

INTERVENCIÓN Y DIFUSIÓN CULTURAL

Infantes: actores sociales en la televisión

El enfoque educativo de los programas de Educa

Marcela Samudio; Mónica Maruri

375

Golazo.cc: fútbol comunitario

Un espacio de construcción, reflexión y escape

Pedro Moncero; Santiago Padón; Patricio Paul Peñaherrera

389

ANEXO

Volcanes que rugen el cielo

La expedición de Hans Meyer y las tempestades de Rudolf Raschreiter en Ecuador

409

COLABORADORES

417

Presentation

MEMORIES OF THE XVIII CONGRESS OF THE ASOCIACIÓN DE ECUATORIANISTAS

FROM 20 TO 22 JULY 2016 AT THE CATHOLIC UNIVERSITY OF SANTIAGO DE GUAYAQUIL

By way of introduction

Manuel Medina

35

LITERATURE AND POSSIBLE STORIES

A historical novel in female key

About Memorias de la Pivhuarni Cuxirimy Oello

Fátima Alfonso Pinto

49

History, metaliterature and ecuatorian identity in

Memorias de Andrés Chilibunguá, by Carlos Arco Cabrera

David Choin

59

The woman before the liberal revolution

Professional role and political participation of women in two essays

by Pedro Carbo and Rina Lecumberry

Juan Carlos Grilava

71

Trauel, utopia and modernity in Francisca Campos

Angel Emilio Hidalgo

81

Dialectical materialism and social semiotic fundamentals of culture

Juan Pablo Corral Fierro

89

NEW INSIGHTS

Juan Montalvo and his "semi barbaric" defense of Cervantes

Michael Handelman

107

Workers at the service of the revolution

The representation of Ecuatorian intellectuals in the 1930s

Yanna Hadary Moira

121

- El sol bajo las patas de los caballos
Representation and criticism of the Spanish colonization
As metaphor and symbol of other achievements
José R. Guzmán 137
- Transgressions and Constructions
About Demetrio Aguilera Malta and Huito Ruales Huaila
Madelene Moret 155
- My trap of words
Notes on editing Jorge Carrera Andrade's poetry
Esteban Crespo Jaramillo 165
- CONTEMPORARY NARRATIVES
- The "unofficial" entity
The role of the researcher and the female world
In Body Time by Gabriela Alemán
Karina Ortiz-Pacheco 191
- Dialectics of exile in the evocation of Guayaquil
Los patriotas del sur and El libro flocante de Cayraan Dölpfin
Gabriela Venegas 201
- Managers of a new Hispanic American identity
Roberto Bolaño, Jorge Franco and Fernando Iwasaki
Luis Aguilar Monsalve 213
- Flash fiction: an apocalyptic genre in Ecuadorian literature
Solange Rodríguez Pappé
Approach to the subject of evil in three short stories by Luis Aguilar Monsalve
Henry Tarco Carera 235
- ABOUT LAURA PÉREZ DE OLEAS ZAMBRANO
- A sample of Andean Gothic
Sangre en las manos of Laura Pérez de Oleas Zambrano
Alvaro Alemán 247
- Ephemeristic discourse as literary strategy
Sangre en las manos of Laura Pérez de Oleas Zambrano
Emilia Aguilar 257
- Yara and Cort Duchicela, wives of Atahualpa
Representation of the historical indigenous woman in the work Historias, leyendas
y tradiciones ecuatorianas of Laura Pérez de Oleas Zambrano
Anna Belén Véjar 267
- INHABIT THE MARGIN
- Mark of death on three suicide poets in Ecuador in the XXist century
Luis Carlos Mussó 281
- Kähler As, writing and excavation from the Ecuadorian periphery
Bernardita Maldonado 293
- Pedro Gil Flores and the metapoetic mode
V. Daniel Rogers 303
- Efrain Jara Ibaro: poetic animal
Ángel Martínez de Lara 315
- CINEMA BEYOND THE BOOM
- The tools of seduction and power
Pescador of Sebastián Cordero
Manuel Medina 331
- To interrogate the canon: between Descartes and Más allá del mall
Mónica Murga 347
- The resurrection of the author
On the permanence of the politique des auteurs
in the Ecuadorian cinema of fiction and documentary of the XXI century
Roberto Ponce Cordero 359

La resurrección del autor

Sobre la permanencia de la *politique des auteurs*
en el cine ecuatoriano de ficción y documental del siglo XXI

Roberto Ponce Cordero

Han pasado ya cincuenta años desde que Roland Barthes, crítico estructuralista francés y anunciador del post-estructuralismo, declarara que el autor estaba muerto y saludara el correspondiente nacimiento del lector. Desde entonces, no pocos grandes autores de eso que se suele llamar «la teoría» y que incluye prominentemente la filosofía, la lingüística, los estudios literarios y la psicología, han dicaminado recurrentemente —y un tanto paradójicamente, dada su propia condición de «grandes autores» (Burke)—, esa muerte y la han relacionado con otras muertes o agonías características de la postmodernidad: el final de las grandes narrativas, el reconocimiento de diferentes identidades y la posterior proliferación de subjetividades, la reproducibilidad técnica ad nauseam ya no sólo de la obra de arte sino de todo artefacto cultural e incluso de todo momento y de todo retazo de contenido, el acceso ilimitado e instantáneo a la información y a la desinformación, etc.

Más allá de los sofisticados argumentos de Barthes, Foucault, Derrida y otros teóricos, en el campo de la crítica literaria se trata de un consenso tan hegemónico que es casi un dogma de fe: la intención del autor no importa y preguntarse por ella constituye la así llamada «fálacia intencional» o «fálacia autorial» (Wimsatt y Monroe Beardsley), por lo que es impropio de estudios serios, ya sea porque el autor está muerto en el sentido metafórico o porque, en casi todos los casos, está muerto en el sentido literal del término. El texto, en última instancia, habla por sí mismo y, de hecho, le dice algo diferente, así sea ligeramente diferente, a cada uno de sus

lectores. Sencillo, no podemos exhumar a Pablo Palacio para preguntarle que mismo quiso decir con el pollo frito de dónde se sacó las onomatopeyas de «Un hombre muerto a puntapiés». Incluso, si pudiéramos hacerlo, nadie nos garantizaría que sus respuestas nos dieran acceso privilegiado al «significado» de su texto: para empezar, nos podría estar mintiendo de plano o contando una versión poco fiable de los hechos —es en el campo de los estudios literarios, precisamente, que surgió el concepto del *unreliablenarrator* (Booth).— Para seguir: ¿qué importancia podría tener, hoy por hoy, lo que hipotéticamente opine Palacio sobre algo publicado hace casi 90 años? Si la obra de Palacio nos dice algo hoy, si nos significa algo hoy, al fin y al cabo, no es por lo que él haya querido o haya dejado de querer, como autor, sino por infinidad de situaciones contingentes que han constituido lo que ese texto representa hoy para cada uno de sus lectores. Palacio, en ese sentido, o el autor ya más en general, es una figura lingüística, una artimaña que usamos para agrupar un hecho literario más o menos inabarcable y para inventarnos un orden inexistente en un fenómeno fluctuante, la obra, a la que, por medio del concepto de autor, le damos una supuesta totalidad. El punto es, sin embargo, que Palacio, crucialmente, no está: el texto y la lectura lo construyen constantemente.

En el cine, sin embargo, pasa algo interesante: precisamente cuando el autor estaba siendo declarado muerto y estaba siendo, de hecho, asesinado en las calles del mayo parisino del 68, se le estaba dando forma a una tendencia crítica que terminó por convertirse, al menos según la percepción general, en una verdadera «teoría»: la teoría del autor cinematográfico. El autorismo o «auteurismo», como también es llamado, nace en textos críticos publicados en los años 50 del siglo XX en la revista francesa *Cahiers du Cinéma* y escritos por una serie de individuos que, pocos años después, se convertirían en la primera plana de la cinematografía francesa y mundial: François Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, etc. En estos textos se proponía una tesis que, en ese entonces, resultaba altamente provocadora: el cine francés de prestigio, basado frecuentemente en obras literarias y presentado al mundo con ínfulas de «arte», era, con contadas excepciones, el «cinéma du papa», acartonado, indistinto, formulaico (Roberts and Wallis, p. 95). El cine de Hollywood, en cambio, proverbialmente industrial y comercial, era un espacio en el que algunos directores específicos y especialmente talentosos habían sabido construir espacios de posibilidad expresiva para desarrollar un estilo particular, una manera de «mirar», que era claramente reconocible en sus películas y que era consistente a lo largo de toda su *œuvre*, sin importar si en ésta dichos autores

saltaban entre géneros (western, comedia *screwball*, melodrama, musical), si habían participado en alguna medida en la elaboración del guión o en la edición del material final, o si habían tenido algún tipo de vínculo afectivo con el proyecto específico o habían sido meramente contratados para dirigirlo y sacarlo adelante, por encargo. En palabras de Jacques Rivette, otro de los críticos/directores de *Cahiers du Cinéma*, en un artículo para dicha revista publicado en 1955 y apropiadamente titulado «Notes on a Revolution»:

Hay dos cines americanos: Hollywood y Hollywood. Rero no hay duda de dos tipos de Hollywoods, el Hollywood de las sumas y el Hollywood de los individuos [...] Después del saqueo existencial de Griffith, la primera era del cine americano perteneció a sus actores; esto fue seguido por la edad de los productores. Puedo afirmar que la época de los autores está aquí por fin, y estoy bien enterado, a pesar de las sonrisas de escepticismo. No estoy presentando ninguna teoría académica [...] sólo [...] nombres.¹

Los autores mencionados recurrentemente en este y en otros artículos eran, por un lado, fenómenos como Orson Welles y Alfred Hitchcock, que ya en ese entonces habían hecho de sus nombres verdaderas «marcas» y se aprovechaban de su aura de «extraragantes» para generar expectativas sobre sus producciones. En el artículo citado, Rivette añade, por ejemplo, lo siguiente:

Aquí la verdad es ineludible: son todos hijos de Orson Welles, que fue el primero en arrevirse a reafirmar claramente un concepto egocéntrico de director. Apenas comenzamos a evaluar la magnitud de las repercusiones de ese golpe de estado de Wellesian, que agrietó hasta sus cimientos todo el edificio de la producción de Hollywood [...] Éste es, sin duda, el futuro del cine.²

Por otro lado, y aparte de los «sons of Orson Welles» (directores en ese entonces más jóvenes como, por ejemplo, Nicholas Ray o Samuel Fuller), poco a poco empezaron también a aparecer, en los listados de posibles autores de los años cincuenta, directores plenamente insertos en la industria y que, antes de esta revaloración, no hubieran sido considerados como artistas, y mucho menos como autores, por nadie: Howard Hawks, John Ford, etc. (Hess, p. 51)

Como mencioné brevemente, esta generación de críticos no pretendía ser una generación de críticos, realmente, sino convertirse en una generación de directores, y vaya si lo consiguieron: todos y cada uno de los críticos autoristas franceses se convirtieron en directores de lo que se vino a conocer como la *nouvelle vague* —pese a su inmensa influencia en las ideas y las prácticas de estos sujetos, André Bazin, co-fundador de *Cahiers du Cinéma*, no puede ser considerado como un autorista, propiamente (Beltrame y Fidotta, p. 63)— y como tales, varios de ellos son considerados figuras cumbres

del cine y de la cultura francesa en toda su historia. La influencia de sus ideas sobre el cine, además, trascendió sus propias obras y, por medio de su adaptación a la reflexión norteamericana sobre el cine y su lenguaje, en donde Andrew Sarris empezó a usar el término «teoría del autor» (Sarris, p. 561) para elaborar proyectos de cánones y de cánones alternativos con los que organizar la variedad inmensa de películas y discernir entre sus diversos exponentes, acabó siendo hegemónica en todo el discurso académico al respecto y, finalmente, en todo pronunciamiento sobre el cine, ya sea periodístico o ad hoc, coloquial (*Auteur Theory and Authorship*).

Para resumirlo de manera casi insolentemente breve, entonces, se puede decir que, de acuerdo a la *politique des auteurs*, el director de una película es quien determina la visión general de la misma, por encima de cualquier otra instancia involucrada en su realización. Además, y siempre según esta teoría, algunos directores especialmente tocados por la musa (aunque por razones que nunca son propiamente explicadas, más allá de una apelación implícita a algún tipo de espíritu propio de la persona, a algún metafísico fervor romántico) consiguen, casi sin quererlo, imponer un estilo específico y personal a todas sus obras por medio de su mirada especial y de las particularidades que ésta le impone a su puesta en escena, más allá de temáticas,

de factores presupuestarios, de compromisos comerciales o legales y de criterios de calidad (Polann).

Los ejemplos clásicos, usados por los primeros teóricos del autorismo, son Hawks, Hitchcock, Ray, etc. Luego están los mismos teóricos convertidos en directores (Godard, Truffaut, Rohmer, etc.), así como los seguidores expresos de dichos directores (Scorsese, Coppola, Bogdanovich, etc.) y los epígonos de estos seguidores (Taranino, Soderbergh, Linklater, etc.). Se quedan muchos nombres en el tintero y, de hecho, las discusiones sobre directores específicos y sobre si pueden o no ser considerados autores rápidamente se convierten en discusiones escolásticas que se asemejan a los debates sobre cuántos ángeles caben en la cabeza de un alfiler: ¿Vincent Minelli es realmente un autor, como indiscutiblemente lo es Orson Welles, o es meramente un buen artesano que sabe armar películas? ¿De cuándo acá es tan indiscutible que Orson Welles es un autor, si no escribió el guion de *Citizen Kane*? Las profundidades a las que llegan estas conversaciones podrían sorprender a los laicos.

Por diversas razones, no obstante, la teoría del autor ha caído en desuso. Por un lado, está la muerte del autor, ya mencionada. Por otro, está su obvia personalización de los procesos por medio de los cuales se hace un texto fílmico (Eig)

y su necesario fundamento en nociones románticas y no demasiado sofisticadas de genio individual y carencia de explicaciones externas a la existencia del genio en sí. Relacionado con esto, resulta evidente que la teoría de autor sirve como justificación para el establecimiento de cánones en una época en la que muchos queremos no sólo proponer cánones alternativos (para lo que también sirve, a decir verdad) sino de entrada destruir el canon (Gorak, p. 6). Además, la teoría del autor privilegia a los grandes autores que son, no por casualidad, hombres poderosos y blancos: en las listas de autores cinematográficos posibles, por lo menos de lo que se podría considerar como cine *mainstream* y/o comercialmente viable, y dependiendo de quién haga la lista, se busca sin éxito a un afroamericano hasta los años 90 del siglo pasado (sería Spike Lee) y a una mujer hasta por lo menos los primeros años de nuestro siglo (Jane Campion). Parece ser altamente selectiva, la musa que toca a los autores cinematográficos (Polann).

Pese a su descrédito a nivel del discurso académico, se puede decir que, como mirada común, como verdad de petrogrullo sobre el mundo del cine, como método de organización del fenómeno para su tratamiento periodístico, la idea de que los directores hacen sus películas es, sin duda, hegemónica (Polann): uno va a ver una película de Woody Allen, de Quentin Taranino, de Christopher Nolan, de Michael Bay, de Michael Moore.

Uno va a ver también una película de Camilo Luzuriaga, una de Sebastián Cordero, una de Tania Hermida o de Fernanda Restrepo. Y es que, quizás paradójicamente, el discurso autorista tiene fuerte influencia en la práctica del todavía nascente cine ecuatoriano del así llamado *boom* y, en un giro significativo, dicha influencia en este caso no se manifiesta a nivel de la percepción de las por otro lado escasas audiencias sino más que nada en el de la producción en sí: acostumbrados a trabajar en condiciones pre-industriales y de alta informalidad e incertidumbre, los cineastas nacionales del mundo urbano, esos que estrenan en salas o al menos pretenden hacerlo, casi por obligación empujan sus proyectos desde diversas áreas de gestión y de creación y se involucran tanto en la hazaña de la producción de una película que, inevitablemente, terminan entendiéndose como autores de ésta. El hecho de que estos cineastas sean, en su gran mayoría, personas con estudios académicos sobre su campo de acción y que están familiarizadas al dedillo no sólo con estas aproximaciones teóricas, sino también con los circuitos del cine artístico y de festival, los lleva también a querer emular a sus héroes e ídolos y a presentar sus proyectos fílmicos desde la lógica de la autoría personal.

Nada de esto es raro en sí, y nada de esto es grave, aunque sorprende un poco la vehemencia con la que en este país se

defiende la noción de la expresión individual en un arte colectivo como el cine y también el derecho a que dicha expresión sea promovida desde el Estado, por ejemplo, por medio de subvenciones (véanse los debates provocados por los recortes presupuestarios de 2016, «Comunicado»), o desde la empresa privada, por medio de acceso a canales de distribución (quién no recuerda la polémica por la decisión de Superpines de no pasar la película *La muerte de Jaime Rolón* en sus salas («Santiago Rolón protesta contra Superpines»), sin que parezca que consideraciones sobre temas no necesariamente baladísticos como perspectivas de alcance en audiencias o representatividad temática del material puedan ser puestas sobre la mesa de discusión sin con eso manillar la integridad autoral de los artistas que hacen cine y que, expresamente, no lo hacen para las masas. Sorprende también que el modelo del director, que es a la vez guionista y casi siempre también maneja por lo menos un aspecto más de la creación de una película, sea ubicuo en Ecuador pese a las obvias consideraciones económicas y de talento humano que parcialmente llevan a dicha ubicuidad. Finalmente, sorprende también que esto se presente no solamente en el cine de ficción, que era sobre el que se teorizaba en el autorismo clásico, sino también en el documental.

Los casos de Iván Mora Manzano y de Javier Andrade son significativos, en este contexto. Nacidos a finales de los años setenta, ambos directores son costños (Mora Manzano es de Guayaquil y Andrade es de Portoviejo) y ambientan sus óperas primas en el campo del largometraje. *Sin otoño, sin primavera* y *Mejor no hablar de ciertas cosas*, respectivamente (ambas de 2012), en sus ciudades de origen. Lo hacen, de hecho, de manera expresa, declarada y casi ostentosa: a todas luces, ambas intentan ser películas que tratan sobre sus personajes y sobre historias marcadas por la adicción y la inseguridad en el paso de la adolescencia a la adultez pero que, además, muy abiertamente hablan de sus ciudades y tienen a sus ciudades, por ende, como protagonistas.

En *Sin otoño, sin primavera*, por ejemplo, tenemos varias historias intercaladas de individuos de la clase media y media alta guayaquileña que intentan encontrar balances entre sus altibajos propios en una ciudad del trópico, de contradicciones extremas, sin matices: como dice su director en otra de sus películas —*La bisabuela tiene Alzheimer*, documental y de 2012 también—, Guayaquil es una ciudad que tiene unos pocos protagonistas y dos millones de extras. En *Sin otoño, sin primavera* tenemos a sujetos que, para todos los fines, son extras, pero que pugnan inconscientemente por convertirse en protagonistas y por darle sentido a sus historias. El tono de la película es decididamente esteticista, con un énfasis

acaso desproporcionado en la excelencia y la extravagancia incluso visual por encima de la cohesión del guión o de la coherencia de los personajes. En ambos aspectos, esta película es claramente de su director —guayaquileño de los años noventa—, parece estar inspirada en momentos de eso llamado la cultura «alternativa» del Guayaquil urdesino en esos años, esa que se reunía en bares legendarios como El Pencil o El Peyote, y no parece ser posible en ningún otro lado ni en ningún otro momento. En cuanto al esteticismo, todo el que conozca los cortos de Iván Mora Manzano, como *Silencio Nuclear* (2003) o como *Vida del Aborrido* (2004), sabrá que éste ha sido siempre, a la vez, el punto fuerte y el talón de Aquiles de ese director, por lo que puede ser considerado parte de un estilo, incluso en una obra todavía reducida pero en crecimiento.

En entrevista realizada con Iván Mora Manzano el director se muestra renuente a hablar de un estilo autoral que sea manifiesto en su caso (menos aún «consciente»):

Creo que con la palabra que tengo más problemas al hablar de lo autoral es con el «estilo». Si bien me interesa mucho el cómo las ideas personales se traducen en lenguaje cinematográfico o en forma, creo que este paso de lo personal a la obra no necesariamente siempre resulta en *identificables* visuales, o en *motifs* repetidos, que es lo que comúnmente se denomina (de manera reduccionista según yo) un «estilo» autoral. Creo que para analizar lo autoral, el estilo está por debajo de la búsqueda, es una consecuencia y no un fin, porque existe esa búsqueda. Soy de los que creo que cada película inventa su propio lenguaje. En mi caso tengo cuatro corrometajes, un largo y un medio, y creo que cada una de las obras nos ha (a mí y al equipo) impuesto sus reglas. Por poner un ejemplo de mi trabajo: yo trato de ser intuitivo en el set, y de estar abierto a las ideas cambiantes del momento, y eso provocó muchas de las escenas que más me gustan. Tal vez a la larga eso es un estilo, pero no es un estilo visual, sino de trabajo. (Entrevista personal con Iván Mora Manzano, 06/07/2016).

Pero, ante la pregunta de si su película de largometraje, *Sin otoño, sin primavera*, que, como ya se dijo, es tan personal y propia que parece estar pidiendo a gritos ser tomada en cuenta como una película de autor, hubiera podido ser filmada por otra persona (basándose, por ejemplo, en un guión o en una línea argumental hecha por él) y haber sido igualmente «suya», Mora Manzano contesta lo siguiente:

En el caso de mi primer largo, yo puedo decirte con cada palabra que escribí en ese guión, de qué episodio de mi vida lo saqué, y eso me daba pistas para dirigir. Pero eso que parece tan puro en el sentido autoral clásico escritor-director: tomar un recuerdo escrito y a su vez dirigiéndolo usando el mismo recuerdo como fuente de trabajo, igual tuvo que pasar por la «adaptación» de encontrar un eco dentro de los actores con su propia experiencia de vida o de olvido, o con el fotógrafo en cómo mover la cámara. Entonces ese purismo a su vez fue distorsionado, mutado y se alimentó por otros sujetos creadores.

Partiendo de eso entonces mi respuesta sería que sí, que sí es posible: creo que otra persona podría adaptar autoralmente algo que yo he escrito, si pasa por un proceso «real» de internalización a su vez. (Entrevista personal con Iván Mora Manzano, 06/07/2016).

Por su parte, en *Mejor no hablar (de ciertas cosas)*, Javier Andrade crea un Portoviejo poblado por sujetos aislados y profundamente asociales que se relacionan unos con otros vía tráfico de drogas, trabajo sexual, explotación laboral, clientelismo político, violencia intrafamiliar, delincuencia homicida y sexo apático, pero también por la vía del rock, que es, de hecho, quizás el único factor redentor en esta desoladora película. Este Portoviejo, por supuesto, guarda similitudes con la capital real de la provincia de Manabí, pero es, para todos los efectos, un lugar ficticio en el que ciertos elementos de dicha ciudad y de sus habitantes de clase media alta y alta están filtrados por la sensibilidad del director para constituir una visión propia e indiscutiblemente personal. El énfasis en el poder parcialmente redentor de la música es, de entrada, un punto claramente andrade en esta película: como dice Andrade en entrevista realizada por el autor de este texto en julio de 2016, y como lo demuestra su otra película de largometraje hasta el momento (el documental *La casa del ritmo* sobre Los Amigos Invisibles (2014), la música juega un rol fundamental en su cine, hasta el punto

de poder ser considerada una constante. La otra constante es, precisamente, Portoviejo:

A mí me parece difícil yo poderme definir como un autor porque primero que hay muy poca obra como para verlo objetivamente y segundo porque yo no siento que es mi lugar definirme como un autor. Es decir, hay cosas que me interesan y creo que las películas que pueda llegar a hacer se van a encontrar en ciertos lugares por las cosas que me interesan y va a haber una coherencia en la obra por esas cosas que me interesan. Por ejemplo, habíamos de algo superficial, coincidental, geográfico que es Portoviejo. Yo soy de Portoviejo, yo nací ahí, formé mis primeras sensibilidades, mi forma de ser y de afrontar el mundo, el ser de ahí. El no ser de Guayaquil, de Quito o de Copalagua o de Portland. Soy de Portoviejo. ¿Va a haber entonces más obra en Portoviejo? Seguro. (Entrevista personal con Javier Andrade, 07/07/2016).

Así, esa «circunstancia si tú quieres casi que aleatoria pero que define mi visión del mundo» (Andrade) es preponderante también en la obra de este director, como de otros realizadores ecuatorianos con obras recientemente estrenadas, y es una clara vía por la que la subjetividad del autor ingresa al cine ecuatoriano contemporáneo de ficción. En el caso de Andrade, además, él menciona en la entrevista otro aspecto que le da continuidad y coherencia a su filmografía:

A mí me interesa mucho que las películas me digan algo sobre los seres humanos, por lo que trato de, en lo posible, narrar cosas que tienen un tono de realismo, un

tono de cierta honestidad hacia lo difícil que es navegar por la vida. Entonces, tanto en una película en el espacio, de ciencia ficción, como en una película como *Mejor no hablar*, van a haber cosas en común. Creo que la obra que pueda llegar a hacer va a tener alguna coherencia pero no sé si eso me califica como autor. (Entrevista personal con Javier Andrade, 07/07/2016).

En cuanto al documental, es sabido que, para el común de los mortales, y más allá de la reflexión posmoderna del género y de las separaciones entre género en general, lo que el espectador espera es encontrar una realidad retratada y presentada con algo cercano a veracidad intersubjetiva: por supuesto que ya nadie espera propiamente objetividad o información imparcial, pero sí que convencionalmente se espera que los documentalistas interpreten hechos y experiencias sin que, por eso, sus películas se conviertan en meras columnas de opinión. El género documental en Ecuador, sin embargo, que por cierto es acaso más exitoso y está acaso más en *boom* que el de ficción (León y Burneo), se caracteriza por pretender ser de autor y por ser muy explícito al respecto.

Con mi *concepción en Yumbo* trata de un tema de interés histórico y de conocimiento público como la desaparición de los hermanos Restrepo a manos de la policía nacional en 1988, pero lo hace claramente desde la perspectiva de su directora, María Fernanda Restrepo, hermana de los desaparecidos: nadie, aparte

de ella, hubiera podido filmar ese documental. *Abuelos*, de Carla Valencia Dávila, trata de las memorias de la directora y de su búsqueda de las historias de sus abuelos biológicos atrapados en el gran panorama histórico de la dictadura chilena. Crucialmente, de manera expresada de estas historias desde su punto de vista único e inconfundible. Como ella dice en entrevista realizada por el autor de este texto:

La obra que he desarrollado, tanto en el largometraje documental *Abuelos* como en el corto de animación documental *Vizienta*, es de proyectos de temáticas personales, auto-referenciales, familiares y por lo tanto me parece imposible que otro director hubiera podido tener el mismo acercamiento que he tenido y que me haga sentir que es «mi» película. Creo que si siquiera un hermano mío hubiera hecho una película que podría considerarse como mía, a pesar de que compartimos las «mismas» historias familiares. Cada uno de nosotros tiene una sensibilidad diferente. Cada ser humano y cada director tiene su propia verdad, es intrasferible. Se puede copiar, pero perdería todo el sentido personal. (Entrevista personal con Carla Valencia Dávila, 05/07/2016).

Incluso un documental como *La muerte de Jaime Rodríguez*, dirigido por Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera y que, a primera vista, es un acercamiento más periodístico, de reportaje, a un hecho histórico que marcó la vida de Ecuador, acaba constituyéndose en un documental absolutamente personal, y esto por al menos dos razones: por un lado, adopta de manera casi acrítica la versión de

Santiago Roldós Bucaram, hijo de Jaime Roldós, sobre lo sucedido el 24 de mayo de 1981 y en los días anteriores, así como sobre la influencia de esto en la política nacional. Además, se trata de un proyecto que se convierte en una búsqueda personal de sus directores, y especialmente de Sarmiento, como él lo dice en entrevista realizada por el autor de este artículo cuando se le preguntó si otra persona hubiera podido hacer una película sobre el tema que él sintiera «suya»:

Creo que habría sido imposible: hubieran sido películas muy diferentes y quizás muy malas. Ambas películas [se refiere a *La muerte de Jaime Roldós* y *Problemas personales*, otro documental de Sarmiento y Riveral] se hicieron de forma muy metódica y la escritura fue extremadamente personal: todo cambiaba todos los días, todo se ponía a prueba todos los días, cada noche, después de cada sueño, después de cada libro que leía. Se trató de un empeño personal, compartido ciertamente, por eso decidimos que las películas apareceran como de Lisandra y de mí, pero es algo que ocurrió en una dimensión muy íntima. Mamecia Ziguirri y Daniel Andrade fueron fundamentales, por supuesto, y comparan esa autoría de algún modo en el caso de *Roldós*, pero su trabajo consistió en provocar, estimular, exigir casi, que esa voz personal surgiera. Recuerdo que Daniel y Lisandra corregían sucesivas versiones del texto y decían: «¡no! ¡debe sonar como sonaba tu columna!», en referencia a una columna que escribí durante una temporada en el diario *Hoy*, donde había cierta ironía, cierto tono que era a la vez por un lado preocupado y conserñado y por otro descreído e ídolo. Ellos me pedían eso [...] y la piel fue saliendo (esto hablando de

Roldós) cuando a juicio de todos ese tono se había logrado. ¿Era una mera técnica narrativa «industrial», un «efecto», lo que buscábamos? ¿O era mi voz autoral buscando por surgir? No lo sé... pero creo que nadie más la hubiera podido construir así. (Entrevista personal con Manolo Sarmiento, 07/07/2016).

¿Cuál es el punto al que quiero llegar? Estas son reflexiones preliminares y asuntos como impulsos hacia la investigación y el debate más que a la profundización o al *clase reading* de textos filmicos concretos. Pero el punto es el siguiente o son los siguientes. Quizás el autor sea una figura discursiva a la que se recurre, en el contexto de una comunidad de producción cinematográfica que, pese al *boom*, está en pañales y disra de ser una industria cultural o comercial, para legitimar la actividad del cineasta en sí y para ponerlo a la par de autores de otras disciplinas quizás más respetados y con accesos marginales pero históricamente existentes a fuentes de capital económico y sobre todo de capital cultural. Quizás la resurrección del autor en el cine ecuatoriano y en el cine independiente constituye una microresistencia al cine hegemónico de Estados Unidos que, hoy por hoy, apuesta por superhéroes y por franquicias solamente atribuibles a autores de manera ocasional o tangencial. Quizás la resurrección del concepto de autor en el cine ecuatoriano es una expresión del elitismo europeizante de la comunidad cinematográfica nacional, educada en universidades privadas y

en el extranjero y dedicada a un cine de espaldas a gran parte de la realidad: un cine para los protagonistas de Guayaquil y no para sus millones de extras, por parafrapear a Mora Manzano. Quizás, más problemáticamente, se trate de una mezcla de todas estas posibilidades y otras. Yo, personalmente, no me siento un autor al respecto, por lo que prefiero dejar plantadas estas preguntas que surgen de una especie de desasosiego que me provoca todo esta aparente contradicción, más que de un estudio que pretenda aprehender de manera positivista el fenómeno entero. Quizás todo sea como dice Manolo Sarmiento en la entrevista ya citada:

Uno está más tentado a dar ese calificativo de autor, al menos en el cine documental, a quienes proponen cierta transparencia, cierta honestidad. Es un término jodido la honestidad, por supuesto, pero quiero decir con ello: el espectador siente que el autor ha ido hasta el fondo, no ha subestimado al espectador con giros ingeniosos o concesiones más propias de un productor en serie o industrial. Quizás el término autor es defendible en oposición a aquel director que ha sido vendido por los compromisos: comerciales, políticos, lealtades. Un autor como Tarantino, por ejemplo, ha embarcado a sus compromisos en su apuesta autoral, se nota que sus productores—quienes quiera que sean—quieren que haga una película de Tarantino... Entonces, yo no opondría lo autoral al trabajo colectivo, sino a la independencia, a la posibilidad de escribir un texto en libertad, sin que los condicionamientos ajenos a la misma práctica estética intervengan o determinen las decisiones. (Entrevista personal con Manolo Sarmiento, 07/07/2016).

O quizás, al fin y al cabo, todo sea como dijo Javier Andrade en la entrevista realizada en julio de 2016, simplemente «he hecho muy poca obra para poder juzgar si soy un autor en ese sentido, y todos tenemos muy poca obra. Sigamos filmando y vamos a poder conversar».

Notas:

¹ Hemos traducido los textos en inglés que el autor ha colocado en este ensayo por considerarlo a una mejor comprensión del texto, sin embargo consignamos las citas originales:

² There are two American cinemas: Hollywood, and Hollywood. But there are no doubt two Hollywoods, the Hollywood of sums and the Hollywood of individuals [...] After Griffiths' existential assault, the first age of the American cinema belonged to its actors; this was followed by the age of the producers. To claim that the age of the auteurs is here at last is, I am well aware, to invite smiles of scepticism. I am not putting forward any scholarly theories [...] Just [...] names: [Jacques] Rivette, «Notes on a Revolution», en *Cahiers du Cinéma* 1955). [N. del E.]

³ «Here the truth is inescapable: they are all the sons of Orson Welles, who was the first to dare to reassert clearly an egocentric concept of the director. We are hardly beginning to assess the extent of the repercussions of that Wellesian coup d'état, which cracked to its very foundations the whole edifice of Hollywood production [...] Such, without a doubt, is the future of the cinema» [Jacques Rivette, «Notes on a Revolution», en *Cahiers du Cinéma*, 1955). [N. del E.]

БІБЛІОГРАФІЯ, ФІЛМОГРАФІЯ І НАВМОВОГРАФІЯ:
«Auteur Theory and Authorship». En: *Film Reference*. [s.f.] Recuperado el 20/10/2016 de: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Auteur-Theory-and-Authorship.html>