propuesto por Tarín (2006) para explicar los diferentes momentos que debe tener cualquier análisis, y el orden a seguir:



(Gómez Tarín, 2006, p. 18)

De acuerdo con este esquema, el autor propone realizar una serie de trabajos distintos, organizados en fases de análisis, de tal manera que la deconstrucción de la película, y luego su descripción, no deje de lado aspectos contextuales, condiciones de producción, recepción del film ni tampoco ningún segmento de la película, por pequeño que sea. Sin embargo advierte, como dijimos más arriba, que un análisis puede realizarse a partir de fragmentos de films, siempre y cuando reúnan ciertas condiciones, enlistadas también anteriormente.

A continuación realizamos un repaso por cada una de esas fases, eligiendo en cada caso los elementos de estudio más pertinentes para nuestro propio modelo (restringido al análisis morfológico).

1. Fase previa

En la fase previa el autor considera cuatro trabajos distintos: Recopilación de información documental, Découpage (o desglose), determinación de la existencia de principios ordenadores e inscripción o no en un modelo de representación determinado, y, por último, decisión sobre los objetivos concretos del análisis. Tres de estos trabajos han sido realizados en la fase previa de esta disertación, excluyendo el desglose. Sin embargo, éste último lo trasladaremos a la segunda fase, por motivos prácticos, incluyéndolo en la generación de instrumentos de análisis, que veremos más adelante. La recopilación de información documental se verá reflejada igualmente en la segunda fase, mientras que la inscripción o no en un modelo de representación determinado es parte de los objetivos específicos de esta disertación, y se revelará en las conclusiones. Como hemos visto, los objetivos concretos del análisis ya han sido establecidos (Gómez Tarín, 2006).

2. Fase descriptiva

En la fase descriptiva, Tarín (2006) considera dos trabajos diferentes y extensos. El primero, la generación de instrumentos de análisis, y el segundo, la plasmación escrita del análisis. En el primero incluye segmentación, descripción de imágenes, cuadros, gráficos y esquemas, fotogramas, extractos, croquis y bandas sonoras, etc., de los cuales tomaremos en cuenta sólo cuatro: Segmentación, descripción de imágenes, extractos y bandas sonoras. (Como puede entenderse, este trabajo hace referencia a la generación de instrumentos, por lo que su desarrollo no se verá plasmado en el análisis escrito. Sin embargo, anotamos aquí qué elementos se generaron previamente para realizarlo).

El segundo trabajo incluye una ficha técnica y artística, parámetros contextuales (entre ellos, contexto de producción, condiciones socio-económicas e inscripción o no en un modelo de representación) y análisis textual. En este último se incluye una sinopsis, la estructura del relato y una secuenciación. En nuestro trabajo, la ficha técnica y artística, más los parámetros contextuales (excluyendo el modelo de representación, como ya dijimos), se incluirán en un mismo punto, en el que se hablará de la película y su contexto de realización, y en el que estará incluida una breve sinopsis.

Para el análisis textual en esta fase, se incluirá solamente la estructura y una secuenciación (o desglose amplio), que tomará en cuenta los siguientes parámetros, propuestos por Gómez Tarín (2006):

Secuencias y perfiles secuenciales:

- Secuencias

Parámetros filmicos:

- Escena o secuencia en tiempo real. Duración proyección = duración ficcional.
- Secuencia ordinaria: continuidad cronológica con elipsis temporales.
- Secuencia alternada.
- Secuencia en paralelo.
- Secuencia por episodios: evolución en planos separados por elipsis
- Secuencia collage.

Parámetros de puesta en escena:

- Exterior o interior.
- Día o noche.
- Visuales / dialogados.
- De acción, de movimiento, de tensión / inacción, inmovilidad, paro...
- Íntimos / colectivos, públicos...
- Con un personaje / con dos personajes... grupos.

- Perfiles secuenciales:

- Número y duración de las secuencias (permite comparar entre films).

- Encadenamiento de las secuencias (rápido o lento, por corte, por figuras de demarcación –fundido, encadenado, efectos...-, encadenamiento musical o sonoro, cronología, causa-efecto, continuo-discontinuo...).
- Ritmo inter e intrasecuencial. (p. 46)

La secuenciación, dentro de nuestro trabajo, consistirá en la enumeración y descripción, de acuerdo con estos parámetros, de las secuencias-tipo y los extractos que hemos considerado para nuestro análisis en cada película. En ella se establecerán y delimitarán los segmentos del film que serán analizados parte por parte en la siguiente fase.

3. Fase descriptivo-interpretativa

En esta fase el autor propone realizar un solo trabajo, dentro de una nueva plasmación escrita: el análisis de los recursos expresivos y narrativos. En esta disertación, consideramos estos recursos de vital importancia para el establecimiento de un enunciado y para la formulación de un discurso, por lo que incluiremos, como propone Tarín (2006), los siguientes elementos:

- Recursos expresivos:

Componentes del plano:

- Duración
- Ángulo de toma de vistas
- Fija o móvil / plano secuencia
- Encuadre
- Profundidad de campo
- Situación del plano en el seno del montaje
- Definición de la imagen (color, grano, iluminación, composición)

Relaciones entre sonidos e imagen:

- Tres materiales de la expresión sonora: palabras, ruidos, música
- Tres tipos de relación entre sonido e imagen: In, fuera de campo, off
- Registro de sonido: directo, postsincronizado, mezclas; sincronismo, asincronismo o no sincronismo, encabalgamientos, contrapunto, etc...

- Registro de diálogos: no escritos, improvisados en registro directo; escritos, aprendidos y tomados con registro directo; escritos postsincronizados; doblados
- Recursos narrativos
 - Relato, narración, diégesis
 - Personajes y trama
 - Narrador e instancia narrativa
 - Relaciones personaje-narrador
 - Punto de vista y punto de escucha:
 - Desde un punto de vista visual: de dónde, de dónde se toma, dónde se sitúa la cámara
 - Desde un punto de vista narrativo: quién narra, quién ve, de qué punto de vista narra
 - Desde un punto de vista ideológico: opinión de la mirada y su manifestación
 - Lo mismo para el sonido: de dónde, quién escucha... Distinción entre objetivos y subjetivos.
- Enunciación fílmica. (pp. 47-48)

Para el análisis de los recursos narrativos y para la estructuración previa de las películas, resulta útil incluir aquí qué clases de unidades funcionales pueden existir dentro de un relato. Estas son, de acuerdo con Roland Barthes (Citado en Tarín, 2006):

1. Distribucionales:

- Núcleos. Permiten avanzar la acción. Representan acciones que son los momentos más importantes dentro de la historia, son siempre progresivas y están articuladas con un orden lógico y cronológico. Si una falta se afecta la continuidad del relato.
- Catálisis. Retardan la acción. Funcionan como rellenos para los núcleos pero enriquecen la historia. No son funcionales como acciones, pero permiten matizar la historia y la dilatan introduciendo informaciones complementarias.

2. Integrativas (Tienen significado únicamente en relación con las unidades distribucionales):
 - Indicios. Sugieren un carácter, una atmósfera, una filosofía o un sentimiento, etc. Alimentan la historia añadiendo significado a un núcleo o una catálisis.
 - Informaciones. Sirven para fortalecer el efecto de verosimilitud dentro de la película, denominado “efecto realidad”. Se da más en escenas en las que se describe escenarios o se caracteriza detalladamente a los personajes. (p. 61)

4. Fase Interpretativa

En esta fase, el autor incluye nuevamente dos trabajos importantes. El primero, el establecimiento de parámetros contextuales en relación con la interpretación del film, es decir: Recepción del film (desde su estreno a la actualidad), e interpretaciones ajenas. Y el segundo, la interpretación del analista. En nuestro trabajo, dejaremos pendiente el primero de ellos, por cuanto los objetivos de la disertación son limitados: tratan de establecer ciertas conclusiones respecto de la construcción del film y su inscripción o no en un modelo de representación, por lo que el análisis de su recepción puede considerarse innecesario. Si bien se intenta demostrar que las películas, en tanto enunciados, afectan a sus espectadores y son parte de la Comunicación Social, no se trata la forma y el mecanismo mediante el cual eso sucede, ni se comprueba pragmáticamente. Únicamente se quiere dejar claro que todo film, por contener un discurso, se crea desde determinado punto de vista, y ese punto de vista puede ser interpretado y criticado por sus espectadores.

5. Otras informaciones de interés (actores, técnicos, etc.).

6. Anexos.

A modo de conclusión, notamos que el proceso de análisis de un relato audiovisual resulta más o menos extenso y complejo, dependiendo de los objetivos para los que se lleve a cabo. La enorme cantidad de teorías que se han propuesto desde los inicios del cine hasta nuestros días, sin contar con la proliferación de soportes y la combinación de lenguajes promovida por los avances tecnológicos actuales, da lugar a una confusión innecesaria, que empieza a ser superada gracias a las instituciones académicas que realizan esfuerzos por

investigar esta vieja forma de construir relatos. Realizar un análisis completo, que incluya realmente todas las perspectivas teóricas existentes, sería un intento estéril, debido a lo expuesto anteriormente en esta disertación: todo análisis de un relato audiovisual (y en verdad, de cualquier relato), se convierte en un proceso interminable. Por lo mismo, creemos útil el estudio realizado por Gómez Tarín, pues considera esa peculiaridad desde el principio, insistiendo en el carácter parcial que todo análisis debe reconocer de entrada. Así como cada película está auto-codificada, todo analista debe reconocer el carácter limitado de sus conclusiones, sin que ello repercuta en modo alguno en la calidad y el rigor de su estudio. Al contrario, reconocerlo desde el principio hará más placentero el proceso, y más ricas sus conclusiones, como enriquece a cada película el no estar atada a ningún código que pueda establecerse como tal.

3. Capítulo 3: Construcción de una imagen de la sociedad ecuatoriana

3.1. Análisis de la película *Ratas, ratones y rateros*

3.1.1. Contexto de producción y sinopsis argumental

3.1.1.1. Contexto de producción e información técnica

La primera película que interesa a esta disertación fue estrenada en el año 1999, en medio de la crisis económica, social y política más fuerte que ha vivido el Ecuador en los últimos años. Su Director, Sebastián Cordero, graduado en el año 94 de bellas artes en la Universidad del Sur de California (Estados Unidos), realizó la película a sus 26 años, en formato de 35 mm, y con ella inició su carrera como cineasta que continúa hoy en ascenso. Producida por Lisandra Rivera y Cabeza Hueca Producciones, alcanzó varios reconocimientos a nivel internacional, habiendo participado en los Festivales de Cine de Toronto (Canadá), Venecia (Italia), Huelva (España), Zlin (Checoslovaquia) y alcanzando la nominación a mejor película del año en los Premios Goya (España), en el 2001. Fue elegido ganador a Mejor Película en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste (Italia), en el año 2000, y su actor protagonista Carlos Valencia (Ángel) recibió el Colón de Plata como Mejor actor en el Festival de Cine de Huelva (España)¹⁴. Además de estar considerada un hito en el Cine Ecuatoriano, reúne entre sus recursos una serie de elementos propios del lenguaje audiovisual que la hacen imprescindible para el estudio del arte cinematográfico ecuatoriano (y del realismo social en Ecuador), al que se suman una serie de características específicas que permiten hablar de una especie de identidad ecuatoriana y de la Cultura del Ecuador, retratada en esos años por primera vez con gran éxito.

Una de las motivaciones principales que impulsaron a Cordero, como señaló en una de las entrevistas que le realizaron, fue un cuestionamiento propio referente a la sociedad: "...no debemos quitarnos responsabilidades, pues todos tenemos que preguntarnos qué estamos haciendo como sociedad para que [los] jóvenes se sientan excluidos, que sientan que en este mundo no hay lugar para ellos y eso les genere odio, rencor, rechazo, ira, desprecio por la vida, la propia o la ajena."¹⁵ La película trata la historia de Salvador, un adolescente de clase media-baja en Quito y su primo, Ángel, un ex-presidiario guayaquileño que marcará un gran cambio en la vida del primero. Fue producida por Lisandra Rivera y protagonizada por Carlos

¹⁴ Donoso Xavier (2010). Tras las Claves de Cordero. Diario El Universo. Recuperado de <http://cinerama.ec/2010/05/02/diario-el-universo-tras-las-claves-de-cordero>

¹⁵ Andrés Irazoqui (2010). Ratas, ratones y rateros, la película más taquillera del Cine Ecuatoriano. Bello Magazine. Recuperado de <http://www.bellomagazine.com/cine/ratas-ratones-y-rateros>

Valencia (Ángel Caamaño), Marco Bustos (Salvador), Cristina Dávila (Mayra), Fabricio Lalama (Marlon), Irina López (Carolina), y Simón Brauer (J. C.); la producción musical de Sergio Sacoto Arias; fotografía de Matthew Jensen; dirección artística de Isabel Dávalos y ANIMA Comunicación visual; el sonido de Masakazu Shirane y el montaje de Sebastián Cordero, Mateo Herrera y Primal.

3.1.1.2. Sinopsis argumental

La historia empieza en un burdel de Guayaquil. Ángel, el primo de Salvador, es perseguido por dos personas que intentan matarlo. Él huye y se esconde en un cementerio, donde burla a uno de sus perseguidores, lo golpea hasta dejarlo inconsciente y luego le roba, diciendo al final: “Ahora sí estamos a mano hijueputas...”. Este es el detonante de la película. Explica de antemano, sin revelar toda la historia, la razón por la que Ángel huye de Guayaquil y busca desesperadamente obtener un buen botín. La siguiente secuencia se da en Quito. Salvador empieza el día en su casa, recibe una llamada de Ángel, que desde el principio se muestra oportunista: busca un lugar para quedarse en la capital, y ese lugar será la casa de Salvador. El padre del adolescente y sus amigos repudian la presencia de Ángel y revelan su actitud criminal evocando un episodio anterior, en el que había robado a su tío y a su primo para saldar sus deudas. Sin embargo, Salvador se muestra solidario, caracterizándose desde el principio por su inocencia y ‘buen corazón’.

Salvador ha sido expulsado de una Academia Militar en Quito, por lo que su padre lo golpea. Sale después con sus amigos, Marlon y Mayra, con quienes pasa el día robando carros, plumas y tapacubos antes de ir a recibir a su primo en el Terminal Terrestre de Quito. Las calles de la capital son el escenario donde los personajes se mueven, y en ellas empiezan a advertirse desde el principio las diferencias entre clases sociales y la atmósfera en la que se hundirán poco a poco cada uno de los personajes. Cuando Ángel llega, la vida de Salvador y de quienes lo rodean empieza a complicarse cada vez más, en todos los sentidos, mientras que él sufre una transformación: de ser el adolescente ingenuo y de buen corazón que aparece en las primeras secuencias, pasa a ser un joven que debe enfrentar la tragedia de la muerte y la soledad en las últimas. Entre tanto, aparece en la historia la prima de clase media-alta de Salvador, Carolina, a quien éste recurre luego de haber huido de su casa. El punto de giro está dado por esta primera huida, que representa el inicio de la transformación de Salvador. Quien huye es Ángel, pero él se ve atrapado cada vez más en esa realidad, hasta que ya no puede

escapar. Por su parte, Ángel es un criminal frío que no repara en traicionar a cualquiera de sus amigos o familiares con tal de conseguir lo que le conviene.

La prima de Salvador celebra su graduación en su casa, ubicada en una zona privilegiada de la ciudad de Quito. Su novio, J. C., otro adolescente de clase media-alta, se enreda también de a poco con Ángel, a quien le compra una pistola y de quien quiere obtener drogas. Ángel roba un carro y dinero de la casa de Carolina para luego llevarlo a vender en Guayaquil, y así saldar la deuda con las personas que quieren matarlo. Sin embargo, al llegar a esa ciudad, se entera de que la persona a quien había golpeado en la primera secuencia de la película ha muerto, y emprende nuevamente la huida. La situación de Ángel se agrava más y Salvador está comprometido (en este punto reaparecen sus ataques de epilepsia). Una vez más las escenas se desarrollan en la capital, donde las cosas se han agravado también. El padre de Salvador está en el hospital, víctima de uno de los perseguidores de Ángel. La policía también lo persigue por el robo en la casa de Carolina. Cuando llegan a casa de Salvador, éste se hunde por completo en el mundo al que lo ha arrastrado su primo. En un acto de heroísmo, Salvador asesina por accidente al perseguidor de Ángel, que también es el atacante de su padre. Mientras trata de poner las cosas en orden y visita a su padre en el hospital, Ángel vuelve a robar para poder librarse del cuerpo de su perseguidor, pero no lo logra. En lugar de ello, planea un robo a la casa del novio de Carolina, J. C., a quien ha convencido de que lo deje entrar en su casa a ‘simular un robo’, para que así pueda justificar la pérdida de una pistola de su padre que ha extraviado.

En la última secuencia, luego de que Salvador se ha enterado de la muerte de su padre, Ángel y Marlon allanan la casa de J.C. Casi al haber salido sin ser vistos, el dueño de casa llega y los sorprende fuera de su casa. En un intento por detenerlos, los amenaza con un revólver, pero Ángel le dispara primero, matándolo. Marlon recibe un balazo en el pecho y queda mal herido, por lo que se dirigen a una clínica clandestina. Es de noche y Marlon entra para ser atendido, mientras Ángel lo espera. Pasan los últimos segundos y Ángel escapa, abandonando nuevamente a su cómplice en esa clínica de la capital. Salvador ha quedado sólo, a cargo de su abuela parapléjica, con un cadáver debajo de su cama y deudas por la operación de su padre; J.C. ha provocado la muerte del suyo; y Marlon ha terminado herido en una clínica clandestina.

3.1.2. Análisis textual

3.1.2.1. Estructura y secuenciación

Para realizar un análisis de la película a partir de fragmentos, como ya dijimos, éstos deben ser representativos de la película en su totalidad, además de que deben ser coherentes y estar claramente delimitados. Para ello, resulta útil esbozar en una lista la estructura de toda la película, dividiéndola en diferentes episodios (secuencias) que pertenezcan a los tres actos principales dentro de una estructura dramática aristotélica: introducción, desarrollo y desenlace. Al mismo tiempo, se incluirá en ella la banda sonora y sus apariciones en cada episodio, con el fin de relacionarlas más adelante, cuando se estudien las relaciones sonido-imagen. Establecida la estructura, se hará más sencillo elegir y visualizar qué fragmentos pueden servir mejor para uno de nuestros objetivos específicos, que es ahondar en el entendimiento de la construcción de un relato y explicar de qué manera se construye un discurso (imagen) sobre la sociedad ecuatoriana. De acuerdo con esto, los fragmentos que usaremos deberán contener cuadros, escenas, diálogos, personajes, etc. que hablen del Ecuador, de los ecuatorianos y de su cultura, y que sean representativos dentro de la historia ficcional de la película. Al tratarse de realismo social, en rigor, cualquier fragmento contiene dichas características, por lo que se usarán aquellos que se consideren más importantes y completos, dejando los menos representativos de lado.

Como es evidente al observar cualquier película, resulta difícil justificar la importancia de una u otra secuencia. Para hacerlo, en este caso, se toman en cuenta los siguientes requisitos: 1) que en el o los fragmentos se vea reflejado el argumento de la película. 2) que contenga elementos expresivos y narrativos que posibiliten el estudio del discurso. 3) que estén presentes, en uno de los fragmentos o en conjunto, todos los actores principales y secundarios, y 4) que reflejen en gran medida una o varias actitudes, hábitos o costumbres características de los ecuatorianos o de los latinoamericanos (marginales).

La elección de cada fragmento se ha realizado con un criterio propio, de acuerdo con los objetivos específicos de la disertación. Cada película funciona como un todo y segmentarlas disminuye la precisión de nuestro análisis; sin embargo, al estudiar ciertas escenas que nos permitan relacionar los largometrajes ecuatorianos con el realismo sucio, sus técnicas, discursos, enunciaciones, personajes, etc., habremos alcanzado ya uno de los objetivos específicos de la disertación, que es relacionar los largometrajes ecuatorianos con el Cine de la Marginalidad, y luego, a partir de una comparación entre dos producciones ecuatorianas diferentes, podremos alcanzar nuestro objetivo general, que es reflexionar en

torno al discurso (es decir, qué imagen de la sociedad ecuatoriana se proyecta) que se configura en cada una de ellas (no obstante el no haber realizado un análisis minucioso y extensivo de toda la película).

Estructura

Actos	Secuencias	Escenas (tomadas en cuenta para el análisis)	Banda sonora
Introducción		- Créditos	Empieza la música en los créditos con Niña Mala, de Hugo Idrovo. Se detiene con fade out al iniciar la primera secuencia.
	Primera secuencia (presentación de Ángel)	- Ángel paranoico en el cuarto del burdel - Persecución en el cementerio de Guayaquil	Empieza a sonar Persecución, de Sergio Sacoto Arias.
	Segunda secuencia (presentación de Salvador, su padre y su abuela)	- Salvador amanece en su casa - Salvador en la rutina de baño - Salvador habla con su padre	Inicia Secreto, de Sergio Sacoto Arias, hasta que Salvador empieza a masturbarse. Fade out.
	Tercera secuencia (presentación de los amigos de Salvador: Marlon	- Robo en el Registro Civil	Empieza Fin de Milenio, de Sobre peso, hasta que se dirigen a robar el auto. Fade

y Mayra)	<ul style="list-style-type: none"> - Porro en el botadero de chatarra - Robo de tapacubos y llegada de Ángel 	<p>out. Cuando rompen la ventana, empieza Tamme, de Tanque, hasta el cambio de escena al botadero. Corte súbito después de un disparo.</p> <hr/> <p>Empieza, adelantado, Tema de Salvador, de Sergio Sacoto Arias, mientras éste dispara junto con Mayra. Corte súbito al cambiar de escena.</p> <hr/> <p>Empieza Guajira mora, de Los Perros Callejeros. Corte seco al cambiar de escena.</p>
Cuarta secuencia	- Llegada a casa de Salvador y primera huida	Suena Que te vas, de El Retorno de Exxon Valdez.
Quinta secuencia (Presentación de Carolina, sus padres, su novio J. C. y sus dos amigos)	- Carolina sale a su graduación	

	<p>Sexta secuencia (Fiesta de graduación y pelea de J.C con su amigo)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Robo en casa de Carolina, segunda huida 	
	<p>Desarrollo</p>	<p>Séptima secuencia</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Huida a Guayaquil - Escape a Guayaquil en auto (primer ataque epiléptico de Salvador) - Llegada a Guayaquil y venta del auto robado - Burdel en Guayaquil (novia de Ángel) - Ángel paga su deuda, tercera huida (familia de los perseguidores de Ángel) - Robo en el terminal terrestre de Guayaquil
<p>Octava secuencia</p>		<ul style="list-style-type: none"> - De regreso en Quito - Visita al hospital - Salvador mata al asesino de su padre (perseguidor de Ángel) - Soledad de Ángel - Ángel roba un auto y esconde el cadáver de su perseguidor en el cuarto de Salvador 	<p>Fade Out al final.</p> <p>Suena Tema de Salvador.</p> <p>Suena La Dama Helada II, de Sergio Sacoto Arias.</p>

Desenlace	Novena secuencia	- Encuentro en el Hospital	Al final suena Tamme, de Tanque. Fade out.
		- Ángel habla con J.C.	Suena Tema de Salvador (En el auto de J.C. continúa Tamme, de Tanque).
		- Salvador y Mayra se besan	Suena Niña Mala (adelantado), de Hugo Idrovo.
		- Ángel confiesa la verdad a Salvador	Suena Secreto, de Sergio Sacoto.
	Décima secuencia	- Ángel y Marlon roban la casa de J.C.	
		- Carolina confiesa a J.C. que está embarazada	Cuando regresan y se encuentran con el padre de J.C. herido empieza a sonar Soledad, de Sal y Mileto.
		- Salvador pierde a su padre	Suena un Yaraví de fondo, en la casa de Mayra.
		- Marlon y Ángel en busca de una clínica, última huida	Suena de fondo Julio Jaramillo, en la camioneta robada.
		- Soledad de Salvador	Continúa Julio Jaramillo.
		- Ángel escapa	Suena La Dama Helada, de Sergio Sacoto.

Secuenciación¹⁶

1) Persecución en el cementerio de Guayaquil (Anexo 1)

Es la primera secuencia de la película después de los créditos. Se trata de una secuencia ordinaria (continuidad en el tiempo con elipsis) y tiene una duración de seis minutos con veinte segundos. Se divide en dos escenas muy dinámicas y rápidas: la primera en el interior de un burdel y la segunda en exterior, en un cementerio de Guayaquil (falseado en el Cementerio de San Diego en Quito). Ambas están conectadas linealmente por corte seco y se desarrollan en el día. La primera combina elementos visuales y dialogados, es una escena íntima y de tensión; la segunda es completamente visual y de acción. Intervienen cuatro personajes.

2) Salvador amanece en su casa (Anexo 2)

La secuencia empieza después de haberse mostrado el título. Es una secuencia ordinaria de tres minutos con treinta y seis segundos, rítmica por la cantidad de elipsis pequeñas pero no rápida, desarrollada en el interior de la casa de Salvador, durante el día. Se divide en tres escenas, encadenadas por cortes secos: una en el cuarto, otra en el baño y la tercera en la sala. Son escenas muy visuales, móviles, y la tercera incluye dos diálogos importantes. Intervienen tres personajes.

3) Robo tapacubos (Anexo 3)

Es la tercera escena de la tercera secuencia de la película, que se divide en cuatro. Se trata de una escena en tiempo real, ocurrida justo antes de la llegada de Ángel a Quito, que tiene una duración de dos minutos con treinta y cinco segundos. Se desarrolla en exterior, en las afueras del antiguo terminal terrestre de Quito, durante el día. Es una escena dialogada, de acción, y se desarrolla en público (calle). Intervienen tres personajes.

4) Llegada a casa de Salvador, primera huida (Anexo 4)

Es la cuarta secuencia de la película, dividida en cinco escenas, encadenadas por cortes secos (entre la segunda y la tercera hay un encadenamiento sonoro). Todas ellas se desarrollan en tiempo real, y tienen una duración total de cinco minutos con treinta y siete

¹⁶ La secuenciación detallada, con la descripción de cada escena realizada para el presente estudio se encuentra al final de esta disertación, como el anexo número 29.

segundos. Tres de ellas se desarrollan en exterior, afuera de la casa de Salvador y dos en el interior, una en la sala y otra en el baño; todas en el día. Son escenas dialogadas a excepción de la segunda, de inacción y de ritmo lento hasta la cuarta (de movilidad la primera), muy rápida y de acción en la quinta. La cuarta contiene uno de los diálogos más importantes entre Salvador y Ángel, y es la única íntima. La primera, tercera y quinta son grupales. Intervienen en total cinco personajes.

5) Carolina sale a su graduación (Anexo 5)

Es la Quinta secuencia de la película y se divide en cinco escenas, encadenadas por cortes secos. Se trata de una secuencia alternada en la que vamos y volvemos a los mismos lugares, a medida que pasa el tiempo. Aquí se acentúa el conflicto y empieza a enredarse la trama. Tiene una duración de cinco minutos con cincuenta y nueve segundos. Inicia en el exterior, día (Primera, tercera, y quinta escenas) y paralelamente en interior, día (segunda y cuarta). Se trata de escenas dialogadas, de muy poca movilidad, grupales en exterior e íntimas en interior. Intervienen ocho personajes.

6) Robo en casa de Carolina (Anexo 6):

Es la sexta secuencia de la película. Es continuación de la precedente y también es una secuencia alternada. Se divide en diez escenas (la mayoría cortas) enlazadas por cortes secos, y tiene una duración total de ocho minutos con treinta y un segundos. Todas las escenas se desarrollan en interior (a excepción de la décima), en la sala de la casa de Carolina (fiesta de graduación), y en su cuarto, durante la noche. Son escenas dialogadas, íntimas la primera, segunda, cuarta, séptima, octava y décima, y colectivas durante la fiesta (tercera, quinta, sexta y novena). Con excepción de la novena, que es de acción y de tensión, son escenas de poca movilidad. Intervienen principalmente seis personajes (más los extras de la fiesta). Para nuestro objetivo analizaremos únicamente la primera y tercera.

7) Huida a Guayaquil (Anexo 7)

Es la séptima secuencia de la película, y la más larga. Se divide en quince escenas, muy diversas, relacionadas por el lugar en el que se desarrollan la mayoría (Guayaquil), organizadas primero ordinariamente y luego alternadamente. Tiene una duración total de diez y ocho minutos con treinta y cuatro segundos. Se incluyen dos sueños de Salvador, uno dormido y otro despierto, al llegar a Guayaquil. Para el análisis hemos seleccionado la quinta, sexta, novena, décima y onceava escenas. Todas están encadenadas por cortes secos y se

desarrollan en el día, en exterior. La quinta, décima y onceava son netamente visuales, mientras que las demás incluyen diálogos. Son escenas muy dinámicas, de acción, de movimiento y de tensión, la mayoría íntimas y una sola grupal. Intervienen seis personajes, y extras (familia de uno de los matones, durante su entierro).

8) Salvador mata al asesino de su padre / Soledad de Ángel (Anexos 8 y 9)

Se trata de la décima y doceava escenas en la octava secuencia de la película, dividida en catorce, y que tiene una duración total de doce minutos con veinte y ocho segundos. Esta secuencia se desarrolla luego de uno de los pocos fundidos en negro que marcan distintas etapas dentro de la película, como veremos más adelante. La secuencia es continua y ordinaria, y sus escenas están encadenadas también por cortes secos. La primera escena elegida se desarrolla en interior, en la casa de Salvador, durante la noche. Es una escena dialogada, colectiva y de tensión, en la que intervienen cuatro personajes. La segunda también se desarrolla en el interior de la casa de Salvador, durante la noche. Se trata de una escena dialogada (en realidad, es un monólogo), entre Ángel y su abuela, íntima, lenta y de poca movilidad.

9) Ángel habla con J.C. / Ángel confiesa la verdad a Salvador (Anexo 10 y 11)

Se trata de la novena y onceava escenas de la novena secuencia, dividida en doce. Es una secuencia ordinaria, con una duración de diez y seis minutos con veinte y un segundos, encadenada por cortes secos. La primera escena elegida se desarrolla en exterior, durante el día, en una calle aledaña al hospital Eugenio Espejo. Se trata de una escena dialogada, de acción, colectiva, en la que intervienen siete personajes. La segunda se desarrolla en interior, en la casa de Salvador, durante la noche. Es una escena dialogada, íntima, de tensión y de acción en la que intervienen los dos personajes principales de la película.

10) Soledad de Salvador (Anexo 12)

Se trata de la catorceava escena de la décima y última secuencia de la película, dividida en quince, las cuales también están encadenadas por cortes secos. La secuencia tiene una duración total de catorce minutos con treinta y nueve segundos. Es una escena visual, muy íntima y lenta, de poca movilidad, encadenada a la anterior por medio de la música. Intervienen dos personajes.

3.1.2.2. Recursos expresivos y narrativos

A continuación repasaremos las secuencias y escenas descritas en la etapa anterior, *atendiendo a los elementos del lenguaje audiovisual* utilizados como recursos expresivos y narrativos, según anotamos en el segundo capítulo. En vista de que muchos de esos recursos pueden repetirse o no, ser frecuentes o escasos, relacionarse unos con otros, etc., consideramos el análisis desde una perspectiva integradora, que permita encontrar esas relaciones y hable, por lo tanto, de la película en su totalidad, de su narrativa, su expresividad y de sus intenciones expresivas. Para ello, analizamos cada escena por separado, encontrando rasgos comunes y diferentes entre ellas y poniendo énfasis en aquellos que son más frecuentes, o que mejor sirven para matizar la historia y dar forma al discurso que pretendemos analizar. En ambos casos, seguiremos el orden cronológico de la película, para ir descubriendo elementos a medida que éstos aparecen en las escenas.

Ratas, Ratones y Rateros empieza con un primer plano de Ángel, invertido (**1, Escena I**). La cámara se aleja con un travelling hacia atrás (no zoom) y queda fija encuadrando la habitación de burdel. Vemos la escena de color muy amarillo, las paredes manchadas y la ventana iluminada pero no transparente, sino sellada y con raspones. Es un ambiente caluroso y encerrado, evidentemente pobre, iluminado por una lámpara sin pantalla que deja ver el foco de luz amarilla encendido en uno de los veladores, a la izquierda. Ángel, aunque no es el personaje central de la película, llevará la acción desde el primer momento, y será el foco de atención. Escuchamos una radio fuera de campo que pone una música chillona y sonidos ambientales (mezcla) que ayudan para ubicar la escena dentro de un burdel. Al tomar un cigarrillo para desarmarlo, empiezan una serie de cortes que se volverán un recurso recurrente para los momentos en que Ángel consume base de cocaína. Si bien aceleran la acción y le dan ritmo, también sirven para dar una idea de transición psicológica, que se hará evidente en las acciones posteriores al uso de la droga. Estos cortes rápidos separan planos detalle y primeros planos de Ángel con flashes blancos al final, como en un videoclip, con elipsis muy cortas. En general, en la película, el narrador se mantendrá al margen de la acción de sus personajes y con un punto de vista siempre objetivo (con excepción de algunas escenas en las que se da la sensación de subjetividad, pero como un recurso más bien estético y de ritmo).

Mientras Ángel fuma base se intercalan algunos planos de la otra porción de la habitación, en la que hay un ventilador encendido y la puerta. Ángel teme algo y mira a cada momento hacia ese lugar, y con ese plano tenemos la sensación de ver desde sus ojos. En

repetidas ocasiones, esto va a suceder con el personaje de Ángel, pero muy poco o nada con los demás, por lo que tendemos a mirar las cosas desde su perspectiva. Sin embargo, no es estrictamente un plano subjetivo, pues aunque la mirada de Ángel dirige al siguiente plano en una relación el que mira-lo mirado, no miramos desde sus ojos. El mismo plano se repite desde diversos ángulos, por lo que podemos atribuir esta ocurrencia al ritmo y a la continuidad, más que a una mirada subjetiva. De hecho, esta escena y la siguiente, rápidas y con muchos cortes, establecen el ritmo que va a ser dominante en la película. El ambiente de tensión y paranoia que se crea en torno a Ángel se trasmite desde el primer momento.

La escena continúa con un acercamiento de la cámara al rostro de Ángel, mientras habla con la prostituta con la que ha dormido. Vemos que la cámara la deja fuera del cuadro y se centra en las facciones del personaje principal, describiendo su rostro y poniendo en primer plano sus actitudes. El personaje de la prostituta aparecerá nuevamente más adelante, durante el desarrollo, relacionada más humanamente con Salvador. Con Ángel, queda totalmente en segundo plano. Vemos luego un detalle de la mano de Ángel, sin el dedo meñique, que aparecerá durante toda la película como un recordatorio de la violencia de la que ha sido presa, y en la cual se va a hundir completamente hacia el final. Esa violencia representada en el dedo vendado constituye un detonante en la película, como podemos saber en la siguiente escena y confirmar en la siguiente secuencia. De pronto, se escuchan claramente pasos y cerraduras que se abren fuera de campo, llamando la atención de Ángel, que mira nuevamente hacia la puerta. Tranquilizado por su amante empieza a jugar, pero en seguida escuchamos una cerradura forzándose y vemos que la puerta se abre. Irrumpen en la habitación los perseguidores de Ángel, con armas en mano. Escapa y empieza a sonar Persecución, de Sergio Sacoto Arias.

En la siguiente escena (**1, Escena II**) vemos el edificio derruido y descuidado de la zona sur guayaquileña, desde una panorámica que sigue a Ángel fuera de allí mientras se dirige al cementerio. En esta escena, además de la música, son claves los cortes rápidos, que alternan entre Ángel y su perseguidor; la cámara en mano, que aparece por primera vez siguiendo a los personajes; los folios de pasos y la mezcla de sonido, pues ayudan a ubicar en el espacio al perseguido y al perseguidor y le dan ritmo y tensión a la escena. Todos estos recursos, unidos al lugar donde se desarrolla la persecución (cementerio), constituyen la apertura de la película y dan la idea de su estética desde el principio. En la trama, se establece la primera relación de Ángel, que es con sus perseguidores. Se trata de la primera escena con función distribucional (núcleo) en la película.

La cámara se ubica detrás del perseguidor. Es muy temprano en la mañana y está nublado. Se combina cámara en mano con dollys laterales para la persecución y se mantiene poca distancia con respecto a los personajes. Sólo en una ocasión la cámara parece mirar subrepticamente al perseguidor, hacia la mitad, cuando éste ha perdido el rastro de Ángel. La escena termina con un contraluz que provoca una penumbra a derecha de cuadro, en un pasillo del cementerio por el que camina el matón. De la penumbra emerge Ángel y le propina una paliza que lo deja inconsciente. La cámara se acerca mucho y hay varios cortes que matizan la violencia explícita de la escena. Cuando termina, Ángel le muestra su mano vendada y le dice "Ahora sí estamos a mano hijueputas...", por lo que en seguida sabemos que han sido ellos quienes le han cortado el dedo, aunque no sepamos la razón. Se da el primer fundido a negro de la película. Aparece el título.

Después de que se ha mostrado el título, inicia la película por segunda vez, esta vez en Quito **(2, Escena I)**. La secuencia anterior ha sido una introducción, y ahora empieza la historia más importante, con su personaje central, Salvador. Suena el tema Secreto en el fondo, mientras escuchamos el reloj despertador de Salvador que está dormido en su habitación. Vemos un plano general fijo que encuadra su cuarto. Es un cuarto típico de adolescente, pequeño y cargado de elementos (Más adelante se verá el contraste que se establece entre este cuarto y el cuarto de la prima de clase media de Salvador, y en general entre todos los elementos que dan contexto a la vida de Salvador y la de su prima). Vemos una cama pequeña, un crucifijo, un tapacubos y una señal de tránsito detrás de la cabecera de la cama. Un velador pequeño en el que hay un plato sucio, un retrato y una botella de agua; una guitarra acústica de la que cuelga un gorro; un calendario, recortes, parte del ropero. Es temprano, como vemos por la iluminación natural que cae desde la derecha. Salvador se incorpora, hay un corte y el despertador suena como un eco, desapareciendo.

Continuamos en la casa de Salvador, esta vez en el baño **(2, Escena II)**. La historia empieza sin mucho interés, como un día cualquiera en la vida de un adolescente. Varios planos detalle de la ducha, las perillas de agua, la regadera eléctrica, describen la casa de Salvador y poco a poco van apareciendo rasgos distintivos (informaciones), importantes para la diégesis de la historia. Todos los elementos, en interior y en exterior, son manejados de tal manera que se perciba la diferencia de estratos sociales a los que pertenecen los personajes, como veremos también más adelante. En el siguiente plano, vemos la imagen del baño desde el exterior, y notamos que falta un vidrio en la ventana que da al interior de la casa. Este plano, además de ser una fotografía muy bien compuesta, no es gratuito, pues se verá hacia el

final que tendrá una utilidad para la historia. Salvador tapa con una toalla la ventana faltante y pasamos al siguiente plano.

Al interior del baño, vemos descrito lo que resta de él a través del espejo, y a Salvador tomando una pastilla. El narrador se ubica siempre cerca de los personajes, pero no toma partido; narra desde un punto de vista objetivo, y es omnisciente. Observamos un toma corriente improvisado, un mueble de madera blanca, viejo, el espejo-anaquel con óxido en los bordes. Empieza el Fade-out de la música, anunciando nuevamente el inicio de la película. Salvador ha acabado de despertarse, toma un periódico y lo vemos sentado en el excusado, empezando a masturbarse. Fuera de campo escuchamos la voz de su padre contestando el teléfono. En seguida, mucho más cerca, escuchamos golpes y otra vez al padre, insistiendo. Salvador se levanta y pasamos al siguiente plano.

Salvador contesta el teléfono (**2, Escena III**). A través de esta primera llamada se relacionan las dos historias que hemos visto introducidas hasta aquí. Es la segunda escena nuclear de la película, desde la que empezará a enredarse la trama y crearse el conflicto, anunciado en este primer diálogo entre Ángel y Salvador. Vemos en toda la casa el mismo exceso de elementos que hemos visto en el cuarto y el baño, y notamos que la escena es fría y azul (En contraste con la de Guayaquil). Salvador está entusiasmado, y Ángel necesita un lugar para quedarse. Salvador duda y anuncia la fragilidad de su situación, que se confirmará en esta misma escena, un poco más adelante. En profundidad de campo vemos al padre de Salvador y a su abuela, desayunando. Termina la llamada y el que habla es el padre: “que ni se le ocurra a tu primito venir por acá”. El rechazo a Ángel aparecerá siempre, en todos menos en Salvador, que aún confía en él. Este es un rasgo importante de su personalidad, que irá transformándose a medida que avanza la acción. Vemos en seguida un tilt up que describe a la abuela, unido al anterior plano por el texto del padre, que está hablando de la tele que Ángel le robó la última vez que lo vieron (“la única distracción que tenía la pobre”). Vemos el control de la tele, que ya no existe, en las manos de la abuela parálitica, y terminamos en su rostro, mientras el padre de Salvador le da de comer. La escena termina con una conversación entre el padre y Salvador, en el que nos enteramos, junto con el padre, de que ha sido expulsado. Salvador recibe una paliza.

Después de que hemos asistido a la presentación de los amigos de Salvador, en las dos escenas anteriores, hay una más que retrasa un poco la acción, antes de la llegada de Ángel a Quito (**3, Escena III**). Es una catálisis dentro de la historia que aporta rasgos al personaje de Salvador y cierta información sobre Quito, y sobre los quiteños, a través de la narración de un robo. Conocemos el interés de Salvador por Mayra, de su propia boca, aunque antes haya

habido ya algún indicio. Esta historia paralela (Salvador enamorado de Mayra) acentúa la gravedad de la principal, como veremos después, añadiendo intensidad y aportando a la identificación emocional del espectador.

Empieza con un plano fijo general en la terminal de buses antigua del centro de Quito. Vemos a Marlon y Salvador acercarse a la cámara, hablando de Mayra; las calles de Quito son el escenario por segunda vez, ahora en el centro (la primera vez se muestran en el sur de la ciudad, cerca del registro civil). La escena se divide en dos planos móviles. Es un día típico en la ciudad de Quito, nublado, sin sol. Es una escena muy rápida, realista y cómica, narrada con la canción Guajira Mora de fondo (de Los perros callejeros), con solo un diálogo entre Marlon y un ciudadano. La cámara simula un plano secuencia corto, pero hay un corte que lo anula. Sigue a Marlon y a Salvador en la acción. Mientras Marlon convence a la persona de comprarle el tapacubos que le falta (“Jefe, le consigo el tapacubo que le falta” / “Uuuh no hijito, ¿para que vuelvan a robar?, no no”), Salvador se escabulle por detrás de un bus y le roba el de la llanta trasera.

Continuamos con la llegada a la casa de Salvador (**4, Escena I**). Vemos un plano general del barrio donde está la casa, mientras el personaje secundario de Inesita (la vecina) habla con Salvador. Ella ha cuidado a la abuela mientras Salvador estuvo ausente, como se confirma por el diálogo que entablan: “La pobre no ha comido nada, y usted tan tarde que llega”. Salvador se excusa e Inesita insiste: “dirale a su papá que pague el arriendito pues, ya es hora”. En esta forma de hablar, con diminutivos, también está presente otro rasgo lingüístico común de los quiteños, como en la escena del robo, además de que enfatiza en la condición económica de la familia de Salvador (Ese énfasis será muy marcado durante toda la película). De fondo suena una batería acompañada de un saxo, mientras la cámara hace un dolly lateral hacia la casa de Salvador. Ángel y Marlon meten a la abuela en la casa. La escena termina con un plano tomado desde el interior, en el que vemos aparecer a uno de los matones por una escalinata. Se cierra la puerta.

Hay un enlace plástico y continuamos con el matón (**4, Escena II**). Es una escena en tiempo real resuelta con un plano secuencia corto que sigue al perseguidor detrás de la casa. Además de darle suspenso, contribuye a la descripción del barrio y nos lleva a descubrir con el matón una entrada trasera a la casa de Salvador. Quedamos, desde entonces, con una sensación de inseguridad que se acentuará en seguida. La música sigue; vemos pasar a un par de extras vestidos de hoperos y a otro en su tabla. En profundidad de campo hay un grupo de jóvenes reunidos. A izquierda de cuadro vemos alzarse algunos montes pequeños. En la pared, a la derecha, vemos afiches de Cha-n-Cho, la banda de Marlon. Entramos en un

callejón y vemos paredes llenas de humedad y mal grafiteadas, mientras el matón saca su revólver. Seguimos y vemos a la derecha la palabra RATA pintada en la pared. Llegamos a una puerta y la cámara se detiene junto con el matón. (Sabemos, desde la última escena de la secuencia previa -la llegada de Ángel- que los matones no se han dado por vencidos. Vemos a uno de ellos en el terminal que empieza a seguirlo, y continuamos con la escena descrita).

Hay un enlace sonoro con la siguiente escena, en la que pasamos nuevamente al interior de la casa de Salvador (**4, Escena III**). La música que ha acompañado a las dos escenas anteriores se enlaza por última vez con ésta y se inserta en la ficción a través de la radio (el sonido de fondo en las escenas anteriores pasa a ser parte de la escena en ésta, pues lo escuchamos en la radio que escuchan los personajes). Marlon le pide a Salvador que oiga la canción que va a poner y entonces hay un corte abrupto de la música. Manipula la casetera y escuchamos Yo quiero ser negro, de la agrupación ecuatoriana El Retorno de Exxon Valdez (En las anotaciones sobre los personajes, Sebastián Cordero ha dicho que quiso identificar la música del grupo de Marlon con la de El Retorno de Exxon Valdez. Aunque no escuchamos nunca a la banda, existen indicios sonoros y gráficos –como en los afiches-, que se utilizaron para estilizar la banda y, a través de ella, el personaje de Marlon). La cámara se aleja con un traveling hacia atrás y descubre a la abuela y a Ángel, que llega con un plato de comida. Hay un corte y el cuadro deja a Ángel en primer plano, a la izquierda, y atrás, a la derecha y desenfocado, a Salvador. Ángel no revela a Marlon por qué está en Quito cuando se lo pregunta, y se excusa diciendo que hará una “operación anti-estrés”. Salvador es enfocado y utiliza la misma expresión: “El que necesita operación anti-estrés es mi cucho...”. Vuelve al plano general y Marlon se despide de Salvador, llevándose su casete. Ángel revela su antipatía, al igual que Marlon, que no le da la mano al despedirse. Cuando sale, Ángel hace una referencia a la música: “¿y acá no le meten al tecno-merengue?”.

Pasamos a la siguiente escena de la película (**4, Escena IV**), después de una elipsis corta con respecto a la anterior. Se trata de un indicio que alimenta la siguiente escena, en la que se da la tercera acción nuclear de la película. Gracias a la conversación que mantienen Ángel y Salvador conocemos el pasado y las intenciones actuales del primero, y algunos rasgos de la personalidad del segundo. La escena empieza con un traveling lateral en la casa de Salvador. Miramos su silueta a través de la ventana del baño mientras escuchamos fuera de campo la voz de Ángel relatando lo que le ha pasado en Guayaquil. Al alejarnos más hacia la derecha, escuchamos y vemos que la puerta de la casa se abre. Aparece el brazo del matón, revólver en mano. Volvemos al baño. Salvador manipula la pistola que han robado esa mañana con Marlon, mientras Ángel continúa su historia. La cámara se ubica fija debajo de

los personajes, en contrapicado: “Puto loco cómo puedes estar debiendo tanta plata”, dice Salvador, “No me quedó otra familia. Estaba en cana, el sapo del abogado me prometió que me sacaba pero necesitaba el billete para el juez. Si hasta el man mismo me consiguió una señora para que me preste, y ahora tengo a todos los hijos buscándome para cobrar”, le responde Ángel. En el diálogo, Salvador revela su admiración por Marlon, y a la vez no quiere quedar de cobarde con Ángel, que le propone robar casas, autos y hasta bancos: “Mira, lo que ustedes están haciendo ahora está muy bien. Pero patearse aros y plumas y esas cosas hermano es papayas, me entiende, ustedes tienen que tener más ambición ustedes se juegan la vida por cuatro reales como si fuera hermano por cuatro melones...”; “Pero que tienes en mentef que has pensado”, le dice Salvador “Autos hermano casas, hasta bancos si quisiéramos...”. En ese momento vemos al matón a través del espejo muy cerca del baño y escuchamos un disparo. Ángel y Salvador se asustan y empiezan a salir. Empieza a sonar Que te vas, de El Retorno de Exxon Valdez.

En la siguiente escena hay un ritmo muy rápido marcado por la canción de El Retorno. Estamos ante el inicio de la primera huida de Ángel y Salvador, la tercera escena núcleo de la película (**4, Escena V**). La trama empieza a complicarse a partir de esta primera huida, ya que Salvador se enreda en la aventura de Ángel, y ya no puede escapar. Seguimos a Ángel y Salvador fuera de la casa, bajando la escalinata y después hacia la calle. Otra vez estamos en exteriores, en el sur de Quito. Vemos la línea del tren, mucha basura, un bus de línea. La escena se maneja con dollys y tilt down para la escalinata. Ángel y Salvador toman el bus de línea y nos quedamos con el padre, que retorna a su casa. Bajando la escalinata vemos al matón, que pierde el rastro de Ángel pero se queda con el padre de Salvador.

La siguiente secuencia de la película es la última de presentación. Hasta aquí conocemos la historia de Ángel y de Salvador, y en esta secuencia se conocerá la historia de Carolina y su novio, J.C. Empiezan los contrastes y termina de enredarse la trama. La descripción del país, de sus clases sociales y los vínculos entre una y otra aparecen en esta secuencia. Constituye un retrato de la realidad que hace evidentes las diferencias marcadas entre Salvador, Ángel, su familia y amigos y Carolina, J.C, sus familias y sus amigos. Entre Salvador y Carolina hay una relación familiar, lo cual habla de una condición común en la realidad del Ecuador, como veremos más adelante. Todas las escenas funcionan como catálisis, adjuntas a la tercera, que es la más importante y constituye el cuarto núcleo en la película.

Inicia con un plano ligeramente contrapicado de la madre de Carolina (**5, Escena I**). “¿No puede apurarse un poquito?... Así no van a tener las cosas listas nunca... en dos horas

llegan los invitados... apúrese carajo que para eso le pago”. Miramos a un cargador transportando una caja frágil que entra por derecha y sale por izquierda de cuadro, mientras la madre de Carolina (Finita) pronuncia esas palabras. La cámara hace un traveling lateral y vemos en profundidad de campo al padre de Carolina, acercándose, y más atrás un carro Jeep negro del que empiezan a bajar tres personas. Pasa el padre, que critica el churo de su esposa en la frente mientras ella le acomoda el pañuelo, peleando. Sale de cuadro. En seguida entra J.C., vestido con camisa azul marino, corbata amarilla y gafas negras, sosteniendo una chaqueta en la mano: “Jeicito, como vas...”. Pregunta por Carolina y pasamos al siguiente plano.

Escuchamos en off la voz de Carolina “A mí se me rompió la media loca...”. Luego la vemos arreglándose frente al espejo y hablando por teléfono (**5, escena II**). Estamos en su cuarto. Vemos a la izquierda un retrato de J. C., algunos cuadros a través del espejo y un arreglo floral. Suena una bocina fuera de campo. “Chuta, ya llegaron... No, no me enfermo loca... Después hablamos ya?...”. Está empezando la tarde y no hay iluminación artificial. El cuarto de Carolina es amplio y azul. Vemos anillos en sus dedos, un collar y su vestido rojo. Suenan fuera de campo golpes en la ventana. Salvador entra, pidiendo ayuda. Al escuchar que está con Ángel, Carolina reacciona -como todos- despectivamente. Salvador empieza a contarle el problema.

La voz de Salvador hace un fade out, dando la impresión de continuidad. Seguimos con el montaje alterno fuera de la casa, donde está Ángel (**5, Escena III**). Escuchamos la voz de J.C. y de sus amigos, conversando. “No, no tan fuerte huevon, así charmé...”, “No botes todo ve, tampoco” “Pero no le harás bien fuerte, suavcito nomás”, “Falta trago, falta trago... acuérdense de mi hijueputas por qué no me hacen caso, alguna vez...”. Escuchamos la conversación sobre el trago que está preparando uno de ellos, y los vemos en profundidad de campo (la forma de hablar de estos personajes, que escucharemos también más adelante, constituye un rasgo lingüístico importante y distintivo de una clase social, por lo que ayuda al efecto de verosimilitud y tiene una funcionalidad para el discurso. Tiene relación con algunos usos anteriores dentro de la película, pero a la vez plantea una diferencia bien marcada entre ellos). En primer plano está Ángel, que termina de lavarse el pelo en un grifo de la calle. Camina hacia ellos. Pasamos al siguiente plano, tomado desde la espalda de J.C. Ángel pide un cigarrillo. La situación es incómoda para J.C. y sus amigos, que miran hacia los lados y evitan a Ángel. Sin embargo, uno de ellos le da un cigarrillo. “Chévere loco, bacán”, responde Ángel. Vestido con una camiseta de un equipo nacional (Barcelona), con el pelo amarillo, Ángel resalta entre el negro y azul de los ternos y camisas de J.C. y sus amigos. Su

conversación los amedrenta, como se ve por el nerviosismo de todos. Cuando ha ganado su confianza, les vende la pistola que Salvador le había confiado.

Volvemos al cuarto de Carolina, donde se retoma el relato anterior (**5, Escena IV**). El diálogo enlaza las dos escenas a través de la pregunta de Carolina: “¿Y la pistola?”, “Tranquila, está en buenas manos”, responde Salvador. En el fondo hay una música de radio, casi indistinguible. Vemos en primer plano a Carolina, que luego de la pregunta queda desenfocada. En el mismo plano, detrás de ella, Salvador queda enfocado y responde. Le pregunta si pueden quedarse en la noche. Fuera de campo, nuevamente, escuchamos la voz de la madre de Carolina, llamándola. Ella accede y al salir todavía habla con Salvador: “Oye, ¿te acuerdas lo que te pedí el otro día?... para mi amiga”, “Ah la grifa, no fresca yo te consigo...”. Al salir, vemos el cuarto de Carolina, con Salvador en medio. Es un cuarto amplio, cargado de elementos, diferente en extremo del que habíamos visto en casa de Salvador. En la cama hay tres peluches. Vemos una cómoda y un velador que hacen juego junto con la cama, de color crema. En la pared, perfectamente alineados, vemos fotografías en blanco y negro y a la derecha la ventana. En el piso hay una alfombra y más peluches.

Otra vez en el exterior, se produce la conexión de ambas situaciones (**5, Escena V**). Carolina, en profundidad de campo, se dirige hacia los amigos de J.C., sentados en la vereda en primer plano. Saludan y en seguida vemos llegar el auto de J.C., con Ángel de copiloto. Por tercera vez, tenemos un plano subjetivo desde el auto, que parece ver desde la perspectiva de Ángel. Al bajarse, se produce el choque entre éste y Carolina. “Hola primita... cada año más rica usted...”, “Ándate a la mierda Angelito”, responde Carolina. “¿Son primos?”, interviene uno de los amigos de J.C., “Ya quisiera”, termina Carolina. Vemos después una conversación entre J.C. y su novia, en la que terminan peleando. J.C. no quiere decirle que ha comprado la pistola y Carolina cree que ha comprado drogas. Vemos nuevamente desde la espalda de J.C., hacia fuera del auto. En profundidad de campo vemos a los amigos de J.C. y, detrás de ellos, escondiéndose con su propia chompa, a Ángel. Los padres de Carolina entran en cuadro y quedan entre J.C. y Ángel. La apuran, ella sube al auto y salen de cuadro. Quedan detrás los amigos de J.C., que descubren a Salvador. Uno de ellos se acerca diciendo: “Putá Julio César, no te puedes dejar tratar así... de qué te sirve una pistola, si no puedes mostrarle a tu pelada quién manda...”, “Callate loco callate huevon y pasá la botella mejor huevon”. Suben al auto, hay un corte y salen del cuadro en el auto. La cámara gira hacia Ángel. Llega Salvador y ambos van hacia el cuarto de Carolina.

La siguiente secuencia de la película se desarrolla en la noche. En ella se cuentan dos historias paralelas, que son continuación de las que empezamos a conocer en la secuencia

anterior. Continúa el montaje alternado. La primera historia, entre Salvador, Ángel y Carolina, desarrollada en su cuarto, constituye al final el quinto núcleo de la película (específicamente, el robo del auto), precedido de escenas muy cortas, que funcionan como catálisis. La segunda, que narra la fiesta de graduación de Carolina, constituye también una catálisis con ciertas informaciones.

En la primera escena (**6, Escena I**), la cámara hace un traveling hacia atrás, encuadrando un televisor pequeño en el que están pasando un programa de televisión popular de la época (Este elemento funciona como una información de gran valor para el tiempo diegético de la historia. Ubica en el tiempo al espectador de la película, que conoce -o puede llegar a conocer- en qué momento de la historia de la televisión ecuatoriana existió dicho programa). Pasamos a un plano medio de Salvador, que está sentado en el piso. Tras él, acostado en la cama y bebiendo de una botella, está Ángel, que empieza el diálogo: “Esto es lujo familia, una house así tenemos que desvalijar”, “Ni se te ocurrirá topar nada de aquí que es la casa de la Carolina, y esa man es del putas, no vale cagarle a la man”, dice Salvador. “Mira la caleta no es de la man ya, es de los veteranos, ¿o es que ellos también te parecen ‘del putas’?”. “Lo que a mí si me cabrea loco es la vieja -continúa Ángel- súper aniñada hecha la plástica, ¡Uy!, que el carro del año por aquí, ¡Uy!, que la peluca por allá...”, se incorpora, sentándose al filo de la cama y acercándose mucho a Salvador, que queda debajo de él, en diagonal., “...cuando se murió mi tío, la man ni la horash... y con todo el billete que tiene loco, bien le podían haber ayudado a mi tío...”. Se levanta, tomando de la botella y sale de cuadro.

Éste marcado resentimiento de Ángel, expresado aquí, nos lleva a ahondar en el entendimiento de su personaje, que por momentos tiene emociones humanas -en relación con la mayoría, al parecer inhumanas- e identificar sus motivaciones y creencias. Salvador, por su lado, se mantiene indiferente, sin dar mucha importancia a lo que dice Ángel ni a la situación que lo rodea. Como personaje inocente que es, sólo piensa en “no cagar más las cosas”.

La escena continúa con un diálogo en el que Salvador pregunta por la pistola de Marlon. Ángel lo evade y piensa robar más alcohol. Salvador, precavido, advierte de la llegada de los invitados, mientras va al teléfono y empieza a llamar a su casa. En la siguiente escena, intercalada con ésta, vemos al padre contestando, mientras es amenazado con una pistola por el matón que persigue a Ángel, y al final violentamente golpeado.

La siguiente escena (**6, Escena III**) funciona como una información sobre la familia de Carolina y su círculo social. Es bastante corta, cómica, y está enlazada con todas las que sirven para describir la fiesta. Vemos la cabeza de Ángel, mirando desde un segundo piso la

fiesta, mientras escuchamos la voz del padre. Pasamos al primer piso, con la cámara haciendo un travel hacia delante, acercándose a Carolina. Vemos a los invitados que sostienen una copa de champán, la casa con una sala muy amplia y un bar repleto de botellas de Whisky (En un rincón se ve una estatua de bronce, de tamaño real). La escena es muy fría y de colores opacos, dando la impresión de aburrimiento o solemnidad. Mientras escuchamos el discurso (Bastante típico) del padre, Vemos a Carolina notar, detrás de los invitados, la mano de Ángel robando una botella. Nerviosa, logra disimular. El discurso acaba y termina la escena. Después pasamos a la pelea entre Ángel y Carolina, que chocan una vez más, en su cuarto, y a la pelea entre J.C. y su amigo Martín, gracias a la cual Salvador se entera de que Ángel ha vendido la pistola. En este punto empieza a revelarse el carácter cínico de este personaje, a quien parece no importarle nada más allá de su propio bienestar. Salvador desconfía y le reclama, pero no puede hacer nada. Ángel roba el auto en casa de Carolina y comienza la segunda huida, hacia Guayaquil.

Hasta aquí, la cámara se ha mantenido del lado de Ángel, que lleva la acción, y Salvador, que lo acompaña. La trama ha terminado de enredarse y se ha complicado aún más. Ángel tratará de librarse de todo, pero no terminará de escapar. Empieza el desarrollo de la película, pero no habrá resolución del conflicto. Más adelante tomaremos en cuenta este cambio en la estructura, que tiene relación directa con el discurso¹⁷ que está configurándose. Hemos asistido a la descripción de dos clases sociales muy distintas, y ahora se establecerán algunas relaciones entre ellas.

La siguiente escena escogida se desarrolla en Guayaquil (**7, escena 5**). Pertenece a la séptima secuencia de la película, y la más larga. Ángel y Salvador han huido a esa ciudad. En el camino, Salvador ha sufrido su primer ataque epiléptico dentro de la película. Es una escena visual, muy descriptiva, que funciona como información sobre el escenario y la atmósfera guayaquileña. Para la transición, una escena antes, Sebastián Cordero ha elegido filmar en la vía a Santo Domingo, justo en el lugar de la mítica ‘Cara del diablo’, conocida por todos los ecuatorianos. Punto de unión tradicional entre la Sierra y la Costa, nos permite vincular las historias y habla de una relación especial entre las dos ciudades principales del Ecuador. Además, establece una relación visual entre la ‘Cara del diablo’ y ‘Ángel’, que aparecen uno al lado de otro, en contrapicado, en el último plano anterior. La contradicción

¹⁷ Para establecer el discurso es necesario repasar primero los elementos expresivos y narrativos. El discurso toma forma, como anotamos, solamente luego de la interpretación (en la que se hace posible la connotación), por lo que se enunciará en la fase de análisis correspondiente.

que se crea entre el nombre propio de este delincuente y su manera de actuar es clave para entender la película, como veremos más adelante.

La escena empieza con un plano general móvil del Puente de la Unidad Nacional, punto de entrada a la ciudad de Guayaquil. Es muy temprano en la mañana de un día nublado. De fondo empieza a sonar la introducción a El principito es un guambra de la calle, del grupo de rock ecuatoriano Sal y Mileto. Seguimos al carro que han robado Ángel y Salvador en su entrada a Guayaquil. Vemos descrita la ciudad, con sonidos ambientales del mercado y las calles. Tráfico, desorden. Entramos en una zona empobrecida, muy diferente de la de Quito que acabamos de presenciar. Planos generales fijos describen la zona a la que llegan, donde Ángel pretende vender el auto.

En la siguiente escena (**7, Escena VI**) vemos a Salvador desmejorado, con mucho malestar. Mientras que Ángel se siente muy cómodo, en su ciudad, Salvador está sudando y aparentemente muy débil. Sabemos que los ataques de epilepsia han comenzado y que su enfermedad se agudiza. Mientras Ángel negocia el precio del auto, asistimos a un delirio de Salvador, que cree mirar a un colombiano rechazando el negocio. Se denota su temor, como en otros momentos, y lo vemos tomando su medicina en un primer plano lateral. Fuera de campo escuchamos la voz de un colombiano (por su forma de hablar), y después lo vemos, desde atrás del auto, como parece verlo Salvador. En un momento volvemos a su rostro, muy húmedo y lleno de sudor, y a un plano detalle en el que se refriega los ojos. Escuchamos un sonido de transición y volvemos al encuadre anterior, pero esta vez vemos la escena real. Ángel cierra el negocio y salen de allí.

Pasamos, luego de la visita al burdel, en la que Salvador ha tenido otro ataque, y ha conversado con la ‘novia’ de Ángel (La prostituta de la primera escena de la película), a otra escena nuclear para el relato. En estas escenas ahondamos en la actitud que va teniendo Salvador con relación a su primo. Su desconfianza se acentúa y a la vez el lazo familiar lo mantiene atado. Salvador conversa con la prostituta y ella le confiesa lo mal que piensa de Ángel. Sin embargo, Salvador continúa, al menos parcialmente, confiado. Son dos escenas que funcionan como catálisis y se unen a otra, más importante, que describimos a continuación.

Nuevamente vemos a Ángel consumiendo base de cocaína, esta vez en un suburbio de Guayaquil, antes de ir a pagar su deuda (**7, Escena IX**). Los cortes rápidos con flashes se repiten, y Ángel se decide (sólo luego de haber fumado). La cámara lo sigue, describiendo el suburbio por el que camina. Como habíamos observado al llegar a Guayaquil, y en las primeras escenas de Quito, estamos en una zona empobrecida. Las casas, en la costa, están

construidas con caña y bloques vistos. Las calles son de tierra y escombros, más que piedras. Vemos planos generales, desde distintos ángulos, a medida que Ángel se acerca a una puerta. En el fondo, suena *Secreto*, de Sergio Sacoto Arias. Cuando llega, ve salir de la puerta a dos personas, vestidas formales. Entra en el billar. Vemos la sala vacía, iluminada en el centro y al fondo por luz natural. Escuchamos todo el tiempo sonidos ambientales de calle. Ángel se acerca, medio desconcertado, pero resuelto, seguido por un *traveling* lateral ligeramente contrapicado. Lo recibe una señora, vestida de negro y con lágrimas en los ojos. Al verle la mano vendada, reacciona, pero disimula en seguida. Le pregunta su nombre. Al oírlo retrocede (la cámara se ubica detrás del hombro de Ángel, ligeramente picada), y se dirige detrás de una cortina.

Pasamos a la siguiente escena, muy dramática, en la que descubrimos que la persona a la que Ángel atacó en la primera escena de la película ha muerto. Antes ya lo habíamos conocido, en la escena con el padre de Salvador, por una conversación telefónica que mantiene el matón con su familia. Ángel, sin embargo, aún no lo sabe, y se dirige a la cortina (**7, Escena X**). Miramos nuevamente desde su perspectiva. Es una velación común, desarrollada en una sala muy pequeña. Hay un ataúd, arreglos florales, muchas velas. La madre llora desconsolada. Hay un corte y nuevamente se describe con un *tilt down* que termina en la cara del muerto, dentro del ataúd. Volvemos a la perspectiva de Ángel. En el fondo, la muchacha que lo había atendido termina de decir algo al oído de uno de sus parientes, que reacciona y empieza a salir rápidamente. La escena es fría, oscura, y está iluminada sólo con las velas y luz natural.

Empieza súbitamente una escena muy rápida, de acción, en la que vemos a Ángel escapar por cuarta vez (**7, Escena XI**). Volvemos a la sala de billar. La cámara queda fija en la misma posición que antes, cuando lo veíamos llegar. Atraviesa el mismo callejón y lo vemos alejarse, perseguido por uno de los familiares del matón. Baja unas escalinatas y lo vemos desde atrás, con un plano general fijo que se alterna con una cámara muy movida al llegar a la calle. Es atropellado por un auto. Hay un corte seco y termina la escena.

Después de esta escena, volvemos al cuarto de burdel, donde está Salvador. Mientras empiezan a flirtear con la prostituta, Ángel llega, golpeado, y deben irse. En el terminal de buses de Guayaquil volvemos a presenciar un robo, esta vez sólo de Salvador (Hay un *cameo* de Sebastián Cordero, actuando de extranjero). Consigue dos pasajes, a pesar de que su primo no le ha pagado lo que le debe y no le ha ayudado en nada, y ambos regresan a Quito. Hay un fundido en negro y volvemos a encontrarnos con Mayra. Salvador se entera de que su padre está en el hospital, va a visitarlo y se entera de que todo ha sido culpa de Ángel. Por fin,

pierde toda la confianza en él. Nos enteramos de una relación previa entre Mayra y Ángel, y después Salvador tiene un nuevo ataque. Al llegar a la casa, Ángel está muy paranoico, y Salvador no quiere saber nada.

Llegamos al quinto núcleo de la película (**8, Escena X**). La historia, complicada aún más, empieza a desenredarse, aparentemente. Salvador quiere arreglar todo y ocuparse de su padre, de su abuela y de su hogar. Ángel, sin embargo, continúa siendo perseguido por uno de los matones. Estamos en la casa de Salvador, después de que ha llegado a descansar luego del último ataque. En el baño, lo vemos lavándose la cara y a Mayra acompañándolo y conversando, en primer plano. Marlon ha llegado y habla con Ángel, fuera del baño. De pronto, escuchamos fuera de campo el grito del matón: “No te muevas hijueputa...”. Vemos a Marlon alzando las manos asustado, y a Ángel, atrapado en medio de la sala. El plano que miramos está tomado desde el punto de vista de Salvador, que ve desde la ventana rota que conocimos en su primera aparición. Pasamos a la situación en la sala. La cámara en mano sigue los movimientos de Marlon y del matón, que lo golpea. Desde el fondo, Ángel lanza un florero, intentando salvarse, pero falla. Vemos nuevamente un plano de Salvador, que mira desde el baño. Cuando el matón está a punto de disparar, vemos llegar a Salvador por detrás y golpearlo con la tapa de cerámica del baño. El matón cae y pasamos a un plano secuencia (el más extenso de la película), que encuadra a Ángel, la abuela, los pies de Salvador, Marlon, el matón en el suelo y después a Mayra, que entra en cuadro luego del accidente. Salvador quiere amarrarlo, pero Mayra le dice que está muerto. Vemos la escena, ya conocida, de la sala y comedor en la casa de Salvador, iluminada desde la derecha con luz natural. El cuadro se mantiene fijo y Ángel sale por delante, volviendo en seguida con la cortina del baño (Que vimos también en la segunda secuencia de la película), para envolver el cuerpo. Salvador toma el teléfono y sale de cuadro para llamar al hospital. Mayra pregunta: “¿Cómo mierdas te vas a deshacer de este man cojudo?”, “Nos vamos a deshacer dirás...”, le responde Ángel. “¿Y mi concierto?”, termina Marlon. Salvador se entera de que operarán a su padre esa tarde. Luego vemos un plano más en el que Salvador llega de nuevo a la sala, medio mareado. Tiene otro ataque.

Después de esta escena, Marlon, Salvador y Mayra abandonan a Ángel por completo. Se queda solo, enfrentando lo que viene. Debe deshacerse del cuerpo del matón. Antes de hacerlo, vemos una escena más, que funciona como catálisis para la escena nuclear anterior y aporta mucho al su personaje.

Vemos un plano medio ligeramente picado (Es el único en el que Ángel queda debajo de la cámara), tomado desde el hombro de la abuela, que deja a Ángel a izquierda de cuadro

(8, Escena XI). Está herido en la ceja y deteriorado físicamente. Lleva cucharadas de sopa a su abuela y empieza a hablar: “Así es la vida abuelita... Al final sólo quedamos los dos, usted y yo... primero fue mi mamá, ahora parece que es mi tío...”. Inicia nuevamente Secreto, de Sergio Sacoto Arias. En lugar del desenlace esperado, entramos en un nuevo conflicto, en el que las tensiones van a aumentar. Poco a poco, Ángel va a perder toda esperanza, aunque en el fondo tenga buenas intenciones. “Pero no se puede así ¿verdad? -continúa- Salvador no quiere saber nada de usted... o de este muertito...” Mientras habla, empieza a desarmar nuevamente un cigarrillo. Vemos el proceso, como en la primera escena, con varios planos detalle y primeros planos, y a Ángel que continúa hablando con su abuela. “Pero no se puede así... tarde o temprano las cosas regresan a uno, y hay que enfrentarlas... Así es la vida abuela...”. Cuando ha terminado, volvemos atrás, esta vez a un plano más picado que el anterior. Ángel invita a su abuela a la cama, se levanta y la lleva. Lo vemos salir de cuadro por el fondo, al lado del comedor, y la casa muy desordenada.

Después de que hemos visto a Ángel robar un auto, y no poder deshacerse del cuerpo, pasamos a una escena en el hospital en la que vuelven a converger todas las partes del conflicto. La historia de Carolina y J.C. continúa, y Ángel vuelve donde este último para venderle otro revólver. Esta vez J. C. no accede, pero le da su número a Ángel, queriendo comprar drogas. En el hospital, Salvador habla con Carolina sobre la situación de su padre. J. C. vuelve a pelear con ella y Salvador se golpea en la cabeza.

Pasamos a la siguiente escena nuclear de la película **(9, Escena IX)**. Salvador se despierta de su desmayo en la camioneta que ha robado Ángel la noche anterior. Mayra le está hablando. Pregunta por Carolina. Marlon le cuenta lo que ha pasado y en seguida pregunta por Ángel. Pasamos al siguiente plano, con Ángel hablando por teléfono con J.C. Está en una tienda, alquilando el teléfono. Vemos a J.C. hablando en su celular sobre la pistola que ha perdido. Ángel le dice que tiene una propuesta. Hay una elipsis y volvemos a la camioneta. Vemos la cabeza de Salvador, y en el fondo a Ángel que se aproxima, animado. “Oiga familia, tengo la solución a la profunda crisis económica y financiera por la que atravesamos, people...”. Vemos un plano general, en el que están Mayra, Salvador, Marlon y Ángel, sentados o arrimados a la parte trasera de la camioneta. Marlon accede, y se va con Ángel. Salvador se niega rotundamente. Ángel dice que tiene que salir del país, hacia Colombia o Estados Unidos. Al final, vemos a Salvador, que pregunta por el cadáver. Ángel vuelve a evadirlo y arranca la camioneta.

Después de esta escena hay una catálisis más, en la que se concreta la historia de Salvador y Mayra. Al fin han logrado estar solos, y Salvador intenta dar un paso. Sin

embargo, Mayra es sincera y le cuenta su historia con Ángel. Salvador queda desolado, en su casa. Hay un fundido en negro y pasamos a la siguiente secuencia, próxima al cierre de la película.

Escuchamos golpes fuertes en una puerta y aparece en cuadro la sala de la casa de Salvador, en la noche (**9, Escena XI**). Abre y es Ángel, que entra muy animado. Mientras le cuenta el plan para la noche, la cámara los sigue hasta el teléfono. Salvador no lo escucha y habla con el hospital. Ángel insiste y al ver que no le está haciendo caso va hacia el cuarto, y comprueba si el cadáver sigue bajo la cama. Salvador entra. Ángel pregunta por su tío, a lo que le responde: “Y a vos, ¿desde cuándo te importa?... ¿no dices que era un hijueputa?”. Salen de allí y la cámara los sigue hasta la sala, donde Salvador se sienta. Ángel, desesperado, le confiesa la verdad sobre el cadáver. Salvador reacciona lanzándose sobre él. Los sigue una cámara en mano y cuando va a golpearlo vemos que Ángel ha sacado un revolver, y está apuntando a Salvador. Desde el suelo, arrimado en uno de los muebles, Ángel baja la pistola, vencido. Miramos desde el hombro de Salvador, en picado. Luego termina: “...¿crees que toda esta huevada que ha pasado es culpa mía?... ¡mírame loco!, mírame como estoy... Salvador, después de esta noche todo se acaba... hay que seguir adelante brother si no, no estamos en nada... No te olvides que tu y yo tenemos la misma sangre adentro loco...”. Salvador vuelve a agredirlo, ya sin violencia, y sale de la casa.

Después de esta escena miramos en seguida a Ángel, decidido a llevar a cabo el último robo, y el más peligroso. J.C. ha accedido a que roben su casa, como distracción para su padre, y Marlon se ha unido al plan. Mientras la roban, vemos a Carolina confesando a J.C. que está embarazada, y se nos revela una vez más su inmadurez.

Salvador, que ha ido al hospital, vuelve a su casa mientras Ángel y Marlon acaban de saquear la casa de J.C. Al salir, el padre de J.C. los sorprende y los amenaza con una pistola. Ángel dispara primero y Marlon recibe un disparo en el hombro. Salen de allí y van a buscar una clínica. Carolina llega junto a su novio y quedan junto al cuerpo del padre, tirado en la calle, desconcertados. Mientras vemos a Marlon y Ángel huir en la noche, volvemos por última vez a la casa de Salvador.

En esta última aparición del personaje central de la película presenciamos su transformación completa. Ángel, sin dejar de llevar la acción durante toda la película, continúa huyendo, y ha dejado a su paso un caos incomparable en la vida de todos los que lo rodean. Salvador ha quedado solo, junto a su abuela y endeudado. J.C. ha perdido a su padre. Marlon será abandonado en una clínica. Vemos encenderse la luz de la casa de Salvador, con un plano picado que mira hacia los muebles destruidos (**10, Escena XIV**). Alternada con la

escena anterior, en la que Marlon y Ángel huyen en la camioneta, escuchando Julio Jaramillo, seguimos en esta con la misma música de fondo. Es un pasillo muy melancólico, típico de Ecuador. La cámara sigue a Salvador, que ordena la casa y trapea el piso. Todo está desordenado y vemos a la abuela, sentada en su silla de ruedas. Salvador se arrodilla para hablarle: “Abuelita, tal vez Ud. no me entienda, pero mi papi... ya no va a regresar”. Al darle la espalda y salir de cuadro, vemos a la abuela que queda sola y mueve los ojos perceptiblemente, por primera vez en toda la película. Después vemos a Salvador en su cuarto, revisando el cuerpo que está debajo de su cama. La cámara hace un tilt up y se acerca al rostro de Salvador, en silencio (la música desaparece y solo suena el tic-tac de un reloj en el fondo). Es la última aparición de Salvador.

La película termina con Ángel en el carro, esperando a que Marlon salga de la clínica. Se prepara una ‘pistola’ por última vez, y huye, abandonándolo. Suena La Dama Helada I, de Sergio Sacoto Arias, y aparecen los créditos.

3.1.3. Interpretación:

Ratas, ratones y rateros es la primera película ecuatoriana que alcanza verdadero éxito a nivel internacional, y una de las más taquilleras en el país. Sin embargo, y a pesar de su éxito, en Ecuador es poco conocida y la ha visto menos del 30% de la población. Una vez realizado el repaso por las secuencias y escenas escogidas, podemos hablar con más precisión del discurso que ella configura. Se trata de una película que habla de una sociedad desigual, con clases sociales muy diferenciadas, en la que la violencia se vuelve parte de la cotidianidad. Para establecer, resumidamente, el discurso que maneja, realizaremos un nuevo repaso por las escenas y secuencias escogidas, pero esta vez haciendo hincapié en la connotación, pues es a través de ella que podemos revelar lo que la película enuncia (lo que dice, de lo que habla), más allá de lo meramente representativo.

En la primera escena, con excepción del tono de voz de Ángel, nada nos anuncia que estamos en Ecuador. El tono costeño es propio de otros países latinos, y por ello es probable que tampoco ese detalle sirva para ubicarnos en el nuestro. Toda la escena transcurre en un burdel anónimo, en el que empezamos a conocer a Ángel, y en el que su comportamiento y actitud quedan determinadas. La película abre con este personaje, e introduce desde el principio un prejuicio contra él. Lo más determinante, en este sentido, es la droga que usa: lo vemos fumar un poco de base de cocaína, en un cigarrillo normal, como a alguien experimentado. En muy poco tiempo, el director lo encierra en un mundo oscuro y lo

convierte en un auténtico paranoico, caracterizado por la impotencia y la enfermedad (lame el papel ya sin droga, toma de una botella de alcohol puro, mira constantemente a cada lado, no puede acostarse con la prostituta). También, aunque en menor medida, sabemos que es un perseguido y que su nombre, Ángel, es un sarcasmo. Todo parece indicar que lo es, y a medida que se desarrolla la historia lo iremos confirmando. A la vez, lo vemos junto a la prostituta, a la que trata con suficiente indiferencia, pero con quien tiene una relación larga. Lo sabemos por el diálogo ("Ya deja esa huevada Ángel, *ya nunca* podemos estar bien") y por la forma de tratarse ("Ganaste, *siempre* ganas"), en la que, además de intimidad, se transmite indirectamente una característica esencial de Ángel: Se trata de alguien que, aún ante el azar, no pierde nunca. Las palabras "Siempre ganas", pronunciadas por la prostituta, le dan a Ángel desde el principio una tenacidad y una seguridad que serán claves para entender ciertos aspectos de su personalidad. Se trata de una persona tenaz, pero a la vez sensible y capaz de dulzura, como vemos en algunas escenas siguientes. Por ahora, nos quedamos con el tipo malo, que siempre se sale con la suya, y al que parece acompañarle una suerte infinita.

Seguimos con la primera persecución, en la que se introduce al espectador en la tendencia estética que mantendrá toda la película. Los cortes secos nos abisman a cada momento, introduciéndonos en su ritmo apresurado; la cámara en mano sigue a los personajes, y se ubica a su lado, pero nunca se convierte en ellos. La distancia entre el narrador y sus personajes está determinada claramente, como vimos más arriba, pero en ocasiones vemos desde la perspectiva de Ángel. No somos él, pero nos acercamos demasiado. Este recurso en la narración nos ayuda a ubicarnos en una posición no tan imparcial, como parecería o como creeríamos al ver por primera vez la película. En realidad, nos introduce en el personaje a tal punto que queremos tener cierta simpatía por él, y, al igual que a Salvador, nos lleva a perderla gradualmente. Empezamos casi en sus zapatos, escapando, llenos de entusiasmo, y terminamos como el verdadero protagonista central de la película, que es Salvador.

Salvador es un adolescente típico, pero lleno de pequeños rasgos distintivos que lo encasillan y lo encierran, como a Ángel, en un mundo pequeño, quizá no tan oscuro, pero igualmente violento. La impotencia de este personaje no es igual a la de Ángel, y está determinada más por su entorno que por su voluntad y sus acciones. Dentro del relato lo conocemos lentamente, pero nos basta muy poco para descubrirlo. Continuamos sin referencias específicas sobre Ecuador, y asistimos a la descripción de su hogar y de su rutina

en la mañana. Su habitación es típica de Quito¹⁸, al igual que toda su casa. Vemos, sobre todo, imágenes religiosas y excesivos elementos decorativos, diseminados sin especial criterio por todas las paredes. Salvador pertenece a una familia de bajos recursos, en que la religión, la primacía de la disciplina militar y la conciencia de la adversidad son claves. En la película, intuimos esta característica a partir de esta escena, en la que vemos reflejado cierto respeto y temor por el padre, cierta indiferencia con la abuela (“Buenos días pa, ¿cómo amaneció la abuelita?”, “Claro, como vos no tienes oídos para la noche”) y, en general, cierta concepción del deber como virtud principal (inculcada por los padres), sin la cual debe aparecer el castigo, como vemos al final (cuando su padre lo golpea). Salvador, determinado fuertemente por el padre, busca en la delincuencia y en la rebeldía un refugio. Junto con sus amigos, transita las calles como consecuencia de esa opresión, venida de la institución familiar.

Marlon y Mayra, los amigos de Salvador, son personajes secundarios, pero enriquecen el relato y le sirven para hablar de la juventud. Ayudan al efecto de verdad y a la identificación con el espectador, especialmente ecuatoriano. Es a ellos a quienes confiesa, en la siguiente escena de la película, su frustración con el padre y con el hogar. Marlon es músico y toca en una pequeña banda, de la cual sabemos poco, pero que está relacionada con cierto tipo de música específica ecuatoriana, muy popular en esa época, como es El Retorno de Exxon Valdez. Una de las características de la banda de Marlon, según expone Cordero en un artículo de 2009 (incluido en el libro conmemorativo por los diez años de la película), es “tener la onda” de El Retorno. Esta característica habla muy bien de uno de los mayores logros en el film, que es la banda sonora, y que se introduce, como vimos más arriba, en la ficción, además de ambientar la película. Compuesta por el cantautor nacional Sergio Sacoto Arias y varios grupos ecuatorianos, es un reflejo fiel de una de las épocas más proliferas y abundantes del país en cuanto a producción musical. De hecho, coincide con un auge, si no de la industria, sí de la música y de la creación de propuestas nuevas en todo el país. Al topar, por lo menos tangencialmente, la realidad del músico en su lucha por salir adelante, Cordero refleja una verdad que continúa dando qué hablar catorce años más tarde. Se trata de la situación marginal del artista (o sólo del músico), unida por un hilo muy fino a la del crimen y la delincuencia.

Pero fuera de ello, la música es muy importante para la atmósfera durante toda la

¹⁸ Se refiere a una habitación muy barroca, cargada con elementos. Es característica de una ciudad colonial por la cantidad y el tipo de elementos que contiene, entre ellos imágenes y figuras religiosas, adornos, calendarios, posters, etc.

película. Ayuda mucho a caracterizar a los personajes, a darle ritmo y velocidad, o drama o suspenso a la historia. En este último caso, por ejemplo, durante el robo de un auto en el registro civil, escuchamos dos temas de agrupaciones juveniles ecuatorianas: Fin de milenio, del grupo Sobrepeso, y Tamme, del grupo Tanque. El primero, desintegrado en 2005, fusiona ritmos latinos y blues con rock pesado y algo de funk, mientras que el segundo pertenece a la escena punk de la época, y ha vuelto a reunirse en enero de este año (2014). La rebeldía que se expresa en la forma de ser y hacer de los personajes de Cordero queda siempre acentuada por la música, pero a la vez permite la identificación y reconocimiento de los espectadores ecuatorianos, que conocen muy bien los grupos que dan vida a la historia. El efecto de verdad llega a su punto máximo cuando esa identificación ocurre, y la ficción, sin dejar de ser universal, atrapa por completo al espectador local. En el uso de esta música, además, existe un germen de ideología, introducida allí por Sebastián Cordero, pero en realidad levantada por dos generaciones de músicos ecuatorianos que cambiaron el curso de la historia musical del país. Lo sentimos en sus letras, que en esta escena hablan de búsqueda de libertad, de cambio político, de rechazo a la corrupción. Si bien no se refleja ninguna ideología concreta, sí se alude a la posición de rechazo a la política proveniente de los jóvenes, y especialmente de los marginales.

Continuamos con el porro en el botadero de chatarra del sur de Quito. El tema de las drogas está presente en todos los niveles y es sugerido sutil, pero determinadamente. Es decir, no está presente en la película de manera gratuita, sino que cumple un papel fundamental y refuerza el relato principal en todo momento. Aparece por primera vez en esta escena, y la encargada de armar el porro es Mayra. Mientras fuman, juegan con la pistola que Marlon ha robado en la mañana. Es un uso recreativo, de esparcimiento. Incluso, en uno de los diálogos se refleja esa actitud frente a la marihuana que mantienen Marlon y Salvador: Cuando Marlon le pide que esconda un par de días la pistola en su casa, Salvador le responde, en medio de risas, “¿qué tu vieja te sigue rebuscando los cajones?”, a lo que Marlon replica, mientras lleva a la boca la última pitada, “Putá huevón la man anda convencidasa de que soy un drogadicto”. La implicación de las palabras de Marlon, como podemos deducir, es que él no es un drogadicto, pero sin embargo su madre lo considera uno. En lugar del uso del adicto, que fue ya representado en la primera escena con Ángel, aparece un uso más sano de la droga. En cualquier caso, podemos entender que de la misma manera en que Marlon, Mayra y Salvador son sólo ladrones ocasionales, usan la droga también ocasionalmente. Si ese es o no un camino hacia la adicción, y aún a la delincuencia, no queda expresado ni explícita ni implícitamente en ningún momento, ni parece ser la intención del director. Como veremos

más adelante, sí aparece como un tema tabú y establece diferencias perceptibles entre clases sociales.

En la siguiente escena observamos un robo en equipo entre Marlon y Salvador. Antes de la llegada de Ángel al terminal de buses, los dos amigos conversan sobre Mayra, de la que Salvador empieza a enamorarse. De pronto, realizan una estafa que puede (o podía) considerarse muy común en Quito. Esta escena habla de la conocida “viveza criolla”, con la que se designa popularmente a la creatividad en el chiste o la broma, pero que se traslada en esta escena a la facilidad para el engaño, con un toque de burla. Expresa muy bien la clase de ladrones que son Marlon y Salvador, e introduce ese elemento popular de la “viveza” para reflejar un rasgo cultural que, a pesar de que puede parecer insignificante, resume mucho una forma de ser y de actuar propia de Quito. Al ser cómica, se desliga del localismo, por cuanto cualquiera puede entenderla, pero para el espectador local resulta hilarante y por demás sugerente. Además, escuchamos en Marlon y en la víctima una forma de hablar muy específica y característica de la sierra ecuatoriana, de manera que se acentúa nuevamente la identificación. Hasta aquí, a más de los lugares y estos rasgos característicos no tenemos una referencia explícita a Quito o al Ecuador, pero estamos bastante localizados. El ambiente de las calles se ha sentido un par de veces y empieza a aparecer la ciudad. (La importancia de que la moneda nacional sucre siguiera vigente mientras se filmó la película radica en que da una idea de la economía ecuatoriana justo antes de la crisis, y de la actitud de los jóvenes respecto a ella. Constituye un registro accidental de esta realidad que queda grabado en algunas escenas de esta película).

Salvador continuará con su ingenuidad y excesiva confianza durante la mayor parte de la película. Al principio, se denota que no fuma cigarrillos, sino que Marlon se los da por primera vez. La transformación de Salvador es paulatina y lenta, y se percibe de distintas maneras. Tanto física como psicológicamente, Salvador va deteriorándose a la par de Ángel, su primo, que lo inserta en su mundo complejo. La relación que se establece entre estos dos personajes principales sirve, además, como medio para poner en diálogo a dos regiones ecuatorianas tradicionalmente enfrentadas (aunque en ese sentido no se haya planteado nada específico). Si es cierto que la película retrata a Quito y a los quiteños, a Guayaquil y a los guayaquileños, lo hace desde una perspectiva muy limitada, pero permite hablar de la relación profunda y tradicional que han mantenido ambas regiones. Vemos al costeño reflejado en Ángel, en su forma de ser, de hablar, de comportarse: Ángel es extrovertido, práctico e intrépido. Salvador, en cambio, refleja al serrano: Es muy miedoso, callado, idealista, desconfiado. En la película, ambos personajes representan a la región a la que

pertenecen, y permiten intuir sus diferencias, pero también sus puntos en común.

Volvemos a la casa de Salvador, donde conoceremos un poco más la banda de Marlon, pero donde además conocemos a la vecina, Inesita, que actúa como apoyo para reforzar nuevamente la mala situación económica de la familia de Salvador. Cuando retiran a la abuela, Inesita pide el arriendo: “Ah, Salvador, dirale a su papá que pague el arriendito pues, ya es hora”. Este énfasis, constante en la película, provendrá desde distintos puntos, de manera que se acentúe el conflicto a medida que la historia se va desarrollando. Caracteriza a Salvador, pero también a su padre y a Ángel, que pertenecen a la misma familia. En la siguiente escena se verá que Carolina, la prima de clase media alta de Salvador, no vive en las mismas condiciones, sino en otras, completamente opuestas. La relación que se establece entre ellos es reflejo de una profunda desigualdad social, que queda expresada a partir de la presentación de Carolina, su familia, su novio y sus amigos. Esa desigualdad se percibe a todo nivel, y en la película se expone a cada momento, sugiriendo algunas críticas que llegan a lo patético, y que logran a la vez hablar de una realidad esencial relacionada con los valores de la sociedad, como veremos a continuación.

Al asistir a la presentación de Carolina y su familia, entramos en una segunda etapa de la película, esencial para percibir el discurso que configura el relato. Como vimos, es en esta secuencia en la que se acentúa el conflicto, pues Ángel ha encontrado el lugar perfecto para robar y obtener lo que necesita. Salvador, ingenuamente, deja que Ángel se acerque a Carolina y a su familia, con quienes se revela un resentimiento profundo, como vimos más arriba. En esta secuencia, lo esencial es el choque entre clases sociales, y su interrelación, bastante patética. Vemos en picado a la madre de Carolina “mandando”, histérica, a los empleados que preparan la fiesta. Se denota su delirio de clase social alta, mientras vemos llegar al padre y luego a J.C. Pasamos del sur de la ciudad, en la casa de Salvador, al norte, donde no observamos calles sucias, ni buses, ni grafitis. Claramente estamos en una zona distinta, y la forma de vestir y hablar de los personajes da un giro de 360 grados. La conversación de Carolina va así: “A mí se me rompió la media loca... no ya me trajeron otras”, “No, está insoportable desde que lo compraron auto nuevo”. Escuchamos los “problemas” de Carolina y su novio (Comprar más trago), que están a punto de graduarse, y vemos su actitud frente a ellos. Vemos, además, la casa de Carolina y en especial su cuarto, en contraste con el de Salvador. Al encontrarse Ángel con J.C. (Julio César, llamado por Carolina y su madre Jeici, para denotar una tendencia a pronunciar las siglas en inglés, como distinción de clase pero más como un signo del desprecio por el idioma, y el culto al inglés), vemos una escena muy cómica, en la que se habla del recelo de una clase por otra. Ángel se

aprovecha de ello y logra engañar a J.C., provocando primero rechazo y luego admiración. Los “añados”, de clase alta, son engañados por Ángel, quien conoce la calle y los ve como a unos “pendejos”.

Carolina, como vimos, rechaza la presencia de Ángel, pero en este punto hay otro elemento, bastante marcado, por el que comprendemos aun más profundamente la distinción de clases, y que tiene que ver con los diálogos y otra vez con las drogas. Cuando Carolina se despide de Salvador, le pide la “grifa” para su amiga. Carolina no pronuncia la palabra, que Salvador adivina, pues el tema es tabú y es la ocasión de una pelea un tanto estúpida con su novio. Esa pelea, moralista, revela a la vez la hipocresía de ambos, y su curiosidad por conocer las drogas, debido a que para ellos el uso o no de drogas es determinante y está prohibido. Para Salvador y Ángel, como vimos más arriba, eso queda muy por fuera de la cuestión. En el relato, ellos se presentan como los poseedores de ese saber, o del acceso a él, y tanto Carolina como J.C. lo anhelan. La clase social de la calle tiene un encanto más, que es ese acceso a lo prohibido, de lo cual ellos no se sienten parte y de lo cual, en realidad, no quieren saber nada. Sin embargo, y a pesar de que ambos lo desean, se reclaman el uno al otro y se pelean por esa razón. Carolina cree que J.C. ha comprado drogas al verlo regresar con Ángel en el auto, y J.C. la acusa cuando Salvador, más adelante, le entrega la droga que le había prometido.

Seguimos con la huida a Guayaquil. Salvador empieza a desconfiar de Ángel, porque ha vendido la pistola y robado en la casa de Carolina. A partir de este punto, empezará a separarse de su primo. Ángel, por su lado, quiere saldar su deuda, pero se entera de que ha asesinado a uno de sus perseguidores y tiene que huir nuevamente. Sabemos que el dinero que han conseguido por el auto no llegará a las manos de Salvador, pues Ángel se lo ha pedido poco menos que victimizándose: “Pero necesito hermano pedirte, un gran favor... necesito toda la plata, tu mitad también, yo te pago después con el resto que te debo...”. Cuando Salvador se muestra en desacuerdo, Ángel le dice “Entonces vuelve donde el hijueputa de mi tío”. Vemos después a Ángel en un suburbio de Guayaquil. Allí, como dijimos, se describe una pobreza extrema, y miramos por un momento la realidad de la mujer a quien Ángel debe dinero. Como podemos entender, Ángel huye de su propia clase, y está atrapado por una deuda que no viene del orden, sino que se hunde todavía más en la violencia y el peligro. Su propio abogado ha logrado conseguir un prestamista, pero vemos que se trata de una persona que vive en malas condiciones económicas. Si bien no se justifica la violencia, entendemos por qué la urgencia de reclamar a Ángel el dinero que debe, y que no tiene. Las personas que se lo han prestado tienen también necesidad de él.

En la película, este hecho invita a reflexionar sobre la condición de una sociedad corrupta, que crea círculos viciosos de violencia y delito que se complican cada vez más, imposibilitando el orden social. Como sabemos por la historia de Ángel, su abogado es un “sapo” que ha conseguido ese préstamo para sacarlo de la cárcel, pero no lo ha conseguido por una vía legal. Al contrario, ha puesto a Ángel en una situación de peligro, pues los prestamistas buscan asesinarlo. En ese sentido, Ángel se convierte a la vez en víctima y victimario, pues como vimos al inicio de la película, ha perdido el dedo al ser amenazado violentamente por los prestamistas. Está atrapado en un círculo de violencia y arrastra a todos a su alrededor, pero no gratuitamente, sino como consecuencia de una violencia previa, ejercida sobre él. La película no va más allá, sino que retrata el momento específico en el que el círculo de violencia se cierra, atrapando a Ángel y a su familia. En repetidas ocasiones escuchamos a Ángel expresar su deseo de “acabar con todo”. En especial, cuando roban el auto de la casa de Carolina: “¿Tú no entiendes en el problema en que estamos?”, le dice a Salvador, o en la **escena 9, XI**, en la que dice: “Salvador, después de esta noche todo se acaba...”. Ángel quiere liberarse de esa violencia, pero en lugar de ello se hunde cada vez más.

Cuando Ángel ha perdido, al volver de Guayaquil, toda la confianza de Salvador, tiene que tomar la decisión de seguir adelante por su cuenta. Antes, vemos la escena en la que Salvador lo salva de ser asesinado (Valga la redundancia, el nombre de Salvador es también sugerente). Ángel tiene que ocuparse de todo y lo vemos salir a la calle por su cuenta, mientras suena La dama helada. Al no poder deshacerse del cuerpo de su perseguidor, lo deja debajo de la cama de su primo. En esta etapa de la película se insiste en la humanidad de todos los personajes, a pesar de tratarse de rateros, y especialmente de Ángel, a quien vemos conversar con la abuela paralítica mientras fuma nuevamente un poco de base. En esta escena, los cortes rápidos también están presentes y vemos a Ángel tener un gesto de ternura, justo antes de salir nuevamente a robar. Hay un conflicto que se sugiere permanentemente: Ángel, que horas antes había tildado de maricones a sus amigos, por no ayudarlo, siente también temor. Se debate entre buscar la salida a su situación, con buen humor y mirada positiva, o abandonarse al fracaso permanente que lo deja desolado frente a la realidad, y que lo lleva a traicionar a familia y amigos.

Al empezar la secuencia de desenlace, en el Hospital Eugenio Espejo, vemos nuevamente juntarse las historias. El padre de Salvador está internado, y por lo tanto Carolina está allí y espera a Salvador. Como vimos en escenas anteriores, J.C. está siempre donde está Carolina. Ángel llega en su camioneta nueva, robada, e intenta vender la pistola que ha

tomado de su perseguidor. Salvador está aún más deteriorado y preocupado por su situación económica. Escuchamos a Carolina leyendo unas instrucciones de prueba de embarazo casera, y luego sabemos que está embarazada. Cuando J.C. llega, la amiga de Carolina explica la situación: “¿Te acuerdas del mono cojudo que te vendió la pistola?, bueno él es el primo de Salvador, y Salvador es el primo de Carolina: Cague de risa, ¿No?”. Un momento antes, Ángel se ha acercado a J.C. nuevamente, para venderle la pistola: “¿Qué dice mi pana cowboy?. Vemos que J.C. ha robado una pistola de su padre, y se la muestra a Ángel, que le responde “No abuse compadre... Mire, con eso sí no compito brother, tenga cuidado nomás...”.

J.C., como podemos ver por su forma de ser y actuar en la película, es un adolescente muy inseguro, celoso e inmaduro, que busca alardear y sentirse poderoso. Es una fea representación de la clase social burguesa quiteña, reflejada en las actitudes de este personaje. Además de inseguro e inmaduro, es también ignorante, como lo sugiere poderosamente el hecho de que culpe a su enamorada por haberse embarazado, y le pregunte “¿Por qué crees que la gente se casa?”. La crítica a esta porción de la sociedad es explícita, y está relacionada simbólicamente a la realidad de Ángel y Salvador de muchas maneras: por la forma de concebir la realidad y el dinero, por la forma de consumir drogas, por la forma de concebir el poder. En estos últimos dos casos, resulta ilustrativa la escena que acabamos de describir nuevamente: J.C. le dice a Ángel: “Esto es pistola papá”. Curiosamente, el espectador sabe que J.C. está frente a alguien que ha usado realmente la pistola para salvar su vida y la de sus familiares, mientras él únicamente busca sentirse poderoso. El significado de la pistola (poder) para uno y otro adquiere una diferencia abismal, y podemos entender el patetismo de este personaje, que en realidad es el patetismo de toda la clase burguesa. Para cerrar la escena, el amigo de J.C. (Sin atreverse a dirigir la palabra a Ángel), le pregunta por drogas. Ángel, burlón, les responde que no tiene nada, pero que lo que sí tiene es un poquito de “tóxico”, a lo que el amigo de J.C. responde: “A eso es base no, es como perica”, “Más o menos como perica”, le dice Ángel, incitándoles a fumárselo todo. Sabemos que para Ángel la base es una parte más de su rutina, y que es un adicto. En el caso de J.C. y Carolina, es un tabú, y en el caso de Salvador y sus amigos, un pasatiempo.

La película termina como describimos más arriba, con Ángel huyendo y abandonando a todos. Ha dejado detrás de él, y a su pesar, mucha desgracia y tragedia. Ha sido capaz de traicionar a todos, familia y amigos, pero no porque lo ha querido, sino porque su situación se lo exige. No vemos nada más, a excepción de la casa de Salvador, desordenada y en malas condiciones. Este personaje ha perdido la inocencia a un gran costo, y su situación es muy

delicada. Asistimos a un final muy abierto, característico del realismo sucio, y no hay verdadero desenlace de la historia. La situación, de Ángel y Salvador, seguirá siendo adversa, y la sociedad continuará ignorándola. Este final no tiene ánimos redentores, ni busca justificar a sus personajes dentro de la sociedad. Retrata la situación de un país latinoamericano en crisis, desigual, en el que la violencia, la pobreza, la ignorancia y la corrupción se enredan para propiciar un círculo vicioso del cual parece imposible escapar. A pesar de narrar la historia desde la perspectiva de un criminal, como es Ángel, toca profundamente las causas verdaderas de esa violencia, nacidas en la propia sociedad (en sus instituciones) y rechazadas o emuladas especialmente por la juventud.

3.2. Análisis de la película *Cuando me toque a mí*

3.2.1. Contexto de producción y sinopsis argumental

3.2.1.1. Contexto de producción (información técnica)

La segunda película que analizaremos en esta disertación fue estrenada en el año 2006 y es una adaptación libre del libro *De que Nada se Sabe*, del escritor ecuatoriano Alfredo Noriega. Su Director, Víctor Arregui, construyó el guión a la par con el autor del libro, pero como explica en una entrevista de 2009: “la primera versión del guión la trabajé directamente con Noriega, pero el resultado fueron dos obras diferentes porque Noriega no lograba separarse de los personajes que había creado, y para mí no funcionaban en la película. Pero llegó un punto en que él me dijo “sigue tú” y desde entonces comencé a escribir el guión yo solo”¹⁹. Arregui se define a menudo como autodidacta, ha trabajado como fotógrafo y como director de fotografía en varios cortos y largometrajes. Su segunda película, *Cuando me toque a mí* (2006) recibió el premio Augusto San Miguel, otorgado por el Ministerio de Educación del Ecuador, además de los Premios Colibrí al Cine Nacional de Ecuador en Mejor película, Mejor director y Mejor actor; Premio del jurado al Mejor largometraje en el Festival La Chimenea de Villa Valverde (España); y Premio al Mejor actor (Manuel Calisto), en el Festival de Biarritz (Francia). Su primer largometraje de ficción fue *Fuera de juego* (2002) por el que recibió también el Premio Cine en Construcción, otorgado por el 50 Festival Internacional de Cine Donostia (San Sebastián, España).

La película de Víctor Arregui se estrena seis años después de haberse estrenado *Ratas, ratones y rateros*. La dolarización que sobrevino al feriado bancario de 1999 había estabilizado la economía, pero las enormes olas de migración hacia el extranjero, la crisis política generada por la inestabilidad social y los reajustes económicos, el aumento de la inseguridad y la disminución de empleos, dejaban en los ecuatorianos un sentimiento de desconfianza y escepticismo con respecto a la política y la justicia. En este contexto, la película de Víctor Arregui aparece para contar la historia de la realidad ecuatoriana una vez más, desde una perspectiva aparentemente pesimista, que en ocasiones se entremezcla con la subjetividad de su director, pero que logra retratar un momento crucial de la historia de nuestro país, y hablar así mismo de su cultura y de sus costumbres más arraigadas.

¹⁹ Sin autor (2009). Víctor Arregui discute su película “Cuando me toque a mí”. Recuperado de <http://www.laoferta.com/node/4914>

De su película dice: “Digamos que sí, es una visión dura de los ecuatorianos, pero yo creo que es una visión necesaria que hay que contarla”²⁰. Arregui está comprometido con la idea de retratar a la sociedad de la que proviene, busca darle forma a una historia que explique profundamente las concepciones más esenciales que constituyen el pensamiento de sus coterráneos, aunque pueda resultar duro, y para lograrlo toma como aliado el tema de la muerte. La película narra la historia de Calisto, un médico legista que trabaja en la morgue del Hospital Eugenio Espejo de Quito, responsable de recibir a la incesante cantidad de muertos que provocará la trama de la película. Alrededor de ese personaje se relatan cuatro historias paralelas que se interrelacionan de distintas maneras. Producida por Paúl Venegas y Xanadu Film, la protagonizaron Manuel Calisto Sánchez (Arturo), Ramiro Logroño (Cáceres), Juan Martín Cueva (Jorge), Ana Miranda (Hortensia), Randi Krarup (Eulalia), José Alvear (Campos), Lalo Santi (Wilfrido), León Felipe Troya (Malandro 1), David Nieto (Rogelio), Isabella Parra (María Augusta), Lupe Machado (Mamá de Cáceres) y Erick Chiriboga (Carlos). La música de Felipe Terán; fotografía de Daniel Andrade; arte de Pedro Cagigal; sonido de Juan José Luzuriaga y montaje de Alex Zito.

3.2.1.2. Sinopsis argumental

La historia inicia a la madrugada, dentro de la habitación de la madre de Carlitos. Su amante deja la habitación y sale a una de las calles empinadas del Centro Histórico de Quito. Empieza a amanecer. Cáceres, padre de Carlitos, lo ataca por la espalda y lo mata de una puñalada en el corazón. Luego se dirige a la misma casa de la que ha salido su víctima, con la intención de asesinar a su ex-esposa. Su hijo lo sorprende y lo llama, por lo que éste abandona su objetivo y, después de besar a su hijo, huye corriendo por las calles de Quito. Al mismo tiempo, en la morgue, el protagonista de la película, Arturo, junto a su ayudante, realizan la autopsia del cadáver del amante de la madre de Carlitos, mientras comparten un eterno vodka que aparecerá durante toda la película. La historia continúa con la introducción de la madre de Arturo y su hermano, Jorge, quien se despierta en un departamento en la zona Centro-Norte de Quito.

Luego del amanecer, Carlitos ha dejado su casa y es atropellado en una de las calles del vecindario. Mientras tanto, en otro lugar, el taxista Campos se arregla para salir a su trabajo, recibe una llamada de su hija -evidentemente migrante-, y comparte un frugal desayuno con

²⁰ Ibid.

su abnegada esposa. Otra vez en el Centro, la madre de Carlitos ha salido a buscarlo y al final se entera de lo sucedido, toma un taxi (El de Campos) y se dirige al Hospital.

La película condensa en menos de 10 minutos el germen de casi todas las historias que se van a entretrejer durante los 80 minutos restantes. A partir de allí, seguimos a todos los personajes, que tienen algo en común: luchan por mantenerse vivos o, en el caso de Cáceres, por conseguir la muerte. Este último deambula por las calles de Quito suicidándose poco a poco con alcohol y pastillas, mientras que Carlitos, que ha quedado en coma, se mantiene en un estado intermedio entre la muerte y la vida. Carlitos cumple un papel fundamental, pues en él se depositan las esperanzas durante todo el tiempo que permanece inconsciente (la mayor parte de la película). Al final, Carlitos despierta y la vida sigue su curso, aunque no todos hayan logrado atravesar todas las pruebas. Arturo continuará recibiendo a sus muertos, como él los llama, mientras realiza esfuerzos sobrehumanos para superar su frialdad y responder al flirteo de la asistente de laboratorio, Alina. A la par, su hermano intentará explicar a su madre que a él no le interesa tener novia pues, como se rebela accidentalmente hacia la mitad de la película, es homosexual. A la historia de Cáceres se añadirá la llegada de Wilfrido, un joven costeño que acaba de llegar a la capital a visitar a su prima. Esta historia enredará aún más todas las historias paralelas que se desarrollan en la ciudad: un espacio plagado de confusión, inseguridad, pesimismo y corrupción.

Al siguiente día, los familiares de Wilfrido lo invitan a realizar un ‘trabajito’, que consiste en ser vigilante durante un robo violento a un casa en la zona norte de la ciudad. Los ladrones son descubiertos por el guardia privado del conjunto y emprenden su escape, al que Wilfrido no puede sumarse. Es disparado y asesinado por el guardia. Arturo descubrirá la homosexualidad de su hermano, cada vez más agobiado por su soledad y pesimismo (que mitiga levemente su ayudante), e intentará dar un paso con Alina. Su hermano, Jorge, tratará de reunir a su padre y a toda la familia, revelando la imposibilidad de resarcir los lazos en una familia que ha sufrido una total desintegración. Campos caerá como víctima de los familiares de Wilfrido, que no lo matan, pero lo ahuyentan, y desaparecerá en adelante. Su esposa, angustiada, buscará ayuda en la policía, pero será recibida con poco menos que rudeza e ironía. Todos, uno por uno, irán encontrando la muerte y cayendo en manos de Arturo, quien hacia el final de la película ha fracasado también con Alina: “Creo que es lo más caliente que he tocado”, dice, refiriéndose al pasmo que sufrió al haber tocado el seno de su asistente. Su ayudante, al final, se irá también, dejándolo completamente solo, dormido junto a la botella vacía de vodka en la camilla donde analiza a todos los muertos. Él, también, tiene algo de muerto, un aire de oscuridad que le da su permanente relación con la muerte, y que no oculta,

sino que revela y deja escapar durante toda la película. El último en llegar al Hospital será Cáceres, a quien quizás la muerte todavía no le llegue, a pesar de todos sus esfuerzos por alcanzarla.

3.2.2. Análisis textual

3.2.2.1. Estructura y secuenciación

Estructura

Actos	Secuencias	Escenas (tomadas en cuenta para el análisis)	Música
Introducción	Primera Secuencia (Créditos)	<ul style="list-style-type: none"> - Créditos / Amante sale a la madrugada - Créditos / Arturo visita a su esposa 	
	Segunda Secuencia (Presentación)	<ul style="list-style-type: none"> - Arturo y ayudante conversan (autopsia) - Campos se alista para el trabajo - Carlitos es atropellado - Campos se alista para el trabajo - Carlitos llega al hospital - Campos lleva a la madre de Carlitos al Hospital Eugenio Espejo - Campos y madre encuentran a Carlitos - Cáceres compra pastillas - Wilfrido llega a Quito 	
	Tercera Secuencia	<ul style="list-style-type: none"> - Arturo almuerza con su madre I - Fiesta de la prima de Wilfrido - Se olvidó de toser (muertes necesarias y revolución) - Cantan Julio Jaramillo 	
	Cuarta	<ul style="list-style-type: none"> - Campos recoge a brasileño 	

	Secuencia	<ul style="list-style-type: none"> - Plano de Cáceres - Robo en el Norte - Arturo almuerza con su madre II 	
Desarrollo	Quinta Secuencia	<ul style="list-style-type: none"> - Esposa de Campos despierta - Jorge es Gay - Esposa de Campos va a la policía - Plano de Cáceres 	
	Sexta Secuencia	<ul style="list-style-type: none"> - Arturo y Jorge Conversan - Padre de Arturo habla con la madre I - Padre de Arturo habla con madre II - Plano destrucción familiar - Monólogo de Arturo - Funeral de Wilfrido 	
Desenlace	Séptima secuencia	<ul style="list-style-type: none"> - Carlitos despierta - Arturo conversa con su asistente - Cáceres en ambulancia - Planos de Quito / Ambulancia - Arturo duerme en la morgue 	
			Suena Basta de llamarme así, de Vicentico.

Secuenciación

Para la secuenciación procedemos de la misma manera que con la anterior película.

1) Créditos / Amante sale a la madrugada, Cáceres visita a su esposa (Anexo 13)

Es la primera secuencia de la película, dividida en cinco escenas. Se trata de una secuencia ordinaria, y tiene una duración total de cuatro minutos con treinta y cuatro segundos. Son escenas puramente visuales, íntimas, muy lentas y de tensión, encadenadas por cortes secos. Se desarrollan durante la madrugada (paso de noche a día), en el interior de la casa de Carlitos y en exterior, en el Centro Histórico de Quito. intervienen cuatro personajes.

2) Presentación (Anexo 14)

Es la segunda secuencia de la película y se divide en diez y nueve escenas, con una duración total de doce minutos con veinte y nueve segundos. Se trata de la presentación de todos los personajes principales y la mayoría de los personajes secundarios. A partir de esta secuencia, la película mantendrá un montaje paralelo constante con varias escenas que sirven como puntos de confluencia. De todas ellas, hemos tomado en cuenta para el análisis solamente nueve, las cuales se desarrollan en interior (Morgue, casa de Jorge, casa de Carlitos, iglesia, casa de Campos, taxi, hospital Eugenio Espejo, tienda), y en exterior (calles de Quito, carretera a Santo Domingo). Son escenas dialogadas y visuales que alternan entre rápidas y lentas, y que van aumentando de ritmo hasta volverse de tensión. En todas ellas hay mucha movilidad y se desarrollan muy temprano en la mañana (día). La mayoría son colectivas y públicas, pero también son íntimas y están encadenadas por cortes secos. Intervienen catorce personajes.

3) Arturo almuerza con su madre I (Anexo 15)

Se trata de la segunda escena de la tercera secuencia de la película. Es una escena dialogada, íntima y muy lenta, desarrollada en el interior de una cafetería, durante el día. Tiene una duración total de un minuto con treinta y ocho segundos. Intervienen dos personajes.

4) Fiesta de la prima de Wilfrido (Anexo 16)

Es la quinta escena de la tercera secuencia. Se trata de una escena muy visual, con mucha movilidad, poco diálogo y abundantes cortes, pública y muy rápida, desarrollada en el interior de un burdel, durante el día. Tiene una duración total de dos minutos con cinco segundos. Intervienen cuatro personajes.

5) Se olvidó de toser (Anexo 17)

Es la sexta escena de la tercera secuencia. Es una escena íntima y dialogada, sin cortes, de inmovilidad, desarrollada en el interior de la morgue, durante el día. Tiene una duración total de un minuto con cuarenta segundos. Intervienen dos personajes.

6) Cantan Julio Jaramillo (Anexo 18)

Es la séptima y última escena de la tercera secuencia. Se trata de una escena en accolade (collage), en la que se presentan diferentes planos de varios personajes de la

película. Es una escena lenta, muy visual, encadenada por cortes secos, de inmovilidad e inacción, desarrollada en los interiores de un burdel, un hospital, la casa de la madre de Arturo y la morgue, al atardecer (Paso de día a noche). Tiene una duración total de dos minutos con dos segundos. Intervienen nueve personajes.

7) Campos recoge a brasileño (Anexo 19)

Es la segunda escena de la cuarta secuencia de la película, que continúa en paralelo. Es una escena rápida, de acción, dialogada e íntima, desarrollada en el interior de un taxi en movimiento, durante el día. Tiene una duración total de un minuto con veinte y cinco segundos. Intervienen dos personajes.

8) Robo en el norte de Quito (Anexo 20)

Se trata de la sexta escena en la cuarta secuencia. Es una escena visual, con pocos diálogos, de acción y de tensión, colectiva. Se desarrolla en exterior (Calles de Quito, barrio del norte), y en interior (Casa de estudiante de medicina). Está encadenada por cortes secos muy rítmicos, rápidos, y tiene una duración total de dos minutos con cincuenta y dos segundos. Intervienen seis personajes.

9) Arturo almuerza con su madre II (Anexo 21)

Es la décima y última escena de la cuarta secuencia. Es una escena íntima y muy lenta, desarrollada en el interior de una cafetería, durante el día, completamente dialogada. Tiene una duración total de un minuto con cuarenta y cinco segundos. Intervienen dos personajes.

10) Esposa de Campos despierta, va a la policía (Anexo 22)

Se trata de la quinta, sexta y séptima escenas de la quinta secuencia de la película, ubicadas en paralelo nuevamente. La primera y la tercera se desarrollan en interior (Casa de Campos, departamento de policía), y la última es colectiva. Todas durante el día. La segunda también se desarrolla en interior (departamento de Jorge), pero es íntima. Son escenas muy lentas, de poca movilidad y dialogadas, y están encadenadas por cortes secos. Tienen una duración total de tres minutos con diez segundos. Intervienen cuatro personajes.

11) Arturo y Jorge conversan (Anexo 23)

Se trata de la segunda escena de la sexta secuencia de la película. Continuamos con montaje paralelo. Es una escena lenta y muy íntima, dialogada, de poca movilidad y de

tensión, sin cortes. Se desarrolla en el interior del Hospital Eugenio Espejo, en un pasillo, durante el día. Tiene una duración total de dos minutos con cincuenta y tres segundos. Intervienen dos personajes.

12) Padre de Arturo y Jorge habla con la madre I (Anexo 24)

Se trata de la quinta escena de la sexta secuencia. Es una escena lenta y muy íntima, de tensión y poca movilidad, dialogada, desarrollada en el exterior de la casa del padre, durante el día. Tiene una duración total de treinta y nueve segundos. Intervienen tres personajes.

13) Padre de Arturo y Jorge habla con la madre II, Plano destrucción familiar (Anexo 25)

Se trata de la séptima y octava escenas de la sexta secuencia, y son continuación de la anterior. La primera posee las mismas características pero se desarrolla en el interior del auto del padre. La segunda es una escena colectiva completamente visual, lenta, de inmovilidad, y se desarrolla en el interior del Hospital Eugenio Espejo, durante el día. Están encadenadas por un corte seco. Tienen una duración total de un minuto con cincuenta y dos segundos.

14) Monólogo de Arturo (Anexo 26)

Se trata de novena escena de la sexta secuencia, y es continuación de la anterior. Es una escena dialogada (Empieza como un diálogo, termina como un monólogo), muy lenta, sin cortes y de inmovilidad. Se desarrolla en el interior de la morgue, durante el día. Tiene una duración total de cinco minutos con treinta y cuatro segundos. Intervienen dos personajes.

15) Funeral de Wilfrido (Anexo 27)

Es la décima y penúltima escena de la sexta secuencia. Es una escena visual, lenta, sin cortes, con muy poco diálogo, de tensión y poca movilidad, desarrollada en el interior de un burdel durante la noche. Tiene una duración total de dos minutos con diez segundos y es colectiva. Intervienen cuatro personajes.

16) Cierre (Anexo 28)

Se trata de la séptima y última secuencia de la película, dividida en nueve escenas. Para el análisis se han tomado en cuenta las últimas siete, y de ellas en especial la tercera, quinta, séptima, novena y décima. Son escenas visuales, sin diálogos o con muy pocos, de movimiento, que se presentan en montaje paralelo y luego (en la novena) en accolade o

collage. Todas estas escenas son íntimas, y se desarrollan en interior (Hospital, Morgue, Ambulancia) y en exterior (Calles de Quito). Intervienen seis personajes.

3.2.2.2. Recursos expresivos y narrativos

La película abre con un plano general fijo que encuadra el cuarto de la madre de Carlitos, en el Centro de Quito (**Anexo 13**). Vemos a su amante sin camisa que empieza a vestirse, al pie de la cama (inician los créditos). Al fondo hay una ventana desde la que se ven las luces de la ciudad, todavía prendidas. A la izquierda una pequeña lámpara encendida y a la derecha otra ventana, tapada por una cortina lisa. Se cierra la toma y vemos desde el hombro del amante, hacia afuera de la ventana. Suenan de fondo pájaros (post-sincronizado), y hay mucho silencio. Sabemos que es la madrugada y pronto va a aclarar (en la película, el paso de noche a día y de día a noche se repiten constantemente, y adquieren al final un significado, relacionado con la decadencia y el renacimiento, que están presentes tanto en los personajes como en la trama de la película, denotando la presencia de luz y oscuridad, bien y mal, violencia y ternura, etc., como aspectos duales del ser humano y el mundo). Vemos luego un plano medio del amante, acabando de vestirse. La toma es oscura, tiene un color muy frío y la lámpara, demasiado tenue, no logra iluminar bien el cuarto, dejando mucha penumbra. Volvemos al plano anterior y vemos al amante cerrar la cortina y apagar la lámpara. Cuando va a hacerlo, vemos el por primera vez un primer plano de la madre de Carlitos, durmiendo.

Continuamos en exterior, y vemos al amante salir de una puerta en una calle muy empinada. Continúa el sonido de pájaros, que da la sensación de silencio y quietud propias de la madrugada. Todavía está oscuro. Vemos otro plano y seguimos al personaje por la misma calle. Se encuadra el Centro Histórico de Quito y en el fondo la loma del Panecillo, con las luces todavía encendidas. Es una toma muy oscura y fría, de color azul, fija, que se repetirá más iluminada en esta misma secuencia. Vemos luego al amante entrar en otra puerta y luego, desde adentro, salir de la oscuridad. La toma es más clara pero tiene un tono muy azul. Sigue al personaje a través de un zaguán. En ese momento vemos salir de un rincón a un personaje que lo ahorca y ataca con un cuchillo. Hay un corte y vemos un plano cenital, desde muy arriba. Escuchamos exhalar al personaje y arranca la música. Estamos en la primera escena nuclear de la película, y uno de sus motivos principales. A partir de este asesinato empezarán a tejerse las historias. Además, es la primera muerte, que como veremos será el suceso más recurrente en toda la película.

Con la música iniciada, y el día ya aclarado, volvemos sobre el plano del Centro de Quito anterior, ya sin luces encendidas. Seguimos al asesino en la dirección contraria a la del amante, y hacia la misma puerta de la que había salido. Pasamos al interior, esta vez en el pasillo. La escena vuelve a oscurecerse y la música hace un fade out muy lento. Vemos a Cáceres (el asesino) entrar en la habitación de la madre de Carlitos. Es la primera vez que vemos el rostro de Cáceres en primer plano. Se trata de un personaje muy oscuro, siniestro y ensimismado, que aparecerá muy poco pero constantemente en toda la película. Es él quien inicia y da continuidad al relato, a pesar de su poca presencia y, como veremos después, se convertirá en un símbolo de la agonía y el sufrimiento. En esta escena, que funciona como una catálisis para las dos anteriores, conocemos que Cáceres es el padre de Carlitos y, evidentemente, el ex-esposo de su madre. Volvemos al silencio absoluto (representado con un ruido constante, bajo pero perceptible), y vemos a Cáceres observando fijamente a su esposa dormida. Hay un corte y escuchamos pasos (La escena es demasiado oscura y obliga al espectador a relacionar los sonidos con lo que está pasando) sobre un piso de madera, rechinando. Vemos salir de una de las puertas del pasillo a Carlitos, quien rompe el silencio: “Papi...”, llama. Volvemos sobre el plano de Cáceres y luego sobre un plano detalle de su mano, en la que porta una navaja. La guarda y va al encuentro de su hijo, en el centro del pasillo. La película está filmada casi íntegramente con cámara en mano, y por lo tanto los planos que siguen a los personajes no son fijos, sino que tambalean perceptiblemente. Este recurso da la sensación de un narrador testigo, por cuanto se advierte la presencia de una mirada, pero a medida que se desarrolla la historia sabemos que se trata de un narrador omnisciente. El plano cenital anterior, y algunos otros, adquieren al final una significación especial, con respecto al punto de vista, que está cargado de significado.

La secuencia se alarga todavía un poco más. Vemos a Cáceres ir con su hijo hacia la cocina. La toma encuadra una cocina típica, en la que vemos, en medio de la oscuridad que sigue reinando, un lavamanos con vasos y detergente, guantes colgados, una repisa, algunos artefactos. Cáceres sirve un vaso con leche a su hijo, se la da y lo queda mirando. Luego le da un beso en la frente y sale de la casa. Vemos la misma puerta por la que entró, ahora de salida, por tercera vez. Afuera está completamente claro. Cáceres empieza a correr y la cámara lo sigue, describiendo nuevamente las calles del Centro de Quito. La música vuelve a aparecer (terminan los créditos). Hay un fundido a negro y aparece el título de la película.

Hemos asistido a un preámbulo de la historia, que podría considerarse su detonante. Sin embargo, la película está distribuida en cuatro historias principales (las cuales empezarán a aparecer desde este momento) que se entrecruzan, y cada una tiene su propia motivación. En

lugar de ser una película lineal y progresiva, es paralela y convergente, de manera que se relatan las cuatro historias al mismo tiempo. Éstas historias, sin embargo, giran alrededor de una serie de muertes, y cada una adquiere su significado en relación a éstas. Al desarrollarse, se introduce un discurso (y un relato) sobre la sociedad ecuatoriana, de manera que ninguna de las historias adquiera verdadera relevancia, sino que las cuatro cuenten una sola: la trama tejida por el fenómeno de la muerte, en un país cargado de significados, mitos, costumbres o actitudes que la emulan y la personifican. Más adelante, al tener una visión general de la película, podremos hablar de ese relato y discurso, configurado casi fantásticamente sobre los que describimos a continuación.

Se abre la toma con Arturo, que examina el cadáver del amante junto a su asistente (**Anexo 14, I**). Vemos que la cámara no es fija, sino al hombro, y encuadra una habitación con paredes llenas de baldosas blancas, una báscula, un radio colgado, varios recipientes. Arturo es el personaje central de la película. En esta, la segunda secuencia, empezará la etapa de presentación de todos los personajes, y sus puntos de relación. El primer punto, como es evidente, es el del cadáver que acaba de ser asesinado en relación con el personaje principal, que lo examina. Lo vemos vestido con un mandil celeste, gorra de enfermero de color morado y mascarilla. A su lado está su asistente, vestido con mandil blanco, gorra celeste, una cámara fotográfica y también mascarilla. Las escenas en que aparece Arturo son casi todas quietas y dialogadas. Es un personaje especialmente cómico, sarcástico, encargado de recibir a los muertos que irá provocando la trama. Escuchamos el primer diálogo: “Moreno, de pelo negro, con pómulos salientes...”, dice Arturo, “Un loco cualquiera, como diría usted”, responde su asistente. Ambos están en la morgue, que como sabremos después pertenece al Hospital Eugenio Espejo, y en la que hay una iluminación artificial muy mala (escuchamos constantemente el sonido del voltaje de las lámparas). Luego de escuchar a Arturo quejarse de la policía (que exige detalles de la muerte del cadáver), escuchamos una pregunta que será recurrente, de parte del asistente: “¿Qué tienen los muertos, doctor?”, “Saben escuchar”, responde Arturo. Luego toma un termo de café, lo abre y pregunta “¿Le ponemos un chorrillo?”. Esta pregunta, y el ‘chorrito’ del que habla Arturo, que se refiere a un vodka que tomarán durante toda la película, ayudan a ahondar poco a poco en la actitud que tiene este personaje frente a la muerte, y su relación con ella.

La siguiente escena tomada en cuenta para el análisis es la que da lugar a la segunda historia principal de la película (**Anexo 14, II**). Vemos a Carlitos salir de la casa (La misma puerta que ya hemos visto tres veces antes), y caminar calle abajo hacia una iglesia. Es temprano en la mañana y la iluminación es natural, de color siempre azul. La cámara se

mantiene quieta; no sigue a los personajes, sino que yuxtapone planos desde distintos ángulos. Vemos a Carlitos entrar en la iglesia y quedarse como contemplando el retablo principal. La cámara, en esta ocasión, alterna planos detalle de la iglesia como si se tratase de la mirada de Carlitos. Es la única cámara subjetiva en toda la película y posee un significado confuso, pues luego de que ha visto a las personas rezar, al niño Jesús, a la Virgen María y a los santos representados en el púlpito (Todos detalles muy característicos de una ciudad colonial, como es Quito), corre, como espantado, hacia la calle, donde es atropellado (Suena de fondo un órgano de iglesia y un coro). La cámara (al hombro) alterna planos de un auto bajando a velocidad por una de las calles del Centro Histórico con los de Carlitos corriendo hacia el mismo lugar. Presentimos la tragedia y al fin convergemos en el atropello. Vemos al conductor del auto asustarse y huir y a varias personas tratando de detenerlo. Luego a Carlitos rodeado de personas que intentan ayudarlo. Es la segunda escena nuclear de la película, pues hace converger a las demás y es esencial para el discurso.

Continuamos con una escena de Campos, a quien conocemos por primera vez. El montaje paralelo nos lleva esta vez a una casa muy humilde, en el sur de Quito (**Anexo 14, III**). Encuadra una puerta abierta a la izquierda, con una pared un tanto húmeda de la que cuelga una repisa fea y un poster indistinguible a la derecha. Observamos varias figuras y adornos sobre un aparador pequeño. Vemos a Campos afeitándose dentro de la puerta abierta, en la que vemos también un baño muy estrecho con una bombilla encendida. La escena tiene un color azul, como las anteriores, sólo disminuida por la bombilla. Luego seguimos al personaje hacia la sala, donde hay un espejo. La casa es muy estrecha y vieja, como vemos por los muebles y las paredes. De una puerta a la izquierda en profundidad de campo vemos venir a su esposa, con un charol: “Apúrate viejito te vas a atrasar, tu cafecito...”. Campos, como sabemos después, es taxista, y su hija es migrante. Es la tercera historia de la película, que se relacionará a las demás en las siguientes escenas. Consideramos a esta primera como núcleo por cuanto introduce al personaje y lo describe.

La escena continúa con el sonido de un teléfono fuera de campo que la esposa de Campos contesta. Por el diálogo, sabemos que es su hija y está en el extranjero: “Ay! en pleno invierno... abrigarse bien no mijita...”, y que ha enviado dinero para el taxi de Campos: “No sí sí aquí todo bien, hay mucho trabajito gracias a Dios, eso sí nunca falta... y el carro está cheverísimo...”. La conversación y en general toda la escena denota una actitud humilde y trabajadora, agradecida y religiosa, atribuida a la clase social de Campos.

La siguiente escena (**Anexo 14, IV**) presenta a uno de los personajes que aparecerá más adelante en la historia, y que será también usado para ahondar en el discurso sobre Ecuador

que la película configura. Además, describe y presenta al Hospital Eugenio Espejo de Quito, en época de paro y de crisis. Aunque no siempre es explícito, en la historia se insinúa en varias ocasiones una crítica sardónica a la sociedad ecuatoriana, y especialmente a la quiteña. En esta escena, vemos a la ambulancia llegar al hospital, en el que hay mucha gente. Pasamos luego a un plano en interior, en el que vemos a dos enfermeros y una residente recibiendo a Carlitos. Mientras esta última lo revisa, escuchamos fuera de campo un llamado por el alta voz. Carlitos no ha sido llevado a una habitación, sino que está en el pasillo. La residente escucha el llamado, porque han dicho su apellido, y llama a un doctor, al que vemos luego de un corte, en profundidad de campo, a la mitad del mismo pasillo. La escena termina con un primer plano de la residente apresurada, dirigiéndose hacia cámara (donde está el doctor), y diciendo casi sin voz: “Véale al niño por favor...”. Esta escena, como otras dentro de la película que iremos identificando, funciona como información para la historia principal, todavía por revelarse (Carlitos será internado en el Hospital por tres días).

En la siguiente escena (**Anexo 14, V**) vemos el primer cruce entre las historias de Carlitos (y su madre), y la de Campos. La madre toma un taxi (el de Campos) para ir al Hospital, y éste la acompaña. Es una escena muy dinámica, de tensión, con muchos cortes (cámara en mano). El tono de todo el hospital es igualmente azul y frío. Vemos a la madre y a Campos buscar a Carlitos, pero nadie da razón de él. Cuando lo encuentran, vemos que sigue en el mismo lugar donde lo había dejado la residente en la anterior escena, y alcanzamos a distinguir, muy claramente, detrás de la madre, la palabra paro, en mayúsculas, pintada con color negro en la pared interior del hospital. La escena introduce informaciones sobre la situación del hospital y su mala atención, y nos deja una sensación de inseguridad. Al final, vemos a Carlitos dormido, en una camilla, junto a su madre. Campos, que sigue allí, acepta un encargo como mensajero para avisar al padre lo que ha sucedido.

Pasamos a la siguiente escena (**Anexo 14, VI**), y vemos a Cáceres entrar en una tienda. La toma encuadra el interior de una tienda típica de la ciudad, y sigue a Cáceres de lejos mientras compra una botella. Es una catálisis dentro del relato que aporta a la primera historia que ya hemos descrito. La cámara continúa siguiendo a Cáceres, sin cortes, y se aleja revelando nuevamente una calle empinada, evidentemente del Centro Histórico. Vemos que se dirige a una farmacia y lo seguimos hasta que entra completamente. Hay un corte y vemos desde el hombro de la dependiente, que atiende a Cáceres. Nuevamente, por el diálogo, se denota la fragilidad del orden y la ley. Cuando Cáceres pide Lisutan, la dependiente exige primero la receta. Sin embargo, Cáceres extrae un fajo de dinero y se lo entrega. La dependiente acepta el dinero, toma el frasco y se lo da, sin hacer más preguntas. Volvemos

afuera y lo vemos tomarse la primera. La música ambiental, en este punto, da un giro y entra en un tono grave, denotando un estado físico y psicológico deteriorado en el personaje de Cáceres. A esto aporta también el maquillaje pues, como podemos ver, Cáceres no ha dormido y está en muy mal estado.

La siguiente escena, y la última de la primera secuencia, es puramente visual y descriptiva, pero se menciona debido a que introduce por primera vez la última de las historias que se entretajan en el relato (**Anexo 14, VII**). La escena empieza con un encuadre fijo (es una toma de paso), en el que vemos montañas y una cascada en el fondo. Debajo, por una carretera empinada, vemos venir a un bus. Se trata de la vía a Santo Domingo, como podemos saber los espectadores locales. Para un espectador no local, la escena no carece de significado, pues denota una llegada de alguien. En seguida hay un corte y vemos el letrero del bus, que dice “Quito”. Pasamos después a las calles de Quito, y vemos a un personaje aún desconocido acercarse a la cámara, llevando una maleta. En la escena, nuevamente muy azul, vemos a un extra con gorro y saco y al personaje encogerse y hacer un gesto de frío. Lo seguimos un momento, mientras se acerca a la cámara, y la escena termina. Sabemos luego que se trata de Wilfrido, que ha llegado de la costa para visitar a su prima. Este personaje también se enredará en el relato y será significativo para Cáceres.

Continuamos con la siguiente secuencia de la película, en la que empieza el desarrollo. Hasta aquí hemos sido introducidos a las cuatro historias principales, que se irán desarrollando paralelamente. La música ambiental es de vital importancia a partir de este momento, pues es la encargada de proveer de diferentes atmósferas y ritmos a cada una de ellas. Hemos escogido para el análisis las escenas más representativas y que mejor ilustran las intenciones de su director, atendiendo a los objetivos de esta disertación que, como hemos dicho, es dar cuenta del discurso sobre la sociedad ecuatoriana que configura el relato.

La siguiente escena (**Anexo 15**), en la que interviene Arturo y su madre, es una escena de muy poca acción y movilidad, en la que cobra importancia el diálogo, como en todas aquellas en las que interviene el personaje principal. No es una escena nuclear, sino una catálisis, porque añade informaciones a la historia de Arturo, sin ser esencial para el desarrollo de la historia. Sin embargo, la tomamos en cuenta en cuanto se trata de una escena repetitiva y constante en la película, que aporta significativamente al personaje de Arturo y, a través de él, al discurso sobre el Ecuador. Lo vemos entrar en una cafetería en la que su madre lo espera, sentada. El diálogo inicia: “Sabe qué raro ahora que venía, tenía la impresión de que estaba subiendo; cuando esta mañana, aunque iba en la dirección contraria, también tenía la impresión de que subía. ¿Qué raro no?” La madre le responde que las

sensaciones son arbitrarias, y que ella (Como vimos en una escena anterior no tomada en cuenta para el análisis) también tuvo la impresión de que el hermano de Arturo, Jorge, había conseguido enamorada. Arturo le advierte que no se me meta en los asuntos de su hermano: “No se meterá no, no le dirá nada”. Estas primeras frases del personaje central invitan a pensar en su personalidad: la primera denota pesadez, mientras que la segunda, como se descubrirá más tarde, tiene que ver con la institución familiar, y especialmente con el padre.

El diálogo continúa (plano, contraplano), y la madre lee en voz alta un diario popular. Se introduce el género periodístico de crónica roja en la ficción, como un elemento más del cotidiano de sus personajes. Arturo reacciona y reconoce al personaje asesinado y “bañado en su propia sangre”: “Gonzalo Arguello, ese es mi cadáver de esta mañana”. La madre, espantada, le dice “Ay no digas esas cosas que me asustas”; “Sí a mí también me asusta, a veces me indigna también la muerte. Pero esta no, este es un longo cualquiera a nadie le importa. Sus asesinos gozarán de impunidad, como siempre”, responde Arturo. En estas palabras, en un primer momento, no hay más que una ironía pasajera; sin embargo, como veremos más adelante, se trata de un sarcasmo lleno de racismo, desesperanza y desprecio de sí mismo .

La siguiente escena distribucional (núcleo) de la película tiene que ver con la última historia que describimos más arriba. Wilfrido ha llegado a Quito y su historia se ha cruzado con la de Cáceres en la escena anterior. En ésta, vemos a ambos personajes entrar en una especie de burdel donde se celebra el cumpleaños de la prima de Wilfrido, y por lo que ha venido aparentemente a la capital (**Anexo 16**). Es una escena muy ruidosa, pública, en la que se introduce por primera vez a la familia de este personaje. Vemos una serie de planos que describen el burdel y la situación de fiesta. Aparecen muchas personas bailando, brindando, bebiendo y fumando. Después vemos la entrada, en la que hay una persona parada delante de una pared donde se lee “Nigth Club” y “Striptease continuo”. Luego seguimos a Cáceres y Wilfrido a través del gentío y los vemos saludar con sus familiares. El escenario de la fiesta es descrito por primera vez en esta escena, pero aparecerá nuevamente más adelante, en un contexto completamente opuesto. La música de la fiesta es también significativa: se trata de un género latino relativamente nuevo denominado Tecno-cumbia, y vemos aparecer en la escena a la agrupación ecuatoriana Canela y Son. La escena continúa con algunos planos de los familiares de Wilfrido y luego de Cáceres. Cuando se encuadra a este personaje, vemos que la toma realiza un desenfoque-enfoque. Cáceres está desorientado y extraviado, y se irá deteriorando a medida que el tiempo pasa. En cuanto al sonido, ha vuelto a ser grave en los

planos de Cáceres y termina con un fade-out, denotando nuevamente un malestar psicológico en el personaje.

Continuamos con una catálisis para la historia de Arturo, que ha vuelto al hospital y realiza una autopsia junto a su asistente. Es una toma fija, sin cortes y muy plana, que encuadra a Arturo y su asistente detrás de la camilla de la morgue, donde yace un cadáver. Nuevamente el diálogo queda en primer plano y encontramos los primeros rasgos evidentes de humor negro, entremezclados con la “viveza” o facilidad para el chiste atribuida a los quiteños. Adicionalmente, encontramos que en repetidas ocasiones las escenas en las que Arturo interviene están acompañadas por algún elemento relacionado con la muerte. En una escena anterior, por ejemplo, aparecen frente a él unas rosas rojas marchitas, mientras habla de su ocupación y de la muerte, como casi siempre. En esta, nuevamente un cadáver. Escuchamos el diálogo, que empieza por una pregunta casual y sirve (como todo) a Arturo para hablar de la situación social y política del país. Aparece claramente el punto de vista ideológico de la película, encarnado en algunas conversaciones. Si bien habla de la decepción y rechazo que siente Arturo, también aparece la posición contraria, que toma forma en la juventud (su asistente), y que queda duramente criticada en esta escena, como veremos a continuación.

“Además en este país una muerte así es una suerte no...”, empieza Arturo, introduciendo el tema del país. Su asistente le responde "Necesaria..."; "Vos qué sabes de las muertes necesarias de este país...", vuelve a decir Arturo. "Yo creo en este país...", dice el asistente, a lo que Arturo hace una mueca tonta diciendo "Vos si estás bien confundido no...". La conversación continúa y empezamos a conocer la forma de ver y pensar del personaje central, contrastada con la de su asistente, a quien de a poco también identificamos como a un estudiante de clase media-alta. “Yo creo en un cambio, en una revolución”, vuelve a decir el asistente. Desde este momento, Arturo pierde la paciencia y lo critica, desembocando en la frase "Tendrás cuidado con esa demagogia, mejor asume lo que eres... porque si no..." (**Anexo 17**). La forma de hablar de Arturo tiene un dejo de didáctica, pues la relación con su asistente es de ese tipo. En la narración, este hecho permite que los sarcasmos o las críticas expresadas hacia los personajes se desvíen a momentos y se vuelvan hacia los espectadores. La escena continúa con la descripción de la causa de la muerte del cadáver que se encuentra frente a ellos. Luego de una descripción muy técnica Arturo concluye, cambiando de pronto de humor, "Significa que se olvidó de toser, ahora tápale para que los parientes le vistan... si es que tiene parientes... si es que tuvo...".

La siguiente escena nos lleva nuevamente hacia el burdel que describimos más arriba (**Anexo 18**). Es la primera escena con montaje collage de la película, y está encadenada por la música (Julio Jaramillo). Vemos un plano general de la familia y amigos de Wilfrido, y a Cáceres, mientras tocan y cantan un pasillo. En una mesa en el centro hay dos botellas vaciadas, ceniceros y desorden. Todos continúan fumando y tomando, pero no hay ya nadie en la pista. Pasamos con corte seco a un plano de Carlitos, que duerme en una camilla de hospital acompañado por su madre y abuela. Vemos después a Arturo, tomando un vaso de vodka junto a los refrigeradores de la morgue, seguido de su madre que mira a través de la ventana. Volvemos al plano de Arturo y lo vemos levantarse y dejar el lugar, apagando la luz. Hay un fundido a negro y la canción de fondo termina. Es una escena integrativa que añade informaciones sobre el sentimiento melancólico de los personajes.

Continuamos con una nueva secuencia de la película, en la que todas las historias se desarrollan y en la que se introduce un robo en el norte de Quito. Hemos elegido la segunda escena debido al diálogo, el cual refleja nuevamente un punto de vista ideológico y sirve como refuerzo para los demás (**Anexo 19**). Se trata de una escena muy corta y casi sin importancia que caracteriza al personaje de Campos. Lo vemos salir de su casa, en un barrio al centro-sur de la ciudad, acompañado de su esposa. Se despiden cálidamente y Campos sube en su taxi y arranca. Al subir al auto, la toma se aleja y encuadra otra madrugada en la ciudad de Quito, fría, con neblina. Vemos en seguida a un personaje secundario bajar una escalinata y tomar el taxi de Campos en plena intersección. En el taxi, él inicia el diálogo: “¿Y usted de dónde es jefe?”, a lo que el personaje responde, fuera de campo, “de Brasil”. Campos relaciona Brasil con un personaje popular de la televisión ecuatoriana de la época, identificada como Paloma, de quien su cliente no sabe nada. El diálogo es usado para hablar del cotidiano de Campos, su forma de comprender la televisión y su forma de hablar, además de su visión sobre el país. Ante la duda de su cliente, Campos responde “Sí, ese hembrón que sale en la tele”. Como su cliente dice que ha estado fuera del país, Campos se decide y emite su opinión “Uh, entonces no conoce nada, espérese para lo peor”, “Lo peor, eso de aquí nunca fue una maravilla mi jefe...”, responde el brasileño. Campos continúa: “Es que nunca salimos del hueco, estamos jodidos... Perdóneme pero, este país está en la mierda”. Seguido de un silencio, escuchamos a Campos anunciar la parada y la escena termina.

La siguiente escena introduce en el relato un robo en la zona norte de la ciudad (**Anexo 20**). Es una escena nuclear ya que permite el desarrollo de la historia y sirve como punto de confluencia, además de que incluye una acción que contribuirá a hacer converger tres de las narraciones esenciales de la película. Es la única locación en la zona norte de la ciudad de

Quito y se trata de la casa de uno de los personajes que ya conocimos antes (La interna del hospital Eugenio Espejo que recibe a Carlitos). Wilfrido, junto con dos de sus familiares, caminan por las calles de Quito. La escena se alterna con otra de Arturo en el Hospital y continúa luego en un parque de la zona norte. Vemos a los tres personajes descender unas gradas y al fondo algunos edificios grandes (Es evidente el cambio de tono de la ciudad, gris y oscura en las escenas anteriores, colorida y “limpia” en esta). Al llegar a la puerta de una residencia, Wilfrido es advertido de que servirá como soplón. La escena es violenta y seguimos a los personajes dentro de la casa. Entran con la excusa de medir la luz (una forma de robo muy común de la época), y atacan al parecer gratuitamente a sus moradores. La interna del hospital es violada mientras la empleada doméstica es amarrada y amordazada en la cocina. La música, que ha iniciado en las calles, continúa en estos planos. Se trata de una línea de guitarra que denota suspenso. Volvemos afuera con Wilfrido y vemos a un guardia de seguridad privado que descubre el robo. Wilfrido avisa timbrando en la casa frenéticamente. Al salir, es disparado por el guardia y asesinado. (En una escena siguiente miramos la continuación de esta escena, cuando los policías llegan a la casa que ha sido robada. En ella, escuchamos a uno de los detectives: “Fueron estos colombianos...”, y a otro: “Típico colombianos”. En la película, esta xenofobia aparece constantemente y da lugar a una confusión en la historia de Arturo, sugiriendo el prejuicio instalado en la sociedad contra los inmigrantes de ese país).

Continuamos con el segundo diálogo de Arturo con su madre, desarrollado en el mismo lugar que el anterior (**Anexo 21**). Todos estos diálogos son catálisis para la historia de Arturo, retrasan la acción y la enriquecen. Esta vez vemos un plano del personaje principal, con su madre de espaldas frente a la cámara: “Sabe que me tengo que ir rápido así que, me disculpa porque estoy metido en un lío...”. Arturo alude a una situación de corrupción dentro del Hospital, y se refiere a ella de la siguiente manera: “...cuando de pronto llega el doctor Pérez, ¿se acuerda del doctor Pérez?, ese amigo de papá igual, un palo grueso de esos sin escrúpulos, un corrupto de esos. Me vio pero no me reconoció. Después de un rato entra con el papá de la chica. No sabe cómo se puso este tipo. Debe ser durísimo ver a una hija así desecha, miserable, caótica... Literalmente se le vino el mundo encima al tipo (...) Yo iba a hacerle la autopsia como manda la ley pero mejor esperé un rato, le dejé en el congelador... Y en efecto en media hora llegó una orden judicial diciendo que no, que no se le practique la autopsia... Hasta para esas cosas hay palancas en este país”. En seguida la madre hace hincapié en la situación de Jorge: “Su hermano tiene novia”, a lo que Arturo vuelve a responder “Que bueno, me alegro, no se meta”. Se despide y acaba la escena.

Continuamos con la quinta secuencia, en la que vemos a la esposa de Campos ir a la policía (**Anexo 22**). Se trata de una catálisis y la última escena de esa historia, que quedará inconclusa dentro de la película. Hace énfasis en la posición de los ciudadanos frente a la ley, que trata sus derechos con indiferencia, y retrata a la autoridad de una manera ridícula. Vemos a la esposa de Campos despertar sola en su casa y luego un plano cenital (El segundo en la película) que encuadra un caserío, con un patio comunal en el centro. Se trata de un caserío pobre, como ya hemos visto en la escena de presentación de Campos, con basura, mucho concreto y pintado de azul. La vemos atravesar el patio y luego en un taxi, preocupada. Esta escena alterna con una más, que sirve como información para la historia de Arturo, y que la amplía. Escuchamos a su hermano Jorge, respondiendo a la madre: “En este país se hace un montón de cosas que a mí no me gustan”. Luego descubrimos que es gay, cuando vemos a su amante ir hacia él y abrazarlo. Continúa la escena de la esposa de Campos, que ha llegado al despacho de policía. El plano encuadra una oficina de denuncias pequeña con dos escritorios. En uno de ellos, un extra explica un robo a uno de los dependientes. Vemos entrar a la esposa de Campos, tímida, y sentarse en el otro escritorio. Cuando expone, preocupada, que su esposo no ha llegado a dormir, el dependiente expone su opinión del asunto, sin respeto o profesionalismo, sino con poco menos que ironía. Cuando ella le dice que es taxista, responde “...los taxistas son los peores... esos hacen San Viernes, de ser posible, todos los días...”. Al ruego que provoca esa incredulidad, el dependiente responde, finalmente: “Aquí todos son iguales, vaya nomás a la casa señora, vuelva mañana si no aparece”. La comicidad de la escena mitiga la crítica explícita a la institución policial. Sin embargo, como hemos visto en escenas anteriores y veremos todavía, se trata de un sarcasmo y una denuncia.

La siguiente escena se desarrolla en el Hospital Eugenio Espejo, y se podría identificar como el clímax de la película (**Anexo 23**). El amante de Jorge ha sido asesinado y ha ido a parar donde Arturo. Cuando éste llega para reconocerlo, hay un encuentro entre los dos hermanos que resulta especialmente intenso y sugerente. Como hemos visto hasta aquí, el hermano de Arturo vive en la zona norte, es arquitecto y está alejado y hastiado de su familia. En esta escena, la conversación pone en diálogo dos concepciones del mundo y de la realidad, encarnadas en ambos personajes. Como veremos después, no solamente es una conversación entre dos personajes, sino entre dos posiciones éticas distintas, presentes en la sociedad. Arturo y Jorge funcionan como representantes de dos sectores del país fácilmente reconocibles, y esa dualidad aparece expresada de diferentes formas y con diferentes personajes a lo largo del relato, como veremos también más adelante. En esta escena, nuclear

pues desencadena las escenas siguientes, queda expresada la crítica y el punto de vista fundamentales de la película.

Se trata de un plano secuencia largo, sin cortes, que sigue con un dolly hacia atrás a los personajes, en plano americano, a través de un pasillo del hospital. Jorge defiende su inclinación sexual frente a Arturo, que la ve como una enfermedad. En el diálogo entre hermanos se manifiesta una serie de rasgos traumáticos, presentes en la familia desintegrada a la que pertenecen. Descubrimos que las frases que Arturo repite constantemente a su asistente y a su madre vienen de su hermano (luego descubriremos que, en realidad, vienen del padre), y asistimos a un profundo problema de comunicación entre la familia. Escuchamos a Jorge expresar el profundo rechazo por Arturo y su familia, y a su vez vemos en Arturo un pequeño resentimiento por la distancia que ha tomado su hermano. Hay una profunda aversión del uno por el otro que no puede ser salvada, y que tiene base en la institución familiar desintegrada.

La siguiente escena tomada en cuenta es consecuencia de la que hemos analizado aquí arriba. Jorge ha pedido a su papá y a su mamá una reunión, para informarles de su inclinación sexual de una vez por todas. Para ello, la madre ha ido en persona a buscar al padre de Arturo y Jorge, que pertenece a la burguesía de la ciudad, vive lujosamente y tiene un nuevo matrimonio (**Anexo 24**). Lo vemos por primera vez en plano medio, vestido con terno y camisa, frente a una casa grande. En profundidad de campo hay una ventana en la que está parada una mujer (la nueva esposa del padre, aparentemente). A la derecha, de espaldas, la madre de Jorge y Arturo. Luego de explicarle lo que le ha pedido Jorge, vemos al padre hacer un ademán para llamar a su chofer, y despedirse con un movimiento del brazo de su esposa. La madre de Arturo y Jorge mira, voluntariamente inquisidora. Suben al auto.

En la siguiente escena (**Anexo 25**), volvemos a ver a ambos personajes en el auto, cruzados de brazos y sentados con distancia uno del otro. El padre se muestra grosero e indiferente con la madre, como Jorge frente a su hermano, y repite la frase: “Por favor, no te inmiscuyas en lo mío”. La madre de Jorge y Arturo ha preguntado por su nueva mujer, y lo ha acusado de tenerle miedo. Vemos la misma distancia que existe entre los dos hijos, económica y social, y continuamos con la siguiente escena, completamente visual, y la más explícita. La toma encuadra una de las bancas del hospital al final de un pasillo, donde están sentados, con la mirada hacia el frente, sin verse, el padre, Arturo y la madre. Desde el fondo del pasillo, en profundidad de campo, vemos venir despacio a Jorge, que es quien ha convocado la reunión. La escena se desarrolla completamente en silencio, denotando, sin necesidad de diálogos, la profunda desintegración de la familia. Cuando Jorge llega, mira a su

hermano, su padre y su madre; el padre se levanta, sin decir nada, y se aleja por el mismo pasillo que él ha llegado.

Hemos llegado a la escena más larga de la película, como se aprecia por el largo monólogo de rechazo a la sociedad, a la política y a la vida que Arturo manifiesta (**Anexo 26**). En esta secuencia escuchamos divagar al personaje principal, que expresa su profunda aversión por la realidad en la que se ha encontrado de pronto. Se trata de un plano secuencia, muy largo, en el que la cámara se mantiene fija delante de Arturo, que habla mientras bebe más vodka. Al principio, vemos un plano de la persona con la que Arturo parece hablar, pero que queda ignorado al final de la escena, por lo que lo hemos designado como monólogo. El personaje central habla y alude a un sueño que tuvo en su infancia, del que explica: “por más que quería, no podía morirme”. Esta evocación queda ligada al motivo de la película, como veremos más adelante, pues ésta sienta sus bases en una idea melancólica de la muerte, que a su vez funciona como símbolo de una sociedad hundida en un abismo, o en un purgatorio, en el que la desgracia llega únicamente a quienes no la buscan. Aquellos que más quieren morir, quedan vivos, y quienes menos lo merecen, mueren patéticamente. Arturo va más allá y realiza una crítica a la institución de la Iglesia, al hablar de un abuso por parte de un cura del cual fue víctima en el colegio. Continúa rechazando, en su propio padre, a la estructura social y a la corrupción que atribuye explícitamente a la burguesía. El cristianismo tradicional no se salva, pues Arturo habla de su débil moral arraigada en la “Franciscana ciudad de Quito” (A pesar de su visión conservadora que rechaza la inclinación sexual de su hermano). Termina con una frase especialmente sugerente: “Siempre hay que tener conocidos, hasta para entrar al Cielo se necesitan palancas... ojalá este (refiriéndose al cadáver que está frente a él) haya tenido palancas... ojalá tenga palancas mi hermano...”.

Continuamos con otra escena importante para el relato, y aún más para el discurso (**Anexo 27**). Se trata de una catálisis, pues no es una escena imprescindible, pero sin embargo enriquece la historia y añade un último detalle, emparentado con la concepción profunda que de la sociedad ecuatoriana expone el director de la película. Asistimos al funeral de Wilfrido, que se desarrolla en el mismo lugar de la fiesta de cumpleaños de su prima. La música, similar a la escena collage analizada anteriormente (En ella, acompañando el fin o clímax de la fiesta), acompaña en ésta un funeral. El mismo lugar, y la misma música, aparecen como soporte para dos situaciones completamente opuestas. Ésta sugerencia habla de un profundo trauma insertado en el seno de la sociedad, como veremos (grosso modo) durante la interpretación. Vemos a Cáceres ingresar en el burdel, ahora sin música de fiesta y llena de personas enlutadas. En el fondo, insertado en el plano como un objeto, la silueta de un

hombre a contra luz sentado frente a la barra. Suena una música melancólica, interpretada por un grupo que está presente en la escena, en profundidad de campo. Seguimos a Cáceres por el lugar hasta llegar al frente del ataúd, al que se queda contemplando, reflexivo.

Después de esta escena entramos en la séptima y última secuencia de la película, que corresponde al desenlace. Carlitos despierta del coma en el que lo ha dejado el accidente al inicio de la historia (**Anexo 28, I**). Es el único símbolo de esperanza o salvación en la película, y la única historia con final feliz. Sin embargo, está rodeada, o mejor dicho, entramada en un tejido de muertes que asechan por todas partes. Vemos a Carlitos en la cama de hospital abrir los ojos, y a su madre y abuela emocionadas. Seguimos con el último diálogo de Arturo con su asistente, en el que se refleja también un rasgo de optimismo, en medio de su desilusión (**Anexo 28, II**). Escuchamos a Arturo resumir su visión del mundo en una frase: “Sí hay tragedia, pero más creo que es incapacidad de amar”. Su asistente está sentado bajo una luz intensa, mientras que Arturo, detrás del escritorio, queda en la sombra. Cuando el primero le anuncia que se irá a París: “...creo que ese era el plan de mi papá”, Arturo responde, por primera vez en toda la película con optimismo: “Sabes que me alegro... en serio me alegro... aléjate de mí, de la muerte de aquí, qué bueno”.

La película finaliza con una escena en accolade o collage, ambientada por la canción “Basta de llamarme así”, de Vicentico, de la cual toma nombre (**Anexo 28, III**). Empezamos con Cáceres, que está desmayado en una ambulancia, vía al hospital. Durante toda la película lo hemos seguido en planos que se insertan en varias ocasiones, caminando por las calles y deteriorándose cada vez más. La escena continúa con un cameo del Director de la película Víctor Arregui, al que vemos comprando un cigarrillo en una calle del Centro de Quito. Sigue con varios planos fijos de gente al azar, caminando o sentada al atardecer en la ciudad. Volvemos a la ambulancia, esta vez desde las luces de la sirena, y recorremos una de las calles del Centro que conectan con el Hospital Eugenio Espejo. Vemos a Cáceres cuando está siendo ingresado en el hospital y pasamos al último plano, en el que vemos a Arturo, dormido sobre la camilla donde ha analizado a todos los muertos que ha provocado la trama. Junto a él, vacía, la botella de vodka que lo ha acompañado, junto con su asistente, hasta el final. Éste último plano, también muy sugerente, evoca un final o una conclusión del discurso, pero como podemos entender y es evidente, dos de las historias han quedado abiertas e inconclusas, y dos, la de Carlitos y la de Wilfrido, han terminado. Hay un fundido a negro, acompañado de una exhalación.

3.2.3. Interpretación

La segunda película que interesa a esta disertación, como anotamos, fue estrenada seis años más tarde que *Ratas, ratones y rateros*. Su Director, Víctor Arregui, había dirigido una película anterior, titulada *Fuera de juego*, con la que consiguió varios reconocimientos a nivel nacional e internacional. Aunque ‘Cuando me toque a mí’ no se cuenta entre las más taquilleras, es reconocida como una de las producciones importantes del Ecuador y la ha visto un público considerable. El motivo para analizarla es el mismo que para la anterior película, pero se añade el hecho de que se trata de una película aparentemente más profunda. El tema tratado por Arregui, como vimos, es la muerte, pero relacionada a la sociedad ecuatoriana, a sus costumbres y sus preocupaciones (sobre todo políticas y sociales). Arregui ha ampliado el espectro y profundizado un poco más en la crítica y denuncia social. Se relata la historia de dos familias rotas, o en proceso de romperse, en que los protagonistas ya no son adolescentes o jóvenes, sino hombres maduros que sufren una fuerte desilusión. Estos personajes, más sombríos, narran una historia de decepción y de pesimismo, sólo atenuada por dos símbolos de la esperanza: Carlitos (la niñez), y el asistente de Arturo (la juventud). Se trata de una película cargada con dualidades, en la que se expresa la imbricación entre día y noche, vida y muerte, libertad y esclavitud.

La película empieza a la madrugada y se ubica desde el principio en el Centro Histórico de Quito. Como dijimos en el punto anterior, el paso de luz a oscuridad es muy significativo. Implica, en algunos casos, una resurrección, una vuelta a la vida y a la esperanza, pero en la mayoría se trata de una decadencia, de un paso hacia la oscuridad. En la primera secuencia, luego del primer asesinato, vemos a Carlitos salir de su habitación y llamar al padre, evitando un nuevo ataque. Con esta acción la película arranca y el día empieza. Sólo conocemos la historia de Cáceres, que ha asesinado al amante de su esposa, sin atreverse a matarla a ella, y que ha empezado su huida. En seguida, seguimos a Carlitos hasta la Iglesia. La música de capilla nos introduce en un ambiente sombrío y misterioso. Las imágenes religiosas parecen producir temor en el niño y lo vemos huir hacia la calle, donde resulta atropellado. El espectador intuye esta desgracia desde el primer momento, y a la vez que ha asistido a una Iglesia colonial, como dijimos, muy característica de la ciudad de Quito (en la que prima la religión), vemos la actitud de la persona que ha atropellado al niño: Al darse cuenta de lo que ha sucedido, huye espantado y sin tomar responsabilidad alguna por su acción. Empieza, en ese momento, a hablarse de la sociedad, de sus habitantes, que viven en una tensión constante entre la piedad y la crueldad.

La siguiente escena tomada en cuenta es la de Campos, un taxista que queda caracterizado desde el principio por su buena fe y su pulcritud. Es la historia de un marginal extraordinario, que no posee las características del eterno extranjero de las que habla Christian León en su estudio sobre el realismo sucio. De bajos recursos, hace frente a la sociedad con un trabajo digno, aunque mal remunerado, para soportar la crisis. Es un símbolo de la esperanza y la fe en el futuro, pero que quedará truncado como consecuencia de una violencia externa, con la que nada tiene que ver. Campos tiene una hija, como vemos por la llamada que recibe, que ha migrado al exterior y envía dinero a sus padres. Es la historia de una gran parte de la población ecuatoriana, que vivió la misma realidad durante los años que siguieron al feriado bancario, y que en la película se sugiere como una de sus consecuencias más nefastas. El optimismo y el amor reflejados por esta pareja (Campos y su esposa) sirven al Director para hablar de una injusticia que no proviene, precisamente, de la presión ejercida por las instituciones sociales, pero que sí es consecuencia del mal manejo político y económico, que afecta profundamente a civiles ‘inocentes’, por decirlo de alguna manera. La violencia que satura la película de Arregui es consecuencia de esa trama de muerte que se entretreje entre sus habitantes, y que inicia con un quiebre en el seno de la comunidad: la familia; la sociedad civil y el Estado son reflejos macro de esta institución principal, que queda negada e incapaz de cohesión en escenas posteriores.

Continuamos con una catálisis para la historia de Carlitos, que ha llegado al Hospital en una ambulancia. El desorden y la acumulación de personas dentro del Centro de Salud dejan ya una sensación de inseguridad (Para el espectador local, algunas de estas situaciones resultan cómicas o indignantes, pues reflejan fielmente la situación real y conocida). La residente que recibe a Carlitos empieza a revisarlo, pero escucha una llamada y deja al niño abandonado en el pasillo del hospital. En la escena siguiente se entenderá un poco más el porqué de este desorden y falta de responsabilidad. Vemos a la madre llegar con Campos (Que es tan piadoso que la acompaña), y preguntar por todas partes. Nadie da razón de su hijo hasta que la residente que lo había atendido, haciendo un gesto de recordar repentinamente, va hacia el pasillo donde lo había dejado. Carlitos está en coma y no ha sido atendido. Vemos, justo en ese momento y muy fugazmente, la palabra Paro en la pared del hospital. Las protestas y la indignación de los trabajadores públicos con el sistema político afecta indirectamente a Carlitos, que pertenece a la sociedad y que no tiene, en su calidad de niño, nada que ver con eso.

En la siguiente escena vemos a Cáceres comprando alcohol y pastillas. Empezará el relato del deterioro y la agonía que provienen de la decepción amorosa, pero que servirá para

hablar de la agonía de toda la sociedad. El relato de la historia de Cáceres no pasará de allí, pero se relacionará con la historia de Arturo y su familia, por lo que podemos dar cuenta de un discurso muy específico, mordazmente crítico, que se configura en conjunto. En esta escena se añade una acción que denota una actitud de corrupción a escala, cuando vemos a la tendera vender una droga sin receta a cambio de un fajo de billetes. Al principio, parece muy correcta y decidida a hacer cumplir la ley, pues muestra una actitud tajante, pero un poco de billetes sirven para desmoronarla. Esta actitud, aunque podría considerarse muy ocasional y sin mayor intención, de la misma manera que vimos con la familia, es un reflejo micro de una realidad mucho más grande, y que es causa de la misma. Su director lo introduce sin inocencia, como podemos advertir por la historia de Arturo, en la que identificaremos de a poco un portavoz.

En la siguiente escena se introduce muy ligeramente un vínculo con otra porción de la sociedad ecuatoriana: la Costa. El personaje de Wilfrido se identifica de esa manera y hace notar el frío de Quito, que queda ya expresado por el color azul predominante en la película. El lugar que sirve para establecer el vínculo es la carretera por la que vemos venir al bus que dice Quito. Es la primera vez que se explicita la ciudad literalmente, aunque las locaciones anteriores sean ya suficientes. Éste personaje se enredará con el de Cáceres y hará posible en el discurso relacionar la fiesta con la muerte, a través de su familia. Como vemos en escenas posteriores, además de ir a la fiesta de cumpleaños de su prima, Wilfrido busca trabajo para “ayudar a la familia”. Se relata muy superficialmente la historia del migrante interno, que viene a probar suerte a la ciudad, y termina, al parecer igual que todos, expuesto a la inseguridad y a la muerte.

En la siguiente escena tomada en cuenta para el análisis asistimos al primer diálogo de Arturo con su madre. Como veremos con el paso del tiempo, la relación de estos dos personajes es muy cercana y enfermiza. Jorge, el hermano de Arturo, se quejará de la insistencia de su madre por levantarlo todos los días en la mañana, mientras que Arturo, al contrario, lo aprecia. En esta primera conversación, como dijimos, conocemos la posición de Arturo frente a algunos de sus semejantes. Como en su primera aparición, califica de ‘longos cualquiera’ a las víctimas que llegan a la morgue. Se trata, en este caso, del amante de la madre de Carlitos. También alude a la ineficacia de la policía, como lo hizo en la primera escena en la que participa, al quejarse de que los asesinos “gozarán de impunidad, como siempre”. Se introduce en el diálogo un extracto de la crónica roja de un diario popular, que lee la madre de Arturo, asustada. El sentimiento de inseguridad y de violencia que acompaña a toda la película se refuerza por medio de este recurso, además de que saca a relucir la

presencia de estos diarios en el cotidiano de la madre, y por medio de ella, en la sociedad. Escuchamos, además, por primera vez, una de las frases relacionadas con la institución familiar que Jorge, Arturo y su padre repiten: “No se meterá no...”, y que da la idea de un traspaso generacional de las actitudes y los valores que determinan la forma de actuar de los personajes.

En la escena de la fiesta, donde han llegado Wilfrido y Cáceres, hay algunos elementos que sirven para hablar del Ecuador, entre los que se cuenta el lugar, el tipo de fiesta, la música, la letra de la canción que se interpreta en vivo. Como vemos, estamos en un lugar un tanto estrecho y lleno de personas que beben y fuman mientras bailan y observan un espectáculo. La cultura popular del Ecuador queda retratada y caracterizada aquí por medio de esta situación típica de fiesta. Escuchamos, además, como dijimos, una canción de tecno-cumbia, uno de los géneros más populares en Ecuador y otros países de América Latina, interpretada en esta escena por la agrupación ecuatoriana Canela y Son. Este elemento aporta a la identificación para el espectador local o latino, y acentúa un tanto el tinte melancólico de la película. A pesar de tratarse de una fiesta, la música habla de un constante fracaso en el amor: “Yo iba de fracaso en fracaso... pero al fin... apareciste tú...”. Es un género movido yailable, pero vemos que Cáceres está perdido y desorientado (Ha sufrido una decepción amorosa), en medio de la algarabía de todos los demás. Lo dejamos allí, sombrío y bebiendo más alcohol, hasta la siguiente escena, en la que veremos en qué consiste el clímax de una fiesta de este tipo.

Continuamos en la morgue y escuchamos uno de los diálogos que más caracterizan al personaje de Arturo, su posición de rechazo a la sociedad y a la política, su actitud entre inconforme, crítica y pusilánime. Se trata de un personaje que encarna la actitud de muchos ecuatorianos frente a la política y que habla de un profundo desprecio de sí mismos. Esta desilusión e impotencia que siente Arturo le hace tratar de iluso a su asistente, que al contrario encarna la esperanza y la intención de cambio político. La situación que se crea entre ambos personajes es muy cómica, pues Arturo tiene una forma de hablar muy peculiar y característica de la región sierra, y además un carisma que, en medio de su situación, resulta grotesco a la vez que encantador. Hay una aversión muy marcada de parte de Arturo hacia el poder, específicamente, encarnado en la autoridad, la política y los corruptos de toda clase. Al expresar esa aversión a su asistente, lo critica a la vez por su condición social privilegiada, con acceso a educación y a lujos. Al final, lo exhorta a asumir lo que es, asumiendo que él no lo sabe. El asistente se limita a decirle que “Los muertos le están rayando el coco...”.

Volvemos al lugar de la fiesta en la que dejamos a Cáceres y Wilfrido, y escuchamos a su familia cantar un pasillo melancólico escrito por la cantautora riobambeña Benigna Dávalos. La fiesta ha terminado y únicamente quedan los familiares del costeño, cantando con sentimiento alrededor de una mesa en la que todavía hay alcohol. La algarabía de la anterior escena se ha transformado en esta reunión íntima, en la que cada uno canta con más pasión y sufrimiento. Vemos reflejada una característica de la fiesta latinoamericana, que se mezcla a la melancolía y a la tristeza en lugar de dar lugar a la alegría y al gozo. En este momento, el Director hace uso del collage y la música para relacionar este sentimiento con dos de las historias que ha contado hasta el momento. Vemos a Carlitos, hijo de Cáceres, en coma en el hospital; a Arturo, tomando un vodka completamente solo; y a la madre de Arturo, mirando a través de la ventana. La bella letra de la canción de Benigna Dávalos acompaña el sentimiento de desilusión que mantienen los personajes a lo largo de la película, y lo refuerza, caracterizando no sólo a unos, sino a todos los personajes, y de cierta manera a toda la atmósfera de la narración.

Seguimos con la escena de Campos, en la que volvemos a tocar superficialmente la cultura popular del Ecuador, encarnada en el taxista. Campos recoge a alguien de Brasil y relaciona inmediatamente el país con un personaje popular de la televisión nacional, muy conocido en la época. Se connota la capacidad de la televisión para determinar el pensamiento de las personas, y su nimiedad o falta de trascendencia en la realidad, pues el brasileño no sabe de lo que habla Campos. Más bien le sirve como una excusa para expresar su aversión por la situación del país, como anotamos más arriba. También Campos expresa un fuerte rechazo al Ecuador, un profundo sentimiento de repulsión hacia el país que, al final, es también él mismo.

En la siguiente escena escogida, queda por decir un poco más acerca de la xenofobia que aparece como rasgo distintivo en toda la película. En la época en que fue estrenada, existía una grave sensación de inseguridad instalada en la sociedad aparentemente por causa de la inmigración de personas colombianas al Ecuador. Esta inseguridad sentida por las personas se transformó paulatinamente en un rechazo xenofóbico a las personas del país vecino, quienes eran tachadas de ladronas y criminales. Uno de los detectives, como vimos, señala que los ladrones que han atacado son colombianos, mientras que el espectador conoce que se trata de personas ecuatorianas. Queda desde entonces evidenciado el prejuicio. Más tarde, en la morgue, Arturo anota en la autopsia de Wilfrido el gentilicio de Colombia, pero confirmará después que se trata de un error, al ir a la escena del crimen. También el guardia de seguridad de la zona se refiere a ellos con aversión: “Yo a los colombiches les huelo desde

lejos... estos eran de aquí nomás...”. Por otro lado, Alina, la asistente de laboratorio que flirtea con Arturo, sí es colombiana, pero se mantiene al margen y no recibe rechazo alguno.

En la siguiente conversación de Arturo con su madre vuelve a aparecer la crítica del personaje central a la sociedad a la que pertenece. Como dijimos más arriba, poco a poco vamos descubriendo que él es el portavoz de una porción de la sociedad conservadora, que mira con rechazo a la burguesía, a la que considera profundamente corrupta; una porción de la sociedad que rechaza también todo lo que no conoce, como vemos cuando descubre el homosexualismo de su hermano. Arturo se queja nuevamente de la fragilidad de la ley y de la corrupción que viene del centro del poder, cuando alude al “palo grueso”, al corrupto que, además, es amigo de su padre. Se hace referencia a las “palancas”, como se designa popularmente a las influencias que ejerce alguien reconocido para ubicar a sus familiares y conocidos en algún puesto, o para evadir la ley. En un momento posterior Arturo volverá a usar la misma expresión metafóricamente, refiriéndose a Dios y a la muerte. Paralelamente miramos fragmentos de la historia de Carlitos, que en sí misma carece de acciones, pero que aparece relacionada con las historias de muerte y de profundo asco que vemos desarrollarse al mismo tiempo. Carlitos, acompañado de su madre, representa la espera y la esperanza de vida, en medio de todo el pesimismo y las muertes que vemos provocarse alrededor. En contraste, miramos también paulatinamente a Cáceres, deambulando por la ciudad, con amargura y tedio, mientras se suicida. Se trata de la búsqueda contraria, pues él va detrás de la muerte y representa, como ya hemos dicho, una agonía profunda. Sin tomar posición alguna, funciona como un personaje en proceso de lento suicidio, y acompaña a las demás historias desde el anonimato, como símbolo de la desesperanza absoluta.

Continuamos con una escena de la esposa de Campos, a quien conocimos al inicio de la película, y que no volverá a aparecer, al igual que su esposo. Nuevamente hay una crítica directa a la institución policial, que trata con indiferencia, con incredulidad y grosería a quienes acuden a ella. En este caso, como sabemos por el preámbulo de esta familia y porque conocemos lo que le ha sucedido a Campos, nos ubicamos en los zapatos del inocente, del trabajador honesto que resulta víctima de una violencia gratuita y sin sentido, y que no puede acudir a la justicia debido a una profunda incompetencia, nacida también del prejuicio y del desprecio de sí mismos. Como vimos, el dependiente petulante que atiende la denuncia de la esposa de Campos da su opinión, acusando a “los taxistas” de ser alcohólicos e irresponsables. La violencia que se ejerce aquí no es producto de una voluntad, sino de una ignorancia y de una incompetencia que resultaría graciosa, de no ser por la gravedad con que queda retratada. Además, se sugiere el hecho de que la violencia presente en la sociedad

proviene de ella misma, pero existe la tendencia a echar la culpa al extranjero, al colombiano. En esa actitud se comprueba, también, la hipocresía con la cual el ciudadano común quiere librarse de la culpa, y quedarse cruzado de brazos, al igual que la policía.

A continuación escuchamos el diálogo entre Arturo y Jorge, en el que queda manifiesta abiertamente la crisis familiar que soportan desde hace muchos años. Se trata de una escena importantísima, pues en ella se resume la profunda diferencia entre hermanos, que a su vez es la representación de un resquebrajamiento de la institución familiar que, como hemos visto, funciona en la película como reflejo micro del Estado. Si la familia es la base de la sociedad, entonces una crisis dentro de ella provocará una crisis de toda su estructura. Es lo que parece querer expresar el director, a través del relato de dos familias en proceso de desintegración. El Director va todavía más allá e introduce en el relato un punto de vista sobre el amor y la muerte, encarnado de diferentes modos en todos los personajes. El único válido, o aquel que no termina en tragedia, es el amor filial que la madre de Carlitos siente por su hijo. Todos los demás quedarán enterrados por el fracaso que han tenido en ese aspecto, así Arturo y Jorge, el primero con Alina y el segundo con su amante que ha resultado asesinado; sus padres, que como vemos en las siguientes escenas son la base de la desintegración familiar, ya que entre ellos existe un rechazo patente; y Cáceres, que ha sido reemplazado por un amante y que se ha convertido primero en un asesino y después en un vagabundo. El profundo trauma del que son víctimas Arturo, Jorge, su madre y también su padre (que tiene miedo de su esposa), funciona en la película como una crítica a las bases de la sociedad, atribuyendo su fracaso no solamente a las instituciones sociales, sino yendo más allá y buscando razones profundas y arraigadas en la psique de los integrantes de la sociedad.

Queda todavía la siguiente escena, también importante, pues se trata de un monólogo que resume la desilusión y la impotencia sentida por todos sus personajes. El portavoz, como ya vimos, es Arturo, quien realiza una perorata extraordinaria sobre el Ecuador y sobre la injusticia, sobre los traumas de los que es víctima y sobre sus aparentes causas profundas. Sólo en este momento podemos intuir, como anotamos más arriba, la profunda idea melancólica en la que la película se asienta. La injusticia que vemos manifestarse en la sociedad, que toma por víctimas a los más inocentes, empezando por Carlitos, parece provenir de una divinidad, de algún designio superior contradictorio que destruye lo bueno y rescata siempre lo malo (recordemos los planos cenitales que aparecen durante el primer asesinato y en la mitad, sobre el caserío donde mora Campos, que parecen perspectivas divinas, o los planos de las imágenes religiosas que espantan a Carlitos). Es por ello que Arturo y Cáceres son los únicos que quedan vivos, a pesar de que son los que más parecen

buscar la muerte, el uno como forense y el otro como suicida. El Ecuador se convierte en una especie de purgatorio, en el que se castiga con la vida a quienes quieren morir, y se premia con la muerte a quienes son piadosos. En esta idea hay una crítica implícita a la religión cristiana, no como institución, sino como dogma, pues la ética que promulga, como hemos visto y como escuchamos confesar a Arturo, está hundida en la hipocresía y la corrupción, es engañosa y da lugar a una sociedad igualmente pacata y corrupta, en la que subsiste esa injusticia.

Previo al cierre, el Director inserta una escena más, en la que se siente muy sutilmente un punto de vista, una crítica profunda que se asemeja a la queja y al rechazo de la Historia. Se trata de una sugerencia muy débil y escondida, pues resulta de un relacionamiento un tanto forzado de las situaciones, pero que señalamos para insistir en la potencia y el alcance de las imágenes. Vemos a Cáceres, medio ido, entrar en el funeral de Wilfrido, que se desarrolla en el mismo lugar en el que se desarrolló la fiesta de su prima. Escuchamos un acordeón y vemos la silueta negra de este personaje anónimo e ignorado en profundidad de campo. El mismo lugar que ha sido utilizado para la fiesta es utilizado para el velorio. También la misma música, o una similar. Vemos a Cáceres quedarse frente al ataúd, reflexivo, con miedo. El alcohol sigue presente y el ataúd se ubica en el mismo lugar que ocuparon las prostitutas. La profanación del lugar santo (Sabemos que Wilfrido es inocente y ha muerto por causa de sus familiares, que niegan todo) ha sido característica de las sociedades poscoloniales latinoamericanas, que conciben, aún en la actualidad, un Dios castigador e injusto, por el cual sienten una íntima y reprimida aversión. La forma de sobrellevarlo ha sido, históricamente, el alcohol, introducido también por los colonizadores, como la religión.

La película termina cuando Carlitos despierta del coma, en la madrugada, durante el paso de noche a día. La esperanza renace para unos, y desaparece completamente para otros. Vemos a Arturo insistir sobre el tema del amor con la última frase que pronuncia: “Sí hay tragedia, pero más creo que es incapacidad de amar”. Volvemos a relacionar el conflicto de la familia de Arturo y el lío amoroso de Cáceres con esta frase, bastante significativa, en la que se ve reflejada una posición filosófica y una crítica sencilla de su Director. Además, el sentido de divinidad o de Providencia que se hace evidente al final del relato se confirma con la canción que acompaña al cierre de la película, y su relación con la sociedad a través de las imágenes en collage. Vemos imágenes al azar, en las que se incluye el Director de la película, y escuchamos “Basta de llamarme así”, de Vicentico, una canción dirigida a un ‘ser superior’. Acompañamos a Cáceres en la ambulancia, mientras se apagan las últimas luces de la ciudad.

Este personaje no ha muerto, a pesar de su intento, y su historia no será concluida. Vemos por último a Arturo dormido sobre la camilla de la morgue, como una víctima más, fría como un cadáver, pero sin embargo viva.

3.3. Construcción de una imagen de la sociedad ecuatoriana

Una vez hecho el análisis y la interpretación de cada una de las películas, queremos realizar una comparación que permita hablar de la imagen del Ecuador que cada una proyecta. Al realizar el análisis a partir de un cotejo entre dos producciones importantes, y habiendo estudiado su expresividad, narrativita y discurso, pretendemos acercarnos un poco más al mensaje que cada una emite, sus puntos en común y divergencias, con el fin de determinar en qué medida cada una de ellas pertenece a la corriente de realismo sucio, repasada más arriba, y por lo mismo, estudiar en qué medida sus discursos se constituyen o no como mensajes de denuncia, alternativos al discurso oficial y a los medios masivos. Como dijimos en el segundo capítulo, las imágenes se constituyen en nuestros días como el medio más eficaz para narrar historias; y la tendencia del cine latinoamericano ha sido hablar de nuestras sociedades, de sus problemas, de su fuerte crisis simbólica. En tanto Medio de Comunicación, el cine -aunque su alcance sea definitivamente menor que el de otros medios- ha logrado constituirse como el principal transmisor de denuncia social en nuestros días, no sólo a través del documental, sino también a través de la ficción. Así como los novelistas del siglo XX plasmaron la realidad de la Historia en sus obras, por fuera de la televisión o los circuitos de información hegemónicos, el cine empieza a plasmarla en el siglo XXI (en realidad, desde su aparición), por fura de los medios masivos de comunicación.

3.3.1. Comparación y juicio crítico

En Ecuador, las dos películas estudiadas son importantes en cuanto retratan la realidad vivida por sus habitantes durante un proceso de profunda crisis social, económica y política, ocurrido precisamente entre 1998 y 2006, años en los que fueron producidas. Además, constituyen los primeros pasos para una reactivación de la producción de cine nacional, y son sus referentes. Si bien en ellas encontramos estereotipos, éstos no son determinantes, o al menos no de la forma en que supuso en un principio esta disertación. Constituyen relatos que retratan a las personas para las que van dirigidos, reproduciendo ciertos lugares comunes que son equivalentes en la sociedad, y que cumplen por lo tanto una función semejante en la

ficción²¹. Como explica la pragmática narrativa, su discurso es capaz de ejercer presión e influencia sobre los destinatarios, tendiendo a modificar sus valores de referencia y su comportamiento. Más allá de informar, los relatos de ficción del cine permiten al espectador tener una actitud reflexiva sobre su realidad y su cultura, representada en la pantalla. Por ello, consideramos el estudio de esos relatos de vital importancia para la Comunicación, en cuanto se trata de productos artísticos, capaces de sobrevivir en el tiempo y escapar a la fugacidad de los mensajes emitidos por los Medios Masivos hoy en día. Su importancia radica en esa permanencia, pues gracias a ella se hace posible el reconocimiento y la transformación de la sociedad, o, por lo menos, se perpetra la memoria. Además, como explica el Director colombiano Víctor Gaviria:

El hecho de que las películas no cambien la realidad de los niños de la calle no se le puede imputar al cine, aunque ello pese sobre uno [...] Yo no trabajo para la ‘educación’ ni la ‘rehabilitación’. Hay instituciones dedicadas de buena fe a estas labores que se encargan de cambiar a estos muchachos sin modificar las circunstancias sociales y económicas en las que viven”. (Gaviria, citado en León, 2006, p. 80)

Luego de analizar detenidamente cada una de ellas, no queda duda de que ambas pueden considerarse dentro del Cine de la Marginalidad. Aunque no poseen todas las características que propone León en su estudio, una gran parte de ellas son evidentes, como hemos comprobado, y otras muy similares. Entre ellas proponemos como un ejemplo más (en lo relativo a producción): el uso de actores naturales, que si bien no existe en ninguna de las películas, sucede de manera similar con el actor Carlos Valencia en *Ratas, ratones y rateros*. Como vimos en el primer capítulo, el uso de actores naturales en el cine de Realismo Sucio es utilizado para establecer un vínculo fuerte entre lo representado y lo real. Son esos actores quienes experimentan en vida las historias que se narra, y sus testimonios los que dan lugar al guión. En el caso de Carlos Valencia, como afirma en una entrevista de agosto de 1998²², su personaje no fue difícil debido a que encarna la realidad que muchos jóvenes, y él mismo, experimentaban en su ciudad natal (Santa Elena, Manta), a pesar de que su personaje no se construyó a partir de un testimonio. Además, el lenguaje utilizado en ambas películas es muy

²¹ “[El estereotipo]: en análisis del discurso, constituye junto con los tópicos, o lugares comunes, una de las formas que adopta la “doxa”, o el conjunto de creencias y de opiniones compartidas, las cuales sugieren la comunicación y autorizan la interacción verbal”. (Herrero Juan, 2006) En las películas estudiadas, los estereotipos funcionan de esta manera, ayudando al efecto de verdad. Al igual que en la sociedad, sugieren la comunicación y la autorizan, sin constituir -como se supuso en un principio- una característica negativa de la narración.

²² USFQ y Cabeza Hueca Producciones (2010). *Ratas, ratones rateros* (edición conmemorativa). Quito: USFQ.

particular, muy local. Como explica León (2006), constituye una muestra de la resistencia de los marginales (especialmente aquellos que son jóvenes), a incluirse en el lenguaje políticamente correcto o establecido. Abunda la fotografía documental y encontramos características del thriller, del video-clip y del cine de acción (especialmente en *Ratas, ratones y rateros*), pero utilizados para narrar una realidad local.

Al relacionar ambas películas queremos además -y una vez comprobado su carácter de discurso alternativo y de denuncia²³- hablar de la imagen del Ecuador que ellas proyectan, como un ejercicio propio de reconocimiento que permita una crítica constructiva del cine ecuatoriano y sus intenciones comunicativas. Como hemos visto, en ambas películas se critica esencialmente a tres instituciones consideradas pilares para la sociedad: Familiar, Religiosa y Política. En esa crítica implícita se articulan una serie de rasgos distintivos, si no de la identidad, sí de la cultura ecuatoriana que son causa o consecuencia de la crisis simbólica de la que habla Christian León en su estudio sobre el Cine Marginal. Como vimos, esos rasgos son similares en ambas narraciones, a pesar de que se tratan de distinta manera. A continuación veremos cuáles de ellos son los más polémicos, y también los más importantes en cuanto reflejan una realidad profundamente conflictiva, generalmente ignorada por los circuitos de información oficiales, pero que quedan plasmados en estos relatos con especial intensidad.

Se trata de dos películas que hablan de una sociedad corrupta, desintegrada y profundamente desigual. Si bien la película de Sebastián Cordero no es igual de explícita que la de Arregui, ambas retratan con éxito una crisis que tiene sus bases en la violencia y el deterioro de las relaciones. Siguiendo lo dicho por Christian León, vemos que tanto en *Ratas, ratones y rateros* como en *Cuando me toque a mí* la base del conflicto se asienta en la familia, contaminada por una violencia que “expulsa a jóvenes y niños a la vida callejera” (León, 2006, p. 57). Salvador habita la calle en compañía de sus amigos como consecuencia del rechazo que siente por su vida familiar. Desea parecerse al delincuente por excelencia, que es su primo Ángel. De igual manera, en la película de Arregui toda la narración está determinada por los conflictos familiares de Arturo y de Cáceres, que a pesar de no ser joven es igualmente expulsado a la calle por una decepción amorosa. La desintegración de la familia aparece como causa profunda de la violencia y la desigualdad en ambas películas, y constituye uno de sus motivos principales. Además, vemos que la desigualdad social y

²³ Al pertenecer a la corriente de realismo sucio, constituyen, tanto en su forma como en su contenido, denuncias de los mecanismos de exclusión ocultos en el seno de las instituciones sociales, como expone Christian León a lo largo de su estudio sobre el Cine de la Marginalidad en América Latina.

económica está insertada en ese mismo conflicto, pues a pesar de ser primos (Salvador y Carolina) o hermanos (Arturo y Jorge), pertenecen a distintas clases sociales y conciben diferentes valores (La desintegración familiar se presenta en ambas películas a la vez como causa y efecto de la desintegración de la sociedad).

En relación a la política, vemos que en ambas películas existe un rechazo muy marcado. Si bien ninguna de ellas expresa directamente alguna simpatía por determinada ideología, ambas presentan el profundo rechazo a la clase política experimentado por los ciudadanos. En *Ratas, ratones y rateros* esa crítica no es directa, sino que queda manifestada a través de la música, mientras que en *Cuando me toque a mí* es explícita y abierta, mediante el personaje de Arturo. En las dos narraciones escuchamos alusiones a la mala situación económica constantemente, y en ambas hay una crítica implícita a la burguesía, representada por J. C. en la película de Cordero y criticada por Arturo (en referencia a su asistente) en la película de Víctor Arregui. La representación de la clase media-alta en ambas películas está determinada, además, por una ignorancia y una falta de conciencia que se manifiestan, en el primer caso, con el embarazo de Carolina, y en el segundo, en la creencia en la revolución del asistente de Arturo. Ambas narraciones hacen hincapié en esa actitud un tanto boba, al contrastarla con la situación adversa que define a los marginales.

En cuanto a la institución religiosa, la crítica más explícita la hace la película de Víctor Arregui, mientras que *Ratas, ratones y rateros* se limita a sugerirla. En esta última, observamos abundantes imágenes religiosas en la casa de Salvador; se sugiere la presencia de la religión pero no existe en ningún momento una crítica explícita. Sabemos que Salvador y su familia son muy religiosos, y en un momento vemos al asesino de Ángel santiguándose ante una imagen de la Virgen ubicada en el Terminal Terrestre de Quito. Se caracteriza a la sociedad como devota o tradicionalmente religiosa, pero no se va más allá. En la película de Arregui, por el contrario, la crítica es explícita, como anotamos, y está presente durante toda la película: en las oraciones de la abuela de Carlitos, en la Iglesia que visita en las primeras escenas y en el monólogo de Arturo. Aparte, ambas producciones ambientan sus historias en escenarios caracterizados por la inseguridad. Se define el espacio de la ciudad como peligroso y sitiado por la violencia, además de que se sugiere inestabilidad política (en ambas películas aparece la palabra Paro en las paredes del hospital Eugenio Espejo).

Todas estas similitudes entre ambos relatos revelan una intención que es igualmente similar en sus discursos. Si bien en Ecuador el cine había intentado hablar de una Identidad Nacional hasta la década de los 90, es sólo a partir de la aparición de *Ratas, ratones y rateros* que la cultura del Ecuador logra ser retratada con éxito (pues no habla de identidad, sino de

su ausencia, y construye un relato desde la perspectiva del marginal, cuestionando la estructura social precisamente a través del relato de ese desarraigo). Al hacerlo, como vimos en el primer capítulo, esta película se adhería a una tendencia de toda Latinoamérica que vio en el Cine un mecanismo para hablar de aquello que los circuitos de información masivos y oficiales dejaban de lado, o que trataban superficialmente. En ese contexto, y un poco más tarde que en otros países, aparece también la película de Víctor Arregui, *Cuando me toque a mí*, que retrata la sociedad ecuatoriana luego de seis años de haberse estrenado la ópera prima de Cordero. Ambas recogen en conjunto una etapa importante en la historia del Ecuador, pues coinciden, como dijimos, con una crisis económica, política y social que dio lugar a cambios profundos en su cultura, constituyéndose hoy como hitos del cine ecuatoriano. La intención de estas películas, sin duda, es hablar de aquella realidad que de otra forma hubiera quedado oculta a los ojos del mundo, usando para ello la ficción y logrando uno de los registros más completos, sino de los acontecimientos, sí de su impacto en las zonas periféricas e ignoradas de nuestro país²⁴.

Fuera de ello, en relación con el Realismo Social en Ecuador, el interés de esta disertación ha sido hablar del concepto de “Identidad Nacional”, estudiando la forma en la que se construye y tomando en cuenta su tratamiento en el cine de ficción. Descubrimos que, de acuerdo al pensamiento de uno de los filósofos reconocidos de nuestro propio país, el concepto de Identidad Nacional ha quedado disuelto, incapaz de dar cuenta de la realidad contemporánea, en la que la hibridación de casi todo se hace patente. Sin embargo, gracias al estudio del Cine Marginal realizado por el especialista Christian León, también ecuatoriano, podemos entender de qué manera esa imposibilidad por definir la identidad se convierte en el tema principal de un cine nuevo, nacido de una necesidad profunda no sólo de Latinoamérica, sino de Europa, Asia y, en fin, todo el mundo, que es denunciar esa insuficiencia de los conceptos ‘ilustrados’ para definir la realidad profundamente adversa y conflictiva que viven, en todas partes, los marginales:

En el contexto contemporáneo, caracterizado por la crisis del pensamiento eurocéntrico y la insurgencia de las culturas periféricas sojuzgadas por occidente, el Cine de la Marginalidad es capaz de formular una narrativa local que se apropia de las tradiciones del cine del primer mundo desde América Latina. [...] el reposicionamiento del cine latinoamericano de las últimas

²⁴ Esta representación cruda de la realidad podría considerarse mera pornomiseria, pues alude a zonas periféricas e ignoradas. Sin embargo, hacemos alusión a la diferenciación que establece León entre ésta y una ‘estética del hambre’, característica del realismo sucio: “...podemos decir que la una es el relato exterior que hace la sociedad sobre los marginados para convertirlos en la personificación de todos sus males, mientras que la estética de la marginalidad esboza una mirada desde la vivencia interior de esos seres abandonados por la sociedad. Frente a la retórica del miedo ciudadano que administra la pornomiseria, se escucha el grito histérico y desgarrador de la estética del hambre”. (León, 2006, p. 79)

décadas ha cuestionado decisivamente la historia eurocéntrica del cine, escrita a partir de conceptos y epistemologías de la modernidad ilustrada. (León, 2006, p. 84)

Si el discurso sobre la realidad latinoamericana (y, en nuestros días, del mundo entero), se construye desde la crítica a las instituciones y conceptos que la fundamentan, la duda ingenua que dio lugar al presente estudio queda despejada de entrada. Precisamente, la inquietud fue la capacidad que tienen estos relatos para dar cuenta de nuestra identidad, en qué medida lo hacen y de qué forma, cómo pueden ser capaces o no de representarla. Como vimos al estudiar la conformación del concepto de identidad como un relato, como una invención literaria determinada por la ideología y por los intereses políticos o morales de sus inventores, todo relato tiene sus sesgos. Lo mismo ocurre con estas narraciones, que sin embargo tienen éxito al momento de reflejar los conflictos que definen a nuestros países. Si bien no hablan de identidad y no intentan retratarla (pues es precisamente su ausencia lo que queda manifestado) sí logran hablar profundamente de las causas que dan lugar a esa ausencia, a esa crisis simbólica que deja en la desolación y el olvido específicamente a esos seres identificados como marginales. Es decir, los relatos del cine que constituyen un intento por definir nuestra identidad lo hacen a partir de una crítica de los conceptos que intentan afirmarla, trascendiendo la necesidad de esa identidad y denunciando, en el camino, los mecanismos de exclusión utilizados por la sociedad para ocultar a cierta parte de la población que, en realidad, constituye la gran mayoría.

4. Conclusiones

El presente estudio concibió como uno de sus objetivos específicos relacionar las películas ecuatorianas *Ratas, ratones y rateros*, de Sebastián Cordero y *Cuando me toque a mí*, de Víctor Arregui con la tendencia del realismo sucio en América Latina, para luego estudiarlas individualmente y cotejarlas. A raíz de ese estudio, la intención principal fue dar cuenta de la imagen sobre la sociedad ecuatoriana que cada película proyecta (a través de su discurso), para poder ubicarla en la historia de la producción cinematográfica de Latinoamérica y Ecuador y relacionarla con la búsqueda de identidad, en el contexto del realismo social ecuatoriano. En base al estudio realizado, y en especial al análisis textual de ambas películas, se ha llegado a las siguientes conclusiones:

- Hemos comprobado, mediante el análisis textual de cada una, la calidad de denuncia que poseen y la forma en que esa denuncia se manifiesta dentro de ellas. Ambas películas se adhieren a la corriente de realismo sucio por cuanto constituyen ejemplos de crítica social y de discurso alternativo al oficial, además de reunir las características formales que la definen²⁵. Como dijimos en el primer capítulo, el cine de realismo sucio surge en reacción a un cine de realismo social que agotó sus presupuestos en las décadas previas a 1990, constituyendo en la actualidad uno de los principales medios de denuncia, que se resiste a la globalización cultural y económica producida en los últimos 30 años. Las películas analizadas son un ejemplo de ello.

- La bibliografía para realizar esta disertación fue elegida de una amplia gama de textos dedicados al estudio de relatos audiovisuales. Sin que fuera una intención al principio, los textos que resultaron más útiles fueron aquellos en que la teoría se apega al poscolonialismo. Esta corriente teórica es la única que parecía responder a las inquietudes que se planteó esta disertación desde el principio, y que tienen que ver con la idea de identidad. Por otra parte, se han utilizado para el estudio, en lo posible, autores latinoamericanos y ecuatorianos, de tal manera que la reflexión final sea consecuente con un pensamiento local, propio, y que por lo tanto aporte verdaderamente al mismo.

²⁵ En un texto de 1999 destinado al *press book* de la película, titulado *Intenciones*, Cordero afirma: “En esta última década, ha florecido en el mundo un movimiento de cine de bajo presupuesto pero de alta calidad; cine que trata de enganchar al public sin pore so insultar su inteligencia. Este cine real y cotidiano captura nuestras vivencias desde una perspectiva nueva, llena de emociones Fuertes que no se detienen sino hasta mucho después de terminar los créditos finales. Éste es el tipo de cine al que RATAS, RATONES, RATEROS trata de pertenecer”.

- De forma similar, dos de los textos más útiles para pensar el cine en relación con la representación de la sociedad y, por lo tanto, con la identidad, fueron *El Cine de la Marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*, del ecuatoriano Christian León, y *La cuadratura del círculo*, de varios autores ecuatorianos. Como se señaló en el primer capítulo, las reflexiones de ambos textos confluyen y permiten tratar el tema de la representación de la sociedad (tanto en cine como en literatura), emparentándolo con el tema de la identidad y, aunque levemente, con el arte y la cultura. La crítica al concepto de identidad nacional que Carvajal esboza en su ensayo es la misma que León conceptualiza en su estudio del cine latinoamericano.

- En un primer momento, esta disertación pretendió detenerse en los estereotipos que cada película utiliza para retratar a la sociedad ecuatoriana. Sin embargo, en el transcurso del estudio, se determinó que esa intención resulta demasiado específica y limitada. Si bien, como dijimos, ambas películas manejan estereotipos, éstos no son determinantes al momento de construir el discurso, sino sólo en la construcción de los personajes²⁶. En ese sentido, y luego de un primer acercamiento, se descubrió que se trata de personajes complejos, a los que no puede atribuírseles el calificativo de estereotipo. Si alguno hay y es manifiesto, como explicamos anteriormente, sirve únicamente para reforzar el efecto de verosimilitud característico del cine de realismo sucio y, al contrario de lo que se pensó en un principio, aporta elementos a la narración, sin constituir una característica negativa.

- Como tercer punto principal, se ha puesto de relieve la importancia de ambas películas en el contexto de la producción de cine nacional. Principalmente *Ratas, ratones y rateros*, pero en igual medida *Cuando me toque a mí* se consideran hitos en la historia de la producción de películas en nuestro país. Esa importancia, como vimos, está dada por el hecho de que ambas constituyen, en conjunto, un registro amplio de las consecuencias que tuvo la crisis más fuerte que ha atravesado el Ecuador en los últimos años, realizado no desde la representación de los acontecimientos, sino de sus efectos en la sociedad,

²⁶ Sobre este punto, en una entrevista realizada por Roberto Aguilar para la revista *Fancine 2*, en 1998, Cordero afirma: “No nos regimos al estereotipo, pero sí es un punto de partida. A mí simplemente me pareció que eran personajes con los cuales podía identificarme, personajes que pasaban por altos y bajos, con sus aspiraciones y sus frustraciones, su inocencia y su cinismo. No puedo juzgar si son arquetipos”.

tanto periférica como incluida: casi como un antes y un después de la crisis que quedaron registrados en los relatos filmicos.

- En relación al punto anterior, y como consecuencia del mismo, la presente disertación ha relacionado los discursos de ambos objetos de estudio con el contexto social en el que fueron producidos, en tanto enunciados que hablan de la cultura ecuatoriana. Más allá de constituir o no discursos alternativos a los Medios de Comunicación Masiva, se considera su importancia en tanto arte, y la estrecha relación que estos relatos tienen con la construcción de una idea de identidad. Si bien, como hemos visto, ambas películas critican el concepto y lo deconstruyen, podemos entender que no lo hacen gratuitamente. Como explica León, la virtud del realismo sucio radica en que reintegra a la sociedad marginal en el discurso y la realidad social, mostrándola como su “oscuro corazón”, como su base oculta. Por lo mismo se considera, una vez realizado el estudio, a los productos del cine (y del arte en general) como importantes coadyuvantes en la producción de sentido dentro de la comunicación social.

- Esta disertación se ha detenido bastante sobre los recursos expresivos y narrativos que dan vida a las películas. Luego del estudio, podemos concluir que el uso de cámara en mano y fotografía documental son los más recurrentes y también los más importantes. Una de las características del realismo sucio, en cuanto a su estética (de la que se ha hablado muy poco), es precisamente esa crudeza y acercamiento a la realidad que se logra por medio de ambos recursos. En un principio se consideró que las películas, al ser de muy bajo presupuesto, no habían logrado una mejor calidad en su producción, reflejando por lo mismo una carencia en ese aspecto. Sin embargo, esa apariencia de mala calidad es precisamente característica de la estética propuesta por el Cine Marginal, y no una consecuencia de un descuido en la producción.

- En cuanto al método utilizado para analizar las películas, concluimos que no es ni debe ser rígido en cuanto a procedimiento. La característica esencial del Cine es su auto-codificación, como vimos en el segundo capítulo, y es precisamente esa característica la que permite al analista escoger el camino a seguir al momento de estudiarlo. Para ello, es vital determinar de entrada los objetivos específicos y general que se quieren conseguir, de manera que el procedimiento sea el más adecuado. No existe un modelo correcto para analizar relatos de ficción, sino que se construye de acuerdo con las

intenciones de cada estudio específico. Si bien los estudios de cine se relacionan generalmente con la academia o con revistas especializadas, eso no impide que se pueda realizar acercamientos con otros, muy diferentes objetivos.

- Una vez analizadas las historias de ambas películas, hemos visto que entre ellas hay ciertas similitudes particularmente importantes. Estas son, en general, la crítica a tres instituciones que son base de la sociedad: Familia, Religión y Política. En ese sentido, concluimos que ambas producciones, además de estar comprometidas desde el principio con el retrato de la cultura y la sociedad ecuatorianas, ven en ella problemas similares. A pesar de que su estreno está separado por casi siete años, ambas reproducen una sociedad semejante.

- En cuanto al estudio, en general, concluimos que el análisis de relatos cinematográficos (y de todo tipo de productos audiovisuales) debe constituir, en la actualidad, una prioridad de las instituciones académicas. La investigación sobre el tema apenas empieza a tomar impulso, mientras que la sociedad está ya inmersa en una cultura profundamente audiovisual. Como dijimos en el segundo capítulo, los relatos del cine, la televisión y la radio constituyen en la actualidad los verdaderos “libros del pueblo”, y su importancia dentro de la comunicación social es cada vez más evidente. Sólo estableciendo, desde las instituciones académicas, una fuerte base para su estudio, podremos esperar en el futuro una producción de calidad.

A partir de todas estas conclusiones, queremos insistir todavía un poco más en la capacidad que tiene la ficción y en general el arte para producir sentido. A partir de los relatos que configura da forma a la realidad, la interpreta y critica, permitiendo que sus usuarios, los espectadores, hagan lo mismo. En ese sentido, y tomando en cuenta la agobiante cantidad de producciones audiovisuales que existen en nuestro tiempo, es importante pensar en qué tipo de discursos o mensajes se transmite a través de ellos. Desde siempre, la fantasía (para referirme a todo tipo de producciones, y no solo aquellas que retratan realidades) ha sido propiciadora de cambios importantes en la forma de ver el mundo y concebir el tiempo. Si, a fuerza de costumbre, los relatos que se crean y transmiten carecen de sentido, o, para decirlo mejor, si se crean con sentidos demasiado literales y efímeros (pienso en canales como Youtube y todo tipo de redes sociales, en los que si bien existe contenido de calidad, el más accesible es aquel que reproduce contenidos basura), y olvidamos o rechazamos la

ficción, la fantasía, el arte, a corto plazo nos veremos obligados a consumir únicamente imágenes vacías (como ya lo hacemos) y, lo que es peor, querremos reproducirlas y encontraremos interesante crearlas.

Para cualquier comunicador, el acceso a todo tipo de producciones audiovisuales es parte del cotidiano; lamentablemente, la información que se transmite a través de ellos es deplorable. Abunda el lugar común y la simplificación de todo termina por convertir grandes disciplinas como la filosofía, la ciencia y, últimamente, también el arte en productos desechables. Si la Comunicación tiende a estudiar estos “fenómenos”, como si se tratase de un avance loable de la humanidad o un logro de la tecnología, sin interesarse primeramente por el estudio y el tratamiento de las imágenes, su historia, sus potencialidades y razones de ser, se estará dejando en segundo plano aquello que es esencial, con efectos muy negativos. La inmediatez y la facilidad de acceso a todo tipo de información, a mi juicio, afecta profundamente a sus usuarios (pienso en niños, adolescentes y jóvenes que consumen vorazmente información a través de dispositivos móviles), pues los satura, dándoles una sensación de saciedad que fácilmente se convierte en hartazgo. Es vital que nuestra comunidad (y también la académica) realice esfuerzos por levantar una cultura de la información que sea capaz de entender y manejar éticamente los contenidos que pretende transmitir, defendiendo desde la base la importancia del arte e incorporándola a sus prácticas y enseñanzas, como una pieza central de gran importancia para la comunicación.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijael (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid, España: Alianza.
- Carvajal, Iván (2006). *La cuadratura del círculo, cuatro ensayos sobre la Identidad Ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Orogenia.
- Deleuze Gilles (1994). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1 y 2*. Barcelona: Paidós.
- García Jiménez, Jesús (1996). *Narrativa Audiovisual*. Madrid, España: Cátedra.
- Getino, Octavio (1996). *La Tercera Mirada: panorama del Audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Gómez Tarín, Francisco (2006). *El análisis del texto fílmico*. Castellón, España: Universitat Jaume I.
- Herrero Juan, Cecilia (2006). *La teoría del estereotipo aplicada a un campo de la fraseología: las locuciones expresivas francesas y españolas*. Universidad de Castilla, La Mancha, España.
- Joly, Martine (2003). *La interpretación de la imagen, entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona, España: Paidós.
- León, Christian (2006). *El Cine de la Marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.
- Páez, Santiago (2008). *Itinerarios: temas de cultura ecuatoriana: lo heredado, lo adquirido, lo impuesto*. Quito, Ecuador: Paradiso editores.
- Rivera, Lisandra (productora) & Cordero, Sebastián (director). (1999). *Ratas, ratones, rateros* [Cinta cinematográfica]. Ecuador: Cabeza Hueca Producciones Independientes.
- USFQ, Cabeza Hueca Producciones (2010). *Ratas, ratones rateros (edición conmemorativa)*. Quito, Ecuador: USFQ
- Venegas, Paúl (productor) & Arregui, Víctor (director). (2006). *Cuando me toque a mí* [Cinta cinematográfica]. Ecuador: Xanadu Film.

5. Anexos

Anexo 29

SECUENCIACIÓN RATAS, RATONES y RATEROS

1) Persecución en el cementerio de Guayaquil (Anexo 1)

Escena I: Ángel aparece en cuadro en primer plano, está acostado y su cabeza se ve invertida. Abre los ojos y se incorpora en la cama. Tras él una mujer duerme. Toma un cigarrillo y lo desarma, preparando una ‘pistola’ (base de cocaína). Después de fumárselo y tomar de una botella de alcohol, la mujer despierta y lo invita a acostarse. Ángel la ignora y se desvenda y vuelve a vendar la mano, a la que le falta un dedo. Él revisa por primera vez la puerta y vuelve para intentar acostarse con la mujer, pero se frustra. Lame el papel de donde había extraído la base. La mujer se incorpora, lo reprende y juega a pedir un deseo. Ángel está nervioso. Va y vuelve de la puerta, a cada ruido regresa a verla, revisa el pasillo. Cuando termina el juego y empiezan a besarse, dos personas irrumpen en la habitación con armas de fuego. Ángel logra golpear a uno con una botella y amenazar al otro con el filo de la botella rota. Sale de la habitación y corre hacia una puerta al final del pasillo.

Escena II: Ángel sale por la puerta de un balcón hacia la calle, perseguido por los matones. Salta a otro balcón y luego encima de una furgoneta, atraviesa la calle y corre hacia el cementerio por un puente peatonal. Entra en el cementerio y a partir de allí será perseguido por un solo matón, entre las hileras de tumbas. El matón lo persigue confundido, atraviesa un pasillo oscuro y súbitamente Ángel lo ataca con violencia, dejándolo inconsciente. Le roba y se aleja.

2) Salvador amanece en su casa (Anexo 2)

Escena I: Empieza con un plano general del cuarto de Salvador. Se despierta e incorpora, medio dormido.

Escena II: Luego vemos la ducha y a Salvador tomando un baño. Se seca con una toalla que luego usa para tapar una de las ventanas que falta de la puerta. Al terminar, ingiere una pastilla que ha tomado del espejo, toma un periódico popular y empieza a masturbarse. Suena el teléfono, contestan y se escucha la voz del padre llamándolo, insistente.

Escena III: Vemos a Salvador contestando la llamada. Es Ángel, que anuncia su llegada. Salvador se excusa y queda en recibirlo por la tarde. Luego habla con el padre mientras desayuna, parado, en el comedor. El padre le advierte sobre Ángel y le pide ayuda. Aparece

en cuadro la abuela, paralítica. Al preguntarle por qué le han llamado de la academia, Salvador confiesa que ha sido expulsado, por lo que recibe una bofetada y luego una paliza.

3) Robo tapacubos (Anexo 3)

Escena III: Marlon y Salvador caminan hacia la entrada del Terminal Terrestre de Quito, por la calle. Ven a un auto estacionado sin el tapacubos de la llanta delantera. Marlon se le acerca y le ofrece vendérselo. Mientras lo convence y distrae, Salvador da una vuelta por detrás y extrae el tapacubos de la llanta trasera del mismo auto. Marlon lo convence y Salvador aparece por un lado para mostrárselo. Lo ubica en la llanta delantera.

4) Llegada a casa de Salvador, primera huida (Anexo 4)

Escena I: Ángel, Marlon y Salvador llegan a la casa de este último. Retiran a la abuela de la casa de Inesita, la vecina, que reprende a Salvador e insiste en el pago de la renta. Al entrar se ve en el fondo del cuadro a uno de los perseguidores de Ángel, con quien empieza la segunda escena.

Escena II: El matón rodea lentamente la casa de Salvador por un costado, se ve en el paisaje el sur de Quito. Entra a la parte trasera por un callejón, sacando un revólver, y encuentra una puerta cerrada con poca seguridad (un candado mediano).

Escena III: Se ve la mesa del comedor en la casa de Salvador. Alrededor están sentados Ángel, Marlon, Salvador y su abuela, a la que Ángel da de comer. Mientras Marlon cuenta un dinero y hace escuchar a Salvador una música (Exxon Valdez), Ángel lleva una cucharada a la boca de la abuela. Marlon se despide y quedan sólo Salvador, la abuela y Ángel.

Escena IV: La toma se aleja desde la ventana del baño, mientras Ángel habla con Salvador, hasta que vemos una puerta. Se abre y vemos la sombra de una persona que sostiene un revolver y luego el brazo mismo. Continúa después con la conversación entre Ángel y Salvador en el baño. Ángel se está pintando el pelo mientras habla de lo que sucedió en Guayaquil, y de cómo perdió el dedo. Salvador le cuenta el robo de la mañana, elogiando a Marlon y queriendo presumir. Ángel le habla de ‘pensar más en grande’, incitándole a robar más que tapacubos y plumas, mientras Salvador juega con la pistola. Mientras tanto, la persona que ha entrado se acerca al baño. Vemos un plano con la abuela sentada y al fondo un espejo donde se ve al matón. Suena un disparo y volvemos al baño. Vemos el hueco que ha dejado la bala en la pared. Salvador está muy asustado, y Ángel sabe que tiene que huir. Ambos empiezan a salir.

Escena V: Empieza con Ángel y Salvador saliendo apurados del baño. Ángel tiene untado el tinte en el cabello y busca la salida, mientras Salvador se excusa a gritos con la vecina. Al salir, Ángel se lleva el pan que había en la mesa. Salen fuera de la casa y se cruzan con el

padre de Salvador, que está llegando. Huyen por una escalinata que da a una avenida contigua, seguidos por éste, y toman un bus de línea hacia el Norte de Quito.

5) Carolina sale a su graduación (Anexo 5)

Escena I: Inicia con un contrapicado de la madre de Carolina, prima de Salvador, quien apura los preparativos de la graduación de su hija. Entra en cuadro su marido y luego J.C., el novio de Carolina, que pregunta por ella. La madre va a llamarla.

Escena II: Vemos a Carolina en medio de una llamada telefónica, conversando con su amiga. Mientras termina de arreglarse, Salvador toca la ventana y luego entra en su habitación. Empieza a contarle la situación en que está metido.

Escena III: Vemos a Ángel lavándose el cabello, que ha cambiado de color a rubio, y luego acercarse hacia el grupo de amigos de J. C. Con el pretexto de pedirles un cigarrillo, ofrece venderles la pistola que consiguió esa mañana Marlon, y que Salvador ha puesto en sus manos.

Escena IV: Volvemos al cuarto de Carolina, donde continúa la historia. Carolina pregunta por la pistola y Salvador le dice que está en buenas manos. Le dice que necesitan un lugar para pasar la noche. Luego Carolina debe irse, acepta la propuesta de Salvador y deja el cuarto.

Escena V: Carolina se incorpora a la escena en exterior, saluda con los amigos de J.C. En seguida llega J.C. en su auto, con Ángel de copiloto. Ángel baja del auto y saluda con Carolina, que lo rechaza. Ella se acerca al auto de J.C. y tiene una pelea con él, porque cree que ha comprado drogas. Los padres de Carolina pasan retirándola y los amigos de J.C. vuelven al auto. Vemos atrás a Ángel, que se ha ocultado de la familia de Carolina con ayuda de los amigos de J.C. Se ve salir el auto a Salvador llegando donde Ángel. Lo invita a subir al cuarto de Carolina, donde se esconderán hasta la noche.

6) Robo en casa de Carolina (Anexo 6):

Escena I: Empieza en el cuarto de Carolina, en la noche, después de una elipsis temporal con respecto a la anterior escena. Se ve en la tele un programa cómico popular de la época, y luego a Salvador, mirándolo divertido. Ángel está acostado en la cama de Carolina, y propone a Salvador robar esa casa. Salvador se niega, por respeto a Carolina, mientras Ángel expresa su aversión por esa familia. En seguida Ángel se dirige al baño. Salvador pregunta por la pistola que le había confiado, pero Ángel la evade, y le dice que irá por una botella. Salvador le advierte de los invitados, que llegan en ese momento, luego toma el teléfono de Carolina y empieza a marcar a su casa. Ángel no quiere que lo haga, pero termina haciéndolo. Empieza a hablar con el padre.

Escena III: Empieza con un contra plano de la cabeza de Ángel mirando a través de una baranda hacia la fiesta de graduación de Carolina, donde están reunidos todos los invitados. Vemos al padre pronunciando unas palabras para brindar, mientras Carolina mira alrededor (se ve a su novio J.C. observándola). Mientras el padre pronuncia el discurso, se ve el brazo de Ángel detrás de todos robándose una botella de whisky, y Carolina alcanza a observarlo. Se pone nerviosa pero nadie se da cuenta. Termina el discurso, brindan.

7) Huida a Guayaquil

Escena V: Inicia con una panorámica en el puente de entrada a Guayaquil. El auto que han robado Ángel y Salvador llega a la ciudad costeña, atravesando el centro y luego el sur. Se ve, entre otras cosas, el tráfico, la arquitectura de los sectores populares, algunas personas empezando el día en sus negocios, el mercado, el paisaje de la zona sur guayaquileña. Entran en una mecánica y Ángel sale del auto para negociar la venta del carro.

Escena VI: Inicia con un plano corto de Salvador, sentado en el auto mientras Ángel negocia su venta. Vemos a Ángel conversando con un mecánico y enseguida otra vez a Salvador, quien empieza a oír la voz de una persona colombiana, negándose a aceptar el negocio. Mientras se escucha esa conversación, vemos a Salvador tomándose una pastilla que ha extraído de un frasco. La cámara se aleja un poco más y volvemos a ver al mecánico que apareció hablando con Ángel al principio. Están sellando el negocio y Ángel se despide, se acerca al auto, muestra un sobre con el dinero e invita a Salvador a irse.

Escena IX: Empieza con un primer plano de Salvador fumando base. Se ve que está en una esquina de un barrio pobre de Guayaquil, se incorpora y empieza a caminar. Atravesamos con él el barrio, viendo las casas mal construidas, calles de tierra, niños jugando. Ángel entra en una puerta hacia un billar, donde vemos seis mesas de juego vacías. Le atiende una señora, vestida de negro, negándose a recibirlo. Después de que ha escuchado su nombre, le pide esperar un momento. Mientras regresa, Ángel se acerca al mostrador y observa detrás de una cortina.

Escena X: Vemos en cuadro un plano general de una velación, con velas encendidas alrededor de un ataúd. En seguida la cámara hace un tilt down hacia el ataúd, en el que vemos la cara del matón que Ángel había golpeado en la primera secuencia. Vemos a su madre llorar desconsolada junto a la caja, y en seguida, en el fondo, a la chica que atendió a Ángel acabando de decir algo al oído de uno de los concurrentes.

Escena XI: Salvador corre por el billar, atraviesa nuevamente el barrio que recorrió de entrada y huye por una escalinata, cuesta abajo, entre la gente que trata de detenerlo. Al llegar a una intersección es atropellado por un automóvil.

8) Salvador mata al asesino de su padre / Soledad de Ángel (Anexos 8 y 9)

Escena X: Empieza en el baño de la casa. Salvador se prepara para ir al hospital y habla con Mayra. De pronto se escucha en off la voz de uno de los matones, amenazando a Ángel y a Marlon, que están en la sala. Golpea a Marlon para que se pegue a la pared y Ángel intenta herirlo con un florero, pero falla. Queda apuntando a Ángel, pero llega por detrás Salvador y le da un golpe en la cabeza que lo deja inconsciente. Vemos un plano general, a la altura del piso, en el que se ve a Ángel, Mayra, Marlon, Salvador, el asesino tirado en el piso y a la abuela, que está sentada en la sala. Es uno de los planos con más duración de toda la película. Mientras Salvador arregla su sala, Ángel se apresura a envolver al matón, que ha muerto por el golpe. Mayra le pregunta cómo se va a deshacer del cuerpo, y Ángel le responde que no será sólo él, sino todos. Marlon se queja y habla de su concierto, mientras Salvador llama al hospital. Allí se entera de que lo operarán esa tarde, y cuando quiere contarle tiene otro ataque epiléptico.

Escena XI: Salvador da de comer las últimas cucharadas de una sopa a su abuela, mientras le habla de lo que está pasando. Recuerda la muerte de su madre y evoca la de su tío a pesar de que no ha muerto todavía. Después prepara otra ‘pistola’ y fuma frente a su abuela, mientras sigue reflexionando. Al final, lleva a la abuela a su cuarto para que duerma.

9) Ángel habla con J.C. / Ángel confiesa la verdad a Salvador (Anexo 10 y 11)

Escena IX: Empieza con un primer plano difuso de Mayra. Salvador se está despertando luego de que ha recibido un golpe en la anterior escena. Vemos luego a Marlon que está también allí, en la parte trasera de la camioneta que Ángel había robado para deshacerse del cuerpo del matón. Marlon y Mayra le cuentan a Salvador lo que pasó. Vemos luego a Ángel, conversando con J.C., que aparece en su auto hablando por celular. Ángel le propone algo que no se revela. Volvemos a la camioneta, pero vemos en profundidad de campo a Ángel colgando el teléfono. Se acerca a la camioneta, explicando el plan. Salvador no está ya interesado, y Ángel piensa dejar la ciudad. Marlon se une al plan, ante el asombro de Salvador y Mayra, que se despiden y van a descansar en la casa de Salvador.

Escena XI: Empieza luego del segundo fundido a negro utilizado en la película. Suena la puerta de la casa de Salvador. La abre y es Ángel, que está muy entusiasmado. Salvador, por el contrario, no quiere saber nada. Mientras Salvador habla con el hospital, Ángel explica el plan para robar la casa de J.C. Como no le hace caso, y creyendo que estará indignado por no haberse deshecho del cadáver, como lo había prometido, Ángel le confiesa la verdad. Salvador pierde la paciencia y se lanza a golpearlo, pero Ángel saca un revólver. Salvador se

detiene y Ángel continúa excusándose. Al final, Salvador vuelve a lanzarse, sin violencia, sobre Ángel y deja la casa.

10) Soledad de Salvador (Anexo 12)

Escena XIV: Se enciende la luz en la casa desordenada de Salvador. Entra ubicando uno de los muebles y se dirige al comedor, donde está la abuela. Trapea un poco el piso, se agacha y se dirige a ella, hablándole de su padre. Parece que no va a volver. Al volverse, la abuela abre los ojos completamente. Vemos el cuarto de Salvador, desde el piso, debajo de su cama (donde está el cadáver que ha escondido Ángel), y luego a Salvador sentándose sobre la cama. Hay un acercamiento por travelling. Salvador une las manos, preocupado.