

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

Disertación de Grado previa a la obtención del título de:
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN
CON MENCIÓN EN PERIODISMO PARA PRENSA, RADIO Y TELEVISIÓN

A tus espaldas: Intertextualidades de la realidad y de la obra de Jorge Icaza, El chulla Romero y Flores, elementos que denotan la existencia y recurrencia de un problema de negación identitario, en varios sectores sociales de Quito.

Sophia Lucero

Directora: Msc. Claudia Arteaga

Quito – 2015

A mis padres y mi hermano,
mi amor infinito para ustedes.

Agradecimiento:

A Claudia, por ser mi guía en este proceso. A mis tutoras por sus consejos y tiempo. Gracias a todas.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| RESUMEN | 4 |
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| CAPÍTULO 1: EL CINE EN EL ECUADOR: FINES DEL SIGLO XX E INICIO DEL XXI | 8 |
| 1.1 CINE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN: HISTORIA Y ACTUALIDAD | 11 |
| 1.2 A TUS ESPALDAS: TRAMA, CONTEXTO Y REPRESENTACIÓN | 20 |
| 1.2.1 Trama | 20 |
| 1.2.2 Contexto | 22 |
| 1.2.3 Representación | 23 |
| 1.3 EL CHULLA ROMERO Y FLORES: HISTORIA | 24 |
| CAPÍTULO 2: INTERTEXTUALIDAD COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN EN EL CINE | 28 |
| 2.1 INTERTEXTUALIDAD DE LA IMAGEN | 30 |
| 2.1.1 Intertextualidad en el cine | 32 |
| 2.2 CLASES SOCIALES EN QUITO: HISTORIA, ACTUALIDAD Y ESTEREOTIPOS | 34 |
| 2.2.1 Quito contemporáneo | 37 |
| 2.2.1.1 El fenómeno migratorio y su influencia en la división social | 41 |
| 2.2.2 Estereotipos | 42 |
| 2.3 IDENTIDAD | 49 |
| CAPÍTULO 3: “A TUS ESPALDAS”: UN MUNDO DE INTERTEXTUALIDADES | 53 |
| 3.1 INTERTEXTUALIDADES DE LA REALIDAD | 53 |
| 3.1.1 El Quito en el que vivimos | 53 |
| 3.1.2 El caso del Notario Cabrera: hilo conductor de la película | 60 |
| 3.1.3 La migración y sus consecuencias | 63 |
| 3.2 EL CHULLA ROMERO Y FLORES: HISTORIA QUE SE REPITE..... | 65 |
| CONCLUSIONES | 75 |
| RECOMENDACIONES | 77 |
| BIBLIOGRAFÍA | 79 |

RESUMEN

La negación de identidad, surgida del rechazo al origen social, cultural o económico, ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia de nuestro país. Éste ha sido tratado y contado desde diversos formatos artísticos y comunicacionales. En esta época una de las películas que retomó el tópico fue *A tus espaldas* de Tito Jara, en ella se relata el conflicto desde la realidad quiteña actual.

Al no ser una trama nueva, el filme no está exento de comparaciones y, no es difícil encontrar en él referencias a aspectos de la vida cotidiana, o a otras obras, como *El Chulla Romero y Flores*, novela de Jorge Icaza escrita el siglo pasado, que por la similitud que guarda con la película antes mencionada, es reconocible en ésta; se puede leer que el conflicto base, los personajes y sus historias comparten un mismo origen.

La intertextualidad juega un rol importante en este estudio, ya que es la herramienta que permite el reconocimiento de los elementos de la realidad representados en la producción de Jara, además de todos aquellos componentes del libro que se vuelven a contar, con variaciones evidentes por el cambio de contexto, demostrando así que el conflicto persiste en el colectivo, sus mentes y preocupaciones.

INTRODUCCIÓN:

A tus espaldas, una de las cintas más taquilleras del cine ecuatoriano de los últimos años, es un filme que forma parte de una nueva ola de producción nacional, en el que se topan temas sociales, cotidianos, y en suma, más cercanos a la realidad actual del país, con todos sus tabúes, estereotipos y complejos. La película, que no está exenta de críticas tanto positivas como negativas, fue escogida no con el propósito de analizarla desde un punto de vista netamente fílmico, sino más bien para analizar su contenido.

Si bien se realiza un análisis desde la perspectiva del lenguaje audiovisual, lo que importa es la lectura que se puede hacer, en la misma, de un problema de fondo, que ha sido tratado previamente y que es perceptible gracias a la comparación que se hace entre la película, la realidad y la obra de Jorge Icaza *El chulla Romero y Flores*: la negación de la identidad, nacida del rechazo al origen racial, social, cultural, económico o geográfico.

Este problema, presente en ambas obras ha existido a lo largo de la historia ecuatoriana, a pesar del paso del tiempo, del cambio cultural y social por el que hemos venido atravesando. La trascendencia de este tópico se puede ver a través de la cobertura mediática y artística que ha tenido. Centrándome en esta última forma de expresión, resulta interesante ver cómo, gracias a la intertextualidad, se puede apreciar esta persistencia temporal y se puede leer en un texto, que podría ser ajeno o distante, a otro que presenta la misma problemática.

Realizar el análisis desde el enfoque de la intertextualidad, como forma de retratar a la realidad, aporta al esclarecimiento de cómo funciona la representación, cuáles son los estereotipos más explotados, qué elementos coinciden entre ficción y el contexto que se pretende mostrar, y qué otros son similares entre obra literaria y película, al momento de representar a la sociedad quiteña y sus complejos identitarios.

En este trabajo pretendo demostrar, con el análisis de la película *A tus espaldas* y, de la presencia de alusiones a la realidad y, del libro *El Chulla Romero y Flores* en ésta, el tratamiento que se hace de una temática recurrente, desde un enfoque específico, que tiene

que ver con la negación del origen y de la situación social y económica, presente en varios sectores sociales de Quito, visible a través de estereotipos y prejuicios.

Además de demostrar que esta premisa se cumple y que la intertextualidad es el enfoque desde el que es posible apreciarlo, este estudio busca aportar al enriquecimiento de los estudios artísticos y culturales en el país, generando nuevas fuentes de conocimiento y memorias. A más de eso, se intenta aportar al fortalecimiento y entendimiento de la identidad quiteña, tal como es percibida y representada en las obras, con sus virtudes y fallas.

Para entender lo que aquí he sostenido, el trabajo consta de tres capítulos en los que se ahonda en tópicos puntuales, que favorecen a la comprensión del tema central y funcionan a manera de explicación. En el primero se habla del cine en Ecuador, para llegar a él, es necesario empezar con un análisis del cine mundial, la manera en que empezó, sus características iniciales, arquetipos con que ha funcionado y situación actual. Dentro de este capítulo, la película analizada también está presente, siendo tratados tres aspectos fundamentales que la componen: trama, contexto y representación. Finalmente, en este capítulo hablo de la obra de Jorge Icaza, la historia presentada y el contexto en que se ambienta.

El segundo capítulo contiene un acercamiento a los conceptos esenciales de estudio. El primero es el de la intertextualidad, analizada desde el enfoque de varios especialistas en el tema, que aunque aplicaron su teoría en el área literaria, crearon nociones tan amplias que son aplicables a las demás formas de expresión comunicacional. La temática a ser analizada es la del conflicto de identidad en la sociedad quiteña, por eso, dentro del tema de intertextualidad se revisan ciertos hechos y datos importantes en cuanto a su evolución, los cambios en las distintas percepciones de uno mismo y del otro, la situación actual en que se desenvuelve la ciudad, los estereotipos que se ha manejado y que siguen vigentes, y una explicación clara de qué es identidad.

Finalmente, el último capítulo está enfocado en el análisis como tal, comparando *A tus espaldas* con aquellos elementos presentes en la realidad actual de los quiteños, que denotan una negación identitaria y, con la obra de Jorge Icaza, *El chulla Romero y Flores*,

que es la que demuestra que la idea de recurrencia de esta problemática sea real; en este punto, la existencia de una intertextualidad universal resulta clara, ya que ésta se da de manera inconsciente sin que eso signifique que no sea perceptible.

CAPÍTULO 1

EL CINE EN EL ECUADOR: FINES DEL SIGLO XX E INICIO DEL XXI

La historia del cine en el Ecuador inicia en el siglo XX, siendo el primer largometraje hecho en el país *El Tesoro de Atahualpa* del director Augusto San Miguel, en 1923. El registro de películas y la memoria cinematográfica en el Ecuador de aquella época son escasos, por lo tanto no existe la evidencia suficiente para hablar de que la producción fílmica en el país, desde que comenzó, haya sido amplia o haya alcanzado gran desarrollo.

Sin embargo, la situación en el país fue cambiando a partir de los años 50, época de auge para los documentales, en la que se destaca Demetrio Aguilera Malta con producciones como *El transporte de banano* o *Los Salasacas*, solo por nombrar algunas. Para los años 60 inicia el cambio en cuanto al tratamiento que se da al cine en el país; como un ejemplo que evidencia este cambio encontramos que Ulises Estrella funda el Cine Club Universitario, buscado que exista un mayor involucramiento por parte de los y las ecuatorianas como críticos activos y consumidores de cine. (Zoom Revista de Cine, 2012)

En este período, también empieza una mayor producción de películas, no hechas en su totalidad en el país, ya que éstas eran el resultado de coproducciones que se realizaron con países hispanohablantes, especialmente con México. Aunque la creación fílmica aumenta en este momento, no lo hace de manera significativa, pues la cantidad de películas al año era mínima, y la cantidad de consumidores de éstas escasa, en gran parte debido a la falta de difusión de estos filmes y la dificultad de conseguirlos, en el caso de buscarlos; solo las personas que se encontraban en el medio tenían acceso a ellos.

En contraposición a la situación reinante en Ecuador, encontramos el caso del cine estadounidense, con una gran producción que fluctúa entre las 600 y 800 películas al año. Estas cifras no causan admiración, pues desde sus inicios el cine hollywoodense tuvo gran aceptación por parte del público; las salas de cine eran lugares de concurrencia masiva en las que se encontraba audiencias diversas que dieron paso a que los géneros existentes fueran incrementándose. (Sadoul, 2004)

También, los filmes de Bollywood, el cine de naciones consideradas como tercermundistas, como Brasil, Argentina o Cuba, o de países del viejo continente, ha sido desde un comienzo distinto al de Ecuador. El avance que han tenido estos países, de manera tan acelerada, ha hecho que la industria nacional se vea como tardía, al menos hasta finales de los años 60, debido a que a partir de este punto la situación comienza a cambiar, aunque de manera lenta.

Para los años 70 la proximidad del país con el cine era mayor, sin embargo el panorama era similar al de años anteriores; no se podría decir que la industria cinematográfica haya funcionado de forma constante y haya tenido el reconocimiento suficiente, al menos, no si la comparamos con la situación actual. El cambio definitivo empieza a partir de 1989 con Camilo Luzuriaga y su película *La Tigra*¹, una adaptación del cuento de José de la Cuadra, que es, hasta la actualidad, la película más taquillera en la historia del cine ecuatoriano. En 1996 Luzuriaga dirige otro largometraje, *Entre Marx y una Mujer desnuda*², nuevamente una adaptación, aunque en este caso de la obra de Jorge Enrique Adoum.

La relativa cercanía con que se produjeron películas en el país a finales del siglo XX, sumada al mejoramiento de la calidad de los cines existentes, a la entrada de la cadena Cinemark al Ecuador y a la creación de Multicines y Supercines, que es, en la actualidad, la cadena de cines más grande y moderna del país, pues cuenta con 110 salas en 10 ciudades y fue la primera en ofrecer tecnología HD y Imax, fueron indicadores del creciente cambio positivo en cuanto a la relación entre el país, el cine y al crecimiento de la industria fílmica nacional.

Aunque las películas de Luzuriaga marcaron un hito en la historia del cine producido en Ecuador, el cambio total se produjo a partir de *Ratas, ratones y rateros* de Sebastián Cordero en 1999. Esta película, una de las más taquilleras hasta la fecha, ganó numerosos reconocimientos internacionales, como el Premio a Mejor Edición en el Festival del Nuevo

¹ *La Tigra* (1990), la película más taquillera del cine ecuatoriano, con 250 mil espectadores. (El Telégrafo, 2012) En ella se cuenta la historia de Francisca Miranda, una bella mujer manaba que utiliza su fuerza y encantos para mantener el control sobre sus hermanas, su tierra y los que la rodean.

² Libro homónimo de Jorge Enrique Adoum, ambientado en Quito de los años 70. La obra trata temas como la vida política del protagonista y sus amigos, distintas relaciones amorosas y escenas en que se conectan realidad y fantasía. (Araujo, 2013)

Cine Latinoamericano de La Habana, y fue nominada a Mejor Película Extranjera de Habla Hispana en los premios Goya. (Zoom Revista de Cine, 2012)

Ratas, ratones y rateros marcó un antes y un después en el cine nacional; abrió las puertas al tratamiento de temáticas sociales, políticas, culturales y económicas que corresponden a nuestra realidad como país. Después de ésta, se produjeron otras películas ampliamente aceptadas por la audiencia como *Crónicas* (2004) del mismo Cordero, y *Que tan lejos* (2006) de Tania Hermida, que no solo tuvieron éxito en Ecuador, sino que también fueron reconocidas a nivel internacional.

La mayoría de películas que se realiza en Ecuador, desde 1999, son parte de un cine nuevo, auténtico, que busca distanciarse del típico cine hollywoodense que ha sido el dominante a nivel mundial durante años. Este cine ecuatoriano, tomado como parte de la nueva ola de cine latinoamericano, es considerado como una especie de “Tercer Cine” que lo que busca es salirse de lo establecido, de los típicos temas que suele tratarse y la forma en que se lo hace, para centrarse en un aspecto más artístico, estéticamente hablando, y en temáticas más cercanas a la realidad que vive el país. (Gray, 2010, p. 88-89)

La aprobación de la Ley de Cine en 2006, y la consecutiva creación del Consejo Nacional de Cine (CNCINE), fueron razones determinantes para la consolidación absoluta de la industria cinematográfica ecuatoriana, pues las condiciones para que se desarrollara mejoraron. Ahora la estética y temática estaban definidas, o al menos cerca de definirse; “Identidad, esa es la respuesta que da Tania Hermida, Fernando Mieles y Tito Jara cuando se les pregunta sobre el tema de sus película” (Zoom Revista de Cine, 2012, p. 6). La problemática en torno a la identidad, desde sus diversas perspectivas, se habla de identidad del individuo o de una nación, se convierte en la temática principal en la producción cinematográfica del país.

A partir de este momento tanto los directores consolidados, entre los que se encuentran los mencionados, como los nuevos, por ejemplo Javier Andrade, Juan Carlos Donoso, Tito Jara y otros, tenían la posibilidad de ejecutar sus proyectos, tanto por el apoyo económico con el que contaban, como por las garantías que les brindaba la ley, y por la aceptación, cada vez más grande, que tenían por parte del público.

El cambio que se dio en menos de 20 años ha sido radical. En la actualidad existe una producción promedio de 10 películas ecuatorianas al año. Hay que resaltar que ha habido también una especie de descentralización de producción, ya que no solo se hace películas en Quito, Guayaquil o Cuenca, ahora también se realizan en ciudades pequeñas, a lo largo y ancho del país, tanto por la ayuda económica brindada por el Consejo Nacional de Cine, como por la inversión personal que hacen los directores de cine de estas zonas, con la intención de llevar a cabo sus proyectos.

Uno de los ejemplos más claros que encontramos de esta producción en ciudades pequeñas es el de Manabí; tratando temas locales, como el de violencia rural, la vida montubia en el campo y en la urbe, el cine manabita ha logrado reconocimiento a nivel nacional. Lo interesante de este caso es que es un tipo de producción distinta en la que, ante la falta de financiamiento por parte de terceros, se hace películas totalmente autofinanciadas, en las que se aprovechan los escenarios naturales y espacios públicos de la provincia y, donde participan ciudadanos que, al no tener experiencia previa en actuación, dotan de mayor realismo a las películas.

Después de conocer toda la evolución por la que ha pasado el cine en Ecuador, podemos ver que, si bien el camino por recorrer aun es largo, ha habido un crecimiento que, aunque ha sido lento, es fuerte y ha permitido que se den a conocer y se reconozcan producciones locales, dentro y fuera del país.

1.1 Cine como medio de comunicación: Historia y actualidad

El antecedente más antiguo del cine es la imagen. Desde la prehistoria se buscaba crear la ilusión de movimiento, y existen grabados que muestran animales dibujados de tal manera que lo simulaban. La industria cinematográfica que conocemos actualmente es el resultado de un proceso de evolución que se dio a lo largo del siglo XX: “el cine es un complejo fenómeno histórico (manifestación artística, institución económica, tecnología, producto cultural)” (Allen, 1995, p.36). El primer invento con el que se logró reproducir el movimiento, o generar la ilusión de este, fue el quinetoscopio de Thomas Edison, que permitía ver las imágenes en acción, pero aún no permitía reproducirlas.

El llamado séptimo arte inició como tal en 1895 con el cinematógrafo de los hermanos Lumière. Con su invento ellos capturaron imágenes de la vida cotidiana de Francia de aquella época, y los proyectaron en lo que fue la primera sala de cine de la historia. Aunque se podría pensar que por la simpleza de las imágenes que se proyectó, gente saliendo de la estación de tren en *L'arrivée d'un train*, no se estaba comunicando, lo cierto es que si se lo estaba haciendo, y de una manera innovadora para la época. (Gordon, 2010)

Inicialmente el cine fue mudo, aun no se sabía cómo unir sonido e imagen. Ante esto, se optaba por tocar piezas musicales en vivo, durante las funciones, o poner cintas de audio, intentando que corran al mismo tiempo que los fotogramas. Durante esta época predominó una especie de teatralización de la realidad, con actuaciones, escenarios, vestuario y maquillaje más distantes a la cotidianidad y evidentemente más cercanos al teatro. Sin embargo, a final de los años 20 se descubre la forma de unir de forma sincronizada sonido e imagen, y con esto la manera de hacer películas, como se hacía hasta la época, cambia de manera radical. (George, 1983)

Como se dijo anteriormente, el cine ha sido desde que empezó, intencionalmente o no, un medio de comunicación, expresa algo y genera un proceso comunicativo que acarrea una consecuencia/reacción, o una lectura por parte del perceptor. Tomando esto como precedente, aparte de las diferencias obvias entre la industria fílmica de antes y de después de los años 20, encontramos la que es la diferencia más importante.

En la época del cine mudo, las películas comunicaban pero de manera más simple, solo lo hacían a través de imágenes. En contraposición a esto, en la época sonora, a partir de finales de los 20's, el cine se vuelve una forma más eficiente y efectiva de comunicar, comparándolo con todos los medios precedentes, ya que se convierte en una especie de medio de comunicación completo en el que se combina dos recursos, imagen y sonido. (Gutiérrez Espada, 1980, p. 44)

A raíz de esta conversión en medio audiovisual, la industria cinematográfica a nivel mundial cambia y crece. Surgen nuevas escuelas y formas de hacer cine; nuevos enfoques y formas de experimentación. A más de esto, las temáticas tratadas aumentan y con esto la

diversidad de audiencias que consumen películas. El cine pasa a ser más que un simple medio para entretener, convirtiéndose en un gran recurso para influenciar sobre los públicos.

En el imaginario colectivo, la imagen de cine como medio de difusión de información termina el momento en que aparece la televisión, en los años 30, ya que todo lo concerniente a noticias y a temas “serios” pasa a este nuevo medio; entonces, el cine vuelve a su origen como fuente de entretenimiento, aunque esto no hace que su influencia disminuya. Sin importar los contenidos que trate, desde su consolidación como medio audiovisual y comunicativamente hablando, el cine ganó una importancia que difícilmente perderá.

Con el pasar de los años, las películas se convirtieron en un medio de educación y propaganda que afecta a los espectadores de maneras distintas, entre las que se destacan dos. Por un lado, el cine actúa influenciando o cambiando sus actitudes, opiniones o creencias, y por otro, incrementando su conocimiento o la cantidad de información que perciben. La exposición a cualquier tipo de producción fílmica, sea de ficción, documental o del género que sea, provoca inevitablemente alguna modificación en el espectador, ya sea momentánea o permanente. (Fearing, 1950, p. 110)

A propósito de esto, cabe mencionar el que se podría considerar el caso más notorio de cine como medio de persuasión: el cine propagandístico difundido durante la Segunda Guerra Mundial. En un mismo conflicto bélico, las películas producidas por dos países, Alemania y Estados Unidos, enemigos en el momento, logró formar ideas contrarias en los espectadores que las consumieron. Las diferentes visiones de un mismo hechos, y los enfoques dados a los productos creados en torno a ellas, generaron reacciones y cambios distintos.

En el caso alemán el cine fue utilizado por Hitler para enseñar su doctrina y convencer a su pueblo de que él estaba en lo correcto (Fearing, 1950). Los distintos anuncios propagandísticos que difundió en salas de proyección, y las películas dirigidas a la juventud alemana, con la finalidad de reclutar más personas para luchar por la causa que consideraban correcta, lograron su cometido, ya que gran parte de la población creyó y apoyó sus ideas. Dentro de este ejemplo encontramos otro específico: el documental *El*

triumfo de la voluntad (1935)³, dirigido por la actriz alemana Leni Riefenstahl. Este tuvo gran influencia en los espectadores, porque al mostrar de manera exaltadora imágenes del congreso del Partido Nacionalsocialista⁴, llevado a cabo en Núremberg en 1934, aportó a la idea de nacionalismo y patriotismo, y generó en los pobladores una aceptación de los postulados de Hitler como propios.

El otro caso de cine persuasivo en aquella época fue el utilizado por Estados Unidos. Al igual que en Alemania, las películas hechas por este país aportaron a la aceptación, por parte de los espectadores, de la postura de Estados Unidos como la correcta. Las películas, cortometrajes y propaganda transmitidos en salas de cine de esta nación mostraban a una Alemania amenazadora, y principalmente, a un Hitler equivocado que debía ser vencido; en contraposición a esta imagen, Estados Unidos se representaba como salvador y como portador de ideales y principios morales buenos, dignos de admiración.

Nuevamente, en este ejemplo podemos, solo por mencionar uno, hablar del cortometraje *The Ducktators* (1942)⁵, de la compañía Looney Tunes; a pesar de ser una producción animada, en teoría para niños, esta muestra de manera gráfica e inequívoca el desastre producido por Hitler, Mussolini y Tojo, en sus respectivos países. La única en hacerles frente es la Paloma de la paz, alusión a Estados Unidos, que dice que aunque está en contra de la guerra y la violencia que viene con ella, debe luchar contra los tres dictadores y frenarlos, siendo así la libertadora.

³ *El Triunfo de la voluntad* es una de las películas propagandísticas más famosas de la historia del cine. En ella, la actriz alemana Leni Riefenstahl documenta el desarrollo del congreso del Partido Nacionalsocialista (Nazi) desarrollado en Núremberg, en 1934. A través de mostrar imágenes de la multitud asistente, los grupos uniformados presentes, acercamiento a banderas, símbolos, a jóvenes y niños que representaban el ideal de la “raza aria”, y de recoger fragmentos de discursos de líderes del partido, entre los que se encuentra Hitler, demuestra la idea de una Alemania que vuelve a ser potencia mundial, conducida por un líder “mesiánico”.

⁴ Concentraciones anuales celebradas entre 1923 y 1938, por el Partido Nacional Obrero Alemán, cuyo objetivo era dar a conocer las ideas políticas del partido, especialmente de Hitler, además de realizar desfiles y eventos deportivos, artísticos y culturales que atraían una gran cantidad de asistentes.

⁵ Corto animado de Looney Tunes, dirigido por Norman McCabe, en 1942. En él se hace una representación de la Segunda Guerra Mundial, mostrando a un pato Hitler, un ganso Mussolini y un pato Tojo que, tras querer dominar el granero, son derrotados por la paloma de la paz, personaje que recuerda a Estados Unidos en su función de salvador y pacificador.

Como vemos, ambos ejemplos muestran claramente cómo el mensaje difundido a través del cine puede incidir en el comportamiento o ideología de una persona o de una sociedad entera. Probablemente las personas que consumieron estos productos audiovisuales no lo hicieron con la intención de afianzar o ganar una creencia, sin embargo, y de manera inevitable, fueron adoptando un modo de pensar, como consecuencia del bombardeo propagandístico y de la exposición a películas.

Partiendo de esta idea, existe la creencia de que los medios masivos de comunicación, y en este caso el cine, afectan en la magnitud en que lo hacen porque llegan a mentes en blanco. Aunque esto parece lógico, en especial si pensamos en receptores (audiencia pasiva) en lugar de perceptores, lo cierto es que los mensajes transmitidos a través de los medios nunca llegan a mentes vacías, sino a mentes previamente educadas o que cuentan con un grado de conocimiento anterior. “La realidad que aparece en la pantalla, pues, nunca es totalmente neutra sino siempre signo de algo más, en algún grado.” (Martin, 2002, p. 23). Si esto no fuera así, no habría cambio en las audiencias y el cine ya no sería una herramienta de comunicación efectiva.

En todo proceso comunicativo el mensaje es importante, sin embargo hay que recordar que, a veces y, como planteó McLuhan (1964) en su libro *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, el medio es el mensaje. En ocasiones la persuasión que se logra no es gracias a la efectividad del mensaje, sino a la influencia que ejerce el medio utilizado para esparcirlo. El cine, por el lugar en que le ha puesto la sociedad, tiene más influencia por sí mismo que por el contenido que transmite (Gray, 2010, p. 80). Tiene un rol importante al momento de formar percepciones e ideas en cuanto a la vida, la actualidad y lo que se considera como relevante en ella.

Para ejemplificar este fenómeno existen dos posibilidades: por un lado, está la del cine como elemento determinante en la formación de la sociedad, no importa qué transmita, sino la manera atractiva en que lo haga. Así, si existiera algún conflicto bélico en un país distante y al mismo tiempo saliera una película con buenas críticas, probablemente esta última sería la que ocupe la mente e interés de las personas. El segundo ejemplo tiene que ver más con la eficacia del mensaje en función del medio utilizado para comunicarlo: una misma temática tratada en un libro no va a ser recibida de la misma manera que si fuese

tratada en un medio visual o audiovisual, y en este caso, en una película. Un caso claro es el de adaptaciones de libros, que en ocasiones se llegan a conocer solo gracias a la película que se hizo con base en él.

El rol del cine como medio de comunicación ha ido cambiando, sin embargo la efectividad de su uso e influencia se ha mantenido invariable. Una de las razones para que siga vigente es el avance tecnológico que ha habido en este siglo. Entre los adelantos más remarcables encontramos a la internet, que ha presentado tanto aspectos positivos como negativos. Entre lo positivo encontramos que gracias a este nuevo medio, la difusión de películas se vuelve prácticamente ilimitada, ampliándose así la cantidad de consumidores; esto también es negativo, debido a que los filmes encontrados, generalmente, son gratuitos y esto representa pérdidas económicas para la industria cinematográfica mundial.

La digitalización del cine también fue un avance importante; gracias a esto mejoró la calidad de la producción y se ampliaron los recursos y posibilidades, llegando al punto de poder crear una película utilizando únicamente una computadora. Otra de las razones para que el cine se mantenga actual es la evolución que ha sufrido en cuanto a tópicos, ha sabido adaptarse a las necesidades y preocupaciones de la época. Por ejemplo, en la actualidad están en auge los temas relacionados con el cambio climático, al ser este uno de los problemas más mencionados en el ámbito de la opinión pública y que mayor turbación genera en las personas.

A más de este tema, hay otros que de cierta manera han resurgido y están en auge, como el de los superhéroes, antes presentados a través de historietas o cómics. Estos filmes, que son sin duda los que mayor consumo tienen, empezaron a posicionarse a partir de las adaptaciones de Batman, hechas por Tim Burton en los años 90. Desde entonces la realización de películas con esta temática ha sido cada vez mayor y sigue creciendo; se prevé que para el 2020 se estrenen cerca de 27 cintas. (Cabanelas, 2015)

El caso de las adaptaciones de cuentos de hadas, tradicionalmente contados de manera oral o a través de libros, es similar al de las películas antes mencionadas. En los últimos años han reaparecido clásicos animados de Disney, ahora en versión humana, y también se ha llevado a la gran pantalla otros cuentos, dándoles giros modernos o inesperados en comparación con la historia original. La cinta responsable de empezar con este “reciclaje”

de relatos fantásticos fue *Alicia en el País de las Maravillas* (2010), dirigida por Tim Burton.

Como vemos, el cine sigue siendo un medio de entretenimiento importante que es consumido por diversos motivos: se usa académicamente, y de manera usual en aulas, como forma de dinamizar las clases y mejorar el proceso de aprendizaje. Es una forma de esparcimiento, lo consumen tanto familias como amigos; es el pasatiempo preferido a todo nivel económico, social y cultural. El nivel de consumo del cine y de los productos comunicacionales que ofrece, hacen que este sea un medio importante en cuanto a la formación de ideas y opiniones acerca de vida, muerte, felicidad, belleza, terror y, en fin, de la vida en general.

Estamos acostumbrados a consumir historias que venden un ideal de vida perfecto, sobre todo si hablamos del caso de la producción hollywoodense, que es la más conocida a nivel mundial y la que más difusión e influencia tiene sobre las audiencias. Sin embargo, existe también un tipo de cine que pretende mostrar un retrato más sincero de la realidad, a través de producciones en formato documental, de producciones de cines periféricos, de películas independientes, entre las que se destacan las latinoamericanas y europeas. Gracias a la creciente aceptación de este nuevo cine, nos encontramos en una situación mucho más diversa en cuanto a la influencia que tienen las películas sobre el público.

Después de haber visto aspectos generales en cuanto a la historia del cine, y para entender mejor el proceso de cambio por el que ha pasado la industria cinematográfica, hasta llegar a la situación en que se encuentra actualmente, debemos mencionar aquí, como ha sido en varias partes del mundo. El primer caso, que como se dijo, ha sido el más conocido e influyente, es el del cine estadounidense.

A partir de la época del cine mudo hasta los años 50, época posterior a la Segunda Guerra Mundial, los musicales eran el producto estrella de la producción cinematográfica de Estados Unidos. A partir de los años 50, van naciendo nuevas formas de narración, de construcción de historias y de experimentación. Estos cambios son el resultado de varios factores sociales, económicos, culturales y políticos; por un lado van cambiando las leyes,

como el Código Hays⁶, uno de los principales responsables de la censura de la época, que va perdiendo peso (Sadoul, 2004). Por otro lado, encontramos el hecho de que ciudadanos de distintos orígenes étnicos y nacionalidades llegan a Estados Unidos; su presencia en la sociedad estadounidense marca la visión que se tiene sobre ellos y determina los estereotipos usados de forma habitual en películas.

A pesar de que existe una llamada época de oro en el cine hollywoodense, cada década del siglo XX tiene algún elemento particular o una narrativa específica que la distingue de la década precedente y posterior y la hace importante; en cada una encontramos una película o películas que pueden considerarse como icónicas, o que son de culto en la actualidad. Esto no hace más que afianzar lo ya dicho acerca del cine estadounidense como el más fuerte de todos, éste ha marcado la forma en que se hace cine alrededor del mundo: La situación en Ecuador no es ni remotamente comparable con la de EEUU, pues mientras nuestro cine empezaba a desarrollarse, el suyo estaba en la cima, y aun ahora, con el desarrollo que hemos alcanzado, no se puede hablar de que exista un nivel similar.

Cabe mencionar aquí otros cines que son menos conocidos o nombrados, pero que han tenido un desarrollo alto, comparable con el de Estados Unidos. Podríamos hablar de cine europeo, africano e incluso sudamericano; no hay que olvidar que cines como el argentino, brasilero, mexicano o cubano han tenido un avance tal, que han llegado a tener reconocimiento internacional. Algunos de los ejemplos más representativos son la película brasilera *Ciudad de Dios* (2002) de Fernando Meirelles, catalogada por la revista Times como una de las 100 mejores de la historia, o la argentina *El Secreto de sus Ojos* de Juan José Campanella, que ganó un Oscar a mejor película extranjera en 2009.

Si bien estos ejemplos son importantes, existen dos casos particulares que merecen un mayor acercamiento; el cine asiático y el cine hindú. El primer acercamiento que se tiene con el cine asiático comienza en Japón. El cine japonés producía ya en los años 50, un promedio de 200 películas al año, sin embargo gana notoriedad a partir de 1951 con

⁶ Código de producción cinematográfica creado por la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de América (MPPDA), de mano de William H. Hays, vigente de 1934 a 1968. En él se establecía una serie de pautas para asegurar que se preserve la moral en las películas, evitando tratar, de manera explícita, temas como sexo, violencia, o la utilización de blasfemias y atuendos reveladores en pantalla.

Rashomon de Akira Kurosawa, película que ganó un León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia. (Sadoul, 2004)

A partir de este evento la mirada del mundo se torna hacia este cine, que resultante fascinante y desconocido para un público acostumbrado al glamour hollywoodense. Si vemos la situación actual del cine asiático nos encontraremos con que existen directores consagrados, películas icónicas e industrias cinematográficas con una calidad impresionante. La producción japonesa sigue siendo una de las más grandes, a ésta la acompañan la china, dentro de la que se incluye a la cinematografía de Hong Kong, la filipina y coreana.

Este último caso amerita una revisión particular, ya que no se puede hablar de cine coreano a secas; solo el cine de Corea del Sur ha logrado reconocimiento internacional, ya que el de Corea del Norte es de consumo interno, al tratar temas que tienen que ver con la situación social, económica y política reinante en el lado totalitarista del país asiático.

El segundo caso notorio de cine “periférico” es el hindú. Aunque la producción en India va mucho más allá del cine producido en Mumbai, antes conocido como Bombay, al momento de pensar en su cine se suele pensar exclusivamente en Bollywood; esta palabra proviene de la mezcla entre Bombay, y Hollywood, esta ciudad es la más representativa al ser la que tiene más actividad cinematográfica.

Antes de independizarse, India era ya el tercer productor más grande de películas del mundo, con un promedio de 200 filmes al año, sin embargo, solo alcanza notoriedad internacional a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, que vendría a ser también la época de su desvinculación del Reino Unido. Desde entonces el mundo se fija en este cine, al igual que en otros desconocidos hasta la fecha y descubre que existen películas, historias, tramas, narrativas e imaginarios más allá de lo que Hollywood había establecido.

Al igual que el cine en Europa y Estados Unidos, el cine hindú ha sido determinante en la construcción de su sociedad, identidad, valores y cultura, tanto para la gente del país como para los extranjeros. A más de esto, el cine bollywoodense muestra claramente la dicotomía existente entre las diferencias económicas dentro de India, entre lo que se

considera como tradicional y moderno, entre Oriente y Occidente y entre lo global y lo local (Tejaswini, 2013, p. 3). Esta gran industria es una de las más fuertes que hay, tanto por su valor como medio de influencia como de entretenimiento.

La visión de mundo que tienen las audiencias actuales, gracias al cine, es mucho más variada de lo que era años atrás. Por un lado se mantiene, así sea de manera inconsciente, la idea de lo que es la vida perfecta y soñada, pero por otro lado, se tiene una lectura más cercana y realista de la vida, que, me atrevo a decir, puede incluso caer en el pesimismo. Ahora conviven en las personas tanto un sentimiento de contemplación y anhelo como de identificación y nostalgia.

El cine, a más de entretener a millones, ha sido y es indispensable en el desarrollo de las diferentes sociedades alrededor del mundo. Como medio de comunicación que es, ha permitido la difusión de ideas, noticias, hechos y, también ha aportado en la construcción y afianzamiento de imaginarios colectivos e individuales. Sin embargo, la situación del cine es incierta, ya que los diversos factores políticos, sociales, culturales y tecnológicos que conforman nuestra época han hecho que se transforme de manera acelerada. Lo que es seguro es que, por su importancia, el cine difícilmente desaparecerá; este ha sabido amoldarse a las circunstancias y lo seguirá haciendo, para no perder el interés de su público.

1.2 A tus espaldas: Trama, contexto y representación

1.2.1 Trama

En 2011 el director ecuatoriano Tito Jara mostró al público su primer largometraje *A tus espaldas*, una película ecuatoriana coproducida con Venezuela. En ella se narra la historia de Jorge Chicaiza Cisneros (Jordi), un joven quiteño que trabaja en un banco del norte de Quito. Aunque la situación del protagonista parece la de una persona de clase media que nació en ese estrato, las cosas son diferentes para él, pues su origen es más bien humilde; nació y vivió gran parte de su vida en un barrio pobre del sur de la ciudad. Su supuesta vida cómoda, el trabajo que tiene y el sector donde vive, son para él más importantes que

para muchas personas, ya que son una forma de encajar en una clase a la que cree debe pertenecer.

Intentando mejorar la situación en la que vivían, a causa de la muerte de su esposo y la crisis económica en el país, la madre de Jordi, como muchos ecuatorianos, migró a España. A raíz de este acontecimiento comienza el cambio en la vida del protagonista, ya que todo el dinero enviado por su madre lo invierte, acompañado por su abuela, en un cambio de estilo de vida.

Al crecer, Jordi trabaja en un banco de la ciudad, en el que también laboran sus amigos. El sueldo que gana en este, al igual que sucedió con el dinero enviado por su madre, lo gasta en los cambios que cree necesarios para mejorar su estatus; adquiere ropa de moda, hace arreglos para “tunear” su auto, compra su departamento y artículos tecnológicos de última generación, para estar “a la moda”.

Estos bienes y cambios los adquiere y hace, respectivamente, con la intención de ser parte de la clase media. Además, como una forma de marcar una distancia definitiva entre su pasado y su presente-futuro, cambia su nombre y pasa de ser Jorge Chicaiza Cisneros, según él “nombre cholo”, a llamarse Jordi Lamotta Cisneros.

En este contexto, Jordi conoce a Greta, una joven colombiana que mantiene una relación oculta con Luis Alberto Granada de la Roca, sobrino del dueño del banco para el que Jordi trabaja. Al involucrarse con ella, el protagonista descubre una serie de irregularidades y negocios turbios hechos por Granada de la Roca junto con el Notario Carrera. Sirviéndose de esto, Jordi busca seguir subiendo en la escala social, ya que supuestamente encuentra una forma de conseguir más dinero.

En este proceso de ascender a toda costa, el protagonista se ve inmerso en problemas emocionales, económicos y morales: su enamoramiento correspondido a medias, los problemas en los que se mete por este, que desembocan en dificultades en su trabajo y específicamente con su jefe, y la duda de hacer o no algo egoísta, que significaría dañar a quien creía querer.

Una ciudad como Quito, en la que la división es clara, hasta la Virgen del Panecillo da la espalda al sur mientras cuida del norte; en consecuencia Jordi debe luchar por llegar a donde, según él, debe estar. A lo largo de la historia presentada en la película, se dan una serie de acontecimientos que, aunque a veces son tristes y otras veces cómicos, forman parte de la vida del protagonista y van determinando su lugar en la sociedad quiteña.

1.2.2 Contexto

La película de Jara fue estrenada, como se dijo anteriormente, en 2011, sin embargo la historia que se narra transcurre en un tiempo indeterminado que podría llegar a definirse por un hecho específico: la crisis ocasionada tras la muerte del notario José Cabrera, a la que se hace referencia en la última parte del filme. Partiendo de esto, se podría decir que la trama se desarrolla, aproximadamente, en 2006.

Dejando de lado el año en que se desarrolla la historia, es importante tener en cuenta que en el filme se habla de un Quito actual que es perceptible por varios elementos. El primero y más evidente es la utilización de espacios contemporáneos, lugares conocidos y populares en nuestra época como la Avenida de los Shyris. La infraestructura de la ciudad, los autos, la tecnología y demás elementos presentes en la película, que se podrían considerar como comunes por corresponder a la actualidad, ayudan también a la creación de esta atmósfera moderna.

La contaminación auditiva, que es parte de la vida cotidiana en la capital, también se utiliza como elemento contextualizador. Un ejemplo de esto lo encontramos en la escena en que Jordi declara su amor a Greta; aunque se esperaría que suceda en medio de un ambiente tranquilo y romántico, en la película, la escena se da entre una mezcla de palabras de amor y autos que pasan. Esta secuencia, y en realidad toda la cinta, se desenvuelve en medio de un Quito caótico en el que no se puede tener ni una conversación, por importante que sea, en paz.

Otro elemento clave al momento de contextualizar la película es el problema de la migración que se dio como respuesta al Feriado Bancario de 1999. Este fenómeno social,

que inició en el Ecuador de la década del 50 y que se desarrolló con más fuerza en los años 80's y 90's, no se muestra de manera explícita en la cinta, sin embargo, se puede evidenciar por varias razones que tienen que ver con las consecuencias que llegaron con él. La inestabilidad y falta de identidad de hijos que quedaron sin padres y a merced de influencias externas a su propia realidad, son visibles en *A tus espaldas*. El protagonista es un ejemplo claro de alguien que sufre estas consecuencias; él modifica su forma de actuar y pensar como resultado de la partida de su madre y de una posible falta de guía y atención suficientes.

La transformación que se da en Jordi, su cambio de domicilio a otra zona de la ciudad y, los bienes que va adquiriendo para “mejorar”⁷, son posibles gracias al dinero enviado por su madre desde España. Ella, al igual que los demás migrantes de la época, fueron responsables de que la cantidad de divisas que ingresaron al país se incrementara. Este ingreso de divisas, que se insinúa de manera indirecta, podría ser otro indicador de la alusión al fenómeno migratorio en la película

1.2.3 Representación

Al ser parte de esta nueva ola de cine ecuatoriano, en *A tus espaldas* se busca representar la realidad en estado “natural”, al menos como la percibe el director. Para lograrlo, Tito Jara se sirve de elementos de ambientación, como los ya mencionados en la parte de contexto, y de otros más específicos que tienen que ver con las costumbres y prácticas habituales en la sociedad quiteña.

En toda la película se puede encontrar pequeñas parcelas de la realidad contemporánea que van desde la música que se escucha en una típica fiesta quiteña, la comida que se consume de forma habitual y el lenguaje utilizado por la mayoría de personas en esta época. La construcción de cada personaje se hace también tomando como referente a la forma de actuar de personas pertenecientes a cada estrato social de la ciudad. Todo esto se hace con la intención de que la representación sea más cercana al contexto actual.

⁷ La idea de mejorar para el protagonista está ligada con un ascenso social, enfocado en la posesión de bienes materiales, en vivir en la zona norte de la ciudad, tener acceso a diversiones y espacios exclusivos de esta zona. También, la noción tiene que ver con dejar atrás el origen.

Uno de los aspectos más importantes que se quiere exponer en la cinta es el de los dos lados de la ciudad de Quito, el norte y el sur, pretendiendo mostrar así la división de clases que vendría a ser: por un lado la gente pobre, humilde e incluso marginal que vive en el sur y por otra parte, en el norte se encontraría la gente adinerada y aquellos que han llegado a tener dinero pero que simplemente no pueden esconder su origen, pues aunque se hayan trasladado al norte, siguen desenvolviéndose bajo condiciones y prácticas distintas.

1.3 El Chulla Romero y Flores: Historia

Después de haber hablado de la película que motivo el estudio, es necesario conocer la obra que será comparada, *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza. En su libro, Icaza (2007) define, a manera de colofón, el término *chulla*: “Solo. Impar. Hombre o mujer de clase media que trata de superarse por las apariencias” (Icaza, 2007, p. 9-10). Partiendo de esta noción, el escritor pinta a Luis Alfonso Romero y Flores como un personaje mestizo, por ser el fruto de la mezcla entre su madre, la indígena mama Domitila, y su padre Miguel Romero y Flores, un caballero de sociedad español, caído en desgracia y patrón de su progenitora.

La relación entre el protagonista y su padre resulta tormentosa, este último, sin estar del todo consciente de su situación desfavorable, probablemente por su alcoholismo, mantiene aires de grandeza, humilla y maltrata a hijo y madre por igual. Por esta última siente un cariño que, al estar mezclado con la culpa, por haberse involucrado con una indígena, no llega a ser expresado y se transforma en ira: “¡Por tu madre! Ella es la causa de tu viscoso acholamiento de siempre... De tu mirar estúpido...De tus labios temblorosos cuando gentes como yo hurgan en tu pasado...” (Icaza, 2007, p. 94). A pesar de todo, Luis Alfonso Romero y Flores se aferra a la herencia racial del padre y rechaza la de su madre, al considerar que su apellido español es lo único que le da valor, en contraposición a su herencia indígena, vista como razón de vergüenza y rechazo.

Al ser miembro de una clase media en la que se sentía como en el limbo, no estaba arriba ni abajo, buscaba siempre aparentar para así ser aceptado por la élite y admirado por el pueblo. Inicialmente su vida transcurre entre cantinas, prostíbulos y fiestas, una mezcla

que devela su condición mestiza; un día podía codearse con lo “mejorcito” de la ciudad, como lo llama Icaza, y al siguiente embriagarse con indígenas y prostitutas. En una jornada como muchas, y por azar, termina en una fiesta de cumpleaños a la que no había sido invitado; para justificar su presencia con la anfitriona, promete contratar un grupo musical que, finalmente, nunca llega. Ahí, conoce a la que será el punto de inflexión de su vida, Rosario, una mujer “corrompida” por haber abandonado a un esposo, al que jamás quiso.

Al principio el chulla ve su relación con Rosario como algo temporal, al pensarla un partido poco prometedor, por su falta de dote y su estado civil. A pesar de las circunstancias, de haber aparentado ser algo distinto con la mujer y de su intento por alejarla, ella termina enamorándose de él y él de ella, aunque de manera cohibida, principalmente por su anhelo de conseguir una mujer de alta sociedad que garantice su pertenencia a ésta. La presencia de Rosario cambia la vida de Romero y Flores, especialmente desde el momento en que se conoce que está embarazada.

Al saberse próximo a ser padre, Luis Alfonso Romero y Flores consigue un trabajo en la Oficina de Investigación Económica, donde, después de ser oficinista, es designado por su jefe como fiscalizador anual, para revisar la contabilidad llevada por personas pertenecientes a las altas esferas de la sociedad quiteña de la época. El primero al que debe fiscalizar es al candidato presidencial Don Ramiro Paredes y Nieto. Cuando el protagonista encuentra un balance de cuentas irregular, presentado por el ayudante del político, se convence de que este no debe estar al tanto de la manera en que sus finanzas se llevan, después de todo, el chulla creía que una figura tan admirable como Don Ramiro no podría estar haciendo cosas que estuvieran fuera de la ley.

Decidido a informar a Don Ramiro acerca de la situación que encontró en su oficina, va a su casa, para encontrarse con que solamente está su esposa, Doña Francisca, una señora altiva que se encarga de acabar con su idealización de la élite. Una vez que el chulla revela lo que ha encontrado, la mujer intenta sobornarlo, para que este presente balances alterados que oculten la realidad de la contabilidad llevada por su esposo; el protagonista siente entonces indignación y desilusión, no solo por el descubrimiento de lo turbio del accionar de una figura a la que consideraba como ejemplo, también por el trato y burlas que recibe:

Francisca le recuerda la amalgama de la que proviene, dejando en ridículo, frente a un grupo elitista, a los dos lados que lo componen, a su lado indígena, representado por la madre y a su lado blanco, simbolizado con el padre.

Como respuesta al maltrato recibido, el protagonista se embarca en un trajín para desenmascarar a aquellos a los que consideraba casi perfectos, al grupo al que otrora anhelaba pertenecer. Gracias a su heroico propósito, el chulla termina perdiendo su trabajo, y así los medios para sustentar a su mujer y al hijo que viene en camino. Pensando en posibles soluciones, se dirige hacia Doña Francisca con la intención de aceptar la coima antes ofrecida, solo para encontrarse con que ella ya no está dispuesta a pagarle. Descartada ésta posibilidad, y después de vender y empeñar la mayor parte de sus bienes, Romero y Flores ya no tiene con que sobrevivir y, por lo desesperante de su situación, toma una decisión equivocada: falsificar un cheque de su ex jefe.

Incurrir en una actividad ilegal, y haber dicho a un periódico lo que había encontrado en su investigación, son puntos determinantes para los acontecimientos finales de la obra. Las exigencias de Rosario, que empezaba a sentir dolores de parto, obligan a Romero y Flores a salir en busca de lo que ésta necesita; a su retorno, un niño del barrio le previene de volver a su cuarto, donde le esperan policías que tienen orden de apresarlos. Imposibilitado de regresar, el chulla encuentra, gracias a sus vecinos, una manera de entrar y dejar lo que había comprado. La insistencia de los policías entorpecen su propósito y, en medio de su huida, pierde las cosas de Rosario, que está cada vez más adolorida y cerca de tener a su hijo. En su escape, el protagonista encuentra la amabilidad y complicidad de sus vecinos, a los que empieza a sentir como iguales; no solo lo ayudan a fugarse, también asisten a Rosario en el parto y se unen en contra de los policías, figura de opresión de la que están cansados.

Gracias a una maniobra arriesgada, y a la ayuda de las mujeres de un prostíbulo que envían a un cliente, con la ropa del chulla, como coartada para distraer a la policía, este logra escapar e ir junto a Rosario. Al llegar se encuentra con un escenario trágico. Rosario ha muerto y él está solo, con un hijo al que mantener y cuidar, sin trabajo y prófugo de la justicia.

A pesar de lo negativo de su desenlace, el protagonista termina con un sentimiento de seguridad, al saberse mestizo y haber aceptado su lado indígena, poniéndolo sobre el español, y aceptando a la parte de la sociedad que comparte sus características; se da una especie de redención al acortar la brecha entre la identidad y la identificación con ésta, al sentirse parte de algo y saber que, después de todo, no está tan solo, su gente lo respalda.

CAPÍTULO 2

INTERTEXTUALIDAD COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN EN EL CINE

La intertextualidad ha sido un elemento importante en todas las formas de expresión artística. Se ha visto que, ya sea por inspiración o por una “universalidad del conocimiento”, se puede encontrar elementos de una creación preexistente en una nueva. El cine, visto como parte de estas representaciones artísticas, también tiene a la intertextualidad como uno de los elementos que permiten el análisis de su contenido. Para poder profundizar en esta relación cine-intertextualidad es importante entender el origen de esta última, ya que el área en que nace y en que se la ha estudiado más es en la literatura, y es desde ahí desde donde debemos partir.

La primera noción de intertextualidad nace de estudios realizados por Mijaíl Bajtín entre 1963 y 1965, acerca de obras literarias entre las que destacan las de Fedor Dostoievski, recogidas en el libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963); el fenómeno común que él encuentra en sus estudios lo denomina dialogismo. Este dialogismo significa que todo es un diálogo, no existe creación aislada, todo autor se remite inevitablemente a algo pre existente, sea de manera intencional o por casualidad; ASÍ, no existe el yo, sino el nosotros que vendría a representar la generalidad presente en cada texto. Existe una doble pertenencia, la pertenencia a sí mismo y al otro: "todo ha sido leído ya" (Villalobos Alpízar, 2003, p. 138).

Partiendo de esta idea, en 1967 la lingüista Julia Kristeva presenta su estudio “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en el que da nombre al fenómeno encontrado por Bajtín: intertextualidad, termino que será utilizado en este estudio por ser el más general. Kristeva va más allá de lo dicho por Bajtín y sostiene que siempre es posible encontrar la presencia de un texto en otro, además de esto, añade que los textos no son entes cerrados, sino que están abiertos para que sea el lector quien les dé sentido. Desde este postulado, se reconoce la importancia que se da a la cercanía entre el público y el producto que está consumiendo.

Tanto la idea que inicialmente tuvo Bajtín como la que consolida Kristeva, tienen que ver con la noción de que existe un conocimiento universal que permite que la persona que se encuentra frente a un texto descubra en éste elementos de otro, que, aunque no sean explícitos, remitirán irremediablemente al anterior o a los anteriores, pues esta relación intertextual se puede dar entre más de dos textos a la vez, en tanto “Las redes de textos son posibles porque en el ámbito de lo literario resulta enormemente fácil establecer relaciones, relaciones entre textos, mediante temas comunes, personajes parecidos o repetidos, historias similares o versiones, todo ello sin límite ni temporal, ni espacial ni lingüístico” (Camarero, 2008, p. 23).

Después de estos autores, uno de los más representativos en el tema es Gerard Genette, quien utiliza el término transtextualidad en lugar de intertextualidad: Comparando a dos de estos autores observamos que, aunque plantean de manera distinta la teoría, llegan a un mismo punto. Kristeva da énfasis a la idea del texto como un espacio de encuentro de otros textos anteriores, Genette resalta los elementos que ponen a un texto en relación con otros. Ambos llegan a la idea de universalidad en que nada es nuevo ni está exento de conexiones.

Cada autor formula su propia teoría en relación con lo dicho por el anterior y la denomina de manera distinta; a pesar de esto, y sea cual sea el término que se use para designar a este fenómeno, todos coinciden en la idea esencial: “todo acto de lectura tiende hacia una comprensión, y hacia el establecimiento de referentes, reales o imaginarios, pero referentes al fin y al cabo...El texto no existe en sí mismo, sino en cuanto forma parte de otros textos” (Villalobos Alpízar, 2003, p. 138).

Otra idea que deriva de intertextualidad es la de interdiscursividad, término acuñado por Fairclough (1995), que quiere decir que existe una mezcla en los textos al estar formados por diversos géneros y discursos. Este mismo término es para Cesare Segre (1984) la relación semiológica entre diferentes artes; con esta idea se hace referencia a que existe una influencia cultural de diversos medios en el autor, al momento de crear su obra. Si bien esta idea es usada en literatura, es posible decir que esta interdiscursividad se puede dar en cualquier medio de comunicación, al encontrarse todos conectados y relacionados. En el

caso del cine, se puede encontrar en su contenido y composición a otras formas de expresión artística y/o de comunicación.

Teniendo claras las distintas ramificaciones que existen en torno a la idea de intertextualidad, hay que abordar el tema de qué hace a una obra intertextual. Según Jesús Camarero (2008) cualquier producto artístico y de comunicación puede ser intertextual, ya que a ninguno se le puede atribuir el ser una creación aislada; toda obra puede tener en sí elementos de otras, así como puede ser leída en otras. Solo hace falta percibir elementos alusivos de una producción en otra, o viceversa, para poder calificarla como intertextual.

2.1 Intertextualidad de la imagen

Tras analizar varias nociones acerca de lo que es intertextualidad, es importante hacer una separación entre la aplicación original del término, que tiene que ver con literatura, y la manera en que se adapta para el cine, forma de expresión audiovisual en la que uno de los elementos más importantes es la imagen.

El sociólogo francés Abraham Moles (1975) señala que “la imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del mundo perceptivo (entorno visual), susceptible de subsistir a través del tiempo y que constituye una de las componentes principales de los mass-media (fotografía, pintura, ilustraciones, escultura, cine, televisión)”. La imagen, tal como se la percibe, actúa como elemento esencial de la intertextualidad, porque funciona a través de la llamada cultura icónica⁸, que es aquella que incide en la forma en que se lee las imágenes. Esto quiere decir que no existe una lectura propia del todo, siempre hay influencias externas que determinan la forma en que se lee una imagen. (Gómez Alonso, 2001, p. 41)

⁸ Cultura icónica es un sistema de representación, en el que se busca representar la realidad a través de imágenes. Para Abraham Moles (1973) existe una escala de iconicidad decreciente; ciertos íconos pueden ser más parecidos al objeto que representan, como sucede cuando el referente mismo del objeto se muestra en una exposición. En el otro extremo, están aquellos íconos menos parecidos al referente real, como sucede en el caso de la representación a través ecuaciones, fórmulas o textos.

Hechos históricos como la globalización han permitido que exista una socialización mayor del conocimiento en todas las áreas. Partiendo de esto, aun de manera inconsciente, existe una especie de formación previa que permite dar lectura a las imágenes ante las que se está, de una manera específica, que tiene mucho que ver con el nivel de preparación que se tiene, la sociedad y cultura en que se vive y la influencia mediática a la que se está expuesto de forma constante.

La intertextualidad funciona como tal por que existe una preconcepción de los elementos a los que se hace referencia. Incluso en el caso de que dichos elementos no fueran reconocidos por el perceptor de manera consciente, podríamos hablar de que este fenómeno se está manifestando; la sensación de cercanía con lo que se está observando, incluso si no se sabe porqué, está presente. La idea de la intertextualidad como un aspecto universal resulta entonces lógica, hay imágenes que resultan familiares por simple herencia histórica. No necesitamos haber visto algo que nuestros abuelos veían a diario para saber que existió o creer que así fue, con la simple transmisión de estos conocimientos nos basta.

Al momento de leer una imagen intervienen distintas miradas, cada una de éstas es determinante en el proceso de análisis intertextual. Primero, se puede hablar de una mirada canónica que viene marcada por principios establecidos que surgen de un determinado contexto o de códigos instituidos; dicha mirada está estrechamente ligada con la mirada manipulada que se refiere a códigos subliminales que direccionan la lectura de la imagen (Gómez Alonso, 2001, p. 43). En ambos casos el perceptor puede ser o no consciente de lo que está recibiendo, sin embargo su lectura está definida incluso antes de que la empiece.

En contraposición a esto, se encuentra la mirada personal que implica una cierta libertad de interpretación al momento de leer la imagen. Ésta se podría considerar como la más consciente, ya que implica un grado de resistencia frente a lo que se esperaría se perciba (Gómez Alonso, 2001, p. 43). Finalmente, encontramos la mirada imprevisible que se da cuando se expone al espectador a acontecimientos inesperados que resultan impactantes. El ejemplo más claro de este tipo de mirada se ve en los cortes de programación que hacen los noticieros para transmitir noticias, generalmente graves, de última hora; en ellos, el

televidente se ve obligado a ver e interpretar las imágenes, siempre en la medida en que se despierte su atención. (Gómez Alonso, 2001, p. 43)

Todas estas formas de interpretar imágenes funcionan en conjunto, todos utilizamos las distintas miradas dependiendo de la imagen a la que se nos exponga, y al interés, familiaridad o cercanía que tengamos con cada una de ellas. Es importante decir que, aunque se crea que es posible tener una mirada totalmente propia, siempre va a haber influencia de elementos externos que afectan nuestra percepción, por tanto siempre vamos a encontrar intertextualidades en las imágenes.

La imagen es el elemento básico de la intertextualidad en el cine, es lo que el texto escrito para la literatura: el punto desde el que se analiza la presencia de otras obras en la nueva. Aunque este es el componente más importantes, al ser un medio audiovisual, no se puede dejar de lado al otro elemento que conforma la imagen cinematográfica: el sonido, que también es un referente intertextual.

2.1.1 Intertextualidad en el cine

Una vez que hemos entendido cuál es el elemento principal de análisis intertextual en el cine, debemos ir más allá y ver que los demás medios audiovisuales, los medios de comunicación y demás formas de expresión artística, son otros elementos que se puede leer en el cine. “La intertextualidad supone la presencia efectiva de un texto en otro, y puede entenderse como la interconexión de discursos que aparece en películas, vídeos musicales, reportajes fotográficos, imágenes pictóricas, spots publicitarios y todo tipo de aplicaciones audiovisuales que invaden la iconósfera contemporánea.” (Gómez Alonso, 2001, p. 80)

La intertextualidad cinematográfica tiene que ver también con el hecho de que este llamado séptimo arte resulta de la combinación y utilización de recursos empleados en otras formas de expresión artística. Si bien el cine cuenta ahora con elementos propios y un lenguaje independiente, debemos tener presente que esta autonomía es el resultado de la experimentación previa con elementos ajenos que se van modificando y convirtiendo en propios, aunque guardando similitud con su punto de origen:

La intertextualidad contemporánea reconoce la función de las competencias, la memoria y el contexto de lectura del espectador como elementos que determinan estas asociaciones. Todo está relacionado con todo, al menos desde la perspectiva de las alusiones, parodias, pastiches, homenajes, huellas, etc. La intertextualidad moderna es la que se establece entre una película y otra, mientras que la intertextualidad posmoderna es la que se establece entre una película y una tradición genérica o estilística. (Zavala, 2014, p. 11)

Al hablar de intertextualidad se puede reconocer varios tipos de esta. Por un lado encontramos la intertextualidad literal, que es cuando se incluye un texto en otro, sin modificarlo. Un ejemplo de esto se da cuando en una película se incluye fragmentos de una serie televisiva conocida, o cuando se utilizan cuadros famosos en la escenografía. Luego encontramos la influencia, que se da cuando se pueden descubrir rasgos explícitos de la inspiración que ha sido una obra, o un medio de expresión, para otra. Por ejemplo, la estética tenebrista de los cuadros del pintor Caravaggio ha influido notablemente en el cine negro de la época dorada de Hollywood. (Gómez Alonso, 2001, p. 80-81)

Otro tipo de intertextualidad es la narrativa, que se da por la presencia de tramas, géneros y estilos entre diferentes medios de comunicación. Esto tiene que ver con el hecho de que todo está interconectado; regresando a la idea de universalidad, es casi imposible no encontrar elementos propios de un medio en otro. Existen prácticas estilísticas que se repiten, tramas que trascienden en el tiempo, que son una constante en el ideario colectivo, y, en fin, una confluencia innegable de medios que se da en prácticamente todas las producciones cinematográficas.

Continuando con esta idea, la intertextualidad que será analizada con profundidad en el próximo capítulo, es aquella que tiene que ver con la temática. La misma problemática abordada en el filme ha sido ya tratada en la obra de Jorge Icaza *El chulla Romero y Flores*: la negación de la identidad entendida como el dejar atrás el origen tanto étnico, social, cultural y económico. La presencia del libro en la película es percibida por intertextualidades de varios elementos, que en conjunto se denominan interdiscursividad, término explicado anteriormente.

La intertextualidad fílmica tiene que ver con los textos fílmicos y no fílmicos, pre existentes, que confluyen en una película determinada. En el caso de *A tus Espaldas*, son varios los elementos que el director ha puesto, de manera intencional o inconsciente, que

permiten un análisis intertextual. Jara opta por tomar referencias de la realidad para contextualizar a la película. Por ejemplo, la aparición del programa *El Chavo del Ocho* en una de las escenas permite ambientar al espectador dentro de la realidad de la sociedad quiteña, pues esta serie es y ha sido por mucho tiempo parte de la programación consumida diariamente por niños, jóvenes y adultos de todas las clases y estratos sociales, aunque se la relacione más con las zonas populares.

Otros elementos de la realidad⁹ que pueden ser analizados como intertextualidades en la película, son aquellos que corresponden a la representación que se hace de personajes y espacios en que estos se desenvuelven: elementos propios del análisis del lenguaje cinematográfico como, el vestuario, escenografía o discurso permiten una lectura más o menos acertada de la realidad, en el filme. Jara busca representar a Quito utilizándolos, por ejemplo, emplea al vestuario que, por su acción simbólica en la acción, permite situar a la historia en una época, grupo social o estado de ánimo determinado (Martin, 1999, p. 68-69). También se sirve de sonidos y diálogos para generar una identificación de los personajes y la realidad a la que corresponden: “hay, pues, una adecuación necesaria entre lo que dice un personaje y cómo lo dice, y entre su situación social e histórica.” (Martin, 1999, p. 188)

2.2 Clases sociales en Quito: historia, actualidad y estereotipos

Dentro de los elementos intertextuales que se encuentra en la película *A tus espaldas* destaca el referente a las clases sociales en Quito, los estereotipos que presentan y la mirada que tienen los unos de los otros. La importancia de conocer esto radica en que así se podrá entender el por qué de la relación que se encuentra entre el filme y la obra *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza, en cuanto a temática. Para poder realizar este

⁹ Hay que aclarar que aunque la representación se haga de la manera más fiel posible, como pasa en los documentales, nunca se puede reproducir de forma total la realidad. Esto se ve sustentado con la Teoría de Gestalt, surgida en Alemania a principios del siglo XX, que sostiene que la mente suele agregar los elementos faltantes para completar una figura que no se percibe completa. En una película solo vemos lo que cabe en la pantalla; si hay un acercamiento al rostro de una persona asumimos que el resto de su cuerpo está ahí, incluso si no lo vemos, lo mismo sucede cuando vemos un paisaje, si se nos muestra una parte pensamos que todo lo demás también existe. Aunque esta noción no se toma para este estudio, es importante explicarlo.

análisis, es indispensable entender el contexto en el que se dan ambas historias, y para eso es preciso conocer cuál ha sido el proceso de cambio y de delimitación de clases sociales y sectores en la ciudad de Quito.

La división social en Quito es el resultado de un proceso histórico que viene desde la época colonial. En su libro *Quito Imaginado*, Kingman (2006) dice que en la colonia la división estaba dada en cuanto a clases sociales y a territorio; el centro era el lugar donde se concentraban los poderes económicos, políticos y religiosos, donde vivían las élites que estaban conformadas básicamente por españoles y criollos. En contraposición, el estrato bajo, que estaba compuesto por indígenas y mestizos, se encontraba en la periferia, a las afueras de la ciudad. “Una ciudad andina como Quito contempla un juego de combinaciones sociales muy complejo y variado pues en la representación que se hace de los distintos grupos que cohabitan, entran en juego factores étnicos, raciales y residenciales.” (Kingman, 2006, p. 136)

Inicialmente el crecimiento de la ciudad se daba de forma radial concéntrica, teniendo como punto de origen al actual centro histórico. Sin embargo, a finales del siglo XIX la expansión cambia de sentido, adoptando una forma longitudinal que es la que se mantiene hasta la actualidad. Los primeros barrios del norte se construyeron a inicios del siglo XX, y a partir de 1930 se dieron los cambios más significativos; el sur se quedó como la zona industrial y donde vivían las clases populares, mientras que el norte fue donde se instalaron las más acomodadas. “La ciudad empieza a mostrar una forma longitudinal con una zonificación que le caracterizará en el futuro. El norte será destinado a un uso residencial de la clase pudiente como muestra la implantación del paseo de La Alameda y el sur quedará para las clases desposeídas, donde comenzará ya el asentamiento de una incipiente industria, bodegas y galpones, en el más completo desorden.” (Achig, 1983, p. 50)

Como podemos ver, a raíz de esta expansión la ciudad se divide en dos grandes sectores: el norte, donde se asienta la clase alta, y el sur, donde se encuentra la baja. Aunque el centro aún se mantiene como eje político y religioso, pues el Palacio de Carondelet, varios ministerios y las principales iglesias de la ciudad se encuentran aquí, las actividades económicas se van descentralizando. La zona norte, a más de convertirse en residencial, es también bancaria, quedando así el centro como el lugar donde viven personas humildes y

donde se concentra el trabajo manual, las ferias, mercados y camales, es decir todos aquellos espacios y actividades sinónimos de caos e incluso falta de higiene, algo que contrasta con el hecho de que las principales autoridades del país permanezcan ahí. Esta idea la confirma Kingman al decir que “La Marín o el sur son percibidos como lugares poco atractivos, al igual que los mercados y mercadillos que están asociados con la suciedad, el desperdicio y la basura en estado de descomposición.” (2006, p. 88)

Enfocándonos en la división tradicional, en cuanto a residencia, entre norte y sur vemos que en el momento en que esto se da nace una de las nociones que se mantiene hasta hoy, que es la de relacionar al norte con orden y limpieza, y al sur con desorden e insalubridad. Las clases sociales delimitadas, existentes hasta aquel momento, seguían siendo dos: por un lado la alta que ya no estaba conformada, como en la colonia, por españoles y criollos, sino por personas acomodadas que guardaban características similares entre sí, como el tener un apellido reconocido o ser dueño de un capital importante y, por otro lado, la baja que era en la que se encontraban personas humildes que se dedicaban a trabajos serviles y físicos, generalmente mal remunerados.

Dentro de la historia de las divisiones sociales de Quito se ha tomado siempre en cuenta a los dos sectores más marcados, los adinerados y los pobres. A pesar de esto, hay que tener presente que la clase media ha existido desde la colonia. Aunque los españoles consideraban que los mestizos eran parte de la clase baja, siempre existió el temor de una sublevación por parte de este estrato, pues sus condiciones de vida no eran tan deplorables como las de los indígenas, y su nivel de educación y condiciones de vida hacían que fuera un sector en ascenso, que se encontraba como en una especie de limbo: se parecía a ambas clases y a la vez no pertenecía a ninguna.

Desde la época republicana, que inicia en 1830, y a raíz del nacimiento del sector burocrático, se empieza a hablar de una clase media, que ya no es considerada como pobre, pero que tampoco llega a ser parte de la élite. Más adelante, con la llegada del ferrocarril al país se da la delimitación total, ya que surge el obrero que se considera como el componente de la clase media por excelencia (Kingman, 2006). Estos dos sectores conforman el que es el sector social más numeroso, pues según el INEC, en la actualidad, más del 80% de la población de la capital pertenece a este estrato.

La entrada del ferrocarril al país significó mucho más que lo previamente dicho, pues, regresando al tema de territorio, este medio de transporte permitió consolidar la división de Quito en dos grandes zonas. Con esta nueva forma de movilización llegaron mejoras, al menos para un sector, pues al poder transportar más material, se comenzó con la urbanización del norte; el alcantarillado, asfaltado y salubridad llegan a esta parte de la ciudad. La razón es que las clases dominantes prestan oído a las necesidades de su zona, mientras el sur permanece olvidado por el poder y no se escucha sus peticiones ni se le permite salir de sus límites: "...la acción municipal se concentraría durante varias décadas en la 'ciudad nueva', mientras que los problemas urbanísticos de los barrios populares que se formaban con la migración, eran resueltos por los propios pobladores mediante mingas." (Kingman, 2006, p. 225)

A raíz de este desinterés por parte de las autoridades, se afianza en el sur una de sus características más fuertes y que más lo diferencia del norte, el sentido de comunidad. Este sentido de comunidad se da como consecuencia del abandono por parte de las autoridades. Las necesidades de los habitantes de la zona deben ser suplidas por ellos, a través de actividades como mingas, en las que todos los habitantes de un barrio participaban para hacer alguna mejora o arreglo de su entorno. (Kingman, 2006)

Como hemos visto, en todo el siglo XX se vive varios cambios progresivos en el estilo de vida de los capitalinos; las formas de entretenimiento, los espacios sociales y de encuentro se van transformando. La vida se va adaptando a la época y sus avances, sin embargo se mantiene una eterna división entre los dos Quitos, el del sur y el del norte, cada uno habitado por determinados grupos sociales y visto de manera estereotipada por el otro.

2.2.1 Quito contemporáneo

Tras pasar por todas estas transformaciones, tanto sociales como territoriales, Quito queda dividida. "...una ciudad que vive en dos tiempos y que está fragmentada entre un norte y un sur que se desconocen y se ignoran...". (Kingman, 2006, p. 32) Los imaginarios que nacieron en el siglo anterior, desde la mirada de los habitantes de la ciudad, marcaron y marcan el comportamiento de la sociedad: la forma de autopercepción y percepción de los

demás, lo considerado como aceptable, lo que se debe esconder y a donde se debe aspirar a llegar, son solo algunas de las cosas que están establecidas.

Kingman (2006) sostiene que en la ciudad es posible encontrar elementos que diferencian a sus dos grandes zonas, tanto arquitectónicamente hablando como por el tipo de organización de sus espacios o la presencia de puntos referenciales. La idea de que existan dos ciudades distantes se debe a factores geográficos, como por ejemplo la presencia del Panecillo – que mira al norte y da la espalda al sur – o por factores sociales que tienen que ver con los prejuicios existentes en ambos lados. Con el propósito de acortar esta lejanía entre los dos Quitos, se implementó obras que acabaron por reforzar la distancia.

A nivel arquitectónico, el autor plantea que uno de los elementos del paisaje capitalino que refuerza esta idea de dos ciudades son los túneles, que inicialmente fueron construidos, como se ha dicho ya, con la finalidad de unirlos; otro recurso que debía servir como nexo entre el norte y el sur fue el Trolebus. Paradójicamente ambos terminaron por marcar el contraste de los dos Quitos y acentuaron su distanciamiento, ya que si se pensó en la necesidad de conexión, fue porque había plena consciencia de que existían no una, sino dos capitales, totalmente ajenas, que solo tenían en común el nombre.

Otro de los postulados de Kingman habla de que el norte y el sur están divididos por una línea imaginaria y, tienen varios matices y contrastes. Se mantiene la idea de que en el sur hay edificios de no más de tres pisos, mientras que en el norte, o más bien centro-norte, se erigen los edificios altos, los más lujosos, símbolo de la zona urbana en donde se concentra el poder bancario y la mayoría de centros comerciales. En algún momento esto fue una realidad, sin embargo en la actualidad el panorama en el sur ha cambiado, se ha implementado una arquitectura más moderna, con edificios más altos y centros comerciales más grandes y completos, siendo uno de ellos el Quicentro Sur, hasta la fecha el más grande del país.

Continuando con la idea de los contrastes, encontramos que se piensa que, si en el norte hay una tribuna de los Shyris, en el sur está la tribuna de la Teniente Hugo Ortiz; si en el norte se encuentra la Av. Amazonas, en el sur está la Teniente Michelena; si en el norte está El Jardín, en el sur está El Recreo. En ambos “lados” de la ciudad se puede encontrar

un equivalente a lo que se encuentre en el otro; aunque esto en teoría demuestra que existe una condición de igualdad, que vendría a reducir las brechas entre las dos zonas, lo cierto es que lo que hace es marcar las diferencias, debido a que los espacios equivalentes son comparados como superiores o inferiores en relación con el otro, generando así más distanciamiento. En este sentido:

Esas fronteras deparan en el desconocimiento del otro e incluso en el racismo; quienes viven en el norte adjetivan al sur con desprecio: feúcho, no moderno, marginal, a la vez que desconocen su dinámica interna; o quienes viven en el sur piensan en el norte como un lugar moderno, pero «añorado» y también lo definen con desprecio.”(Kingman, 2006, p. 50)

Así, la apreciación del otro es casi siempre negativa. En el Quito en el que vivimos aun se maneja ciertos estereotipos que son resultado de un proceso histórico. Por ejemplo, se mantiene aun la idea de que vivir en el sur es sinónimo de pertenecer a una clase baja con todo lo que esto implica; algunos indicadores de ser parte de este estrato vendrían a ser tener a los hijos en colegios y escuelas fiscales o vestir y hablar de determinada forma. En contraposición, la idea en torno a la vida en el norte es la de gente de posición acomodada, que tiene a sus hijos en colegios privados, consume ciertos productos y lleva un estilo de vida alto.

A pesar de estas apreciaciones, la realidad en ambos sectores es distinta. La primera razón para decir esto es que no se puede hablar de una ciudad que está totalmente. Si bien no se puede negar que en el sur se concentran los sectores más populares y en el norte los más adinerados y elitistas, en los dos extremos de Quito se puede encontrar barrios realmente pobres o gente muy adinerada, y, por otro lado, también la clase más numerosa, la media, se encuentra en ambos lados de la ciudad, aunque guiada por patrones de conducta algo distintos. Independientemente de si se está en el norte o el sur, lo que caracteriza a ésta es el deseo de pertenecer a “la de arriba”; esta característica se atribuye en igual medida a la clase baja, aun así, es la media la que demuestra abiertamente este deseo y que más trata de aparentar.

Otra razón que demuestra lo errado del imaginario social es la situación económica existente. Siempre se ha asociado al norte con el sector adinerado y al sur con el pobre pero actualmente la dinámica es distinta. Sin embargo, a partir de la crisis económica de

2001 la capacidad adquisitiva de zonas populares de la ciudad ha aumentado; esto se debe en parte al ingreso de remesas del extranjero y, también a una revalorización del trabajo manual, que está acompañada por la capacidad de ahorro de personas que trabajan en actividades usualmente subestimadas, como en la venta en un mercado o en el manejo y renta de volquetas. (Kingman, 2006, p. 138-139)

Tomando en cuenta estos factores, Kingman (2006) plantea que la situación en cuanto a división social y posición debería replantearse. En el Quito contemporáneo las fronteras entre los imaginarios sociales se ha reducido por diversos factores. Por ejemplo, uno de los elementos que más estandariza a la sociedad es la televisión. Independientemente del estrato al que se pertenezca, el consumo de programas televisivos es alto, pues este aparato se considera elemento esencial de la vida cotidiana de la mayoría de quiteños. El hecho de que la televisión sea de consumo global, ha aportado a que se reduzca la brecha entre clases; un indicador de esto es que los sectores populares, al tener un televisor en su hogar y consumir determinados productos audiovisuales, se han acercado más a prácticas que antes solo se veían en la clase media e incluso alta, adoptándolas como suyas.

Siguiendo con esta idea de acercamiento entre los estratos sociales, el autor habla de que, en la actualidad, existen espacios de encuentro como centros comerciales, supermercados o salas de cine, a los que se va porque se tiene el dinero para hacerlo. No existe ningún tipo de prohibición para ingresar a estos lugares, independientemente de la forma en que se vista, la manera en que se hable, la educación que se posea, la zona de donde se venga o el origen que se tenga, todos los que tengan los recursos para acceder a ellos pueden hacerlo.

En este punto podríamos mencionar una excepción, un lugar en el que muchas veces la exclusión sigue siendo habitual, en función de la aparente posición social: las discotecas. No es justo decir que en todas se dé esta situación, sin embargo existen algunas en donde existe restricción para entrar si no se cumple con ciertas características físicas, forma de vestir o hablar. Incluso si todas las personas que acuden a estos centros de diversión nocturna tiene el dinero para pagar la entrada, los dueños no permiten que todos pasen, pues les importa mucho las apariencias y el “tipo de gente” que ingresa.

En el artículo “La diversión se limita por la pinta” publicado por *Diario Extra* en abril de 2012, se ejemplifica esta situación. En este se relata como a manera de experimento, tres estudiantes de la Universidad San Francisco deciden ir a una discoteca de moda ubicada en la Plaza Foch, acompañados de un compañero indígena. Mientras uno de ellos, que va por separado, logra entrar sin problema, los dos que van con su otro compañero no pueden hacerlo, debido a que a este último se le niega la entrada argumentando que no tiene una invitación que en ningún momento existió.

Como vemos, a pesar de todos los cambios que ha habido como consecuencia de la crisis económica, los fenómenos sociales como la migración, o de los distintos factores culturales que van formando a las personas, es posible encontrar, aun hoy en día, división en la sociedad quiteña. La forma de fragmentación ya no está tan ligada a la cantidad de recursos que se tiene, sino a la apariencia. El dinero sigue siendo un elemento importante, sin embargo, el aspecto físico es el que tiene mayor peso. El hecho de que todos tengan acceso a todo, no ha significado que los imaginarios o estereotipos hayan acabado por completo, pues aun existen fronteras, entre los distintos grupos sociales que conforman la población quiteña.

2.2.1.1 El fenómeno migratorio y su influencia en la división social

En respuesta a la crisis económica que tuvo el país a inicio del siglo XXI, los sectores más humildes, populares o de bajos ingresos fueron los más afectados. Si la clase media, que también fue afectada, optó por recurrir a tarjetas de crédito como una solución, la clase baja optó por la migración: “se produjo una migración masiva: un millón de ecuatorianos viven en el extranjero, y sus remesas pasaron a constituirse en el segundo rubro económico del país después del petróleo.” (Kingman, 2006, p. 139)

Aunque inicialmente la ola migratoria significó una mayor cantidad de remesas para el país, en la actualidad la cifra ha bajado. Como consecuencia de las distintas crisis en Europa y Estados Unidos, los migrantes han reducido la cantidad o han dejado de enviar dinero al país. Aunque ha habido una recuperación bastante significativa en los últimos años en la cantidad de dinero que se envía a Ecuador, especialmente desde Estados Unidos,

las remesas de los migrantes representan el cuarto rubro de mayor peso dentro de las divisas que ingresan al país, después del petróleo, banano y camarón, según indican datos presentados por el Banco Central del Ecuador. (Expreso, 2015)

El fenómeno migratorio incidió, al igual que otros factores mencionados anteriormente, en que los sectores populares hayan alcanzando otra posición, al mejorar su calidad de vida y posibilidades. Junto con la ola migratoria llegó una avance en la economía de las personas que recibían las remesas enviadas por sus familiares que se encontraban en el exterior. Esto significó una especie de ascenso, de un grupo grande, a un estrato social más alto que vendría a ser el correspondiente a la clase media.

Ahora las personas tenían los recursos para poner un negocio, comprar una casa más grande, un mejor auto e ir a mejores colegios. Es importante decir que aunque varias personas optaron por ampliar sus casas o construir nuevas edificaciones en sus barrios o sectores, se dio una migración interna, del sur hacia el norte. Este desplazamiento tiene que ver con la idea de que quienes viven en el sur y, están en proceso de ascenso social, “elevan” su estatus al trasladarse al norte.

2.2.2 Estereotipos

El estereotipo fue definido en 1922 por Walter Lippmann, en su libro *Public Opinion*, como un conjunto de preconcepciones, sobre los atributos o características que debería tener un sujeto para ser parte de un grupo determinado. Estas ideas previas hacen que exista un filtro social, a través del cual se clasifique a las personas en grupos específicos. El estereotipo no siempre tiene un sentido negativo, por ejemplo, saber que las personas del continente asiático tienen los ojos rasgados no implica discriminación ni prejuicio de ningún tipo, solo facilita su reconocimiento.

A pesar de esto, los estereotipos son altamente criticados por el autor, quien sostiene que su uso implica un razonamiento simple y poco fiable, que puede caer en la distorsión. Además, utilizarlos implicaría que se está economizando el esfuerzo mental al estar frente a una situación nueva; Lippmann (2012) dice que para las personas resulta más sencillo

asumir que alguien será de cierta manera, tendrá ciertos comportamientos, reacciones o conductas por ser parte de un grupo, antes que conocerlo para poder emitir un juicio real.

La utilización de estereotipos en este sentido puede resultar en una discriminación y, esta a su vez, en un sentimiento de auto desvalorización en la persona que es diferenciada. Henry Tajfel (1981) plantea esta idea en su libro *Human Groups and Social Categories*, al hablar de la construcción de identidad social¹⁰ desde los prejuicios que existen en torno a un sujeto. La visión propia y del otro están marcadas en función de los estereotipos manejados. Al estar frente a una apreciación negativa del grupo en el que se está, se es más propenso a una falta identitaria tanto personal como colectiva, que se reflejaría en la imitación de las características del grupo o persona que se consideran mejores.

Los estereotipos que como hemos visto, generalmente afectan de manera negativa, se construyen en torno a imaginarios acerca de las semejanzas y diferencias entre grupos e individuos. Los estereotipos son considerados como tales porque, como dice Lippmann (2012), permanecen invariables a pesar del paso del tiempo, pues son moldes sólidos utilizados para leer el entorno. Estos se pueden transmitir por diversos canales: como ideas forjadas desde la familia, en grupos de amigos, en instituciones como escuelas y colegios, en medios de comunicación, entre otros.

El papel de los medios en la construcción de estereotipos es, en la actualidad, determinante. Por la influencia que ejercen en las personas, son responsables de la mantención e invariabilidad de muchos estereotipos negativos. Ejemplificando esto, la mayoría de anuncios publicitarios de productos de limpieza, utilizan figuras femeninas como protagonistas, reforzando así la idea de la mujer como ama de casa, tal como se plantearía en una sociedad machista¹¹.

¹⁰ Autopercepción que tiene un individuo, en función de su pertenencia a un grupo. La valoración del grupo al que pertenece determina su autovalorización.

¹¹ El machismo maneja una jerarquización de roles, poniendo al hombre sobre la mujer. Las actividades menospreciadas, como el arreglo del hogar eran designadas a las mujeres. Éstas, crecían con la idea de que su lugar en la sociedad era como amas de casa, nada más. Al ser una concepción retrograda, sorprende que aun queden vestigios que la soporten, como sucede con los anuncios publicitarios mencionados.

Teniendo una idea más clara de qué son estereotipos y la manera en que se construyen, podemos hablar de la existencia de varios en torno a los diferentes estratos y zonas de Quito, que han resistido las transformaciones sociales, el paso del tiempo y la reducción de la distancia entre las distintas clasificaciones que subsisten en la ciudad. Como se dijo antes, estos están marcados por la opinión de los habitantes en cuanto al otro y a sí mismos; podemos encontrar estereotipos desde un grupo hacia otro y desde un grupo hacia sí mismos.

Existen arquetipos que están relacionados con una idea histórica que asocia al quiteño, y al serrano en general, con un carácter reservado, tímido u oprimido. Según Kingman, en su obra *Quito Imaginado*, el miedo del quiteño es atribuido al hecho de estar al lado de un volcán, ya que esto lo empequeñece. Sea cual sea la razón, lo cierto es que el capitalino demuestra su sentir en el simple hecho de caminar; lo hace mirando al suelo, como queriendo pasar desapercibido para los demás. Una razón que podría explicar el caminar de los serranos, a más de la antes dicha, es la irregularidad en el suelo, tradicionalmente lleno de adoquines y terrenos desiguales que, si no se ven podrían ocasionar caídas o accidentes.

Retomando la idea de los estereotipos que muestran a los quiteños como personas apacibles, está la manera de hablar, pues éste acostumbra dirigirse de forma demasiado cordial hacia sus superiores, hacia los mayores o hacia gente desconocida. Frases como “dame pasando” o “no seas malito” son comunes en el habla cotidiana y, son ejemplo de este carácter, propio de los habitantes de la ciudad y de los serranos en general.

Históricamente hablando, Quito ha sido considerada como una ciudad poco higiénica, o al menos así lo ve la mayor parte de sus habitantes y de visitantes extranjeros. En torno a esta noción existen varias crónicas y libros, como *Las costumbres de los ecuatorianos* de Osvaldo Hurtado (2007), o *La Ciudad y los otros: Quito 1860 - 1940. Higienismo, ornato y policía* de Fernando Kingman (2006), en el que se habla del proceso de mejora de salubridad por el que ha pasado la ciudad, y de la forma en que no ha llegado a estar todavía en óptimas condiciones, aún en esta época.

Existe una asociación más particular que se hace entre suciedad y pobreza; se cree o asume que las personas pertenecientes a un estrato social bajo son más propensas a “contaminar” la ciudad. Si se considera que es la zona sur en donde se piensa existe más pobreza, entonces se estaría afirmando tácitamente que es la más insalubre de toda la ciudad, una idea común.

Otro estereotipo, que a pesar de los cambios no ha desaparecido, es el de un sur, sucio, pobre, humilde y popular versus un norte acomodado, adinerado y elitista; en esta percepción entran en juego tanto lo personal como la visión ajena:

[m]ucha gente está acostumbrada a utilizar clasificadores raciales o externos, como el vestido o los gestos, para ubicar socialmente a los «otros». Se trata de una práctica clasificatoria (...) que nos remite a un pasado colonial y postcolonial, y a un presente de exclusiones del que ahora buena parte de la gente intenta escapar. (Kingman, 2006, p. 137-138)

La forma en que las personas de cada uno de los lados se ve es importante, ya que determina los elementos en común entre la autoapreciación y la de los otros. En el caso del norte, los ciudadanos se miran a sí mismos como privilegiados, por vivir en zonas arquitectónicamente estéticas y estar rodeados de todas las comodidades y servicios necesarios para llevar una vida próspera. Es importante notar que mientras la percepción del norte se mantiene inmutable, la del sur ha cambiado progresivamente.

Kingman (2006) habla de que en el sur, los habitantes inicialmente, se encontraban insatisfechos frente a la realidad en que les había tocado vivir; se hallaban inconformes con sus hogares, se sentían privados de todo lo necesario para llevar una vida cómoda, y siempre estaban anhelantes de ir “al otro lado”. Sin, embargo, en los últimos años esto cambió. El poblador de este sector va ganando más cariño por su zona, llegando incluso a despreciar al otro. Empieza una época de apreciación del sur tal como ha existido desde su inicio, dejando de lado las comparaciones y subestimando la supuesta superioridad del norte.

Aunque estos estereotipos referentes a las zonas de Quito han tenido variaciones, los correspondientes a los grupos sociales que habitan en ellos han cambiado muy poco. La

idea del “sureño”¹² como persona de origen popular, con menos recursos y un nivel educativo y cultural más bajo persiste. Para escapar de este encasillamiento, los habitantes de la zona optan por camuflarse:

[u]na persona que vive en un barrio popular puede adoptar forma de vestir, comportamientos, dialectos, que supuestamente no corresponden a su estrato. Eso le permite moverse en otros espacios, para buscar trabajo, encontrar nuevas amistades, para no llamar la atención en un centro de estudio, para no ser calificado de sureño, apelativo que guarda una connotación negativa. (Kingman, 2006, p. 137)

Esta idea va más allá de la zona o de “ser sureño” debido a que los jóvenes de estrato bajo, o humilde, de cualquiera de los lados de la ciudad, buscan modificar su apariencia para así pertenecer a los referentes que consideran como correctos o aceptados por la sociedad, que son los existentes en torno a la clase media: “La aspiración de muchos de ellos es salir ,del país, su imaginación toma referentes de lugares lejanos y, muchas veces, virtuales” (Kingman, 2006, p. 140). Existe un deseo de superación relacionado con salir de su realidad para pertenecer a otra.

La otra cara es la de la idea que tiene el del sur en relación con el habitante del norte. Se percibe al típico habitante de esta zona como cómodo, “aparentoso”, más educado y adinerado. El término “aniñado”¹³ es utilizado por el habitante del sur para describir al habitante del lado “bueno” de la ciudad. Dentro de esta clasificación que se hace se puede encontrar una variable; si el termino aniñado se acuña para aquellos de posición acomodada, el término “cholo aniñado” se usa para aquellos que tiene un origen humilde y que han progresado o quieren progresar. (Kingman, 2006)

La razón del encasillamiento de estos últimos está ligada además con la negación de su origen, junto con la importancia que dan a la apariencia y, a los cambios que hacen para pertenecer. No cambian solo cosas materiales, como sus vehículos, también se modifican a sí mismos, con cosas simples y fácilmente reconocibles como teñir su cabello o utilizar lentes de contacto. Otros son algo más radicales y hacen transformaciones, sencillas o totales, utilizando cirugía plástica.

¹² Pobladores del sur de la ciudad, nombrados de manera estereotipada.

¹³ Persona que presume de su posición económica “aventajada”.

Esta percepción corresponde a la forma en que los sectores populares ven a los acomodados, que serían la clase media, y viceversa. Sin embargo, ¿cómo ven estos estratos a los realmente altos? La opinión que tienen los que no pertenecen a una élite sobre ésta es idealizada. La opción de llegar a pertenecer no existe, estos sectores están guiados por reglas y requerimientos, que van más allá de la capacidad adquisitiva y los bienes que se tenga, y que marcan una distancia gigante con los demás sectores de la población. Hay que tener presente que mientras las clases media y baja se encuentran en los dos lados de Quito, las élites jamás se encuentran en el sur.

Los estereotipos que se sigue manteniendo, y que aportan a una especie de exclusión, se dan en diversos grados; la clase alta rechaza a la media y a la baja, o a personas de su mismo estrato que carecen de las características que creen aceptables, físicamente hablando, personas que consideran como arribistas, al no tener un apellido de élite o haber llegado a su posición por el éxito en sus negocios. La clase media en cambio rechaza a la baja, usando calificativos como “indio, cholo o longo”, que son de uso común. Dentro del estrato bajo existe un rechazo de la identidad aunque, actualmente, también se da un rechazo del otro; al ir ganando un mayor sentido de pertenencia con su entorno y con sus iguales. En este punto entre en juego el sentido de comunidad del que se habló antes. La convivencia y apoyo entre los habitantes del sur aportó a una mayor identificación con los suyos, y a tener una mirada más crítica frente a los “otros”. (Kingman, 2006)

Finalmente, podemos hablar de una figura histórica que ha servido para encasillar al quiteño dentro de ciertos rasgos de comportamiento: el *chulla quiteño*. El *chulla* es descrito como:

[u]n símbolo colectivo hecho de la suma de carencias del quiteño: es «plantilla», «chispo», simpático, «cuentacuentos» es parte siempre de enredos familiares, protagonista de la chismografía, del secreteo y de los resentimientos. No es un personaje maniqueo ni moralista, es más bien signo de cierta liberalidad y prototipo del antihéroe. El Chulla quiteño tiene sal, chispa y un sentido del humor muy especial. No viene de la «nobleza», más bien es expresión de las capas medias; «sabido», capaz de despertar la simpatía de las muchachas en la calle y de enfrentar a cualquier político prestigioso con agudos y ácidos comentarios. (Kingman, 2006, p. 78)

Este personaje surgido a finales del siglo XIX, y vigente hasta mediados del XX, es utilizado en la actualidad para hablar de los quiteños en general, al tenerlo como figura histórica y personificación de las “virtudes y vicios” de estos. Además, dentro de los mismos pobladores de la ciudad, el chulla es recordado y nombrado con cariño, al ser el último referente del quiteño de antaño; tras el desaparecimiento del personaje como tal, queda presente solo su significación.

Históricamente, la imagen del chulla quiteño¹⁴ fue utilizada entre las clases media y baja, no tanto en la alta, y tenía que ver con aquellas personas que aparentaban ser más, tener más y saber más. El chulla era querido por su carisma y vivacidad, sin embargo, era también juzgado por esa falta identitaria que hacía que viviera aparentando. En su libro *El chulla quiteño: nacimiento, vida y agonía de un prototipo ciudadano* (1991) Fernando Jurado dice que a pesar de no tener nada, el chulla siempre iba bien vestido, se servía de trucos para poder comer gratis, y disfrutar de fiestas y reuniones a las que muchas veces no había sido invitado. Para sobrevivir, se dedicaba a lo que fuera, sin embargo nunca lograba progresar. La vivacidad y picardía que lo caracterizaba, lo convirtieron en símbolo de la sal quiteña¹⁵.

A pesar de la imagen vivaz del chulla, Jurado plantea que detrás se esconde una realidad distinta; mostrando una falsa despreocupación, este personaje utiliza el humor como una manera de reaccionar ante las situaciones que debe enfrentar, para así no demostrar cuanto le afectan. Provenir de una mezcla racial, de la que se rechaza al lado indígena, ser parte de un estrato bajo y tener que sobrevivir cada día, son razones que contribuyen a que el chulla viva lleno de penas y temores. Este se percibe solo y tiene plena consciencia de sus inseguridades, aunque intente ocultarlas: sabe que aquellos que se divierten con él en las

¹⁴ En este punto cabe hacer una diferenciación; las cosas cambian cuando se pasa de hablar de un chulla a hablar de una chulla. Este término, cuando se emplea en versión femenina, adopta una connotación negativa, frente a la imagen juguetona y querida del chulla varón se encuentra la de la chulla como mujer de dudosa reputación, que no recibe más que críticas y censura.

¹⁵ En su libro *200 años de humor quiteño* (2007), Esteban Michelena habla de la sal quiteña, explicándola como el tipo de humor característico de los quiteños, especialmente de antaño, en el que se mezclaba picardía e ingenio. Este era usado en situaciones amenas, o como solución para salir de apuros o problemas. La sal quiteña era y es considerada como una reacción ante la vida con sus altas y bajas, “reír para no llorar”.

juergas y reuniones no lo buscarían si desaparece, porque lo quieren por lo que aparenta, no por lo que es en realidad.

2.3 Identidad

El análisis intertextual de la película frente al libro y a la realidad tiene una finalidad: constatar la existencia de un problema identitario existente en la sociedad quiteña y, persistente a lo largo de nuestra historia. Para llegar a entender claramente este postulado, es indispensable entender qué es identidad, al ser este un concepto fundamental para el estudio y su resultado final:

(...) la identidad tiene varias dimensiones: la identidad asignada, la identidad aprendida, la identidad internalizada que constituye la autoidentidad. La identidad siempre está en proceso constructivo, no es estática ni coherente, ...los cambios de identidad son una constante a lo largo de la vida. Sus transformaciones cualitativas ocurren en procesos de crisis. (Lagarde, 2000, p. 61)

La identidad es un fenómeno subjetivo que surge de la autopercepción y, del resultado de la interacción con factores y sujetos externos. A más de ser un proceso en el que cada individuo se autodefine y percibe como un ente específico, la interacción con los otros sirve para percibir aquellos aspectos que generan un sentido de pertenencia o similitud; en el proceso de formación de la identidad entran en juego tanto los componentes únicos, o personales, como los comunes. La combinación de ambos, necesarios en igual medida, forma la identidad como tal.

Teniendo clara la concepción de identidad, ahora conviene hablar de la variabilidad que tiene como constante, radicada en las diversas dificultades que se pueden presentar en ella. Para que exista un problema identitario, y partiendo de la idea de las dos fuentes de la identidad, hay dos posibles razones: por un lado problemas con uno mismo, y por el otro, entrar en conflicto con el colectivo al que se “pertenece”.

A pesar de tratarse de problemas distintos, es posible decir que uno podría ser consecuencia del otro; el desbalance generado como resultado del conflicto en uno de los aspectos que conforman la identidad, inevitablemente devendrá en inestabilidad para el

otro. Aunque la identidad se percibe como un proceso de construcción tanto personal como colectivo que, al ser variable, está sujeto a cambios y, consecuentemente a desequilibrios, estos pueden ser evitados en mayor o menor grado en dependencia de la seguridad que existe en cuanto a la percepción que tenga el sujeto sobre su identidad.

Esto quiere decir que, si una persona, ya sea por educación, tradición o cultura, tiene una idea mucho más fuerte y clara de su identificación personal y social, será menos susceptible a entrar en crisis, finalmente la auto apreciación es una decisión; el ceder frente a la presión de estímulos externos, de juicios personales o ajenos, es una opción, no una imposición. De no ser este el caso, estaríamos frente a personas que se encontrarían viviendo en una lucha constante por forjar su identidad, situación empeorada por las condiciones de vida contemporáneas.

En la actualidad, los cambios acelerados que se dan en todas las dimensiones de nuestras vidas son responsables de la existencia de una falta de identidad generalizada, perceptible en varios aspectos, que varían dependiendo de factores sociales y culturales correspondientes al lugar en el que se está. En este punto conviene centrarnos en el terreno de competencia del estudio, que tiene que ver con la identidad en Quito. Para llegar a ella, hay que comenzar por la situación en el país:

“Para ciertos intelectuales, la identidad ecuatoriana resulta ser problemática y aun escurridiza, no así para las masas de este país que encuentran en los nimios rituales de la existencia diaria un feliz hallazgo de sí mismas, la fidelidad a sus raíces. El fútbol es uno de esos poderosos referentes de identidad de la masa...” (Valdano, 2007, p. 13-14)

A más del problema, casi generalizado, de una falta de identidad personal provocada por la globalización y una constante búsqueda de occidentalizar las costumbres, apariencia, etc., la crisis en la identidad social es también una causante importante de la falta de identidad en Ecuador. Para Valdano (2007) la identidad del ecuatoriano se encuentra construida en torno a actividades colectivas, como asistir a partidos de fútbol, o ir a la iglesia. Concurrir a este tipo de eventos provoca en las personas un sentimiento de pertenencia, que aunque es momentáneo, resulta fuerte. Sin embargo, si pensamos en la construcción de identidad desde la cultura, ésta es inexistente; fuera de eventos colectivos de importancia, no existe un reconocimiento como tal de pertenencia al país.

Existen varias razones para suponer que la identidad de la nación, como colectivo humano, no es fuerte. Por un lado está una colonización que dejó al país en una especie de limbo, en el que no se sabe a qué origen se pertenece: se reniega de ambos lados, indígena y español, y no es aceptada, aun hoy en día, la mezcla de la que provenimos. La difícil relación entre las regiones que componen nuestro territorio es otra de las razones para una falta identitaria.

En su libro *Ecuador: Identidad o esquizofrenia* (2007), Miguel Donoso Pareja sostiene que el Ecuador es un país esquizofrénico que, a causa de la división que tiene, corre el peligro, al igual que ocurre con una persona que padece dicha enfermedad, de desmoronarse. El desmoronamiento del país sería consecuencia de la división regional, que es causante de una falta de identidad y pertenencia.

Esta regionalización permite ver la división del territorio en función a elementos culturales sociales y económicos, e intereses políticos afines. Inicialmente se piensa que ésta divide al país en varias zonas, siendo costa y sierra las más fuertes, por diversas razones históricas que datan de antes de la constitución republicana. En realidad, y a pesar de las preconcepciones, la división que existen corresponde a proyectos de grupos políticos presentes en tres de las ciudades más fuertes del país: Quito, Guayaquil y Cuenca.

Los límites entre estas regiones son variables, el dominio de los grupos se mantiene en sus cedes, pero su influencia en las distintas ciudades aledañas puede ir cambiando de acuerdo a los intereses del momento. Como consecuencia de esta lucha constante de poderes e interés, y de la falta de unificación no solo territorial, sino social y cultural, el Ecuador se ve y muestra como un país fragmentado que carece de identidad.

Aunque la falta de identidad, por el factor que sea, es visible, hay un caso específico en el que, probablemente por la fuerza de la situación, surge una identidad nacional más fuerte: la migración. La pertenencia a la patria no se percibe si no es en situaciones de distanciamiento, como en el caso mencionado; al estar lejos, las personas ven a su país como un lugar ideal y se sienten más parte de él, motivados por la nostalgia y añoranza que vienen con la separación.

La identidad es en sí misma un tema complejo, tanto por los factores que la conforman, como por los problemas y variaciones que puede mostrar. No resulta sorprendente que un conflicto referente a la falta de ésta sea vigente, no solo en Ecuador, sino en el mundo entero; con las características únicas que presente en cada lugar, época o contexto, siempre es posible reconocer un problema de falta de identidad, leerlo en acciones o vivencias cotidianas, o en representaciones de la realidad en la que se vive.

CAPÍTULO 3

A TUS ESPALDAS: UN MUNDO DE INTERTEXTUALIDADES

Tras haber revisado los distintos enfoques que permiten realizar el análisis de la película y encontrar las intertextualidades presentes en ella, resulta consecuente iniciar el análisis como tal. Como se ha dicho en varios momentos de este trabajo, las intertextualidades que permiten la visibilidad del problema de negación de identidad tienen dos orígenes, primero, están los elementos de la realidad contemporánea que se puede encontrar en la película, segundo, se encuentra intertextualidades de la obra de Icaza, que en realidad son las más importantes, al ser las que refuerzan la noción de constancia en cuanto a la problemática común en las dos obras.

3.1 Intertextualidades de la realidad

3.1.1 El Quito en el que vivimos

A tus Espaldas se desarrolla en un Quito retratado por Tito Jara, en el que entran en contacto elementos de la realidad y elementos idealizados por el director; en ella se manifiestan preconcepciones y prejuicios que marcan la visión sobre la vida en la ciudad. La mezcla entre realidad y ficción, como en toda producción cinematográfica, resulta indudable, y es de esta combinación de la que surgen aquellos elementos intertextuales que, ya sea por ser representados de la manera más fiel posible o de forma implícita, conforman el relato y permiten situarlo en un tiempo, lugar o sociedad determinada.

Los elementos intertextuales dentro de la película que son fácilmente identificables son aquellos que corresponden a la vida en la capital contemporánea, tal como se la percibe y conoce. En la cinta de Jara estos se hacen presentes, desde el inicio hasta el final, permitiendo que exista así una identificación inequívoca de lo que se quiere representar. Las intertextualidades perceptibles vendrían a ser lugares comunes y populares dentro del Quito actual, además de elementos conductuales, vestimenta, forma de hablar y otros, que, en conjunto, permiten situar a la historia dentro de un contexto específico.

La forma de vestir es uno de los principales elementos intertextuales en el filme; gracias a los atuendos llevados por hombres y mujeres, dentro de la película, se puede saber que el desarrollo de la historia se da en un Quito actual. Por ejemplo, los hombres utilizan traje y corbata como atuendo para ir a trabajar, más aún el protagonista y sus amigos, que laboran en un banco, lugar en donde se mantiene el traje como código de vestimenta; aquí se puede ver que la ropa permite no solo contextualizar la época, sino también permite ver el lugar al que atienden los personajes. Otro accesorio, característico en la población masculina, es el reloj; este, que ha sido parte de la vida cotidiana hace cientos de años, es ahora un indicador de estatus. En el caso de la sociedad quiteña, un reloj ostentoso o de cierta marca significa una aparente buena posición económica.

El tipo de ropa también permite una referencia, en función del estado que aparenta y su supuesto costo o calidad. Retomando el ejemplo del terno, existen diferentes tipos, calidades, colores y diseños que podrían mostrar el estrato social del portador. Jordi utiliza un traje que parece ser de menor costo, no necesariamente barato, que combina con una camisa y corbata que resaltan; en contraposición, Luis Alberto, el jefe de este, porta un atuendo que aparenta ser de mayor costo y, que combina con una camisa y corbata menos rimbombantes. La diferencia entre los trajes de ambos personajes podría significar una posible diferencia social; mientras la ropa de Jordi lo delata como miembro de un estrato bajo, en ascenso hacia el medio, la de Luis Alberto lo muestra como miembro de una posición socioeconómica alta de la sociedad quiteña.

La lectura que se puede dar de la vestimenta de los personajes femeninos de la historia, tiene similitudes con el caso masculino, aunque también cuenta con particularidades únicas; el ejemplo en este punto es el de la ropa de Greta frente al atuendo de la novia de Luis Alberto Granada de la Roca. En la escena de la fiesta del Banco Progresista, se puede ver que todas las mujeres están vestidas acorde a lo que se exige para un evento de ese tipo: vestido o terno formal y zapatos de tacón. La novia del jefe de Jordi cumple con este código de vestimenta, aunque se diferencia de las demás por el hecho de llevar un atuendo que aparenta ser de más costo y que es pudoroso. En contraste, el vestido de Greta sería juzgado en función a estereotipos y prejuicios sociales, como menos caro, y hasta cierto punto “vulgar”, por ser realmente corto y revelador.

El elemento intertextual en este ejemplo tiene que ver con la estratificación social, debido a que la ropa elegida por la novia de Luis Alberto nos remite a una clase social alta, con capacidad adquisitiva mayor, y con una preocupación constante por mantener una imagen o un apellido. Greta en cambio representa a un estrato más bien medio, que busca resaltar y es más descomplicado. Sobre esta última, podemos ver que varias características físicas y conductuales que presenta, dan lugar a otra referencialidad, la de la nacionalidad.

Si bien Greta se mezcla en la clase media quiteña, su apariencia la hace diferente de las demás porque presenta características asociadas con el estereotipo de la mujer colombiana. En el imaginario colectivo se tiene la idea de la mujer de Colombia como exuberante, mucho más desinhibida que la ecuatoriana y con un cuerpo más curvilíneo y trabajado; a manera de paréntesis, hay que aclarar que no se puede generalizar, ya que tanto en Ecuador como en Colombia se puede encontrar mujeres con características similares. Si se toma en cuenta solo las preconcepciones sobre este punto, dejando de lado la realidad, vemos que, al cumplir con estas características, por la reacción de Jordi y sus amigos al momento de conocerla, y por algo tan sencillo como la forma de hablar, Greta es una intertextualidad explícita de la mujer colombiana.

Continuando con las intertextualidades encontramos al sonido, un elemento que permite la contextualización, al igual que la vestimenta, de la historia dentro de un tiempo y lugar determinados. Dentro de éste está el lenguaje, que es en sí mismo un elemento intertextual, porque inequívocamente remite a una época y un país y, dentro de este, a un sector o estrato social específico. En la película, la manera de hablar empleada por los personajes los sitúa dentro de un contexto correspondiente al del Quito actual.

Tanto Jordi como sus amigos manejan un lenguaje que apunta a que pertenecen a la clase media quiteña. Expresiones coloquiales, que se utilizan en todo el país, como “loco” o “esa man”, los encasillan dentro de un estrato medio, que ha adoptado estos términos como normales dentro del habla cotidiana. El director Tito Jara manifestó en una entrevista realizada por *Zoom Revista de Cine* (2012), de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, su razón para emplear esta forma de expresarse: “...en “A tus espaldas” podría asegurarte que lo que dicen los personajes, lo dije yo o lo dijo alguno de mis amigos en algún momento”. (Zoom Revista de Cine, 2012, p. 7)

Al apearse a la realidad lingüística de Quito, Jara implementa un elemento que no solo es intertextual sino que también permite que exista un sentido de identificación por parte del espectador con los personajes de la película. Otro caso que encontramos en cuanto a lenguaje como elemento intertextual tiene que ver con el personaje construido por la actriz Jenny Nava, quien encarna a Greta. Ella tiene, como ya se ha dicho, un acento colombiano, que hace que se la vincule inmediatamente con el vecino país. En el caso del protagonista y de la coprotagonista, encontramos que el dialecto desempeña una función idéntica: remitir a un lugar o sector de origen.

La función de este elemento intertextual es emular una realidad de la manera más fiel posible, para que su identificación resulte fácil. Aunque en la película se cumple este propósito, se podría decir que, en el caso de las expresiones utilizadas por los personajes quiteños, hay una exageración. Por ejemplo, cuando Jordi está contando a Greta acerca de los arreglos que hace a su auto dice: “solo los parlantes me costaron un ojo de la *face*”. El intento por hacer que suene real es tal, que hace que se pierda la seriedad e hilo de la historia; por querer demostrar un realismo fiel se pierde valor en la obra y, se cae en una especie de ridiculización.

Otro de los elementos que conforman el sonido de la película son los ruidos; en la escena en la que Jordi está por declarar su amor a Greta, se ve interrumpido por un auto que pasa por la escena, creando molestia e interfiriendo con el volumen de sus palabras. Esta interferencia fue intencional, Jara declara en la entrevista que dio al Suplemento de la *Zoom Revista de Cine*, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana: “Yo puse ese carro ahí, porque así es Quito. Puedes estar hablando de algo importante y te interrumpe un avión o un carro”(Zoom Revista de Cine, 2012, p. 13). La presencia de ruido funciona como una referencia intertextual que refuerza la idea de que la historia se sitúa en un Quito del siglo XXI.

La música es el último elemento de sonido presente en *A tus espaldas*, que también funciona como intertextualidad. El ejemplo más claro lo encontramos en la fiesta que tienen Jordi, sus amigos, Greta y su amiga Jahaira, en el departamento del primero. Como sonido de fondo suena una canción del cantautor ecuatoriano Fausto Miño; para el director es lógico que la música del artista se escuche en fiestas capitalinas, primero por la

tendencia a escuchar lo que está de moda, y Miño había estado de moda en la época en que se supone se dan los hechos, y segundo, por el consumo de lo nacional que ha crecido en los últimos años. Desde su perspectiva, no hay nada más quiteño que escuchar al músico en una fiesta. (Zoom Revista de Cine, 2012, p. 13)

A más de la canción de Miño, en toda la película se utiliza una banda sonora compuesta por músicos ecuatorianos que, en sus canciones, hablan de espacios quiteños; la presencia de estas canciones funciona como refuerzo de los momentos, sentimientos y espacios en que se desenvuelve la historia. De forma general no se puede decir que la música indica indudablemente, el lugar de procedencia de una película, aunque desde una lectura local podría hacerlo.

Como ya se mencionó, la televisión es, en la actualidad, un producto de consumo diario, que se considera como una necesidad para personas de todo estrato social, en todo el mundo. Su presencia dentro de la película, y el consumo que se muestra de la misma, corresponde a una representación de la realidad vivida, en este caso, en Quito. Dentro de la programación que se ofrece en el país, existen varios programas que, por distintas razones, se han convertido en íconos o referentes para los ecuatorianos; de todos estos el que resalta, por su trascendencia en el tiempo y fama a nivel mundial es *El Chavo del Ocho*.

Este programa, que empezó a transmitirse en los años 70, ha sido desde sus inicios uno de los más consumidos y preferidos por ecuatorianos de todo estrato social y posición económica. En la película se utiliza al programa como elemento intertextual que representa al Quito actual, a la vida cotidiana de quiteños y ecuatorianos en general, y a la diversidad de consumidores que tiene; Jordi ve el programa en varias ocasiones a lo largo de la historia, desde que es un niño que vive en el sur, hasta cuando ya es un joven, en ascenso social, que vive en el norte.

Otra intertextualidad del Quito actual, con sus distintas facetas y habitantes, es el tuneo. Esta moda consiste en modificar un vehículo con la intención de mejorar su rendimiento, especialmente para que corra en competencias. Estos cambios se hacen, también, con el afán de cambiar la apariencia del carro, para así diferenciarlo de otros del mismo modelo;

cambiar color y tamaño de llantas, cambiar la pintura, modelo de las placas, forros, cobertor del volante, fuerza de los parlantes e incluso agregar luces parpadeantes, que no tienen verdadera utilidad, son solo algunas de las cosas que se hace a los autos.

En los últimos años esta práctica ha cobrado fuerza, en todos los niveles sociales dentro de Ecuador, con ciertas diferencias correspondientes a la capacidad adquisitiva de cada estrato. En el imaginario colectivo de los ecuatorianos se asocia a un auto tuneado, como el que se presenta en la película, con una persona que se preocupa por aparentar a toda costa. En la escena en que Jordi, en el parqueadero del banco donde trabaja, les muestra a sus amigos las modificaciones realizadas a su vehículo, se percibe esta idea del *tunning* como intertextualidad, no solo del presente, sino también como elemento que permite ver el afán del protagonista por sobresalir o aparentar. Ambas características corresponderían a una clase media anhelante de pertenecer a la alta, a la que el personaje estaría representando.

Esta clasificación, por parte del consumidor del filme, del protagonista dentro de una clase social, se da de forma inconsciente. Como se ha venido diciendo, el imaginario colectivo de la sociedad ecuatoriana, y particularmente quiteña, es el que determina la lectura de las imágenes y acontecimientos dentro de la película. Cabe mencionar que para llegar a esta conclusión, se analiza varios aspectos ya que tanto el *tunning*, como la ropa, la música e incluso la forma de hablar han sido importantes para el encasillamiento que el público hecho. Reconocer a Jordi como un quiteño contemporáneo, con todas sus características y su pertenencia a un grupo específico, puede resultar en una especie de identificación por parte del espectador, que resulta ridícula sin dejar de ser, en parte, cierta.

Continuando con las intertextualidades en cuanto al contexto, encontramos a la ambientación, reflejada en los lugares escogidos para el desarrollo de la historia. De manera general, se puede encontrar dos formas de representar a Quito, cada una correspondiente a un lado de la ciudad. Se mantiene aquí la diferencia entre los dos Quitos: “Los límites son marcados por el espacio, por la geografía y principalmente por factores sociales.” (Kingman, 2006, p. 49).

El norte se representa con modernidad, con una arquitectura fresca, lleno de grandes edificios, con decoración vanguardista y calles mejor cuidadas; el sur se muestra como un sector popular, lleno de casas con calles descuidadas y un ambiente global que transmite cierta sensación de pobreza. Aunque sabemos que la realidad actual es muy distinta, y que es posible encontrar modernidad y carestía en ambos lados, el director pretende representar los estereotipos que han subsistido en cuanto a la división de la capital en dos polos opuestos.

Dejando de lado los elementos diferenciadores de Quito, encontramos algunos espacios, que sirven a manera de intertextualidad temporal más que de encasillamiento. Tomando como ejemplo la discoteca a la que van los amigos de Jordi, y en donde encuentran a Greta, y el restaurante de comida rápida a donde éste va a almorzar con ellos, vemos que ambos espacios nos sitúan en la actualidad, al ser lugares populares, altamente frecuentados por los ecuatorianos, y por lo tanto por quiteños y quiteñas; estos lugares se han convertido en parte esencial de la sociedad contemporánea y, al asociarlos con nuestra vida habitual, resulta lógico que nos sintamos cercanos a ellos.

La representación de lugares específicos, conocidos o representativos de Quito, permite situar la historia dentro de ésta. En varias escenas vemos que Jordi se reúne con sus amigos en la tribuna de los Shyris, que se encuentra en el parque de La Carolina; este lugar es reconocido por los capitalinos como un lugar de encuentro donde, generalmente, los jóvenes se juntan para escuchar música o consumir bebidas alcohólicas.

Otro lugar representado, esencial para hablar de la problemática de negación de identidad, es la Virgen del Panecillo; según el protagonista el hecho de que ésta dé la espalda al sur mientras cuida del norte, demuestra la posición de inequidad existente. A más de cumplir con esta función, la Virgen de Legarda, ubicada en el Panecillo, también funciona como espacio contextualizador: es la imagen con que más se asocia a Quito. Haberla incluido tanto en la escena onírica con que empieza el relato, como en una de las salidas de Jordi con Greta, sirve para confirmar que la historia se está desarrollando en la ciudad capitalina; este elemento permite que, incluso si no se nombrara a la ciudad, se podría identificar la locación.

Finalmente, el desaparecido Banco del Progreso es otro de los elementos utilizados para contextualizar la historia. Aunque no se utiliza el nombre real de la institución, sino que se lo cambia por “Banco Progresista”, la alusión es clara. Por la similitud entre el nombre de ambas instituciones financieras, los espectadores pueden delimitar la historia dentro de un contexto nacional. Aunque esto no está explícito, la insinuación también genera en el espectador una idea de desconfianza en cuanto al banco y la legalidad con que funciona; este aspecto hace que se mire con recelo a las personas que lo manejan. Recordemos que, en la realidad, el Banco del Progreso fue uno de los que más afectó a los ecuatorianos al cerrar en 1999, después del feriado bancario, como consecuencia de haber quebrado ya en 1998. Esta afectación fue recogida por diversos medios, como podemos ver:

[e]l lunes 22 de marzo, el Banco del Progreso cerró sus puertas por falta de liquidez. Los rumores del mal manejo de ese banco venían meses atrás y era un eslabón más en el cierre de bancos fuertes como el de Préstamos, Filanbanco y La Previsora que habían quebrado desde agosto de 1998 (...) El cierre de la entidad dejó sin su dinero a miles de depositantes, pues era uno de los bancos más grandes del país, atractivo por sus altas tasas de interés. (Rojas, C. (29 de mayo de 2014). Las 9 claves para entender la Crisis de 1999 y la caída de Mahuad. *Diario El Comercio*. Obtenido de <http://www.elcomercio.com/>)

3.1.2 El caso del Notario Cabrera: hilo conductor de la película

El notario José Cabrera de Machala fue una figura pública conocida tras su muerte en el 2005, escandalosa por las condiciones en que ocurrió, pero aun más por que con ella se develó el negocio ilícito que manejaba. En él ofrecía un incremento de capital, consecuencia del pago de altos intereses, a todos aquellos que decidieran depositar dinero con en su despacho. Entre los que se beneficiaron de este dudoso negocio financiero se encontraban personas civiles, jueces, militares, policías e incluso políticos:

[j]osé Cabrera Román, notario segundo de Machala, se dedicó a captar, en su oficina, dinero a cambio del pago de altos intereses (...) Su muerte, la madrugada del 26 de octubre del 2005, cuando estaba en un hotel de Quito con Priscila Valles, de 18 años, provocó desesperación en los clientes, muchos de los cuales vivían cómodamente solo de los intereses. ((12 de noviembre de 2006). Reseña del caso Cabrera. *Diario El Universo*. Obtenido de <http://www.eluniverso.com/>)

Ante la noticia, todas las personas involucradas acudieron de forma masiva a la notaria con la esperanza de recuperar el dinero invertido, encontrándose con que los que debían encargarse de hacer las devoluciones, los hijos del notario, habían fugado del país hacia Estados Unidos. Como consecuencia de la desesperación de saber que habían perdido en muchos casos todos sus ingresos, o al menos gran parte de ellos, se generó un caos en las afueras de las oficinas del notario, donde los afectados esperaban por respuestas. En medio de este conflicto, uno de los hechos más recordados es que ingresaron miembros de la policía y militares a la notaría, con la intención de calmar las cosas; una vez fuera se les encontró portando dinero escondido en sus ropas y en bolsas de basura; según dicen, había fajos de dinero por todas partes. Esto enfureció aún más a los clientes de Cabrera, que atacaron a los uniformados, quitándoles gran parte de lo que en el momento sacaban:

...[u]n grupo de militares ingresó por techos y ventanas y se llevó más de 40 millones de dólares. En la huida, los militares fueron interceptados por civiles, también clientes del notario, que lograron arrebatarles 300 mil dólares de la ropa interior, las medias y los zapatos. Nadie sabe a ciencia cierta cuánto dinero tenía Cabrera. (Ayala, M. (04 de diciembre de 2005). Una historia de horror, de usura y de muerte. *El Tiempo*. Obtenido de <http://www.eltiempo.com/>)

Tito Jara decidió utilizar este polémico caso como hilo conductor de su película, y lo incluyó a manera de intertextualidad implícita. Su presencia no es reconocible en toda la historia, solo desde una escena específica, que se da casi a la mitad del filme, hasta el fin de este: Luis Alberto Granada de la Roca, sobrino del dueño del Banco Progresista, se comunica con un notario con quien realiza negocios ilícitos, que involucran al banco de su tío. Desde este punto se conoce de la existencia del notario Carrera, quien realiza depósitos, de dinero injustificado, en la institución bancaria. Este es el equivalente al notario Cabrera, en la película. Aunque con ciertas diferencias, la semejanza entre la historia real y la ficticia es indudable.

Dentro de la cinta, encontramos otras alusiones a hechos específicos que formaron parte del caso del notario Cabrera. La forma en que murió el notario machaleño es una de ellas: “Cabrera, abogado, de 71 años, murió en un hotel de cinco estrellas de Quito luego de fumar cigarrillos con polvo blanco, tomar whisky y acostarse, relató la semana pasada Jessica Valle, de 18 años, la mujer que lo acompañaba. Fue un infarto, anotó el parte

médico.” (Ayala, M. (04 de diciembre de 2005). Una historia de horror, de usura y de muerte. *El Tiempo*. Obtenido de <http://www.eltiempo.com/>)

Su fallecimiento ocurrió en un hotel del norte de Quito, mientras estaba en compañía de su novia de 18 años; la joven fue detenida al ser considerada como sospechosa de la muerte, aunque tras investigaciones policiales fue descartada y puesta en libertad. Este hecho puntual se recrea de manera bastante similar en *A tus Espaldas*; el notario Carrera se encontraba con Greta, considerablemente menor a él, en un hotel del norte de la ciudad al momento de su muerte. La joven acompañante del notario Cabrera resultó inocente, sin embargo en la película vemos que Greta, por ambición, decide dar una sobredosis de fármacos acompañados con alcohol al notario Carrera, para matarlo, y termina en la cárcel. En el imaginario colectivo se tiene la imagen del notario y su novia presente y se cree que en realidad la joven fue quien lo mató, probablemente movida por una ambición similar a la de Greta en el filme.

Otro hecho delimitado del caso de José Cabrera es el de la participación de militares en el proceso de cobro de deudas y registro de la notaría. Como se dijo anteriormente, al conocerse la muerte del notario y lo que esto implicaba, los militares allanaron las instalaciones de la dependencia, supuestamente con la intención de recoger evidencia y evitar disturbios por parte de la gente afectada. Se sabe que los uniformados lograron llevarse, a través de varias visitas, grandes cantidades de dinero de las oficinas. La más recordada fue cuando, por una ventana trasera, se los encontró saliendo a escondidas, cargando consigo dinero oculto en sus ropas y en fundas de basura.

Si bien en la película no se ve la participación de militares, la forma escogida por Jordi y Greta para extraer el dinero es similar a la utilizada por ellos; la pareja opta por sacar el dinero en fundas de basura por una ventana trasera de la habitación del hotel. Esta alusión resulta clara; al igual que la imagen de la novia del notario, la de los militares se mantiene presente en la mente de los ecuatorianos, y por tanto la lectura de lo que ocurre en *A tus espaldas* resulta sencilla y su asociación con este hecho real, indudable.

3.1.3 La migración y sus consecuencias

El último elemento intertextual que quiero analizar en cuanto a la realidad ecuatoriana es el del fenómeno migratorio, debido a su presencia a lo largo de la historia. La película empieza, saltándonos la parte del sueño del protagonista, con un Jorge Chicaiza niño que vive en un barrio del sur de la capital con su abuela, su madre y su padre, un hombre alcohólico que más adelante muere, dejando a su familia en un estado económico difícil. En respuesta a esta circunstancia, la mamá de Jordi toma la decisión de migrar a España, con la idea de que así mejoraría su situación económica.

Este acontecimiento nos remite a la época en que el fenómeno migratorio está en auge. El mismo se da como consecuencia de la crisis económica resultante tras el feriado bancario, posterior cierre de varios bancos y devaluación del sucre que termina en dolarización, entre los años 1998 y 2000. “Con la dolarización se produjo una migración masiva: un millón de ecuatorianos viven en el extranjero, y sus remesas pasaron a constituirse en el segundo rubro económico del país después del petróleo.” (Kingman, 2006, p. 139)

Los cambios que surgieron con la migración fueron grandes: por un lado la dinámica económica en el país permutó, aunque no de manera permanente y, por otro, se produjeron varias e importantes transformaciones sociales y culturales. Pese a que este punto fue analizado de manera más extensa en el capítulo anterior, hay ciertos aspectos que deben ser retomados y en los que se debe profundizar. Esta ampliación servirá para saber cuáles son los elementos y características de la migración representados en la película, que permiten no solo su identificación como intertextualidad de una situación real, sino también una lectura más profunda que llevaría a relacionarla con el problema identitario.

El primer indicio del fenómeno migratorio que resulta evidente, dentro de la película, es que la madre del protagonista decida partir a España; su ausencia se convierte además en elemento originario del cambio en la vida de Jordi. Como pasó con muchos niños que quedaron sin sus padres, él no logra entender la situación y se siente abandonado. Aun estando consciente de que a raíz de la muerte de su padre la situación económica de su familia se ha complicado, no encuentra explicación para la repentina partida de su madre.

Este sentimiento es el que permite identificar que, lo que ocurre en la historia, es una alusión a un problema real y al tiempo en el que sucedió.

No mucho tiempo después de la partida de su mamá, Jordi recibe una llamada de ésta; la escena permite ver otro componente del fenómeno migratorio ligado específicamente con el tema de negación de identidad: la adopción de características-identidad extranjera como propia. Cuando el niño atiende la llamada, no reconoce a su madre. Ésta habla con un acento ajeno y utiliza palabras que son parte del habla popular de los españoles. Este ejemplo sirve para ver los cambios que se dan en los migrantes, quienes terminan adoptando costumbres ajenas, acentos y otras expresiones del país al que van. Esta transformación podría explicarse por dos factores, por un lado está la necesidad de emular lo considerado como mejor, menospreciando así el origen y todo lo que lo constituye: vestimenta, forma de hablar, hábitos alimenticios, y otros elementos. Por otro lado, las modificaciones corresponderían a una necesidad de adaptación que puede ser propia de la naturaleza humana, o surgir como una forma de protección y de lograr aceptación por parte de los otros. (Malgesini - Giménez, 2000, p. 147-152)

En cualquier caso, ya sea por autosatisfacción o como medio de supervivencia, se está negando la identidad de manera consciente. El hecho de viajar a un lugar distinto inevitablemente implica cambio, es parte de la experiencia el adaptarse y adoptar costumbres ajenas como propias, pero en teoría esto debería darse durante el tiempo en que se encontrara en el lugar en cuestión y, no tendría nada que ver con renegar o esconder, por la razón que sea, el origen cultural o nacional; de darse bajo estas premisas, el cambio sería inconsciente y hasta cierto punto natural. En el caso particular de la migración desde Ecuador hacia países, principalmente de Europa y Norte América, a inicios del siglo XXI, estaríamos en cambio frente a una transformación asociada, claramente, con el problema identitario del que se ha venido hablando.

Aparentar ser del lugar al que no se pertenece tiene a su vez dos posibles razones, igualmente visibles en la película. Como ya se dijo, el cambio es una forma de no sentirse tan extraño, de ser aceptado con más facilidad y mezclarse entre las demás personas; esto está relacionado igualmente con el propósito detrás del fenómeno migratorio, que es obtener un trabajo mejor remunerado, que permita tener una situación económica favorable, difícil de conseguir en el propio país.

Otra razón para el cambio de léxico y de acento en la mamá del protagonista tiene que ver con la necesidad de aparentar, no con los otros, sino con los compatriotas. Un rasgo común en todos los ecuatorianos, y en otras nacionalidades latinoamericanas, es el anhelo de sentirse y parecer lo más extranjero posible. Desde que empieza nuestra educación, la idea de superioridad de lo de afuera está presente; distintas causas como la globalización cultural, social y de información, sumado a una falta de autoconocimiento de la cultura y de la identidad, desemboca en esta preferencia y emulación de lo extranjero. Como consecuencia, una de las máximas aspiraciones es salir del país, independientemente de la condición en que se lo haga.

En el caso de *A tus espaldas*, vemos que la mamá del protagonista migra por necesidad, y probablemente en malas condiciones. A pesar de esto, es vista como afortunada, por el simple hecho de haber logrado salir; no importa si fue a limpiar baños, de gerente de un banco, por gusto o por necesidad, lo que importa es que se fue. Después de haber revisado estos indicadores, podemos ver que la intertextualidad del fenómeno migratorio está presente de manera implícita; no se dice directamente en qué época pasan los hechos, pero por el contexto mostrado, los cambios presentados y las consecuencias que acarrea, es posible leer una alusión a la migración, tal como sucedió en un Ecuador que atravesaba por una gran crisis económica.

3.2 El Chulla Romero y Flores: historia que se repite

Después de haber analizado las intertextualidades que permiten la contextualización de la película dentro de la realidad, me centraré en la que, además de ser visible gracias a éstas, es la alusión más importante: la negación de identidad y de situación socio-económica, presente en la sociedad ecuatoriana y, en este caso específico, en varios sectores sociales de Quito. Esta negación identitaria se ha venido tratando por varios años, en distintos formatos artísticos y comunicacionales; el tema en sí, sumado a su trascendencia en el tiempo, son la razón de este estudio.

Con la finalidad de mostrar la persistencia temporal del tratamiento del tema de negación de identidad, en las distintas clases sociales quiteñas, se ha tomado dos relatos como

muestra. Para ver la presencia actual de la problemática, es analizada la cinta *A tus espaldas* (2010), por ser uno de los ejemplos modernos más claros; como ejemplo del pasado, fue escogido el libro de Jorge Icaza *El Chulla Romero y Flores* (1958), una de las obras más representativas de la literatura ecuatoriana del siglo XX. Aunque existen años de separación entre las dos obras, la presencia del tema central en ambas hace que sea posible leer a la una en la otra; es factible entonces hablar de que existe intertextualidades del texto de Icaza en la película de Jara, no literales ni explícitas, pero que gracias a una lectura detenida pueden ser identificadas.

La temática, con las variaciones correspondientes del paso de tiempo y del cambio de condiciones de vida, es el elemento intertextual más grande y visible entre *El chulla Romero y Flores* y la producción de Tito Jara. La idea de universalidad en cuanto a las intertextualidades resulta entonces lógica, ya que vemos que algo que se trató en el siglo pasado, sigue vigente en el imaginario de los ecuatorianos: la negación de la identidad, hecho que mueve a ambas historias y, que pone en conflicto a sus protagonista. Este problema, que se da de forma personal y por varias razones, tiene su origen en una problemática de índole colectivo, que es el desapego a las raíces nacionales.

Esta negación se origina en torno a una noción de identidad ecuatoriana ligada al blanqueamiento; en lugar de aceptar y valorar la herencia indígena, el objetivo es ser lo más blanco posible, ser más parecido al lado español. Como consecuencia, en nuestra historia ha sido común el manejo de un discurso identitario, como país, enfocado en lo mestizo, que implica un desconocimiento del origen. Esto, sumado al problema de falta de unificación nacional, tratado en capítulos anteriores, incide en que los ecuatorianos nazcamos y crezcamos en medio de este sentir de no pertenencia, que en nada favorece a la constitución de una identidad fuerte.

Junto con esta identificación nacional débil, vienen otros factores más personales, que varían de acuerdo a la época y a las circunstancias en que se vive, y que aportan a que exista una falta de identidad. En este estudio el enfoque está en el conflicto, percibido en Quito tanto en la época de *A tus espaldas*, como en la de *El chulla Romero y Flores*; como he dicho antes, a pesar de las diferencias y del paso del tiempo, lo que resalta es que en las dos historias se siga tratando la misma problemática.

En ambas obras, el problema radica en la negación de uno mismo en función del origen: se niega el lado indígena, autóctono o social mientras que el blanqueamiento racial es percibido en cambio como forma de superación. Factores como la globalización y universalización de la información han fortalecido la noción de lo extranjero como el modelo ideal; gracias a los productos ofertados por los medios de comunicación, hay mayor acceso y conocimiento de la moda, forma de vida y hábitos de otros países, que desencadenan un anhelo por emularlos. Esta imitación es voluntaria, tal vez no del todo consciente, pero ciertamente no es forzada como en el siglo XVI, época de la colonización; el intento de ser más parecido al otro responde a una intención de encajar, ya sea por recibir un mejor trato, como pasaba antes, o por una especie de auto superación, relacionada con el ego y la necesidad de afirmación personal.

Tanto en *El Chulla Romero y Flores* como en *A tus Espaldas* encontramos esta temática, con ciertas variaciones que tienen que ver con el trasfondo histórico y social; mientras en la obra literaria la negación está en función del origen racial, en la película se parte de esta, pero se va más allá y, entonces la negación ocurre por el lugar de residencia y el tipo de persona que vive en un lado o el otro, dentro de Quito.

Una de las partes del libro de Icaza, en que claramente se puede ver la presencia del conflicto, es en la fiesta a la que asiste Romero y Flores junto con Rosario; para ir, el chulla debe invertir todo lo que tiene para alquilar un traje, que le permita mostrarse a los demás como parte de un estrato al que en realidad no pertenece, para así camuflarse, lograr la anhelada aceptación, e impresionar a su pareja.

En *A tus espaldas*, el protagonista muestra esta necesidad de emular al otro desde el momento en que se muda, cambia su apellido e introduce su vida a los espectadores. La manera en que se presenta es, a mi parecer, uno de los indicadores más grandes de su anhelo de cambio. El peinado “a la moda”, los ternos y corbatas llamativas, el reloj grande, las camisetas polo y las gafas son solo algunos de los implementos que Jordi porta a manera de imitación de los habitantes del “lado bueno” de Quito.

A más del problema de origen, el tema económico es otro de gran importancia para los protagonistas de ambas obras; este es determinante porque dicta la forma en que viven,

hablando de estatus, las personas con que las se pueden o no relacionar y su autopercepción como miembros de un grupo dentro de la sociedad. En el caso de Romero y Flores el dinero es una de las causas, tal vez principales, de una ascensión social frustrada; él está consciente de que si tuviera dinero podría conseguir el “respeto” de aquellos con los que quiere codearse, se relacionaría con mujeres aptas para ser una “buena esposa”, y hasta podría dejar de mencionarse su lado indígena. Visto así, lo económico es para el chulla una forma de mitigar el lado que lo avergüenza, una especie de superación del origen. También, el dinero es causante del desenlace de la historia: a causa de este la vida del chulla se llena de infortunios, engaños y penas.

En el filme lo económico importa, también por ser una forma de olvidar el origen, pero además porque es la herramienta por la cual el protagonista logra cambiar de estilo de vida. Gracias al dinero Jordi puede acceder a artefactos, una vivienda y artículos personales que hacen que sienta haber ascendido socialmente. Aunque su comportamiento denote que aun está intentando pertenecer a un grupo distinto, las cosas que tiene respaldan su “pertenencia”. En este caso el dinero también juega un rol determinante, al ser uno de los motores de la historia: la posibilidad de obtener más dinero es la que hace que Jordi tome la decisión de traicionar a Greta y huir.

Otra de las similitudes entre ambas producciones es que, así como el chulla reniega de sí mismo en función de su origen racial, Jordi también lo hace, pero con un enfoque que va más hacia lo clasista. Su preocupación y falta de identidad tienen que ver con la pertenencia, o falta de ésta, a un sector de la sociedad, o a una zona de la ciudad. Aquí entra en juego el imaginario de los dos Quitos, el del norte y el del sur. Al compartir un conflicto similar, vemos que el personaje construido por Tito Jara guarda claras similitudes con Luis Alfonso Romero y Flores, creación de Icaza.

Como una forma de contrarrestar su inconformidad, los dos protagonistas buscan aparentar a través de su forma de vestir, de hablar, de las personas con las que se relacionan y de la capacidad adquisitiva con que cuentan. Por ejemplo, en *El chulla Romero y Flores*, el protagonista alquila un traje de gala para asistir a una fiesta de sociedad, con la finalidad de impresionar a los asistentes y a Rosario, su interés romántico; en el filme, Jordi tunea su auto para demostrar su supuesto estatus, impresionar a los que lo rodean y atraer miradas

femeninas. Aunque las táctica escogidas por los personajes de cada obra son totalmente distintas, la similitud radica en el objetivo común que tienen, deslumbrar a través de figurar.

Otro ejemplo de la similitud entre ambas producciones es el ansia de autosuperación económica y social. La imagen del chulla Romero y Flores como funcionario público que se siente cada vez mejor a causa de sus responsabilidades y de las personas con que llega a codearse es similar a la de Jordi, con la diferencia de que éste es funcionario de un banco y la élite con que se codea ya no es racial sino económica. En el libro se hace claro que la ocupación del protagonista lo deja como a un trabajador más, que no tiene mayor repercusión ni importancia en la institución, situación que se repite en “A tus espaldas”: Jordi es un empleado cualquiera del banco.

Continuando con esta idea, vemos que el punto decisivo para ambos se da cuando se presenta la posibilidad de conseguir más, a costa de perjudicar a los de arriba; el fraude se convierte aquí en una intertextualidad. A Romero y Flores se le ofrece la opción de trabajar como fiscalizador, revisando cuentas y la contabilidad que llevaban figuras de la élite quiteña, como don Ramiro Paredes y Nieto, candidato a la presidencia que era, en la época construida en el libro, uno de los personajes más queridos y respetados: “Tantas veces había leído en los periódicos- él creía en los periódicos- sobre las virtudes y méritos que adornaban a semejante caballero...debe ser pulcro, generoso, honrado, bueno...” (Icaza, 2007, p. 76).

La oportunidad del chulla surge cuando encuentra irregularidades en la contabilidad que llevaba don Ramiro, o más bien su contador; al creer que el político no está al tanto de las faltas, decide buscarlo para informarle, sin embargo, en su búsqueda se encuentra con doña Francisca, esposa del candidato, que termina maltratándolo y que, al estar al tanto de todo, le ofrece un soborno a cambio de su silencio. A partir de este acontecimiento, el chulla decide que para ser reconocido y escalar socialmente, debe denunciar el fraude que encontró, sin importar que esto signifique dañar la reputación de los que consideraba como ejemplo de la sociedad. Aunque la situación de Jordi es distinta, está al tanto, desde un comienzo, de lo corrupto de la clase alta para la que trabaja, y él decide beneficiarse a costa de perjudicarlos, igual que el chulla.

En el caso de *A tus espaldas*, el protagonista planea, en conjunto con Greta, robar al notario Carrera, ya que gracias a un negocio ilícito que llevaba por años, este tenía grandes cantidades de dinero. El daño en ambas obras es distinto, más el propósito es el mismo, obtener un beneficio afectando a la élite, ya sea movido por la ira, como en el caso del chulla, o por la ambición, como en el caso de Jordi. Partiendo de esta idea de ira o rencor hacia la élite, otra intertextualidad es la figura del de arriba como el que oprime. El candidato a la presidencia al que fiscaliza Romero y Flores no se muestra, sin embargo personajes que lo rodean – como su esposa Francisca – son los encargados de humillar al protagonista y de recordarle su origen, del que tanto se avergüenza:

[E]l caballero es hijo de Miguel Romero y Flores (...) los amigos le perdonamos todas las flaquezas, menos la última (...) El concubinato público con una chola. Con una india del servicio doméstico. ¿No es así, joven?” (Icaza, 2007, p. 91-92)

En *A tus espaldas*, Luis Alberto Granada de la Roca, el sobrino del dueño del banco, hace las veces de doña Francisca, al ser quien se encarga de doblegar al protagonista, recordándole su supuesta posición en la sociedad, que sería siempre debajo de él. La escena en donde se puede notar esto es cuando Jordi descubre la ocupación de Greta y se enfrenta a su jefe, quien con un “no sabes con quién hablas ¡¿ah?!” y varios golpes lo humilla, demostrando así su supuesta superioridad.

A pesar del desprecio que Luis Alfonso y Jordi llegan a sentir por los de la clase alta, en ambas historias vemos elementos que demuestran que, en algún momento, su sentir fue otro y anhelaban pertenecer a este grupo. Con esta premisa, advertimos que el apellido juega un rol importante para los dos personajes; Romero y Flores tiene tanta importancia para el chulla como Lamotta para Jordi, porque para ambos es un indicador de pertenencia, que les permite camuflarse entre los de la clase ideal y sentirse más cercanos a ellos, mientras se distancian de la sección poblacional de la que no quieren ser parte. En *A tus espaldas* el hecho del cambio de apellido del protagonista se debe a su origen, en cuanto a la zona en que vive dentro de Quito, y a la gente que vive en ésta.

En *El Chulla Romero y Flores* no se habla de división zonal, sino de un problema de élites raciales, que marca al protagonista. En este caso, el apellido Romero y Flores es

importante, porque “remite a la estructura aristocrática de la sociedad quiteña. Las familias ilustres, aristocráticas y pudientes, ostentaban tales apellidos como un signo de identidad y de diferencia de los grupos sociales menos privilegiados” (Dávila, 1996, p. 45). Dentro de esta relevancia del apellido para ambos personajes, el aspecto diferenciador es la forma en que cada uno lo obtuvo: mientras Luis Alfonso tiene su apellido por herencia de su padre, hecho del que presume, Jordi lo obtiene por elección propia. Este último cambia su apellido paterno, Chicaiza, por Lamotta, al considerarlo mejor y más acorde con quien quiere ser y el lado al que quiere pertenecer: “Jorge Chicaiza Cisneros, así me bautizaron, nombre cholo carajo... Jordi Lamotta Cisneros se parece más a mí”.

Otro elemento intertextual de *El Chulla Romero y Flores*, presente en *A tus espaldas*, tiene que ver con las elecciones amorosas de los protagonistas. Existen relaciones poco convenientes en ambos casos. En el primero, Luis Alfonso Romero y Flores se involucra con una mujer que dejó a su esposo y que proviene de una familia humilde como la suya; debido a su estado civil, Rosario es vista como una mujer inservible y repudiable. En el segundo, Jordi se involucra con Greta, una joven colombiana que, a pesar de resultar atractiva y de causar envidia en los demás, por su ocupación como acompañante, es rechazada y sentenciada; Greta resulta entonces igual de perjudicial para Jordi como Rosario lo es para el chulla. Las razones para que se califique a estas mujeres son distintas, mas lo que resalta es el hecho de que, como pasaba en la época retratada en el libro, aun hoy en día se mantiene el machismo por parte de hombres y mujeres, que hace que se descalifique a una mujer por su ocupación o su pasado y se juzgue a aquellos que están con ellas.

El desdén hacia los de la clase a la que en realidad se pertenece es otro de los elementos comunes en ambas producciones artísticas. En el libro de Icaza el rechazo del chulla hacia los de su misma clase se hace presente casi hasta el desenlace. Este repudio es visible también en la película, aunque sin ningún cambio al final. Por ejemplo, en una escena en que Jordi atiende a una mujer que solicita un préstamo, y a la que solía conocer por el barrio en el que creció, al sur de la ciudad, vemos como él la rechaza y pretende no conocerla, por la vergüenza que siente de su pasado. La similitud entre ambos personajes, el chulla y Jordi, radica en el hecho de renegar del origen y de los que lo componen, todo

con la finalidad de crear la ilusión de ser parte de otro estrato y de deslindarse de todo lo que pueda romper con ésta.

La figura materna es otro asunto importante en ambas obras. La similitud entre las dos radica en el hecho de que la madre se presenta como una imagen ambivalente: por un lado es casi sagrada, pero por el otro es parte o causa del problema. Durante todo el libro vemos la lucha interna que tiene Romero y Flores entre su lado paterno, blanco, y su lado materno, representado por la indígena mama Domitila. Esta última representa lo peor, es la causa de su infortunio, aunque también de su dicha, ya que después de todo, es el lado noble que prevalece al final.

En *A tus espaldas* no vemos de manera manifiesta que Jordi reniegue de su madre, aun así, se puede deducir que existe un cierto resentimiento hacia ella por haber migrado a España, siendo él aun pequeño. Esta acción significó, al igual que el origen indígena dado por mama Domitila a Romero y Flores, rencor y gratitud por parte de Jordi hacia su madre: lo primero por haberlo dejado sin mayor explicación, lo segundo, porque al irse, ella consiguió un mejor trabajo y con esto más dinero que envió a su hijo, y que él utilizó para mejorar su estilo de vida y salir de su barrio, ubicado en el sur de la ciudad, hacia en norte.

Hasta este punto, los distintos elementos que coinciden en las dos obras han servido para reforzar la idea primordial existente en ambas: sus protagonistas son víctimas de infortunios como consecuencia de una situación desfavorable dentro de la sociedad y de su propio complejo de inferioridad en función a su origen. La intertextualidad hallada del libro de Jorge Icaza en la película de Tito Jara puede no ser explícita y, puede haberse dado de manera involuntaria, más como hemos visto resulta difícil no verla. Más allá de las historias creadas por cada autor, el fondo que las mueve es el mismo y sus personajes son similares; Luis Alfonso Romero y Flores se encuentra reflejado en Jorge Chicaiza Cisneros, ambos son víctimas de las circunstancias en que viven y son un ejemplo de la negación de identidad presente en Quito y en todo el territorio nacional.

La problemática desarrollada es la misma, pero al ser historias distintas, encontramos que el desenlace que cada autor da es diferente; se hacen presentes dos perspectivas en cuanto a un mismo problema social. En esencia, son historias similares que tratan la negación de la

identidad, el ansia por ascender en la escala social, por pertenecer a los de arriba; en ambas se pasa por conflictos como consecuencia del amor que aparece de forma inesperada, y también se atraviesa por una situación que será punto decisivo en la historia. A pesar de esto, y a más de las diferencias obvias a causa de la época en que se ambienta cada una, la decisión final que toma cada protagonista hace que sus reflexiones y posturas frente a la vida sean distintas, creando disparidad entre ambas y demostrando que hay dos salidas posibles ante un mismo conflicto.

En el filme destaca el triunfo del protagonista por sobre las personas que, en función a su superioridad, lo despreciaron; Jordi deja a Greta, no sin antes haber cogido el dinero que ella le lanzó por la ventana del hotel en que se encontraba con el notario Carrera, tal como habían planeado hacer juntos. Después de esto y de ver cómo detienen a la joven colombiana, vemos que Jordi se venga de la élite, huyendo con el dinero mal habido de estos. En la última escena, se ve que el protagonista de *A tus espaldas* consiguió todo lo que quería: tiene un departamento en la playa, con todas las comodidades y lujos que siempre deseó, posee el dinero para tener la vida “ideal”.

Haber terminado de esta manera significa que Jordi, a pesar de todo, aun se mantiene en negación de su identidad; en ningún momento siente identificación con los suyos, o cambia de parecer acerca de su apellido y origen; por el contrario, mantiene su apellido inventado y se enorgullece de tener, finalmente, el estilo de vida que tanto anhelaba, en el que lo material y las apariencias son lo más importante.

A diferencia de lo que sucede en la historia creada por Tito Jara, en el libro de Jorge Icaza se ve un cambio total en el protagonista. Existe una redención completa al ver la realidad de los de arriba y al darse cuenta de la cercanía que guarda con los de su misma clase, a los que tantas veces despreció y, en los que descubrió un valor mucho más grande del que pensaba. Esta idea de redención es la segunda posible reacción frente al problema de negación de identidad; en este caso, al saberse parte de una clase a la que en realidad pertenece y, al descubrir la importancia de ésta, el protagonista pasa a la aceptación de sus raíces y finalmente siente orgullo de lo que es.

Aunque el desenlace es distinto en las dos obras, la problemática social que se presenta es la misma; como hemos visto, existen varios elementos similares en cuanto a contenido e incluso forma, que hacen que resulte factible hablar de una intertextualidad de la obra *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza en la película de Tito Jara *A tus espaldas*. Si bien ambas historias se ambientan en épocas distintas y son creadas en siglos diferentes, las dos se desenvuelven en un Quito que cambia arquitectónicamente, modernizándose y creciendo, y poblacionalmente, con cambios sociales y culturales en las personas que lo habitan, pero que mantiene vivos complejos, problemas y prejuicios en cuanto a uno mismo y al otro.

CONCLUSIONES:

Una vez realizado el análisis de las intertextualidades de la realidad y de la obra de Jorge Icaza, *El chulla Romero y Flores*, en la película *A tus espaldas*, como elementos que denotan la existencia y recurrencia de un problema de negación identitario en varios sectores sociales de Quito, he podido llegar a varias conclusiones en cuanto a los diferentes puntos que componen el estudio:

- La identidad es una noción compleja; en su proceso de formación intervienen varios factores personales y externos. La debilidad en alguno de estos deviene en un problema identitario. En el Ecuador, el problema de negación de identidad, entre sus habitantes, se origina en una falta de identidad nacional, que provoca a su vez una negación identitaria personal. Los habitantes de la ciudad de Quito son parte de la población afectada por el problema de raíz, por lo tanto muestran signos de una falta de identidad que son visibles gracias a comportamientos, actitudes e ideas.
- A más del conflicto de raíz, la ciudad presenta particularidades que refuerzan el problema. Factores externos como el mestizaje, las clasificaciones sociales y económicas, la división de la ciudad en dos y algo aun más grande como la globalización, afectan directamente a los quiteños, generando una falta de identificación con su entorno y consigo mismos.
- Partiendo de estas conclusiones, vemos que el problema de negación de identidad que motivó este estudio existe y persiste, tal como se pensó. Las obras *A tus espaldas* y *El Chulla Romero y Flores*, a pesar de la diferencia temporal y los cambios que las separan, han tomado como base este tópico, siendo así indicadores de su perpetuación: la temática que se trata en ambas es la misma, los protagonistas atraviesan conflictos semejantes y, tienen sentimientos similares como consecuencia de un mismo problema que los aqueja.
- Que el tema haya sido tratado en obras de épocas distintas, demuestra que el problema identitario no es recurrente solo en sí mismo, sino como una temática que aún resulta

atractiva y motiva nuevas creaciones artísticas. Visto de manera más crítica, la reutilización de esta temática puede ser vista como símbolo de una carencia creativa en la industria cinematográfica del país.

- La función de la realidad en la lectura del problema de negación de identidad resultó clave, porque a través de ella se pudo identificar elementos conductuales, estereotipos y prejuicios presentes en la sociedad quiteña, que fueron representados por Jara en su película. Además, ésta permitió la contextualización de la historia presentada dentro de un tiempo y espacio específicos.
- La identificación de elementos de la realidad y de *El Chulla Romero y Flores* en la película *A tus espaldas* fue posible gracias a un análisis intertextual, desde un enfoque fílmico, de cada una de ellas. La intertextualidad en el cine resultó entonces útil y apropiada para el estudio, tanto por su carácter universal, que quiere decir que siempre será posible leer o encontrar elementos de un contenido en otro, como por ser una forma de análisis amplia, en la que se abarcan a otras formas de expresión artística y de comunicación.

RECOMENDACIONES:

El tema central que motivó esta investigación es el del problema de negación de identidad, visible a través de la recurrencia de su tratamiento, en diversos formatos comunicacionales. Para analizarlo, se realizó un estudio que enfocado en varios puntos, que han servido para cumplir con el propósito y, a la vez, han ampliado la visión referente a varios aspectos presentes en la sociedad quiteña y la manera en que se representa, con sus complejos y divisiones; también, ha servido para tener una visión más clara y crítica acerca del cine nacional.

En cuanto al primer aspecto, la negación de identidad en nuestro país, visible a través del estudio de la situación en Quito, considero que es una cuestión que debería ser tomada en serio. Los problemas que hemos vivido en nuestra historia, nuestras guerras internas y externas son consecuencia del mismo. Después de haber realizado este trabajo y, haberme percatado con ejemplos palpables de lo vigente de la problemática, creo necesario que, desde todos los puntos posibles, se trabaje en reforzar la identidad nacional, empezando por afianzar la identidad personal. La sensación de ser parte de algo y el sentimiento de satisfacción que viene con esto, es algo que falta en nuestra sociedad.

Al atribuir este problema, tal vez de manera arbitraria, a una falta de comunicación e información, pienso oportuna la implementación de un sistema de comunicación que refuerce la idea de identidad, los valores que vienen con ésta y la aceptación de lo que se es. Como hemos visto la temática ha sido tratada en varios formatos, en éste y siglos pasados, siendo común el hecho de que se haya hablado de manera crítica, pero no necesariamente buscando que haya un cambio.

Aparentemente, la crítica que busca reflexión no ha sido la manera más efectiva para combatir la falta de identidad. Como respuesta, los próximos productos artísticos y de información creados, deberían hacerse desde una mirada distinta, que busque resaltar lo positivo de lo que somos en lugar de juzgar lo malo y de generar comparaciones innecesarias.

En cuanto a la película de Tito Jara, que ha sido el ejemplo elegido para desarrollar el tema, existen varios aspectos a mejorar. La representación de la realidad que ha servido para palpar la situación, fue hecha de manera fiel, sin embargo cayó, en momentos, en exageraciones que, a juicio personal, considero innecesarias y que han desviado la atención. Puede que el propósito de éstas sea generar una identificación, a través de cierta comedia que se estaría dando, pero al hacerlo estaría restando, como he dicho ya en este trabajo, la seriedad que debería tener la historia. En muchos casos la lectura de la cinta no gira en torno a la temática y problemática de fondo que la mueve, sino en torno a las escenas graciosas o burlescas que se presentan.

En el receptor queda aquello que lo ha impresionado, no necesariamente lo más importante. Los autores de las diferentes historias que surgen inspiradas en la realidad, deberían enfocarse en presentar propuestos más originales, que aunque hablen de algo ya tratado, resalten por su calidad y cualidad de ser un propulsor de cuestionamiento y cambio en los consumidores; el propósito debería ser resaltar el alma de la obra.

Como parte de este trabajo he hablado de manera breve del cine en el país. Esta nueva ola de producciones que se enfocan en el realismo, en la vida tal como sucede, ha llegado a un punto de saturación. La película aquí analizada es solo un ejemplo de la larga lista de producciones hechas con temáticas más o menos similares. Haberse enfocado en los problemas actuales, tanto sociales como culturales, que ocurren en el país, ha sido realmente importante e innovador, sin embargo también ha sido negativo.

A pesar de lo relevante que ha sido el tratamiento de estos temas, los realizadores han caído en una especie de zona de comodidad, que no permite que vean que existen otros géneros que podrían utilizarse, para que así la variedad de productos ofertados aumente. Es necesario que exista más diversidad de temas e historias en los filmes producidos en el país, de lo contrario, a más del abarrotamiento que significaría, también se caería en un estancamiento, que en nada favorece a la consolidación y posicionamiento del cine ecuatoriana dentro y fuera del país.

BIBLIOGRAFÍA:

- Achig, Lucas (1983) *El proceso urbano de Quito (ensayo de Interpretación)*. Quito, Centro de Investigaciones CIUDAD.
- Aguirre, Milagros- Carrión, Fernando- Kingman, Eduardo (2009) *Quito imaginado*. Bogotá, Alfaguara.
- Allen, Robert C.- Gomery, Douglas (1995) *Teoría y Práctica de la historia del cine*, Barcelona, Editorial Paidós.
- Araujo, Luzrosario (2013) *Una mirada más a “Entre Marx y una mujer desnuda”*: <https://luzrosarioaraujo.wordpress.com/2013/05/09/una-mirada-mas-a-entre-marx-y-una-mujer-desnuda/>. Fecha de acceso: 2015-05-23
- Arias Ramos, Raúl (2013) “Los congresos del Partido nacional-socialista en Nüremberg”, *Revista Ares*: <http://www.aresnyalius.com/ares/arts/ARTNUREMBERG.pdf>. Fecha de acceso: 2015-10-10
- Avilés Pino, Efrén, *Enciclopedia del Ecuador*: <http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=23&Let=>. Fecha de acceso: 2014-11-18
- Ayala Samaniego, Maggy (04 de diciembre 2005) “Una historia de horror, de usura y de muerte”, *Diario El Tiempo*: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1850010>. Fecha de acceso: 2014-12-16
- Cabanelas, Lucía (2015) “La reinención del cine de superhéroes: del cómic a la gran pantalla” *Hoy Cinema*: <http://hoycinema.abc.es/noticias/20150519/abci-superheroes-blockbusters-franquicia-201505181733.html>. Fecha de acceso: 2015-05-18
- Camarero, Jesús (2008) *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona, Anthropos Editorial.
- CCE (2012), Análisis de contenido de cine ecuatoriano, *Suplemento de Zoom Revista de Cine*: http://edimca.mindsoftdev.com/sites/default/files/catalogos_pdf/pdf/suplemento_a4.pdf. Fecha de acceso: 2014-10-12

- Dávila, Susana (1996) *El chulla Romero y Flores en la perspectiva de Bajtín*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar Subsede Ecuador.
- “Del Ecuador al mundo” (2003) *Diario El Universo*: <http://www.eluniverso.com/2003/08/09/0001/1060/8CAE3317B3A145E8B034FE01E44380CE.html>. Fecha de acceso: 2015-03-19
- Donoso Pareja, Miguel (2007) *Ecuador: Identidad o esquizofrenia*. Quito, Eskeletra Editorial.
- Elena, Alberto (1999) *Los cines periféricos*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Fearing, Franklin (1950) *Motion Picture as a Medium of Instruction and Communication: An Experimental Analysis of the Effects of Two Films*, California, University of California Press.
- Gray, Gordon (2010) *Cinema: A Visual Anthropology*, Oxford, Berg Publishers.
- Gómez Alonso, Rafael (2001) *ANÁLISIS DE LA IMAGEN, Estética audiovisual*. Madrid, Ediciones del Laberinto .
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel, *Intertextualidad: teorías, desarrollos, funcionamiento*. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, México.
- Gutiérrez, Espada Luis (1980) *Historia de los medios audiovisuales (desde 1926)*, Madrid, Ediciones Pirámide, S.A.
- Icaza, Jorge (2007) *El chulla Romero y Flores*. Quito, Editorial Libresa.
- Jara, Tito (Director). (2010). *A tus espaldas* [Película].
- Jurado Noboa, Fernando (1991) *El chulla quiteño: nacimiento, vida y agonía de un prototipo ciudadano*. Quito, Sociedad Amigos de la Genealogía.
- Kingman Garcés, Eduardo (2006) *La Ciudad y los otros: Quito 1860 - 1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito, FLACSO - Sede Ecuador.
- “Las remesas, el cuarto rubro más importante de ingreso de divisas” (22 de marzo de 2015) *Expreso*: http://expreso.ec/expreso/plantillas/nota_print.aspx?idArt=7682940&tipo=2. Fecha de acceso: 2015-03-12
- Lagarde, Marcela (2000) *Claves feministas para la mejora de la autoestima*, Madrid, Horas y Horas.
- Latner, Joel (2007) *Fundamentos de la Gestalt (The Gestalt Therapy Book)*. Santiago de Chile, Editorial Cuatro Vientos

- Lippmann, Walter (2012) *Public Opinion*. Nueva York, Dover Publications, Inc.
- Maldonado, Carla (21 de febrero de 2014) “El cine ecuatoriano entre la cantidad y la calidad”, *Revista Mundo Diners*: <http://www.revistamundodiners.com/?p=3505>. Fecha de acceso: 2014-10-15
- Malgesini, Gabriela- Giménez, Carlos (2000) *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*. Madrid, Catarata.
- Martin, Marcel (2002) *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- McCabe, Norman (Director). (1942). *The Ducktators* [Cortometraje]
- Michelena, Esteban (2007) *200 años de humor quiteño*. Quito, Citymarket .
- Narváez, Geovanny (2010) “*Representaciones identitarias del Ecuador de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI a través de su cinematografía contemporánea. Análisis de tres películas: “Ratas, Ratones y Rateros” (1999), “Fuera de Juego” (2002) y “Qué Tan Lejos” (2006)*”, Tesina de máster, Orleans, Université d’Orléans.
- Nieto, Gabriel (2015) “Bollywood: el mayor polo de producción cinematográfica mundial”, *Alas Asia*: <http://www.alasasia.com/articulos.php?id=64>. Fecha de acceso: 2015-04-27
- Ojeda Segovia, Lautaro, *La descentralización en el Ecuador*. Quito, Editorial Abya Yala, 2000.
- Olié, León (1994) *La identidad personal y la colectiva: actas*. México DF , Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez Bowie, José Antonio (2008) *El cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.
- Redacción Cultura (07 de enero 2014) “El cine ecuatoriano está entrando en una nueva etapa”. *Diario El Telégrafo*
- Redacción Cultura (27 de julio de 2012) ““La Tigra’ lidera ranking de películas taquilleras del Ecuador”. *Diario El Telégrafo*: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/la-tigra-lidera-ranking-de-peliculas-taquilleras-del-ecuador.html>. Fecha de acceso: 2015-09-23
- Redacción Quito (11 de abril de 2012) “La diversión se limita por la pinta”. *Diario Extra*: <http://www.extra.ec/ediciones/2012/04/11/cronica/la-diversion-se-limita-por-la-pinta/>. Fecha de acceso: 2015-10-04

- Redacción Economía (26 de noviembre de 2013) “Los ecuatorianos deben \$ 253 millones en tarjetas”. *El Telégrafo*: <http://www.telegrafo.com.ec/economia/item/los-ecuatorianos-deben-253-millones-en-tarjetas.html>. Fecha de acceso: 2015-05-21
- “Reseña de caso Cabrera” (12 de noviembre de 2006) *Diario El Universo*: <http://www.eluniverso.com/2006/11/12/0001/12/18F993E1BF854E2A98A2045B3DB127AA.html>. Fecha de acceso: 2015-05-14
- Riefenstahl, Leni (Director). (1935). *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens)* [Película]
- Rojas, Carlos (29 de mayo de 2014) “Las 9 claves para entender la Crisis de 1999 y la caída de Mahuad” *Diario El Comercio*: <http://www.elcomercio.com/actualidad/mahuad-peculado-feriado-bancario-ecuador.html>. Fecha de acceso: 2015-05-28
- Sadoul, Georges (2004) *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, México D.F., Siglo XXI Editores S.A.
- Tajfel, Henry (1981) *Human Groups and Social Categories*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Tejaswini, Ganti (2013) *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*, Nueva York, Routledge
- Torres, Galo Alfredo (25 de enero de 2011) “Cine del Ecuador: Susurros de la imagen”. *ENcontrARTE*: <http://encontrarte.aporrea.org/141/criticon/a12530.html> . Fecha de acceso: 2014-09-28
- Valdano, Juan (2007) *Identidad y formas de lo ecuatoriano*. Quito, Eskeletra Editorial.
- Villalobos Alpízar, Iván (2003) “La noción de intertextualidad de Kristeva y Barthes”. *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica (Enero-Junio)*, Costa Rica.
- Vizcarra Proaño, Ana María, *Imaginario urbanos sobre la diferenciación norte y sur en la ciudad de Quito en dos barrios: Solanda y Carcelén*. Internet. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/3348>. Fecha de acceso: 2015-02-10
- Zambrano, Lissette (2011) “El cine sube como espuma en Manabí”, *Diario La Hora*: <http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101079763/->

1/%E2%80%98El_cine_sube_como_espuma_en_Manab%C3%AD%E2%80%99.html#.VNGg4GSG96w. Fecha de acceso: 2015-01-09

- Zamora Águila, Fernando (2007) *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Zavala, Lauro (2014) *Narratología y Lenguaje Audiovisual*. Mendoza, Universidad Nacional del Cuyo, Argentina.