



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES  
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

La narrativa de la identidad ecuatoriana a partir de la relación intertextual entre los ensayos *Ecuador: señas particulares* (1997), *Ecuador: identidad o esquizofrenia* (1998) y la película *Ratas, ratones y rateros* (1999)

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

PAMELA ELIZABETH LALAMA QUINTEROS

TUTORA: DRA. MARÍA JOSÉ PANTOJA PESCHARD  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., ABRIL DE 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Este trabajo de investigación se logró desarrollar gracias a una beca nacional de  
Conacyt.

## Agradecimientos

*Si bien es cierto que la autoría de esta investigación es personal, la realidad es que logró ser desarrollada gracias al pensamiento colectivo de escucha, charlas, exposiciones y constante retroalimentación de compas de la universidad, de maestros y maestras, amigos tanto de México como de Ecuador que permanecían pendientes de mis dudas y hallazgos. Es así que quiero agradecer a mi tutora, María José Pantoja, por su acompañamiento y preocupación constante y por la libertad que me dio para poder encontrar los senderos metodológicos que permitieron tender puentes de análisis. A mis maestros: Vicente Castellanos, cuya guía fue vital a lo largo de la maestría y de esta investigación; a Francisco Vidal, por su acompañamiento y recomendaciones durante los coloquios y fuera de ellos; a Evelyn Castro, también por su acompañamiento y empatía durante el Seminario de Investigación; a Francisco Peredo, quien en el primer semestre me dio pautas de cómo situar la investigación; a Julio Horta, quien me permitió atender como oyente al curso de semiótica y cultura que impartió en el verano de 2022; a Rocío González, por la escucha y la predisposición constante para resolver dudas metodológicas.*

*También quiero expresar mi gratitud a mi madre, Quela, por su confianza y apoyo constante. A Adriana Ramírez, por su retroalimentación y acompañamiento. A mi profesor, Vicente Robalino. A mi amigo, el gran lector, César Chávez Aguilar, quien decidió quedarse entre los libros antes de leer la totalidad de esta investigación, la cual ayudó a construir mediante el préstamo de textos y la búsqueda de referencias bibliográficas durante la pandemia mientras yo estaba en México y él en Ecuador, y a Eder Suárez, por su paciencia y escucha, cuando estuvo presente, para poder conocer las palabras equivalentes del argot ecuatoriano al mexicano mientras escribía esta investigación.*

## Tabla de contenido

<b>Introducción</b> .....	6
<b>Capítulo I: El abordaje de la identidad desde la cultura</b> .....	9
<b>Identidad: ¿por qué estudiarla?, ¿por qué pensarla?</b> .....	9
<b>Identidad: ¿desde dónde mirarla?</b> .....	11
<b>Identidad y alteridad</b> .....	12
<b>Sujetos de la identidad</b> .....	13
<b>Identidades individuales e identidades colectivas</b> .....	14
Distinguibilidad o capacidad de distinguirse y de ser distinguido de otros grupos .....	15
Definición de los propios límites.....	17
Generación de símbolos y representaciones sociales específicos y distintivos.....	17
<b>Identidad nacional</b> .....	19
<b>Capítulo II: la narración como forma de análisis y la traducción intersemiótica</b> .....	22
<b>Acercamiento a la teoría narrativa</b> .....	23
<b>La narración: una estructura que va más allá de lo verbal</b> .....	24
<b>Traducción: espacio donde la cultura de resignifica</b> .....	27
Traducción intersemiótica: puente entre los ensayos y el filme.....	29
<b>Narración: relación entre el cine y la literatura</b> .....	37
El ensayo desde la narración .....	38
El abordaje del ensayo.....	40
La narración clásica en el cine .....	44
<b>Capítulo III: Entender al Ecuador desde los procesos históricos y sociales</b> .....	49
<b>Época aborigen: de las sociedades agrícolas a la constitución de culturas</b> .....	49
<b>Época colonial: la llegada a de los españoles a Latinoamérica y la instauración del orden colonial</b> .....	50
<b>Época de independencia y etapa colombina: la transición para devenir una República</b> .....	53
<b>Época republicana: en el vaivén de la estabilidad y la inestabilidad</b> .....	55
<b>El Ecuador de los 90: cuando la crisis se agudiza</b> .....	58
<b>La identidad ecuatoriana: ¿una búsqueda sin hallazgos?</b> .....	60
Los ensayos literarios: <i>Ecuador, señas particulares</i> y <i>Ecuador, identidad o esquizofrenia</i> .....	62
Cine ecuatoriano: un rastro de presencias y ausencias.....	65
<b>Capítulo IV: análisis</b> .....	68
<b>Consideraciones sobre el enfoque del análisis</b> .....	68
<b>El mapa: una narrativa espacial de la identidad ecuatoriana</b> .....	69
<b>Ensayos: manifestaciones textuales del mapa ecuatoriano de la década de los 90</b> .....	72
Abordaje de los ensayos: consideraciones .....	73
(Sustancia del contenido) .....	73
Forma del contenido de los ensayos:.....	75
Forma de la expresión de los ensayos: .....	81
<b>Película: <i>Ratas, ratones y rateros</i></b> .....	83
El contexto del filme .....	83

<b>El análisis: relación intertextual (metatextual desde Torop) entre los ensayos y la película.....</b>	<b>87</b>
Forma del contenido: Construcción de los personajes en el filme .....	88
Sustancia de la expresión del filme: género .....	89
Forma de la expresión y forma del contenido en el filme .....	92
Forma de la expresión: La música en <i>Ratas, ratones y rateros</i> .....	106
<b>Conclusiones.....</b>	<b>122</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>126</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>131</b>

### Índice de cuadros

Cuadro 1. Elementos de la narración según la glosemática .....	31
<i>Cuadro 2. Elementos de los textos filmico y literario .....</i>	<i>33</i>
Cuadro 3. Elementos glosemáticos del filme .....	35
Cuadro 4. Elementos glosemáticos del ensayo.....	44
Cuadro 5. Elementos glosemáticos en los ensayos analizados.....	74
Cuadro 6. Enunciación de la identidad en los ensayos literarios.....	76
Cuadro 7. Nociones étnicas en los ensayos literarios .....	78
Cuadro 8. La música en los ensayos literarios.....	80
Cuadro 9. Forma de la expresión: estructura de los ensayos.....	81
Cuadro 10. Elementos glosemáticos en la forma filmica en <i>Ratas, ratones y rateros</i> ....	88
Cuadro 11. La banda sonora. Música instrumental. Tema de zozobra.....	112
Cuadro 12. La banda sonora. Música instrumental. Tema de Salvador .....	114
Cuadro 13. La banda sonora. Música letrada. Tema: “Sinceramente” .....	116
Cuadro 14. La banda sonora. Música letrada. Tema: “Que te vas” .....	117
Cuadro 15. La banda sonora. Música letrada. Tema: “Niña mala” .....	118
Cuadro 16. La banda sonora. Música letrada. Tema: “Ya no te creo” .....	119
Cuadro 17. La banda sonora. Música letrada. Tema: “Sobrevivir” .....	120

### Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Composición de la representación.....	18
Ilustración 2. Componentes del texto narrativo.....	26
Ilustración 3. Mapa del Ecuador por regiones naturales .....	71
Ilustración 4. Estructura del relato de <i>Ratas, ratones y rateros</i> .....	87
<i>Ilustración 5. Personajes que aparecen más de una vez en Ratas, ratones y rateros....</i>	<i>89</i>
Ilustración 6. Apariciones de música por género en <i>Ratas, ratones y rateros</i> .....	109
Ilustración 7. Duración de música por género en <i>Ratas, ratones y rateros</i> .....	110

## Introducción

*Uno conoce el lugar del que se va,  
pero la verdadera voz de los viajes  
es la que nos dice, distancia mediante,  
de dónde nos fuimos: nos enseña el panorama,  
la herida en toda su extensión,  
como una frontera que nos recorre interiormente*

Eduardo Ruiz Sosa,  
*Primera silva de sombra,*  
“Crónica nunca escrita sobre el presente”

En Ecuador la década de los 90 estuvo marcada por una serie de transformaciones políticas y sociales que dejaron ver la inestabilidad que vivía el país. Las crisis no se producen de un día a otro, sino que se gestan con el tiempo hasta que explotan. En 1999 estalló una de las peores crisis que atravesó el Ecuador, lo que produjo además de una fuerte y sostenida migración<sup>1</sup>, el cambio de moneda. Se adoptó el dólar como moneda nacional. Lejos de querer analizar los beneficios y las desventajas de esta decisión, uno de los resultados visibles fue la pérdida de una imagen identitaria en el papel moneda, un aspecto que podría parecer inofensivo, pero que sí tiene un impacto en la memoria colectiva. ¿O es que en el Ecuador, en la última celebración del Bicentenario de la Independencia circuló masivamente un billete que conmemorara este hecho y que reflejara a los personajes históricos que participaron?

Lo interesante que sucede, a propósito de la cuestión identitaria, es que, previo a la crisis, surgen voces, miradas de artistas que proponen una lectura de la realidad desde su lugar: la cultura. El poeta y escritor Jorge Enrique Adoum publica en 1997 el ensayo *Ecuador: señas particulares*, en el cual aborda la identidad ecuatoriana a pesar de sostener en el prólogo que hablar de una identidad es un acto quimérico. Un año más tarde, en 1998, el escritor Miguel Donoso Pareja decide replicar este ensayo y publica: *Ecuador: identidad o esquizofrenia*. Ambos textos pertenecen a la misma casa editorial, Eskeletra. Además, fueron éxitos de venta en un país en donde no ha existido una industria editorial desarrollada. Mientras que en el ámbito cinematográfico, en 1999, se estrena la película *Ratas, ratones, rateros*, de Sebastián Cordero, considerada hito de la cinematografía

---

<sup>1</sup> Según la Organización Internacional para la Migración, en una nota de prensa del año 2012, se sostiene: “De acuerdo con datos del Gobierno español, la cifra de migrantes ecuatorianos pasó de 3.971 en 1998 a más de 480.000 en 2011” (OIM, 2012).

ecuatoriana. Es uno de los filmes más taquilleros del Ecuador, que permitió el nacimiento de un nuevo cine ecuatoriano y además hizo posible que el país entrara en un diálogo con el cine latinoamericano que surgía en la época. Esta película, lejos de hablar de la identidad ecuatoriana como un tema central, representa una imagen del Ecuador y del ecuatoriano que hasta la actualidad ha causado impacto, pues se la continúa analizando.

Ahora bien, el surgimiento de estas tres obras que a la vez son productos culturales puede tomarse como un hecho fortuito o como la consecuencia a un estado por el que atravesaba el Ecuador, es decir, existió una conjunción de elementos sociales, políticos, económicos, que permitieron la aparición de estas obras que si bien no están relacionadas explícitamente, sí encuentran un hilo que las une: la representación de la identidad ecuatoriana. Han pasado más de 20 años desde la aparición de estas obras. Varias generaciones leyeron los textos y vieron la película; es decir, crecieron (y me incluyo) con la idea de que la identidad ecuatoriana es lo dicho en aquellos textos *best seller* de su tiempo y que la imagen que proyecta el filme es aquella que se ve en el día a día, porque *así son los ecuatorianos y el Ecuador es así*. Esta investigación nace de la necesidad de entender cuál era la narrativa de la identidad que en ese momento se contaba sobre el ecuatoriano. Parto del hecho de que la identidad es un aspecto que se transforma a lo largo de la vida de las personas; no obstante, existe la construcción de un relato en un momento específico que modela la imagen que tenemos de las cosas, de las personas, de la nación. Es en ese espíritu que surgió la pregunta de investigación: ¿De qué manera se construye la narrativa de la identidad ecuatoriana a partir de la relación intertextual entre los ensayos: *Ecuador: señas particulares* y *Ecuador: ¿identidad o esquizofrenia* y la película *Ratas, ratones rateros*?

Preguntarse sobre la identidad es una tarea de por sí compleja, porque implica abordar una variedad de matices desde dónde mirarla, pero, además, implica volver la mirada hacia nosotros mismos para comprender desde qué lugar la miramos y desde qué lugar es necesario verla con el fin de responder el cuestionamiento planteado. En el caso particular de esta investigación, la experiencia de vivir en el extranjero, aun en tiempos de pandemia, significó un proceso de abstracción puesto que se volvió necesario el hecho de explicar cómo es el Ecuador, cómo son los ecuatorianos, por lo que la pregunta subtextual se convirtió vital: desde dónde se puede explicar cómo es el país para que personas que no son de ahí puedan entender lo que yo veo cuando hablo de Ecuador. El conocimiento implícito se tuvo que convertir en explícito y fue así como el mapa –que es otra forma de narrativa– se volvió la herramienta que permitió un acercamiento a la noción de ecuatoriano. Sin duda, esta investigación no sería la misma si se hubiese pensado y escrito en Ecuador.

Ahora bien, esta investigación está estructurada en cuatro capítulos: uno teórico en el que se aborda el concepto de identidad, otro metodológico en el que se habla sobre la narrativa y la traducción intersemiótica. El tercero es un capítulo contextual acerca del Ecuador y en el cuarto se desarrolla el análisis de la investigación. En el capítulo sobre la identidad se entabla un diálogo principalmente entre dos autores: Stuart Hall y Gilberto Giménez.

Ambos parten de la idea de que la identidad debe ser entendida desde su movilidad, desde la idea de que es mutable. Además, coinciden en que una de las manifestaciones de la identidad se produce a través de la representación. En el segundo capítulo se establece el puente metodológico que permitió entablar la relación intertextual entre los ensayos literarios y la película. A través de la traducción intersemiótica, desde la perspectiva de Peeter Torop se desarrolló un modelo de análisis para el estudio del ensayo y se tomó en cuenta lo aportado por Lauro Zavala para el lenguaje fílmico, de tal manera que el análisis de las obras fuera equivalente en términos semióticos. En el tercer capítulo se habla del Ecuador desde una perspectiva histórica. Se considera lo acaecido desde el período prehispánico hasta el republicano. Finalmente, en el cuarto capítulo se desarrolla el análisis. Primero, se parte de la idea de mapa que conforma la República del Ecuador, para luego hablar de los ensayos y del filme en conjunto con el fin de responder la pregunta de investigación y luego establecer las conclusiones de los hallazgos encontrados.

El Ecuador y con ello los ecuatorianos, por mucho tiempo, han estado atravesados por la rivalidad que existe entre dos regiones: la Sierra y la Costa, que se han vuelto polos de poder que se intercambian constantemente, esto es evidente en la alternancia del poder político, lo que provoca que dejen fuera a otras regiones como la Amazonía, generando un tercero excluido. Este es uno de los primeros hallazgos que la relación en estas obras deja ver de cómo se narra la identidad ecuatoriana. No obstante, lejos de pretender establecer determinismos en cuanto a la identidad ecuatoriana, que sí los hay, lo que se busca en esta investigación es entender la narrativa que se formó o se construyó desde la cultura sobre la identidad en el Ecuador, en una de las épocas más violentas socialmente que ha atravesado el país, los 90.

## Capítulo I: El abordaje de la identidad desde la cultura

Abordar el estudio de la identidad implica entender que es posible partir desde diferentes perspectivas: sociológica, antropológica, filosófica, psicoanalítica, psicológica, por mencionar algunas, las cuales no son excluyentes entre sí, sino que cada una ha aportado para ampliar en la comprensión sobre los diferentes espectros que componen el concepto de identidad. Stuart Hall, por ejemplo, afirma que en la década de los 90 “se registró una verdadera explosión discursiva en torno al concepto de «identidad», al mismo tiempo que se sometía a una crítica rigurosa (...) [a] la noción de una identidad integral, originaria y unificada” (Hall, 2003, pág. 13). Según Gilberto Giménez, antes de 1968 no se hablaba en las Ciencias Sociales de identidad, más bien se encontraba en el terreno de la antropología. Y la necesidad de estudiarla surge cuando los movimientos sociales empezaron a manifestarse en busca de una autonomía por lo que se hizo necesario abordar la identidad desde el ámbito de la sociología (Giménez, 2009, pág. 21).

Al igual que Hall, Giménez sostiene que la identidad no es un elemento homogéneo o estático de la cultura. Entenderlo así es banalizarlo. La identidad está en constante transformación. Y partiendo de esto se han establecido ciertos criterios de cómo entender a los sujetos a partir de la identidad. Mientras Hall problematiza la “cuestión” de la identidad al establecer el tránsito entre una percepción estática del concepto a una que es flexible en la Modernidad tardía; Giménez determina parámetros para entender la identidad como un aspecto indisociable de la cultura y caracteriza tanto a la identidad individual como a las identidades colectivas.

En el presente apartado se abordará el concepto de identidad desde la cultura. Para ello, se han retomado las reflexiones hechas en torno a la cuestión de la identidad por Stuart Hall y Gilberto Giménez por dos razones principales: ambos coinciden en que la identidad no es un concepto estático, sino que es flexible y mudable. Además, la identidad se construye y se manifiesta a través de la representación.

En este sentido, en primer lugar, se abordará desde dónde se mira la identidad. Luego, se hablará de las características de las identidades individuales y colectivas, para finalmente esbozar un acercamiento a la noción de identidad nacional.

### Identidad: ¿por qué estudiarla?, ¿por qué pensarla?

Pareciera que preguntarse sobre la identidad es una acción que se relaciona con la falta de claridad en torno a ella en un momento determinado o la existencia de una crisis que pone en duda aquellos “aspectos comunes” que pueden compartir los sujetos, grupos, colectivos sociales o comunidades imaginadas. Para hablar del porqué nos preguntamos sobre la identidad, Hall cita a Kobena Mercer, quien sostiene que “la identidad sólo constituye un problema cuando está en crisis, cuando algo que se asume como fijo, coherente y estable, es desplazado por la experiencia de la duda y la incertidumbre” (Hall,

1992, pág. 364). De ahí, se podría entender por qué en la década de los 90 surgen, en el Ecuador, una variedad de ensayos literarios, antropológicos, sociológicos que se preguntan sobre la identidad de los ecuatorianos. Política y socialmente, el Ecuador se encuentra en una crisis. Por mencionar algunos hechos: existe inestabilidad política pues los presidentes electos no logran terminar su mandato, hay protestas, y, además, el Ecuador lleva décadas en una guerra limítrofe con el vecino país del Perú, guerra que culminaría en 1998. De ahí que se pueda explicar que surja la necesidad de preguntarse sobre la identidad ecuatoriana.

Lo afirmado por Mercer tiene eco también en Zygmunt Bauman quien sostiene que

Pensamos en la identidad cuando no estamos seguros del lugar al que pertenecemos; es decir, cuando no estamos seguros de cómo situarnos en la evidente variedad de estilos y pautas de comportamiento y hacer que la gente que nos rodea acepte esa situación como correcta y apropiada, a fin de que ambas partes sepan cómo actuar en presencia de la otra. “Identidad” es el nombre dado a la búsqueda de salida de esa incertidumbre (Bauman, 2003, pág. 41).

Es interesante cómo ambos autores coinciden en la incertidumbre como un elemento que provoca el pensar la identidad. Dado que existe la falta de certezas del futuro e incluso del propio presente, pareciera que preguntarse sobre la identidad es uno de los mecanismos de tener certezas y con ello tener el control sobre aquello que no se puede controlar y que sucede fuera del sujeto pero que lo afecta. De aquí también se deriva que Bauman sostenga que la identidad al ser un sustantivo se comporta como un verbo que remite al futuro, puesto que es “una proyección crítica de lo que se demanda o se busca con respecto a lo que es; o, aún más exactamente, una afirmación indirecta de la inadecuación o el carácter inconcluso de lo que es” (Bauman, 2003, pág. 42).

De lo afirmado por Bauman en torno al carácter dinámico de la palabra identidad que se comporta como verbo, esta reflexión remite a la pregunta que surge cuando la palabra identidad se atraviesa como un cuestionamiento: ¿quién o qué es? El verbo que permite la pregunta es el de la permanencia, el “ser”, si se lo piensa en oposición al “estar”. De acuerdo con la Real Academia de la Lengua, el verbo “ser” señala una serie de significados que evocan desde estados permanentes hasta efímeros. Contiene 16 entradas, una de ellas tiene una acepción netamente gramatical<sup>2</sup>. El resto establece atributos a los objetos o a las personas. Por ejemplo, es sinónimo de haber o existir, indica el tiempo (Es la una), señala un acontecimiento (El partido fue a las seis), un precio (¿A cómo es?), indica posesión (es de Ana) o pertenencia sea a un lugar como a grupos (es de México), entre otros<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Sirve como auxiliar para conjugar la voz pasiva en español.

<sup>3</sup> Ver: <https://dle.rae.es/ser>. Al revisar las entradas se encuentran construcciones gramaticales con preposiciones que invitan a entender al verbo desde otros lugares como el compartir opiniones:

10. Opinar del mismo modo que alguien. *Soy CON Ana.*

11. intr. Seguir el partido o la opinión de alguien. *Soy DE Juan.*

12. intr. Mantener la amistad de alguien. *Es DE sus amigos.*

Es interesante notar que muchas de las funciones del verbo ser indican pertenencia, aspecto que no puede ser modificado cuando se piensa en la nacionalidad, por ejemplo. Si una persona nace en México, se dirá que *es* mexicana; o si nace en Ecuador, *es* ecuatoriana. Lo mismo ocurre con quiénes *son* sus padres. Aspectos que no pueden ser modificados en su origen pero que pueden cambiar en el transcurso del tiempo si la persona, por ejemplo, adquiere otra nacionalidad. No obstante, la modificación no excluye lo que ya fue determinado en un inicio: la pertenencia social. De ahí que lo afirmado por Simmel, quien es citado por Giménez, encuentre asidero: "...la identidad de un individuo se define primariamente, antes que cualquier referencia a atributos, por su red de pertenencias sociales" (Giménez, 2009, pág. 11). Lo que nos da pie para abordar desde dónde mirar la identidad.

### Identidad: ¿desde dónde mirarla?

Como se ha manifestado, las miradas desde las cuales puede ocurrir el estudio de la identidad, son diversas. Marcelli, quien es citado por Giménez, advierte que "El concepto de identidad es indispensable para entender el universo multifacético que es el mundo social en el que vivimos, ya que remite al aspecto constitutivo de los individuos y de los grupos" (Giménez, 2009, pág. 21). Es por ello que en la presente investigación, se parte de la visión de autores que consideran que la identidad está íntimamente ligada a la cultura. Para Giménez, "la identidad no es más que el lado subjetivo de la cultura" (Giménez, 2009, pág. 11), de ahí que exista una relación indisoluble entre identidad y cultura. Y esta relación se entiende a partir de la composición morfológica lingüística de la palabra, pues cultura es la sustantivización del verbo cultivar que en su momento significó: cultivar la naturaleza interior del hombre (Giménez, 2009, pág. 12).

Otro elemento que respalda esta relación es la concepción de que la identidad se va construyendo a través del aprendizaje, de la interacción: "la identidad se aprende, es decir, no es una propiedad inherente a las personas, sino, al igual que la cultura que le sirve de nutriente, es el resultado de un aprendizaje por vía de la socialización formal o difusa" (Giménez, 2009, pág. 14). Y es que al ser un aprendizaje se entiende que la identidad esté en constante transformación, puesto que el ser humano está en constante aprendizaje y en relación con otros sujetos y espacios de su entorno.

En este sentido, entender la identidad desde la cultura implica partir de la concepción de que existe una relación entre el ser humano o los sujetos con su entorno y que esa relación permite entender tanto al sujeto como los espacios, vínculos, situaciones en las que se desarrolla. "[L]a identidad no constituye una especie de esencia o atributo específico del sujeto, sino un sistema móvil de relaciones múltiples centradas en el sujeto en determinada situación social" (Giménez, 2009, pág. 11).

En el caso de Stuart Hall, quien se refiere a identidades por el carácter versátil que poseen, la relación con la cultura también vincula al sujeto con las relaciones que entabla; no

obstante, el autor aclara que estas relaciones no responden a una explicación desde el pasado, sino una visión hacia lo que podrían convertirse, hacia el futuro.

Las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser: no “quiénes somos” o “de dónde venimos” sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella (Hall, 2003, págs. 17-18).

Y es que este aspecto del vínculo que existe entre la representación como una de las manifestaciones de la identidad es una constante en la que coincide Giménez y tendrá que ver con una característica en la construcción de las identidades individuales y colectivas (que se abordará más adelante).

## Identidad y alteridad

Existe una constante en torno a la construcción de la identidad. La RAE menciona que la identidad se construye en función del otro. Es el “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”<sup>4</sup>. Y al nombrar al otro, nos referimos a personas, sujetos, grupos o colectividades que permiten la interacción social.

Y es en este punto donde coinciden varios autores. El propio Althusser dirá que no existe identidad sin el otro. Lo mismo sostiene Stuart Hall, quien afirma que

... las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella. Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado “positivo” de cualquier término –y con ello su “identidad” – sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su *afuera constitutivo* (Hall, 2003, pág. 18).

En el caso de Gilberto Giménez, al hablar de la identidad social cita a Bourdieu, quien advierte que el problema de la identidad surge cuando aparece la diferencia. “Entre identidad y alteridad existe una relación de presuposición recíproca. *Ego* solo es definible por oposición a *alter*, y las fronteras de un ‘nosotros’ se delimitan siempre por referencia a ‘ellos’, a los ‘demás’, a ‘los extraños’, a ‘los extranjeros’” (Giménez, 2005, págs. 89-90). De este modo, queda claro que al hablar de identidad, o identidades, necesariamente se habla desde la diferencia, desde el establecimiento de límites y fronteras con el otro, desde la distinción que como individuos establecemos con aquello que nos rodea, para poder reconocernos.

---

<sup>4</sup> Definición de la RAE.

## Sujetos de la identidad

Ahora bien, en otro orden de cosas, Hall<sup>5</sup> distingue tres sujetos de la identidad y con ello tres conceptos: a) el sujeto de la Ilustración, b) el sujeto sociológico y c) el sujeto postmoderno. El primero parte de la idea de que el sujeto humano era “un individuo totalmente centrado y unificado, dotado de las capacidades de razón, conciencia y acción” (Hall, 1992, pág. 364). Existía una concepción muy “individualista” cuyo núcleo interior (centro) permanecía igual. De este modo, la identidad era entendida como un aspecto que no mutaba, constante en el tiempo. En el segundo sujeto, en cambio, “su núcleo interior no era autónomo y autosuficiente, sino que se formaba con relación a los otros cercanos que transmitían al sujeto los valores, significados y símbolos de los mundos que habitaba” (Hall, 1992, pág. 365). En este sentido, el sujeto empieza a constituirse en función de las interrelaciones que sostiene con otros. Para Hall, “la identidad se forma en la interacción entre el yo y la sociedad” (Hall, 1992, pág. 365), lo que provoca que se establezca un puente entre lo “interior” y lo “exterior”, entre el mundo personal y el mundo público. En la visión de Gilberto Giménez (que se desarrollará más adelante), este aspecto sería una característica de la identidad: la distinguibilidad, puesto que el sujeto se va formando mientras se distingue de los otros y a la vez los otros lo reconocen en su distinción. Para Hall, la distinguibilidad estaría dotada de reciprocidad. “La identidad (...) une (o, para usar una metáfora médica, “sutura”) al sujeto y la estructura. Estabiliza tanto a los sujetos como a los mundos culturales que ellos habitan, volviendo más unidos y predecibles a los dos, recíprocamente” (Hall, 1992, pág. 365).

Ahora bien, el tercer sujeto es aquel que ha experimentado cambios justamente en sí y a su alrededor, por lo que el sujeto posmoderno será uno que no tenga una identidad fija, pues esta “se convierte en una ‘fiesta móvil’, pues es formada y transformada continuamente con relación a los modos en que somos representados o interpelados en los sistemas culturales que nos rodean” (Hall, 1992, pág. 365). La idea de una identidad fija, coherente, segura, completa será fantasiosa, puesto que el sujeto está cambiando constantemente porque su entorno también lo hace. Hall sostiene que mientras se multiplican los sistemas de significación y representación cultural, nos podemos identificar al menos temporalmente con alguno o varios de ellos.

De este modo, y tomando como referencia lo establecido por Eduardo Restrepo (2014) en el artículo “Sujeto e identidad”, quien resume didácticamente estos tres tipos de conceptos de identidad anclados a las transformaciones que ha experimentado el sujeto desde la Ilustración hasta la Posmodernidad, se podría decir: La identidad es dinámica, “siempre está en proceso de formación” (Hall citado por Restrepo, 2014, pág. 102). Y es en este punto que Hall y Giménez coinciden, ya que como la identidad está ligada con la cultura y esta se encuentra en constante transformación, por ello la identidad también.

---

<sup>5</sup> Es importante mencionar que lo aseverado por Hall parte de una reflexión en torno a “la crisis de identidad” que se vive en los 90. En el artículo hace una aclaración que aquello que sostiene son propuestas y no juicios concluyentes, por lo que propone está abierto a polémica.

En segundo lugar, la identidad está construida a partir de ambivalencias, “siempre construida a través de la escisión. La escisión entre aquello que uno es y aquello que el otro es” (Hall, [1991] 2010: 320). De ahí que Hall se incline al término de identificación: “[...] más que hablar de identidad como algo acabado, deberíamos hablar de *identificación*, y concebirla como un proceso inacabado” (Restrepo, 2014, pág. 103). Y es que el uso que Hall atribuye al término de identificación<sup>6</sup> radica en entender que existe una construcción constante, una construcción que siempre está en proceso, que no está acabada. “La identificación es, entonces, un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción” (Hall, 2003, pág. 15). Que Hall parta de la escisión para referirse a la ambivalencia que existe en la construcción de la identidad evoca nuevamente la condición señalada de que la identidad se forma en alteridad. Además, es preciso detenerse en el término de identificación, puesto que le otorga otra dimensión a la comprensión de la identidad. Identificarse, en su carga semántica, denota un reconocimiento o autoreconocimiento que puede suceder en varias esferas. El individuo o un grupo se identifica con algo o con alguien y esto produce un sentido de pertenencia. Giménez habla también de identificación cuando esboza apuntes sobre la identidad nacional, puesto que la identificación se presenta como una “relación subjetiva” que establecen los miembros de un colectivo imaginado (nación) entre sí (Giménez, 2009, pág. 93).

Un tercer aspecto es la identidad como representación. “Como un proceso, como una narrativa, como un discurso, se cuenta siempre desde la posición del Otro. Más aún, la identidad es siempre en parte una narrativa, siempre en parte una especie de representación. Está siempre dentro de la representación. La identidad no es algo que se forma afuera y sobre la que luego contamos historias. Es aquello que es narrado en el yo de uno mismo” (Hall citado por Restrepo, 2014, pág. 104).

Estos tres aspectos que señala Hall al hablar de los sujetos de la identidad permite entender el cambio histórico en la concepción de la identidad y además atisbar lo complejo del concepto, puesto que en un principio pareciera que el término remite constantemente a una idea de permanencia, de inmutabilidad y ahora es un concepto que se transforma y que además se va construyendo narrativa a través de la representación.

## Identities individuales e identidades colectivas

---

<sup>6</sup> Hall acuña este término y se identifica con él al reflexionar sobre la deconstrucción del concepto de identidad a partir de los aportes que otras disciplinas como el Feminismo o el Psicoanálisis han hecho. El término, en apariencia, lo retoma de Freud y lo resignifica: “el concepto de identificación hereda un rico legado semántico. Freud lo llama «la primera expresión de un lazo emocional con otra persona»” (Hall, 2003, pág. 16). Para Hall, “la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento” (Hall, 2003, pág. 15).

Al hablar de identidad desde las Ciencias Sociales, Gilberto Giménez distingue entre la individual y las colectivas, las cuales están íntimamente ligadas. Entender las identidades colectivas implica hablar primero de las individuales, puesto que de las relaciones que se crean en las primeras se conforman a la vez las identidades colectivas. Ambas tendrán las mismas características, pero se distinguen en función de si la identidad es del sujeto, el grupo o la colectividad<sup>7</sup>. Además, un aspecto ineludible es que no se puede hablar de identidad individual sin hablar de las identidades colectivas, puesto que se parte del supuesto que la identidad se construye a partir de la alteridad, el cual –como se ha señalado– es un rasgo predominante cuando se aborda el tema de la identidad.

Ahora bien, ¿cómo se define la identidad?, ¿cuáles son sus características? En función de la construcción de la identidad en relación a la alteridad, Gilberto Giménez establece las siguientes categorías:

1. Capacidad de distinguirse y de ser distinguido de otros grupos
2. Definición de los propios límites
3. Generación de símbolos y representaciones sociales específicos y distintivos

#### Distinguibilidad o capacidad de distinguirse y de ser distinguido de otros grupos

La distinguibilidad está relacionada directamente con la construcción de la identidad a partir de dos elementos: la distinción que el sujeto hace de sí mismo y la distinción que los otros (sean grupos o colectivos) hacen de él. Gilberto Giménez denomina a estas acciones como auto y hetero reconocimiento.

Para que el sujeto o actor construya su identidad requiere reconocerse diferente de los otros, pero además requiere que los otros lo validen como diferente, lo que origina un proceso de comunicación. De ahí que una de las primeras premisas al hablar de la identidad individual sea que su construcción parte de un proceso de comunicación que significa al sujeto. En palabras de Giménez, “... la posibilidad de distinguirse de los demás también tiene que ser *reconocida por los demás* en contextos de interacción y de comunicación, lo que requiere una “intersubjetividad lingüística” que moviliza tanto la primera persona (el hablante) como la segunda persona (el interpelado, el interlocutor)” (Giménez, 2009, pág. 27).

---

<sup>7</sup> Gilberto Giménez al hablar de las identidades individuales se refiere a la constitución del sujeto; mientras que en las identidades colectivas, se vale de lo que distingue Merton para grupos y colectividades. Un grupo es “un conjunto de individuos en interacción según reglas establecidas”; mientras que las colectividades son un “conjunto de individuos que, aún en ausencia de toda interacción y contacto próximo, experimentan cierto sentimiento de solidaridad ‘porque comparten ciertos valores y porque un sentimiento de obligación moral los impulsa a responder como es debido a las expectativas ligadas a ciertos roles sociales’” (Giménez, 2009, pág. 32). Colectividades serán, por ejemplo, las comunidades imaginadas de las que habla Benedict Anderson cuando se refiere a los elementos que construyen una identidad nacional como son: el mapa, el censo y los museos. En este sentido, la nación es entendida como una colectividad. Es preciso anotar que la noción de mapa planteada por Anderson es retomada para abordar la identidad ecuatoriana en esta investigación en el capítulo de análisis.

Ahora bien, este proceso de comunicación reviste de sentido cuando existe esta doble cualidad de ser capaz de afirmarse diferente y además de que los otros sean capaces de percibir la diferencia coloca sobre la mesa un segundo aspecto: la pertenencia, que “implica la inclusión de la personalidad individual en una colectividad hacia la cual se experimenta un sentimiento de lealtad” Esta inclusión se asume a través del desarrollo de un rol, pero sobre todo “mediante la apropiación e interiorización al menos parcial del complejo simbólico-cultural que funge como emblema de la colectividad en cuestión” (Giménez, 2009, pág. 31). Un ejemplo de ello es aceptar el credo de una religión.

El sujeto al percibirse distinto y al ser percibido como tal va conformando su identidad y con ello el grupo al que pertenece, con el cual se identifica y con el cual no se identifica. De ahí que “Toda identidad (individual o colectiva) requiere la sanción del *reconocimiento social* para que exista públicamente” (Giménez, 2009, pág. 28). En este sentido, Giménez retoma lo planteado por Alberto Melucci para distinguir las maneras cómo el actor social o el sujeto puede constituir su identidad, por lo que se establecen cuatro tipologías que ilustran cómo se efectúa el proceso de auto y hetero reconocimiento:

1. *Identidades segregadas*, cuando el actor se identifica y afirma su diferencia independientemente de todo reconocimiento por parte de otros
2. *Identidades hetero-dirigidas*, cuando el actor es identificado y reconocido como diferente por los demás, pero él mismo posee una débil capacidad de reconocimiento autónomo
3. *Identidades etiquetadas*, cuando el actor se autoidentifica en forma autónoma, aunque su diversidad ha sido fijada por otros
4. *Identidades desviantes*, en cuyo caso “existe una adhesión completa a las normas y modelos de comportamiento que proceden de afuera, de los demás; pero la imposibilidad de ponerlas en práctica nos induce a rechazarlos mediante la exasperación de nuestra diversidad” (Giménez, 2009, págs. 28-29).

Ahora bien, este proceso de pertenencia provoca también que se construya una narrativa del sujeto (aspecto que se abordará más adelante), lo que implica que ha existido una interacción con los otros y entiéndase a otros como una pluralidad de grupos o colectivos. En esta interacción se han generado una serie de atributos que caracterizan al sujeto. No obstante, esta construcción de la identidad emerge y se reafirma en la confrontación con estos colectivos y no siempre existe una relación de igualdad, puesto que ocurren luchas y se producen contradicciones (Giménez, 2009, pág. 29).

Un aspecto importante a notar es que en la distinguibilidad, cuando se conforma la identidad, también tiene un valor, ya que produce un sentido de pertenencia pero también puede provocar lo contrario, el rechazo. Cuando se valora la identidad, esto tiene como consecuencia estimular la autoestima, el orgullo de pertenencia, la creatividad, la

voluntad de autonomía y la capacidad de resistencia contra la penetración excesiva de elementos exteriores. No obstante, cuando esto no ocurre, genera frustración, percepción negativa, complejo de inferioridad y crisis (Giménez, 2009, pág. 44).

### Definición de los propios límites

Esta característica se relaciona con la capacidad que tiene la identidad de perdurar en el tiempo y de su adaptación a los cambios que puedan ocurrir. Giménez retoma los estudios hechos por el antropólogo Fredrik Barth, quien al estudiar a las comunidades indígenas se dio cuenta de que las fronteras que se construían entre cada grupo que colisionaba a través de la interacción social permitían que la identidad de cada grupo se afianzara. Contraria a la creencia de que si dos grupos sociales conviven de manera recurrente, la identidad se vería afectada, los resultados de la investigación realizada arrojaron que más bien la identidad se fortalecía por la colocación de límites o fronteras. De ahí que “la identidad se define primariamente por la continuidad de sus límites, es decir, por sus diferencias, y no tanto por el contenido cultural que en un momento determinado marca simbólicamente dichos límites o diferencias. Por lo tanto, pueden transformarse con el tiempo las características culturales de un grupo sin que se altere su identidad” (Giménez, 2009, págs. 41-42).

Ahora bien, esa transformación de la que habla Giménez, retomando a Barth, da pauta de un segundo aspecto en la definición de los límites: la relación de la identidad con el tiempo. Si bien es cierto que establecer una frontera permite que se reafirme la identidad, la interacción con otros grupos también da cuenta de que existe un proceso evolutivo que remite a uno de los conceptos ya mencionado por Hall de la flexibilidad de la identidad. Para Giménez, la identidad se trata de “un proceso siempre abierto y, por ende, nunca definitivo ni acabado” (Giménez, 2009, pág. 41). Y los cambios que pueden interferir en el sujeto o en los grupos dan cuenta no de una pérdida sino de una recomposición adaptativa. Es decir, la identidad del sujeto se adapta en función del paso del tiempo por la interacción a la que está constantemente expuesto. De ahí que “... la identidad implica la percepción de ser idéntico a sí mismo a través del tiempo, del espacio y de la diversidad de situaciones” (Giménez, 2009, págs. 40-41).

### Generación de símbolos y representaciones sociales específicos y distintivos

De la pertenencia surge otro elemento vital en la construcción de la identidad que es el compartir códigos similares y simbólicos entre el sujeto y los grupos o colectividades, lo que da paso a la existencia de representaciones. “La tesis según la cual la pertenencia a un grupo o a una comunidad implica compartir el complejo simbólico-cultural que funciona como emblema de los mismos, nos permite reconceptualizar dicho complejo en términos de ‘representaciones sociales’” (Giménez, 2009, pág. 33). Estas representaciones son para Hall la manera en que se narra la identidad.

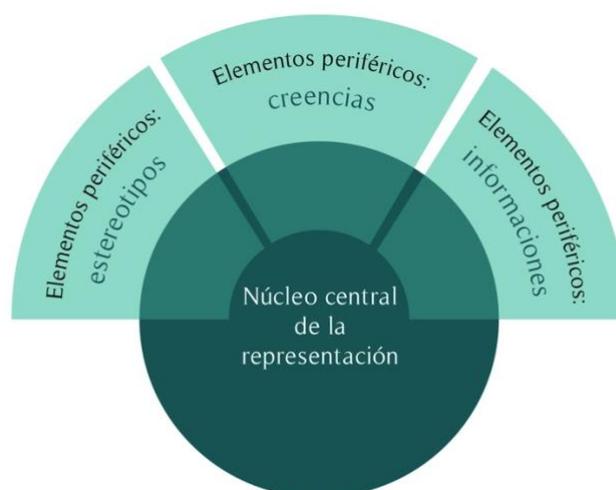
Para Giménez, la representación no es un simple reflejo de la realidad, sino que es una organización significativa de la misma. Depende de factores que él denomina contingentes y generales. Los primeros son circunstanciales, están relacionados con la situación y la finalidad que esta tiene, mientras que los generales rebasan la situación y están dentro de un contexto social o ideológico, toman en cuenta el lugar que el individuo cumple dentro de la organización social a la que pertenece, depende de la historia del individuo y del grupo al que pertenece. En este sentido, la representación funciona como un sistema de interpretación de la realidad que rige las relaciones de los individuos con su entorno físico y social (Giménez, 2005, pág. 79).

Al hablar de las representaciones sociales, estas se encuentran organizadas y estructuradas de una manera jerárquica. Giménez estableció un modelo que se sostiene por un núcleo de la representación y por elementos periféricos. En otras palabras, para que una representación exista y se mantenga, debe tener un núcleo y los elementos fuera de ese núcleo (periféricos) permitirán que el núcleo siga funcionando como tal. Es así que las representaciones (ver ilustración 1).

se componen siempre de un núcleo central relativamente consistente, y de una periferia más elástica y movidiza que constituye la parte más concreta, vívida de la representación. Los elementos periféricos están constituidos por estereotipos, creencias e informaciones cuya función principal parece ser la de proteger al núcleo acogiendo, acomodando y absorbiendo en primera instancia las novedades incómodas (Giménez, 2005, pág. 80).

En este sentido, las representaciones están contextualizadas y estructuradas internamente. Sirven como marcos de percepción y de interpretación de la realidad, y también como guías de comportamientos. Por ello, “pertener a un grupo o a una comunidad implica compartir –al menos parcialmente– el núcleo de representaciones sociales que los caracteriza y define” (Giménez, 2009, pág. 33).

*Ilustración 1. Composición de la representación*



Fuente: Gilberto Giménez, Teoría y análisis de la cultura (2005)  
Elaboración: propia

## Identidad nacional

Preguntarse sobre la narrativa de la identidad ecuatoriana invariablemente implica abordar la idea de nación, puesto que la pregunta gira en torno a la identidad de una colectividad, que –en palabras de Giménez– es un conjunto de individuos quienes, aunque no tengan interacción entre sí, comparten valores y responden según ciertos roles sociales. Al igual que el concepto de identidad puede ser analizado desde diferentes disciplinas, al hablar de la nación, existen vertientes políticas, históricas, filosóficas, antropológicas y hasta jurídicas que acercan a la comprensión de este concepto.

Un aspecto interesante –que señala Giménez– es que hasta la década de los 90 poco se había teorizado sobre la categoría de nación: “Según Eric Hobsbawm, las obras que en los últimos quince o veinte años han aportado una contribución significativa a la teoría de la nación no pasan de una docena” (Giménez, 2009, pág. 79). Dentro de las definiciones a esta categoría se encuentran la de Elías Canetti, quien sostiene que el sentimiento nacional es una especie de religión que comporta una fe, un credo y un culto particulares. O la de Edgar Morin, quien afirma que la nación “es a la vez un ser antropomorfo, puesto que se expresa en un lenguaje humano, resiente ofensas, tiene honor, ambiciona el poder; teomorfo, ya que lo hace en virtud del culto y de la religión de que es objeto; y cosmomorfo, porque la nación cuenta con un territorio, ciudades, campos, etc. (Giménez, 2009, pág. 80).

No obstante, desde la perspectiva de esta investigación y tomando en cuenta la naturaleza de los ensayos que son literarios y que además sus autores han sido señalados por adoptar la posición de psicólogos y doctores sociales<sup>8</sup> para hablar de la identidad ecuatoriana, la vertiente antropológica –que es desde la cual parte Giménez– será la dimensión que permita entender este concepto; es decir, desde la idea de nación como una comunidad imaginada o imaginaria, la cual, a la vez, es tomada de Benedict Anderson, quien sostiene:

“La nación es una comunidad política imaginada; e imaginada como intrínsecamente limitada y soberana” (...) Es *imaginada* porque los individuos que componen esta comunidad puede que nunca lleguen a conocerse; sin embargo, en la mente de ellos vive la idea de comunión. Es imaginada como *limitada* porque “ninguna nación se imagina a sí misma como coextensiva a la humanidad”. (...) Es imaginada como *soberana* “porque el concepto surgió en una época en que el Iluminismo y la Revolución estaban erosionando la legitimidad de los reinos dinásticos jerárquicos, que se suponían divinamente ordenados”. (...) Es imaginada como una *comunidad* porque “independientemente de la desigualdad actual (...), la nación se concibe siempre como una profunda camaradería horizontal...” (Giménez, 2009, pág. 86).

---

<sup>8</sup> En el apartado del análisis se aborda este aspecto, pues Iván Carvajal, crítico y poeta ecuatoriano, al hablar de los ensayos y la posición de los autores al escribirlos, señaló que Adoum es el psicólogo social mientras que Donoso Pareja adopta la postura de doctor/psiquiatra.

Ahora bien, en esta dimensión de nación es importante resaltar que es soberana porque nace en una época en donde desaparece la idea del “cuerpo-rey”, del soberano, y surge como su relevo, por lo que en la construcción de nación es importante la intervención de lo que luego sería el Estado como entidad política. Esta noción nos lleva a hablar de las funciones que cumple la nación, las cuales se sostienen sobre dos bases: una política y otra psico-social. En su función política<sup>9</sup>, “la nación constituye un principio de referencia para la legitimidad de los Estados en la medida en que representa una garantía de la homogeneidad cultural y cuasi-étnica de la población reunida dentro del marco estatal” (Giménez, 2009, pág. 87); en otras palabras, la nación cumple una función homogeneizante a través de la intervención del Estado. Logra un efecto homogenizador desde la politización en los ámbitos culturales (costumbres, lengua) y naturaliza las diferencias políticas. En el caso de la función psico-social, “la nación ‘procura a los individuos un principio de clasificación social cuya importancia sólo puede ser apreciada en referencia al conjunto del repertorio de principios de clasificación disponibles en un momento determinado (clase, religión, pertenencia política...)’” (Giménez, 2009, pág. 87). En otras palabras, desde el punto de vista psico-social, la nación permite generar un sentido de pertenencia que lleva a los individuos a sentirse trascendentes. En palabras de Edgar Morin: “la adscripción y adhesión a una patria permiten a los individuos ‘ser a la vez históricos e inmortales’” (Giménez, 2009, pág. 87).

Ante lo expuesto surgen varias reflexiones. Una de ellas es que a pesar de que se aborde la nación desde la mirada antropológica, esto no excluye que el concepto en sí tenga nociones políticas por la intervención del Estado en la construcción de esta comunidad imaginada que dentro del estudio de la identidad se analiza desde las identidades sociales por ser un colectivo. Por otro lado, la adhesión a una patria requiere pensar a la identidad también como una identificación, puesto que los individuos establecen relaciones subjetivas con los ámbitos o elementos que forman parte de una nación. A través de la identificación, los miembros del colectivo se consideran iguales o equivalentes, de ahí la existencia de términos como conciudadanos o compatriotas, lo que no excluye que su construcción surge desde la alteridad, pues existen los otros: los extranjeros o los enemigos cuando hay guerras, por ejemplo.

Según Gilberto Giménez, la identificación nacional puede ser por pertenencia o referencia. “La primera no es más que la auto (y hetero) adscripción a colectivos situados en el espacio social inmediato (espacios de hábitat, del lugar de trabajo, de la vida cotidiana...), caracterizadas por interacciones de alta frecuencia y por su relativa ‘visibilidad’” (Giménez, 2009, pág. 93). La segunda es, en cambio, “la autoproyección de los individuos en ‘comunidades imaginarias’ envolventes (...) que desbordan los espacios inmediatos de alta frecuencia y se definen por su carácter imaginario, invisible y anónimo” (Giménez, 2009, pág. 93). Los referentes pueden ser reales o ficticios.

---

<sup>9</sup> Para abordar esta dimensión, Giménez se vale de lo afirmado por Louis Pinto, sociólogo francés, quien sostiene que la nación es una ficción política.

Ejemplos de este tipo de identificación, según Giménez, se dan en los ámbitos simbólicos, como la religión.

Ahora bien, la identificación nacional como una forma de adhesión es diversa. Giménez hace énfasis en que existen adhesiones que se materializan y otras que yacen en el ámbito meramente cognitivo. La filiación política, étnica, sentimental o de otra índole pueden permanecer en el plano de solo ideas o de acción a través de la militancia o de rituales. Y estos son aspectos a tomar en cuenta, puesto que las relaciones que se establecen parten de la subjetividad.

En síntesis, al abordar la identidad de una nación que se manifiesta en una identidad colectiva, implica contemplar varias aristas que intervienen en su construcción. Primero, se parte de la posición de que la identidad y la cultura son indisociables. De ahí que Giménez sostenga que la identidad es el lado subjetivo de la cultura. En segundo lugar, la identidad, tanto individual o colectiva, se construye desde la alteridad, la distinción con los otros y la definición de límites. En tercer lugar, la identidad de un país lleva a pensar en el concepto de nación desde una visión antropológica que la concibe como una comunidad imaginada que crea relaciones de pertenencia sin la necesidad de interacción directa y conocimiento pleno entre sus miembros. Finalmente, preguntarse sobre la identidad requiere la comprensión de que este concepto es mutable y se transforma todo el tiempo, por lo que se puede hablar de identidades e incluso de identificación. Este mismo aspecto llama a pensar que la identidad se manifiesta en representaciones dentro de la cultura, por lo que también se narra y con ello se va formando como una narrativa que en cierto momento histórico o social evidencia una manera de mirar, lo que nos lleva al segundo acápite de esta investigación. Y justamente es la aseveración de Hall que dice que la identidad también se narra lo que lleva a plantear a la identidad, no como aquella noción esencialista –de las cosas o de las personas que la vuelven constitutiva–, sino como una construcción que es contada como un relato, como una perspectiva socialmente aceptada y consensuada, de ahí la importancia de que en el segundo capítulo se aborde la narrativa y los elementos adyacentes que la acompañan, que permitieron tender el puente para que los ensayos y la película se conecten en el análisis.

## Capítulo II: la narración como forma de análisis y la traducción intersemiótica

*We tell ourselves stories in order to live*  
Joan Didion

*Nos contamos historias para vivir* es el título (en español) de un libro de no ficción que reúne ensayos periodísticos sobre las experiencias vividas de la escritora y guionista estadounidense Joan Didion. A la acción de contar historias también se la puede llamar narrar. La diferencia etimológica entre contar y narrar es que “contar” implica enumerar objetos mientras que “narrar” significa “hacer conocedor de algo a alguien”<sup>10</sup>. La palabra narrar construye por sí misma una familia de términos que están asociados entre sí como narrador (alguien que narra) o narración (entendida también como relato, cuento, estructura) o narrativo (adjetivo y a la vez sustantivo que remite al mundo de la narración).

Al hacer extensiva la frase de Didion, sostiene que para contarnos las historias interpretamos lo que vemos<sup>11</sup> y seleccionamos lo más funcional de múltiples alternativas. ¿Qué implica esa selección? Pues escoger ciertos espacios, personajes en un determinado tiempo, ciertas acciones. Estos son algunos de los elementos que conforman la narración.

Por cómo fue concebida la investigación es necesario abordar la parte metodológica en dos niveles. El primero tiene que ver con la narración y el segundo con la traducción intersemiótica. Ambos se encuentran interrelacionados. En el primer nivel, es importante detenerse a reflexionar sobre la narrativa no solo porque el título de la investigación habla de la identidad ecuatoriana como una narrativa en determinado período histórico, sino porque al plantear que existe una relación intertextual (entre textos) entre los ensayos literarios y la película, implica hablar del ensayo literario como un texto que construye una narración de la identidad y no únicamente como un documento que es argumentativo frente a un tema que debe sustentarse. El segundo nivel justamente nace de la relación entre los tres textos y considera el hecho de que esta relación acontece entre sustancias diferentes, es decir, lenguajes diferentes: dos textuales y un audiovisual, por lo que es necesario tender un puente que permita realizar el análisis con el fin de responder la pregunta de investigación.

---

<sup>10</sup> Según el Diccionario Etimológico de Castellano en línea (<http://etimologias.dechile.net>), “la palabra ‘contar’ viene del latín *computare* y significa ‘enumerar cantidades’”; mientras que la “narrar” viene del latín *narrare* y está asociada a una raíz indoeuropea *gno*, la cual está presente en palabras como conocer, ignorancia, noble, entre otras. Luego de modificaciones lingüística a lo largo del tiempo, la palabra “narrare en origen significa ‘hacer a uno conocedor’ (de cualquier cosa)”.

<sup>11</sup> La cita en inglés reza así: “We tell ourselves stories in order to live...We look for the sermon in the suicide, for the social or moral lesson in the murder of five. We interpret what we see, select the most workable of the multiple choices. We live entirely, especially if we are writers, by the imposition of a narrative line upon disparate images, by the “ideas” with which we have learned to freeze the shifting phantasmagoria which is our actual experience.” (Didion, *The White Album*, s/p).

## Acercamiento a la teoría narrativa

Al plantear la pregunta de investigación de la identidad ecuatoriana como una narrativa, invariablemente es necesario abordar dos conceptos: el de identidad (señalado en el capítulo I) y el de la narrativa. Actualmente, en la era de la posverdad, es común escuchar expresiones como “es una narrativa” para referirse a relatos de diversa índole como si fuesen una historia más que se cuenta sobre un hecho. Y es que la palabra narrativa tiene sus orígenes en la teoría literaria, cuando Tzvetan Todorov en 1969 desarrolló el concepto de “narratología” para el análisis de textos literarios (Valles Calatrava, 2002, pág. 16), de ahí que esta palabra esté relacionada con el contar historias. No obstante, el término devino más amplio y el estudio de la narratología se transformó en teoría narrativa aplicada a modelos estructurales y postestructurales que han permitido el análisis desde diferentes disciplinas<sup>12</sup>. En el caso de esta investigación, se parte de la concepción de la narrativa como un sistema estructural y se toma en cuenta los aportes que han surgido desde la semiótica, puesto que permite entender a la narración desde los ensayos literarios y desde el cine<sup>13</sup>.

La teoría narrativa desde el estructuralismo considera la distinción entre *historia* y *discurso* –entre lo que se cuenta y cómo se cuenta– que se retoma a la vez de los formalistas rusos cuando en los cuentos populares se diferenció entre *fábula* y *sujeto o trama*. Esta distinción posteriormente se volvió de vital importancia para poder detectar narraciones en lenguajes que no son necesariamente literarios. Partiendo del supuesto de que “La obra literaria es historia en la medida en que representa una realidad en la que ocurren unos acontecimientos e intervienen unos personajes, y es discurso al ser referida la historia por un narrador que la organiza de una determinada manera” (Valles Calatrava, 2002, pág. 94), la historia y el discurso son elementos que están interrelacionados y que difieren de un lenguaje a otro, o, utilizando términos semióticos, de un texto a otro.

No obstante, esta distinción varía según quien establezca el modelo de análisis en consonancia con el lenguaje que existe. Entre los diversos académicos, lingüistas, críticos que han desarrollado estudios y, sobre todo, modelos para abordar la teoría narrativa desde diferentes lenguajes, se encuentra Seymour Chatman, quien en *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (1978) habla de la teoría narrativa desde estos dos lenguajes. Un aspecto particular de Chatman es que profundizó en la función y evolución de los personajes e intentó establecer una tipología desde el concepto de “rasgo”, entendido como “un adjetivo narrativo que marca una cualidad estable y no ocasional de un personaje” (Valles Calatrava, 2002, pág. 120). En lo que concierne a esta investigación, de lo establecido por Chatman interesa la recapitulación que hizo de las diferentes posturas para hablar de la narración y de cómo a través de la distinción entre

---

<sup>12</sup> En el *Diccionario de la teoría narrativa*, editado por José Valles en 2002, se abordan los diferentes enfoques de la teoría narrativa: semiótico, psicoanalítico, lingüístico, marxista, sociológico, entre otros, desde una perspectiva histórica y analógica, es decir, se habla sobre los elementos que componen la teoría narrativa y su evolución.

<sup>13</sup> Más adelante esta relación se establece a través de la traducción intersemiótica, desde la perspectiva de Peeter Torop.

los elementos que componen el habla y el discurso existe un relato, una narración en diferentes artes como la literatura, el cine, incluso la danza. Y es de interés esta distinción porque uno de los cuestionamientos subyacentes a la pregunta de investigación fue saber si existe una narración en los ensayos literarios, dado que —como se señaló— el ensayo ha sido concebido como un texto argumentativo y no tanto como un texto narrativo.

### La narración: una estructura que va más allá de lo verbal

Al hablar de narración, nos remitimos a la acción de contar historias. Para entender qué es una narración, es necesario abordar dos aspectos. Primero, recurrir a las teorías que se han construido en torno a la narrativa y segundo cómo esto se relaciona con el cine y la literatura a través del género ensayístico.

La narración puede ser abordada desde diferentes perspectivas. Seymour Chatman —profesor de retórica de la Universidad de California— señala que existe la tradición angloamericana con figuras como Henry James, Percy Lubbock o Wayne Booth; la perspectiva del formalismo ruso cuyo aporte más influyente fue el que hizo Vladimir Propp al establecer “la teoría de la trama y la necesidad de separar la teoría narrativa de cualquiera de sus manifestaciones, sean lingüísticas o de otro tipo” (Chatman, 2014, pág. 17); las teorías de la narrativa y la poética que parten desde lo propuesto por Roman Jakobson con el término literariedad, es decir, qué es lo que hace que una obra literaria sea literaria, entre otras (Chatman, 2014, pág. 17).

Lo cierto es que las teorías narrativas tienen en común la dualidad que se conforma entre historia y discurso al hablar de la estructura narrativa, aspecto que existe desde Aristóteles —advierte Chatman— cuando distingue la *praxis* del *mythos* o con el formalismo ruso cuando se diferencia entre fabula (suma de sucesos) y trama (historia tal cual es contada). Desde el estructuralismo —y es el modelo en el que se basa Chatman para desarrollar la teoría narrativa tanto en la literatura como en el cine— los elementos de una narración se agrupan en dos categorías: *la historia* que contiene la cadena de sucesos, acontecimientos y existentes del relato, y *el discurso* que se traduce como la expresión a través de medios por los cuales se comunica el contenido. Estas dos categorías forman parte de un mismo sistema, por lo que la narración también es una estructura.

Para hablar de la narración como una estructura, Chatman se basa en un concepto clave desarrollado por Jean Piaget, quien afirma que la integridad, la transformación y la autorregulación son los elementos que componen una estructura. La narración está conformada por un conjunto de sucesos, los cuales están relacionados entre sí y ordenados de tal manera que comunican. Este aspecto la vuelve íntegra. La transformación y la autorregulación de la narración están ligados, puesto que la narración es una estructura cerrada en sí misma ya que contiene elementos que están conectados y por ello posee una coherencia interna, de ahí que la narración se autorregule. En el caso de la transformación, esto sucede cuando un suceso narrativo se expresa dentro del relato. Un elemento que aparece dentro de la narración tiene su razón de ser, no puede surgir arbitrariamente.

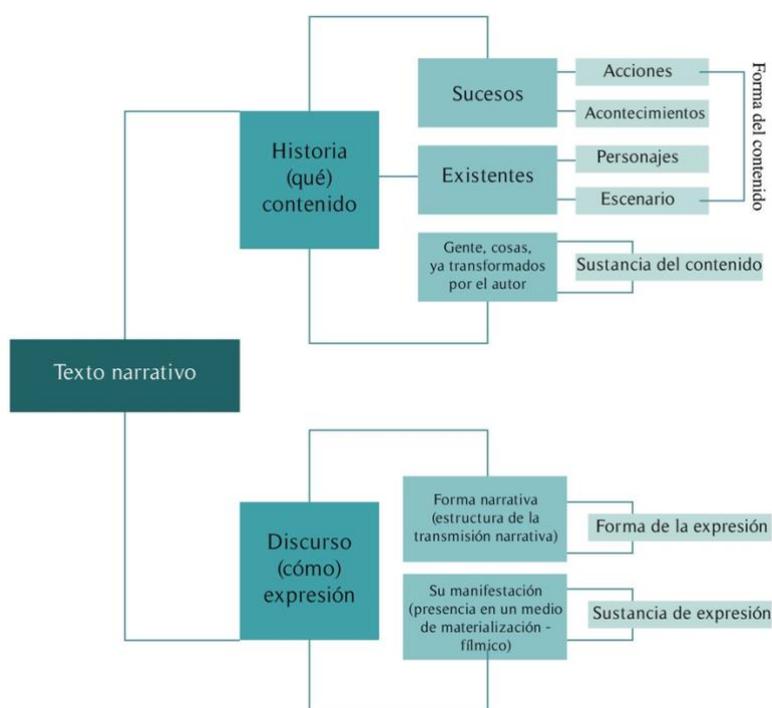
La importancia de que la narración sea una estructura radica en que esta expresa un significado propio por lo que se convierte también en una estructura semiótica; es decir, la estructura narrativa comunica significados. Y una de las operaciones fundamentales de todo proceso semiótico es la inferencia, la disposición cognitiva a una relación, a observar y comprender un estado de relaciones, entiéndase como inferencia en los términos que maneja Umberto Eco: disposición a observar una relación (Eco, 2005, pág. 39). En este sentido, la narración también puede ser estudiada desde la semiótica. Por ello, la narración también contendrá un plano de contenido y otro plano de expresión que están, a la vez, atravesados por la sustancia y la forma (retomando el modelo biplanar creado por Louis Hjelmslev).

Por otro lado, un aspecto importante que permite la movilidad de la narración a través de diversos medios es la transposición: “La capacidad de transposición de la historia es la razón más poderosa para afirmar que las narraciones son realmente estructuras independientes de cualquier medio” (Chatman, 2014, pág. 20). Por ello, se puede encontrar narraciones en el cine, en la literatura, en la danza, en el teatro, en videojuegos, en el cómic, etc. Esta idea de la transposición es la que permitirá además tender el puente para relacionar los ensayos y la película en la presente investigación, pues la traducción en términos de la cultura (aspecto que se abordará en la siguiente sección) es entendida como la transposición de significados.

Ahora bien, Seymour Chatman desarrolla un estudio amplio y sintético sobre la historia y el discurso, enfocándose en la narrativa literaria y cinematográfica. Así cada narrativa es una estructura con un plano de contenido (llamado “historia-relato”) y un plano de expresión (llamado discurso) (Chatman, 1978, pág. 146). De este modo, la narrativa se construye a partir de una dicotomía que involucra dos planos.

En el primer plano, en la historia o relato se manifiestan los eventos y las formas (o existentes). Los eventos están estructurados por las acciones y los hechos que suceden mientras que las formas contienen a los personajes y escenarios. En el segundo plano, en el ámbito del discurso narrativo, Chatman sostiene que se divide en dos subcomponentes: el primero es la forma narrativa en sí (la estructura de la transmisión narrativa) y el segundo es su manifestación (su aparición en un medio material específico: verbal, pantomímico, musical, etc.). La ilustración 2 ejemplifica los elementos mencionados.

Ilustración 2. Componentes del texto narrativo



Fuente y elaboración: *Historia y discurso*, Seymour Chatman

Ahora bien, al ser la narración una estructura que significa por sí misma, como lo expone Chatman, en un análisis semiótico, en la ilustración 1, se observa que la historia comprenderá el plano del contenido mientras que el discurso tendrá los elementos del plano de la expresión. Esta distinción que realiza Chatman<sup>14</sup> en términos semióticos se basa a su vez en el modelo desarrollado por Hjelmslev<sup>15</sup>, denominado glosemática, en el cual este semiólogo danés establece un modelo biplanar<sup>16</sup> para entender al signo como la relación entre forma y sustancia en planos de contenido y expresión.

<sup>14</sup> Chatman al tomar como referencia el modelo biplanar de Hjelmslev invierte el orden desarrollado en cuanto a contenido y expresión y esta inversión puede causar confusión para quienes han trabajado con el modelo. Hjelmslev coloca dentro de la verticalidad primero a la expresión y luego al contenido. En el gráfico desarrollado por Chatman se nota cómo invierte el orden y primero está el contenido y luego la expresión. Sin aclararlo en el texto del porqué de este cambio, en la presente investigación lo que interesa de lo aportado por Chatman es que permite entender a la narración (verbal, no verbal) como una estructura que significa, por lo que puede ser abordada desde la semiótica.

<sup>15</sup> El modelo biplanar desarrollado por Hjelmslev ha servido a varios lingüistas, críticos, semiólogos para desarrollar otros modelos de análisis según su campo. Por ejemplo, Trabant en 1970 retomó el modelo biplanar para hablar de la obra literaria. El propio Chatman se refiere a la narración. En México, Lauro Zavala también retoma el modelo para hablar del lenguaje cinematográfico, que servirá como esquema en esta investigación.

<sup>16</sup> La glosemática parte de la dicotomía que estableció Saussure para el signo, el cual tendrá un significante y un significado. Hjelmslev reelabora esta relación en dos planos: el del contenido y el de la expresión. Esto lo desarrolla en *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*.

## Traducción: espacio donde la cultura de resignifica

Hablar de traducción implica en un primer momento definir la palabra o lo que representa. Según una de las acepciones encontradas en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, la traducción es “la interpretación que se le da a un texto”. No obstante, según la investigación de Bruno Osimo, quien en *Historia de la traducción* reflexiona sobre el lenguaje traductivo desde la antigüedad hasta la contemporaneidad, se deja ver que la traducción es percibida desde diversas instancias, de acuerdo con los estudios y experiencia del traductor. Además, al hablar de traducción es importante entender que de por sí es un tema complejo por lo que implica la misma acción y concepción del tema. Umberto Eco, semiólogo y filósofo, en *Decir casi lo mismo* sostendrá que traducir no es interpretar, sino que transponer significados. Octavio Paz<sup>17</sup>, poeta y escritor, por ejemplo, ve la traducción como la relación

entre un mundo propio y un mundo ajeno, que puede ser tanto aquella entre individuo y grupo, como aquella entre un pueblo y todos los pueblos. El conocimiento de algo o alguien que es diferente hace que lo que siempre ha sido percibido como ‘normal’ se convierta en una de las muchas variantes de las posibilidades, de las potencialidades. Y la traducción hace de cremallera entre lo propio y lo ajeno (Osimo, 2013, pág. 148).

Llama la atención en la definición de Paz la existencia de dos mundos, de los cuales solo uno de ellos es conocido mientras que el otro está por conocerse, puesto que se construye como nuevo. En semiótica, “La palabra traducción ha sido usada a menudo por Charles Peirce para referirse al procedimiento mediante el cual es posible deducir significado de un signo<sup>18</sup>” (Osimo, 2013, pág. 108). Para Yuri Lotman, en cambio,

La traducción es un proceso de apropiación cultural de la naturaleza, de transformación de datos desnudos de la realidad en textos, o sea, en sistemas dotados de una estructura, de un interior y de un exterior, y de nexos internos. La traducción es un proceso de atribución de significado a un conjunto de fenómenos que no necesariamente nace para ser interpretado como sistema significativo. Por lo tanto, la traducción se convierte en el pilar del mundo como un conjunto de datos significativos (Osimo, 2013, pág. 257).

Este conjunto es llamado semiosfera por Lotman, quien sostiene que la semiosfera es un sistema semiótico conformado a la vez por varios sistemas semióticos o semiosferas. Para Lotman, la traducción se vuelve un modo en el que sobreviven las culturas. Y es Peeter Torop quien retoma la visión de Lotman e invita a entender a la traducción como un fenómeno que va más allá de lo lingüístico, como un fenómeno permanente de la cultura.

---

<sup>17</sup> Osimo toma un fragmento del texto: *Traducción: literatura y literalidad* (1971), en el que Paz afirma: “Aprender a hablar es aprender a traducir; cuando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido (...) la historia de todos los pueblos repite la experiencia infantil” (Osimo, 2013, pág. 149).

<sup>18</sup> Para Peirce son signos las palabras y además, “en la concepción semiótica, son signos también todos los (demás) objetos con tal de que se perciban como signos” (Osimo, 2013, pág. 108); es decir, si un se encuentra una rama caída o un árbol partido, la ruptura significaría que algo sucedió, como un rayo que lo partió.

Torop –según Osimo– señala un giro semiótico en la teoría de la traducción, puesto que plantea la traducción total. Para este semiólogo estonio, “... todos los tipos de comunicación en la cultura pueden ser presentados como un proceso de traducción de textos (o fragmentos) en otros textos” (Torop, 2022, pág. 1). Plantea la idea de una traducción total en la cultura. El ser humano constantemente experimenta un proceso de traducción: cuando viaja, por ejemplo, lo que reconoce como nuevo está relacionado con aquello con lo que compara que ya conoce y surge un nuevo proceso cognitivo. “... todo es traducción; la concepción total se propone como objeto de estudio el proceso traductivo en todas sus formas...” (Osimo, 2013, pág. 334). Esta visión de Torop parte de una concepción de la cultura<sup>19</sup> que se traduce constantemente; es decir, que se resignifica. “Es posible describir a la cultura como un proceso infinito de traducción total...” (Torop, 2022, pág. 2). Y en este proceso existen tipos de traducción: textual, metatextual, intertextual y extratextual:

Es posible describir a la cultura como un proceso infinito de traducción total en el que: 1) textos completos son traducidos a otros textos completos (traducción textual), 2) textos completos son traducidos a la cultura como diversos metatextos (anotaciones, reseñas, estudios, comentarios, parodias, etcétera) complementando la traducción textual o relacionando cierto texto con la cultura (traducción metatextual), 3) textos o grupos de textos son traducidos a unidades textuales (traducción intextual o intertextual), 4) textos hechos de una sustancia (por ejemplo, verbal) son traducidos a textos hechos de otra sustancia (por ejemplo audiovisual) (traducción extratextual) (Torop, 2022, pág. 2).

El cuarto tipo de traducción es el que nos interesa en la presente investigación, puesto que se trata de textos traducidos que no tienen la misma sustancia: de un texto verbal como es el ensayo literario a un texto cinematográfico como es el cine. La traducción extratextual también es conocida como intersemiótica, es decir, entre sistemas semióticos. Una vez expuesto las diferentes perspectivas de la traducción, es preciso mencionar que la traducción –sobre todo intersemiótica– implica una transposición de un significado de un texto A a uno B, lo que a la vez conlleva dos aspectos:

1. Pérdida de significado de A (original, sistema traducible) en B (texto traducido, sistema traduciente)
2. Formulación de un nuevo significado al que se le agrega nuevos atributos en relación del texto u objeto que se está traduciendo

De ahí que la traducción sea un proceso asimétrico y en términos literarios, represente la figura de la sinécdoque, la cual es tomar una parte por el todo para significar. Para los fines de esta investigación, la traducción es entendida como una transposición de significados, en la cual de los textos ensayísticos se significa al lenguaje cinematográfico. Los semióticos brasileños Queiroz y Aguiar, en un artículo en el que hablan sobre la traducción intersemiótica desde la literatura hacia la danza, mencionan los elementos que implican una traducción: “...es, primordialmente, una operación semiótica, una operación con signos. Es obvio que una traducción es también un fenómeno cultural, o de trans-aculturación, una vez que es siempre datada y situada (Torop, 2002, 2007; Eco,

---

<sup>19</sup> Otra definición de la cultura es la que aporta Umberto Eco, quien sostiene en el *Tratado de Semiótica General* que la cultura es un fenómeno de comunicación basado en sistemas de comunicación.

2003), y es también un fenómeno cognitivo, porque requieren del traductor diversas actividades cognitivas” (Queiroz & Aguiar, 2020, pág. 5).

En este sentido, los autores retoman la idea de la tríada peirceana que establece que en un proceso semiótico intervienen un representamen, un interpretante y un objeto<sup>20</sup>, los cuales son los elementos que componen un signo (Osimo, 2013, pág. 108) y están relacionados entre sí. Para Peirce, a diferencia de Saussure, ningún signo es arbitrario; es decir, el signo necesita ser percibido como tal, pues si no es percibido no se puede interpretar. Esta idea es fundamental para entender el proceso de traducción intersemiótica y con ello de traducción planteado por Torop, quien, como se mencionó, concibe a la traducción como un proceso que sucede constantemente en la cultura. Dirá: “... todos los tipos de comunicación en la cultura pueden ser presentados como un proceso de traducción de textos (o fragmentos) en otros textos” (Torop, 2022, pág. 1).

### Traducción intersemiótica: puente entre los ensayos y el filme

Ahora bien, una vez abordado lo que significa la traducción para esta investigación y tomando como referencia lo planteado por Peeter Torop en torno a la traducción como un proceso total que sucede todo el tiempo en la cultura<sup>21</sup>, es necesario abordar la traducción intersemiótica porque permite entender la relación que existe entre los ensayos literarios y el filme. Fue Roman Jakobson el primer teórico en referirse a los niveles de traducción<sup>22</sup> y abordar la traducción intersemiótica como un fenómeno “de *transmutación* de signos, de un sistema semiótico para otro sistema, de diferente naturaleza” (Queiroz & Aguiar, 2020, pág. 1). Al hablar de traducción intersemiótica, se toma en cuenta que existen dos sustancias diferentes que se relacionan entre sí a través de un proceso de significación. La transmutación implica un proceso de transformación, de cambio, por lo que, retomando lo que dicen Queiroz y Aguiar, existirá una transformación de los signos y con ello de significados.

Es preciso considerar que la traducción se basa la transposición de significados de un texto a otro. Torop habla de un texto fuente (texto de partida) y de un texto meta (el nuevo texto), también se podría decir que en la traducción existe un texto de salida y uno de llegada.

---

<sup>20</sup> Peirce establece que dentro del signo existe una relación entre estos tres elementos. El representamen será cualquier percepción (palabra, objeto sueño, letra, frase) que suscita la interpretación. El representamen se relaciona con el interpretante, que se manifiesta como un pensamiento que interpreta un signo precedente y a la vez el interpretante se relaciona con el objeto que es aquel al cual vuelve el interpretante como reflejo del signo. Existe prescindiendo del signo. (Osimo, 2013, pág. 108). Un ejemplo podría ser el semáforo que existe como un signo que significa. Si un semáforo no es visto, el semáforo no es respetado.

<sup>21</sup> Torop retoma lo que Toporov sobre la cultura: “... la cultura ‘no sólo es el lugar donde nacen los significados, sino el espacio en donde ellos son intercambiados, ‘transmitidos y buscan ser traducidos de un lenguaje cultural a otro’” (Torop, 2022, págs. 6-7).

<sup>22</sup> Según Bruno Osimo, en el artículo “Jakobson and the mental phases of translation”, sostiene que Jakobson se refiere a tres niveles de traducción: Intralingüística (interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua), interlingüística (interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua) e intersemiótica (Osimo, 2009).

Según Peeter Torop, “La traducción intersemiótica –en el sentido de R. Jakobson– se asocia con todas las manifestaciones de la traducción total. Puede ser autónoma en el caso de la adaptación cinematográfica y complementaria en el caso de una ilustración o una fotografía que acompaña a un artículo de periódico...” (Torop, 2022, pág. 2). De ahí que se establezcan niveles en la traducción. Por ejemplo, Lauro Zavala pareciera retomar lo planteado por Torop para desarrollar un modelo de análisis de traducción intersemiótica entre diferentes sustancias que cuenta con varios niveles dentro del lenguaje cinematográfico. Además, toma como referencia lo planteado por Hjemslev en torno al modelo biplanar para establecer un modelo de análisis en el cine. De esta manera, retoma lo planteado por Torop y lo traslada al ámbito cinematográfico por lo que existen cuatro tipos de traducción:

1. Traducción intralingüística
2. Traducción interlingüística
3. Traducción intrasemiótica
4. Traducción intersemiótica

Los dos primeros tipos de traducción están relacionados con la traducción de una lengua a otra. La intralingüística se refiere a la interpretación de una lengua natural a dialectos de la propia lengua. Por ejemplo, la traducción de una película que tiene un dialecto mexicano a un dialecto argentino. El segundo tipo, el interlingüístico, se enfoca en la subtitulación de un idioma a otro, cuando se elimina lo que se conoce como proxemia<sup>23</sup>. La traducción intrasemiótica se concentra en el estudio de las distintas formas de la repetición como forma de traducción en el cine. Un ejemplo es ver la influencia del *film-noir* (1948) en el *neo-noir* (1990). La cuarta traducción es la intersemiótica y está basada en la glosemática. “Consiste en la extrapolación de algunos principios formales de un sistema semiótico (...) a otro sistema semiótico (...)” (Zavala, 2009, pág. 49). Por ejemplo, las traducciones de las piezas teatrales al cine.

Zavala se basa en la glosemática para crear un modelo de traducción entre los diversos medios que se relacionan con el cine. El más común es el que sucede entre lo literario y lo cinematográfico; sin embargo, existen otros tipos de traducciones de diversos medios como el gráfico (historietas), el interactivo (videojuegos), el oral (conversaciones o psicoanálisis), el preliterario (mito, alegoría, etc.), entre otros. En lo que concierne a esta investigación, la traducción entre los medios literarios (ensayo) y cinematográficos será abordada.

Ahora bien, al tomar como modelo la glosemática como estructura de análisis para la traducción intersemiótica, Zavala determina los componentes de cada uno de los elementos que constan en el plano del contenido y de la expresión. La historia del relato

---

<sup>23</sup> Se refiere a las relaciones -de proximidad, de alejamiento, etc.- entre las personas y los objetos durante la interacción, las posturas adoptadas y la existencia o ausencia de contacto físico (Centro Virtual Cervantes, s.f.).

estará situada en el plano del contenido mientras que el discurso en el plano de la expresión. La forma del contenido corresponderá a los componentes de la narración, mientras que la sustancia del contenido será la ideología, que en el caso de la presente investigación será el tema de la identidad. En el plano del discurso, la sustancia de la expresión la determinará el lenguaje (que tiene un carácter material puesto que puede ser percibido por los sentidos) y la forma de la expresión será la estructura de la narración. En el siguiente cuadro se puede visualizar:

*Cuadro 1. Elementos de la narración según la glosemática*

Narración		
	Contenido (historia)	Expresión (discurso)
Sustancia	Ideología	Lenguaje
Forma	Componentes	Estructura

Fuente: “La traducción intersemiótica en el cine de ficción”, Lauro Zavala

Para el desarrollo de la traducción intersemiótica, Zavala establece cuatro pasos:

1. Distinción del medio o los medios por los cuales se narra
2. Diferencias y similitudes entre cada uno de los medios
3. Construcción de la teoría del final
4. Relación entre el inicio y el final para determinar la sustancia del contenido (ideología/identidad)

Estos pasos marcan pautas en la presente investigación para tender el puente de análisis; no obstante, tienen la limitación de que el autor concibe a la traducción como un proceso que en el caso de la literatura hacia el cine solo puede suceder entre ficción-ficción, con una estructura clásica narrativa; es decir, la narración es entendida como la sucesión de eventos que están relacionados unos con otros y que las relaciones que se establecen dentro de la narración son causales-temporales. Un evento tendrá una razón de ser y una consecuencia. Y estos aspectos no ocurren necesariamente en los ensayos literarios. Ya con Chatman se observó que una narración es como tal cuando cumple con una estructura que es íntegra, se autoregula y se transforma. De ahí que para el análisis de los ensayos se opte por desarrollar un modelo equivalente al modelo del lenguaje cinematográfico y así tender el puente de análisis en términos que permitan su relación.

Ahora bien, hecha esta aclaración es importante desarrollar los pasos para la traducción intersemiótica:

## 1. Distinción del medio o los medios por los cuales se narra

En este primer paso, es preciso distinguir los medios que intervienen en la traducción intersemiótica. En este caso serán los ensayos literarios y el filme; en otras palabras, literatura y cine. Dentro de este último, los elementos que lo componen y lo distinguen son la imagen y el sonido, mientras que en la literatura se encuentran el tiempo gramatical y la construcción imaginaria del espacio (Zavala, 2009, pág. 50). En el cine, la imagen y el sonido van unidos y son elementos que lo distinguen de otras artes. Es preciso puntualizar que la imagen en el cine tiene una profundidad en la construcción del espacio; esto es que existe una distancia entre los objetos que se presentan en la imagen. Al mirar un plano, se puede apreciar que existen objetos que están más cerca que otros. En el caso de la literatura, la construcción del espacio sucede mentalmente, es a través de la palabra que el espacio se desarrolla y el lector construye una imagen mental sobre lo descrito. El espacio, por ejemplo, en los ensayos literarios está anclado con la temporalidad de los hechos que se narren, sobre todo si existen hechos históricos. En el cine, los objetos ya están dados, su forma, su tono, su material. En la literatura, no. Una puerta será imaginada con las características dadas por el texto y con aquellas con las que el lector cuenta como referencias. En el cine, la puerta será aquella que se encuentre en la puesta en la escena, es una que escogieron para mostrárnosla. En cuanto al tiempo gramatical que distingue a la literatura del cine, este se relaciona con la narración, puesto que el cine siempre es narrado en presente, la historia llega al espectador como si sucediera en ese momento aún cuando se relate un hecho del pasado. En cambio en la literatura, la narración puede estar en presente o en pasado, generalmente. No obstante, como se verá más adelante, Liliana Weinberg asevera que el tiempo es narrado en el ensayo en presente.

En la distinción que menciona Zavala, asimismo, se debe determinar cuáles son los componentes del lenguaje audiovisual, basado en lo propuesto por Christian Metz:

- imagen
- sonido
- puesta en escena
- edición
- narración

## 2. Diferencias y similitudes entre cada uno de los medios

Una vez realizada la distinción, es necesario delimitar cuáles son los elementos comunes y diferentes en ambos textos, es decir, qué elementos aparecen tanto en el cine como en la literatura y cuáles los distinguen. Ya hemos mencionado que el sonido, por ejemplo, es un elemento que está en el cine, pero no en la literatura. Este reconocimiento es parte del plano de la forma del contenido de la narración. A continuación, se presenta un cuadro que contiene cada uno de los elementos que intervienen en el texto fílmico y en el texto literario:

Cuadro 2. Elementos de los textos filmico y literario

Componentes formales	
al leer un texto filmico	al leer un texto literario
Inicio	Inicio
Imagen	Tiempo
Sonido	Espacio
Edición	Narrador
Puesta en escena	Género
Narración	Lenguaje
Género	Intertexto
Ideología	Ideología
Intertexto	Final
Final	

Fuente: “La traducción intersemiótica en el cine de ficción”, Lauro Zavala

Del cuadro 2 se evidencia que el texto filmico está conformado por diez componentes, de los cuales cinco son diferentes al texto literario, el cual está compuesto por nueve elementos. Un aspecto que señala Zavala es que además de elementos comunes hay elementos irreductibles de cada medio y serán justamente los que no coinciden. De esta manera se evidencia que el inicio, el final, el intertexto y la ideología son los elementos comunes en los textos filmico y literario, mientras que los siguientes elementos son los irreductibles o propios de cada texto semiótico:

#### Elementos irreductibles en el texto cinematográfico

- Imagen
- Sonido
- Edición
- Puesta en escena
- Narración

#### Elementos irreductibles en el texto literario

- Tiempo
- Espacio
- Narrador
- Lenguaje

En el segundo paso es preciso determinar: ¿Qué se conserva? ¿Qué se transforma? ¿Qué se elimina? ¿Qué se añade? Del cuadro 2 se puede dar cuenta que los elementos comunes en ambos textos son: inicio, género, ideología, intertexto y final, cada uno de ellos formará parte de los planos del contenido y de la expresión, y permiten la interpretación

de los textos. Ahora bien, es preciso puntualizar que en el caso de los ensayos literarios, los elementos que señala Zavala también están presentes.

Para una mejor precisión desde dónde se abordará estos términos, a continuación, se establecen pautas para cada uno:

Elementos comunes en ambos textos:

- *Inicio*: Zavala establece que para el análisis se debe preguntar: ¿cuál es la función del inicio y cómo esta se relaciona con el final?
- *Género*: Remite a grupo de elementos o convenciones que permiten identificar un estilo al momento de narrar el relato. En el estilo pueden existir elementos ideológicos relacionados con los géneros.
- *Ideología*: Es “la perspectiva del relato o visión del mundo” que propone la película o el texto literario. La verosimilitud, los palimpsestos, la referencialidad, las elipsis o cabos sueltos en la narración deben ser tomados en cuenta, así como aspectos de la producción y la distribución (Zavala, 2016).
- *Intertexto*: “[E]s el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado” (Zavala, 2016). El intertexto apela a la intertextualidad, que presupone que todo texto está relacionado con otros para dotar de significación.
- *Final*: Está relacionado con la última secuencia de la película. En el caso de la literatura, con el desenlace de la historia. El final permite darle sentido a la narración (Zavala, 2016).

Elementos del texto cinematográfico:

- *Imagen*: ¿Cómo son las imágenes en el filme y cuál es la perspectiva de la cámara?, son las preguntas a plantearse al tratar la imagen en la película. Los elementos del color, la iluminación, profundidad del campo, la composición de la imagen comunican, así como el punto de vista narrativo que se puede determinar a partir de cómo la cámara está emplazada.
- *Sonido*: Para Zavala la pregunta a plantearse es cómo se relaciona el sonido con las imágenes para determinar qué función<sup>24</sup> cumple. Es importante notar también los silencios. No obstante, hay autores como Jarret Julián Woodside, quien profundiza en el estudio del sonido a tal punto de hablar de un diseño sonoro cinematográfico, pues se manifiesta como es “la intención implícita o explícita de prefigurar o configurar experiencias estéticas y expresivas a partir de la selección, creación, disposición y manipulación de objetos sonoros en un entorno acústico o soporte mediático específico” (Woodside, 2016, pág. 2). Para Woodside quien diseña el sonido, diseña una experiencia sonora que toma en cuenta elementos culturales, sociales e incluso históricos.
- *Edición*: este elemento está relacionado con la imagen puesto que es cómo está organizadas la sucesión de imágenes que se presentan en pantalla en cada

---

<sup>24</sup> Para Woodside, las funciones del sonido son: “**emotivas** (permite detonar sentimientos, transmitir emociones y estimular procesos empáticos); **culturales** (remite a imaginarios colectivos y situaciones sociohistóricas); **comunicativas** (refuerza, atenúa, contrasta o matiza ideas) y **narrativas** (hila secuencias, genera efectos dramáticos y poéticos)” (Woodside, 2016, pág. 18).

secuencia y entre secuencias. El tiempo y el espacio son otros elementos que son considerados, así como el montaje (Zavala, 2016).

- *Puesta en escena*: Zavala menciona que es vista desde una perspectiva dramática. Se toma en cuenta los elementos de locaciones, vestuario, movimientos de cámara para poder determinar en qué espacio ocurre la historia y qué elementos caracterizan a cada personaje.
- *Narración*: Una pregunta clave es “¿qué elementos permiten entender la historia?” (Zavala, 2016). Para ello, la atención se enfoca en las acciones, personajes y en el orden y lógica que presenten dentro de la historia.

En este sentido, dentro de la estructura glosemática, los elementos que para el abordaje del filme estarían estructurados de la siguiente manera:

Cuadro 3. Elementos glosemáticos del filme

Sustancia de la expresión (lenguaje)	Forma de la expresión (estructura)		Forma del contenido (componentes)		Sustancia del contenido (identidad)
Género	Imagen	Sonido	Montaje	Narración	
	Profundidad de campo	Música	Puesta en escena	Relaciones lógica y cronológica	
	Luz / Iluminación/			Personajes	
	Punto de vista narrativo				

Elaboración: propia

Elementos irreductibles del texto literario:

- *Tiempo*: Según Mieke Bal, el tiempo en el texto literario está asociado a los acontecimientos, los cuales son definidos como procesos, por lo que presupone una evolución o un cambio constante (Bal, 1990, pág. 45).
- *Espacio*: En el texto literario, el espacio está relacionado con el lugar que se construye a partir de las “facultades imaginativas” del lector. “Los espacios pueden funcionar de dos formas en una historia. Por un lado, solo marco, lugar de acción. En esta capacidad una presentación más o menos detallada conducirá a un cuadro más o menos concreto del espacio. El espacio puede también permanecer por completo en un segundo plano” (Bal, 1990, pág. 103)
- *Narrador*: “... es el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos. La identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen confieren al texto su carácter específico” (Bal, 1990, pág. 126).
- *Lenguaje*: Para entender el lenguaje en el texto literario se lo hace mediante su oposición a otros medios de manifestación. El medio de manifestación del lenguaje en lo literario son principalmente las palabras.

### 3. Construcción de la teoría del final

La narración está relacionada con el orden y la organización de los componentes distinguidos de cada texto, los cuales, a su vez, permiten construir una teoría del final. En el cine, la relación entre el inicio y el final es controlada por el punto de vista narrativo, mientras que en la literatura es controlada por el narrador (Zavala, 2009, pág. 50).

Para desarrollar la teoría del final o terminativa, es necesario tomar en cuenta la relación que existe con la teoría incoactiva, que se encarga del estudio del inicio narrativo. “Ambas teorías son inseparables, de la misma manera que toda narración que termina es una narración que tiene un inicio. La narratología incoativa es un terreno estratégico para estudiar cualquier forma de narración” (Zavala, 2016, pág. 74).

Así, el inicio clásico de una historia parte de lo general a lo particular —advierte Zavala— “en un movimiento narrativo que va del contexto general hasta llegar al texto particular” (Zavala, 2016, pág. 74). Se parte de un plano general a un primer plano. El plano general da una visión amplia y panorámica de lo que sucede mientras que en primer plano la especifica y muestra el detalle. “El inicio clásico es característico de la novela realista, el cine de géneros y el cuento policíaco” (Zavala, 2016, pág. 74). En cuanto al final clásico, este resuelve todos los conflictos, problemas o enigmas presentados a lo largo de la historia. “En el final clásico se revela la verdad ficcional que da sentido y coherencia a la historia, y por eso este final puede ser considerado como el espacio de la revelación epistémica ficcional” (Zavala, 2016, pág. 75). En el caso de los ensayos, existe un inicio y un fin en lo que relatan pero no es posible construir una teoría del final puesto que muchas veces no existe una relación lógica causal en lo que exponen los autores.

### 4. Relación entre el inicio y el final para determinar la sustancia del contenido (ideología/identidad)

En cuanto al último paso dentro de la traducción intersemiótica entre literatura y cine que establece Lauro Zavala, se encuentra la sustancia del contenido, es decir, el componente ideológico, pues tanto los elementos de la materia de la expresión como es el lenguaje o el medio de difusión, como los formales (encontrados en los planos de la expresión y el contenido) permiten “vehicular” una determinada perspectiva de la película o su visión de mundo. Para lograrlo, algunos de los indicadores son: el título, el género y las estrategias de la intertextualidad, “pues todo ello constituye una red de anclajes semióticos que indican al lector (o espectador) la naturaleza del diálogo que el texto establece con otros textos y contextos” (Zavala, 2009, pág. 50).

El título, según Zavala, “sugiere y condensa emblemáticamente el sentido que habrá de precisarse al concluir la película” (2016), pues permite formular hipótesis. De hecho, incluso cuando un espectador va a una sala de cine a ver una película, muchas veces la escoge solo por su título, ya que es la apertura de una puerta que permite entrar a una

historia. El título es sugerente para Zavala, pues al momento de la interpretación, este permite establecer relaciones con dimensiones retóricas (sintaxis o polisemia) o con el mundo cotidiano o con la película y la naturaleza de los subtextos (alegoría, parodia, etc.) (Zavala, 2016).

En cuanto al género, este está relacionado con un estilo. Para Zavala, los géneros pueden ser entendidos como modelos de interpretación en el filme, pues están relacionados con la narración. La forma en la que es narrada la historia transmite aspectos que dejan ver cuál es la sustancia del contenido. El género y el estilo son las convenciones narrativas y formales expresadas como fórmulas en la narración (2016).

En el caso de la intertextualidad, esta permite determinar si se desarrollan relaciones con otras manifestaciones culturales. Las relaciones intertextuales pueden ser explícitas, cuando existen menciones o citas claras; o implícitas, en parodias, alusiones, pastiche, etc. (Zavala, 2016).

Existe además otro elemento importante para determinar la sustancia del contenido y es el final del relato. Para Zavala, el final es el elemento determinante puesto que la narración se cierra muchas veces con un comentario o con hechos que funcionan como revelaciones del curso de la historia (2016).

### Narración: relación entre el cine y la literatura

La relación que existe entre el cine y la literatura data desde la aparición del cine como medio masivo o como arte. René Gardies, en un estudio que realiza en torno a desde qué miradas se puede abordar el estudio de los filmes y las imágenes, sostiene que “el público se dirige mayoritariamente a las salas del cine para ver historias. Paga por esto” (Gardies, 2014, pág. 101). Y es en este afán de contar historias que la relación entre cine y literatura se encuentran, puesto que el cine tomó de la literatura los elementos narrativos.

Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, en *Estética del cine*, dedican un apartado para hablar del cine y su relación con la narración. Sostienen que para que el cine fuera autónomo y se diferenciara de las otras artes, tuvo que tomar en cuenta los elementos de la narratología muy presentes en las obras literarias. De hecho, “para poder ser reconocido como un arte, el cine se esforzó en desarrollar sus capacidades narrativas” (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 2008, pág. 91). En sus inicios, “El cine no estaba destinado a convertirse en masivamente narrativo. Podría haber sido un instrumento de investigación científica, un útil del reportaje o el documental, una prolongación de la pintura, o simplemente una distracción ferial efímera. Estaba concebido como un medio de registro” (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 2008, pág. 89). En su nacimiento, el cine era una innovación técnica que debía posicionarse como un arte. Debía alcanzar la complejidad del teatro y de la novela, y al hacerlo se logra posicionar a través de la narración. De ahí que, señala Aumont, la Société du Film d'Art, en 1908, impulsara las adaptaciones de obras literarias al cine.

En el campo del cine, Stam dirá, por ejemplo, que “La narración cinematográfica puede ser entendida como la actividad discursiva responsable de representar o relatar los hechos o situaciones de una historia” (Stam, Burgoyne, & Flitterman-Lewis, 1999, pág. 118). Casetti y Di Chio dirán que la narración es “una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Casetti & Di Chio, 1991, pág. 172). A esta definición la denominan lineal y hasta empírica, pero la importancia de ella es que permite evidenciar la existencia de tres elementos esenciales: *sucede algo, le sucede a alguien o alguien hace que suceda y el suceso cambia poco a poco la situación*. Por ello, “El término narración insiste en el acto de contar, en la relación entre un narrador, real o virtual, con el espectador por un lado y con los distintos personajes por otro” (Magny, 2005, pág. 67).

### El ensayo desde la narración

Abordar el análisis del ensayo implica necesariamente entender qué es un ensayo. ¿Es un género? ¿Es un elemento narrativo? ¿Es la manifestación del pensamiento? ¿Es una expresión de la lengua? ¿Es un lenguaje? ¿Es una argumentación?

Seymour Chatman menciona que “[l]os géneros son construcciones o compuestos de ciertos elementos” (Chatman, 2014, pág. 17). En este sentido, el ensayo es un género que forma parte del mundo literario puesto que está conformado, entre varios elementos, por unos que son atinentes al relato y con ello posee una estructura narrativa. “El ensayo porta ya, desde su nacimiento, fuertes marcas de género. En efecto, a partir de los *Ensayos* de Montaigne (...) se instauran ciertos rasgos básicos que habrán de convertirse en memoria del género: forma de prosa no ficcional que representa la perspectiva particular de un autor-intérprete dedicado al examen de las más diversas clases de asuntos” (Weinberg, 2007, pág. 125). Para Roland Barthes —advierte Weinberg— el ensayo es una novela sin nombres propios, es la escritura de una novela de aprendizaje, entendido el término como *bildungsroman*<sup>25</sup>. Y es que si se piensa en el campo semántico al que remite la palabra ensayo, esta se asocia del verbo ensayar que quiere decir experimentar, probar o intentar<sup>26</sup>. El ensayo es un intento de probar algo. Por ello, se afirma que “... es un

---

<sup>25</sup> El término *bildungsroman* viene del alemán que en español se traduce como novela de formación o novela de aprendizaje. También se lo encuentra en el cine y se conoce como el género *coming-of-age*. Este tipo de género se caracteriza por tener un argumento en el que involucre a un o una adolescente/joven que está en busca de algo que puede o no conseguirlo, pero en el proceso sufre una transformación, una suerte de crecimiento de sí. Otras veces este o esta joven que está descubriéndose huye de su destino, pero se encuentra con él (Frow, Hardie, & Smith, 2020, págs. 1995-1996). Ahora bien, es interesante notar esta analogía del ensayo con la novela de formación o aprendizaje, puesto que remite al carácter experimental de la narración; es decir, tanto el ensayo como este tipo de novela apelan a lo experimental. En la novela, un personaje está descubriéndose, que está *ensayando* su destino. En el ensayo, el autor *ensaya* una reflexión que puede tener incluso estilos tomados de la narrativa ficcional. En el caso del cine, para contar con un ejemplo reciente en el cine mexicano, el personaje principal de la película *Ya no estoy aquí* (2019), de Fernando Fías, ilustra este género.

<sup>26</sup> Entre las definiciones encontradas en el DRAE constan: “1. Probar, reconocer algo antes de usarlo. 4. Hacer la prueba de cualquier tipo de actuación, antes de realizarla”.

interpretar activo necesariamente traducido a un cierto orden textual, que hace a la vez del lenguaje y de la prosa un instrumento de expresión y su materia de indagación” (Weinberg, 2007, pág. 125). Y es en ese interpretar activo que el ensayo encuentra también una relación con la narración. Cuando el ensayo es visto como una interpretación del mundo, existen dos operaciones básicas —señala Weinberg— que intervienen: narrar y comentar. Según la autora, “[e]l narrar tranquiliza, en cuanto nos remite a un ordenamiento ya dado en el que se apoya el discurso. El comentar, por el contrario, nos pone en vilo, en un eterno presente problematizador” (Weinberg, 2004, págs. 51-52). Y es en este sentido que la narración pareciera convertirse en un medio para que el autor pueda expresarse, ya que esta se presenta organizadamente al lector. “Es frecuente que el ensayista recurra a la narración (desde el relato de acontecimientos históricos, ejemplos, hasta anécdotas, recuerdos o experiencias personales)” (Weinberg, 2004, pág. 52). En este sentido, la narración está subordinada al comentario, pues el comentario se presenta como la interpretación de la realidad desde la visión del autor.

Ahora bien, se ha mencionado al ensayo como género, como una novela de aprendizaje, como una interpretación del mundo, por lo que estos elementos dejan ver la flexibilidad en su estructura. Ezequiel Martínez Estrada —en el afán de realizar un retrato sobre Montaigne y su obra— menciona las características del ensayo enfatizando el carácter versátil. Es “susceptible de tomar cualquier estructura y alcanzar cualquier dimensión: desde el aforismo hasta la crónica exhaustiva, según lo que contengan los propósitos del autor” (Martínez Estrada, 1957, pág. 7). En esto coincide Weinberg al afirmar que la extensa variedad de caracterizaciones del ensayo provoca que este apele constantemente a “imágenes de frontera, umbral, cruce, mestizaje (...) que apuntan siempre a un doble carácter del ensayo, colocado en una zona ambigua o compartida, tendida entre poesía y filosofía, entre literatura y ciencia, entre argumentación y ficción, entre imagen y concepto...” (Weinberg, 2006, pág. 323). De hecho, el carácter flexible y elástico del ensayo permite que incluso en la actualidad se construyan textos digitales con fotografías y recursos audiovisuales en los que se desarrolla un relato<sup>27</sup> y estos textos no dejan de ser ensayos, más bien responden al accionar de la palabra ensayo: probar, intentar, ensayar. Por ello, Jezreel Salazar sostiene que “Cada ensayo no deriva su valor ni sus funciones solamente de la retórica a partir de la cual está construido o de las ideas sostenidas en su argumentación, sino del momento cultural al que se enfrenta” (Salazar, 2020).

El carácter flexible del ensayo permite que su lectura parta desde diferentes miradas. “Notamos que existen diversas formas de abordaje del tema: mientras que algunos tienden a cuestiones de contenido, otros se preocupan por cuestiones formales, mientras que otros se preocupan por su vínculo con la evaluación social o con la historia” (Weinberg, 2006,

---

<sup>27</sup> Un ejemplo de este tipo de ensayos se puede revisar en el sitio web de la escritora y editora mexicana Vivian Abensushan, denominado *Escritos para desocupados*. En “Notas sobre los enfermos de la velocidad”, Abensushan desarrolla dos historias colocadas visualmente en dos columnas relacionadas entre sí. En la una, valiéndose de lo testimonial, cuenta su experiencia personal y en la otra coloca reflexiones sobre autores acerca del tiempo y la velocidad. El texto va acompañado de imágenes de exposiciones de arte y videos de Youtube pertinentes al tema. Muchos de estos recursos audiovisuales son ilustrativos, complementarios y hasta documentales en el sentido de documentar un hecho o un tema.

pág. 323). Una de ellas es pensarlo desde la narración. “Si seguimos la línea de Genette y pensamos, con Luz Aurora Pimentel, que el acto de narrar es una estructura de mediación fundamental en todo relato verbal, podemos afirmar que en el caso del ensayo estamos en presencia del acto mismo de pensar...” (Weinberg, 2007, pág. 23). Por ello, Weinberg, basándose en lo que dijera Tomás Segovia, sostiene que el ensayo es un estilo de reacción de un autor frente a un estilo de dársele el mundo; es decir, cada autor tendrá una manera de reaccionar frente al mundo que le ha sido mostrado o le ha tocado vivir. Esta aseveración podría hacerse extensiva al cine también cuando se piensa en el director como el autor de una obra.

Otro aspecto importante a considerar es el tiempo en el que se relata el ensayo. Al igual que el cine, se narra en presente, es decir, la historia —en la mayoría de los casos— se presenta ante los ojos del espectador/lector como si sucediera en ese momento, incluso si se narrase un hecho en el pasado. En el cine, el espectador está frente a una pantalla que le muestra los hechos, sean del pasado o del futuro, en el instante que los ve. “En el caso del ensayo es también fundamental el empleo del tiempo presente (un rasgo que ha pasado inadvertido para buena parte de la crítica), y esa continua remisión al momento de enunciación...” (Weinberg, 2007, pág. 23). El ensayista va entretejiendo una historia en la medida que expresa su yo, y su yo se manifiesta en un tiempo presente. “El tiempo presente es dominante en el ensayo, ya que, aun cuando alterne con otras formas temporales como el pasado de la narrativa y la memoria, el futuro de la utopía y la prospección (...) es el que prevalece en el movimiento general del discurso y subordina a los demás” (Weinberg, 2006, pág. 70). Y es que cuando el ensayista narra en tiempo presente, para argumentar su posición o para narrar la mirada que tiene sobre el tema que ha escogido, lo transmite en tiempo presente, como si sucediera en ese momento, puesto que el argumento o la interpretación se construye en el ahora aun cuando se trate de hechos del pasado.

### El abordaje del ensayo

Liliana Weinberg en varios textos como *Umbrales del ensayo* (2004), *Situación del ensayo* (2006) y *Pensar el ensayo* (2007) ha establecido diversas maneras de entender y abordar el ensayo. Señala, con frecuencia, tres aspectos: la autoconfiguración, la periodicidad y el *más allá* y el *más acá*.

La autoconfiguración se basa en la manera cómo el autor o ensayista va encontrado su lugar en el texto. Weinberg toma como referencia lo establecido por Edward Said en torno a los conceptos de filiación y afiliación para hablar de este aspecto como una forma de acercarse e interpretar el ensayo.

‘Filiación’ es todo aquello que nos es dado por nacimiento, desde nuestra pertenencia a un género hasta nuestra nacionalidad, grupo familiar, credo, etc. ‘Afiliación’ en cambio corresponde a aquello que elegimos y a los nuevos nexos identitarios que un autor establece a

partir de los propios textos: nuevas formas de adscripción en cuanto a intelectual... (Weinberg, 2007, pág. 118).

En otras palabras, la filiación queda clara como aquellos aspectos que el autor no puede escoger y le son dados por el espacio, lugar y/o condiciones de su nacimiento, mientras que los elementos de afiliación son las elecciones, hasta cierto punto voluntarias, que va tomando el autor y lo van formando al momento de desarrollar su obra. En el caso de la afiliación, Said —citado por Weinberg— establece tres formas o modos. El primero tiene que ver con “la relación del ensayo con el texto u ocasión al que se trata de aproximar. ¿Cómo llega [el autor] al texto de su elección? ¿Cómo entra en este texto? ¿Cuál es la definición concluyente de su relación con el texto y la ocasión en lo que lo ha tratado?” son las interrogantes que plantea Said en este primer modo de afiliación. El segundo está relacionado con la intención del ensayo al realizar esta aproximación. La mirada se centra en la intencionalidad. Preguntas como “¿Es el ensayo crítico un intento de identificar o de identificarse con el texto de su elección? ¿Se encuentra entre el texto y el lector, o del lado de uno de ellos? ¿Qué tan grande es la disparidad irónica entre su esencial incompletud formal (...) y la completud formal del texto que trata?” (Weinberg, 2004, pág. 40) son las preguntas que se deben atender. El tercer tipo de afiliación está ligado “[a]l ensayo como una zona en la cual ciertas clases de ocurrencias suceden como un aspecto de la producción del ensayo” (Weinberg, 2004, págs. 40-41). Una de las interrogantes, por ejemplo, que establece Said para entender este tipo de afiliación es “¿Cuál es el método por el cual el ensayo permite que la historia tenga un papel en el quehacer de su propia historia, esto es, conforme el ensayo se mueve del comienzo a la conclusión?” (Weinberg, 2004, pág. 41).

Ante lo expuesto, a la autoconfiguración se la puede entender a través del uso del lenguaje, de las propias declaraciones del ensayista, del texto, de cómo los autores asumen su postura; a veces, en las notas del pie de página, epígrafes, dedicatorias, si se piensa en la cuestión formal del ensayo. Lo interesante de este planteamiento es que no solo se aplica al texto ensayístico, sino que se puede observar este aspecto también en el cine, puesto que la autoconfiguración que menciona Weinberg se centra en la relación que establece el autor con la obra o, en el caso de esta investigación, el cineasta con la película. Algunas preguntas en torno al ámbito cinematográfico podrían ser: ¿qué lenguaje emplea el cineasta dentro y fuera de la película?, ¿cómo fue el proceso de producción de la película, el antes y el después?, ¿qué elementos de la historia decide contar el director en la película?, entre otras.

El segundo aspecto del abordaje del ensayo es la periodicidad. Es importante notar que períodos de la historia seleccionan los autores. ¿Desde qué situación?, ¿qué se privilegia en la historia? Esto se logra observar a través de los tiempos, los espacios y los procesos que se iluminan y a la vez se ocultan en los textos. En este sentido, es preciso apuntar a ciertos aspectos que involucran hablar de la periodicidad del texto. Weinberg señala como

umbrales —basándose en las definiciones de Gérard Genette<sup>28</sup> para hablar sobre la transtextualidad en una obra— a aquellos elementos del ensayo que permiten “ver la inscripción del texto en el mundo e indirectamente completar su sentido público” (Weinberg, 2004, pág. 36). En este sentido, uno de los umbrales importantes a considerar es la relación del texto en su contexto. Existen varias ópticas desde las cuales se puede visualizar esta relación. Una es “descubrir las circunstancias históricas, sociales, económicas, que lo rodean y que podrían haber influido en la redacción de este texto” (Weinberg, 2004, pág. 83). Esta visión se relaciona además con la autoconfiguración del ensayo, al detectar cuáles son las afiliaciones predominantes en relación con la historia que se cuenta. Otra óptica es que adicionalmente al contexto, o macrocontexto, que rodea a la obra, por el tema que esta trata, existe un contexto que el propio ensayo recorta; es decir, al desarrollarse un tema —sea de música, cine, por nombrar algunos ejemplos— se selecciona solo partes del interés del ensayista, no la totalidad del universo de elementos que puede abarcar el tema en cuestión —la música clásica o el cine negro—. A esto se suma que “el propio estilo del texto nos conduce a un horizonte determinado, correspondiente a la visión y expectativas del autor” (Weinberg, 2004, pág. 83). Por ejemplo, se habla desde lo anecdótico o desde lo testimonial o desde el comentario histórico.

En la cuestión del contexto, es importante señalar también que el decir del texto responde a una época en la que es publicado y pertenece a una cultura, un momento histórico y político e incluso a una tradición. El texto se encuentra inscrito dentro de la historia y existe una historia que cuenta el texto. Muchos elementos que narra el ensayo pueden entenderse solo en el momento en que se publicó, mientras que existirán otros que trasciendan el período que mencionan y en la que fueron publicados. No obstante, “muchas de las alusiones, guiños, referencias, se hacen con respecto a una época y tradición literaria, y no se comprenderían de otra forma. En muchos casos es posible descubrir la lucha simbólica que desde el ensayo entabla el autor con los defensores de otras posturas respecto de un tema” (Weinberg, 2004, pág. 62). En este mismo orden de las cosas es que Weinberg también recalca en la importancia de deslindar lo que dice el mundo del texto de lo que el texto dice del mundo, pero solo para colocarlos en mutua relación. Por ello es que al abordar la periodicidad del ensayo, existe una relación con el contexto que permite determinar qué es lo que ha sido privilegiado y qué no.

El tercer aspecto en el abordaje es acercarse mediante la concepción de que el ensayo posee un *más acá* y un *más allá*. “Son dos dimensiones que trascienden la propia de los textos en sí” (Weinberg, 2006, pág. 29). El *más acá* se centra en el proceso de producción del ensayo o de las propuestas estéticas que se analicen. Está “ligado al propio acontecer enunciativo, al presente, fundamental para la comprensión del género” (Weinberg, 2006, pág. 29). El *más allá*, por su parte, se enfoca en la visión que tuvieron los autores al construir los textos. ¿Cómo miraron las obras que produjeron? ¿Qué es lo *pensable* y lo

---

<sup>28</sup> Los paratextos forman parte de la transtextualidad de un libro, estos son: el título, la dedicatoria, el prólogo, el epílogo, entre otros, que “señalan la relación del texto con su contexto y su marco institucional” (Weinberg, 2004, pág. 36).

*decible* en el ensayo? Al recordar los elementos de autoconfiguración y periodicidad, este tercer modo se relaciona directamente con ellos, puesto que en el *más allá* se llega a conocer la afiliación del autor así como los períodos de la historia que iluminó más que otros para tratar el tema de su interés.

Ahora bien, es importante notar que el *más acá* del ensayo apunta al momento de enunciación del texto y a las condiciones que hicieron posible su producción. Además, en el *más acá* el tiempo presente del ensayo adquiere una dimensión que permite entenderlo como un rasgo definitorio del género. El ensayo está “predominantemente escrito en tiempo presente, eso es, escrito con un efecto tal que se lo muestra como una obra en el despliegue de su hacerse y no como un caso cerrado” (Weinberg, 2006, pág. 61). Esta característica remite al acto de pensar, el cual surge en el presente, pues es una acción que está en construcción constante.

En cuanto al *más allá*, este está asociado con la dimensión de sentido del texto, la misma que es entendida a partir del acercamiento al contenido del ensayo como a elementos que se encuentran fuera de él. “[T]odo ensayo apunta a un más allá de sentido que lo funda pero que a su vez sólo el texto concreto y su lectura permiten entrever mediante el despliegue de su actividad configuradora” (Weinberg, 2006, págs. 59-60). En este sentido, los elementos del más allá del texto están conectados con la lectura del propio ensayo y con aquellos que se refieren a su producción, por lo que la afiliación de autor entra en este punto así como otros aspectos externos al publicar la obra, por ejemplo: si tuvo apoyo gubernamental o qué tipo de apoyo para su publicación, hubo censura o no, cómo fue su distribución, qué alcance e impacto tuvo la obra, entre otros. Es por ello que Weinberg sostiene que “Ese *más allá* y ese *más acá* del texto se encuentran a su vez, paradójicamente, fuera y dentro de él: son su punto de partida, su punto de referencia, su modo de inscripción [sic] el mundo de sentido, a la vez que aparecen representados por él” (Weinberg, 2007, pág. 15).

En síntesis, tanto la autoconfiguración como la periodicidad y el *más acá* y el *más allá* del ensayo están vinculados entre sí, puesto que desde la posición en la que cada uno de estos elementos se encuentra es posible que suceda la interpretación tanto del acto de ensayar realizado por el autor del texto así como por el lector que se acerca a su lectura. Es así que existe en el ensayo un acto de enunciación y un acto de interpretación al mismo tiempo, el cual es realizado por el autor. Es por ello que “[e]l ensayo capta, a través de su forma, la forma del mundo, y establece así diversos puntos de articulación entre el ‘adentro’ y el ‘afuera’ del texto, en una dinámica que a su vez invita al lector a llevar a cabo de manera permanente un enlace entre la *descripción* de sus rasgos inmanentes y su *inscripción* en el ámbito histórico, social cultural de sentido” (Weinberg, 2006, pág. 30).

Ahora bien, tomando como base lo planteado y partiendo del modelo glosemático, se pueden distinguir los siguientes elementos en el ensayo:

Cuadro 4. Elementos glosemáticos del ensayo

Sustancia de la expresión (lenguaje)	Forma del contenido (componentes)	Forma de la expresión (estructura)	Sustancia del contenido (transversal / identidad)
Género	Componentes	Estructura	
Ensayo literario (texto)	Yo del ensayista (enunciación)	Estructura de los ensayos (aspectos internos y externos: filiación, más allá y más acá, periodicidad)	

Elaboración: propia

### La narración clásica en el cine

Tomando en cuenta que —como se mencionó— para muchos teóricos el cine desarrolló sus capacidades narrativas con el fin de posicionarse como un arte, David Bordwell aborda los diferentes modos históricos de narrar que se han producido en el texto *La narración en el cine*. Llama modos de narración a los conjuntos “de normas de construcción y comprensión narrativas históricamente distintivas”, es decir, que cada modo de narración proporciona información histórica sobre la construcción de las películas. Estos “...trascienden géneros, escuelas, movimientos y cinematografías nacionales” (Bordwell, 1991, pág. 50).

Encuentra cuatro modos de narración, cada uno de ellos constituye “un conjunto coherente y distintivo de convenciones en la construcción del argumento y el estilo del filme” (Bordwell, 1991, pág. 155). Un modo de narración estará unido a un modo de producción y de recepción fílmica. Distingue los siguientes modos de narración en el cine:

- El cine clásico
- El cine internacional de arte y ensayo
- El cine histórico-materialista
- El cine “paramétrico”

Cada uno de los modos de narración conlleva características específicas que lo diferencian de las otras maneras de narrar. El cine clásico será el cine con mayor preeminencia porque es el que formó un canon en la industria, por ser utilizado en las películas de Hollywood principalmente. El cine internacional de arte y ensayo es, en cambio, opuesto en muchos elementos al cine clásico. Mientras en el primero la narración es diáfana para transmitir una sensación de realidad, en el segundo “se cuestiona la definición de lo real: las leyes del mundo pueden ser no cognoscibles la psicología personal puede ser indeterminada” (Bordwell, 1991, pág. 206). El cine histórico-materialista, por su parte, se caracteriza por tener una inclinación retórica, es decir, buscaban la persuasión y eran didácticos. Un ejemplo de este cine es el soviético. En cuanto a la narración paramétrica en el cine, esta es la más controversial, advierte

Bordwell, pues no se inscribe bajo ninguna escuela de cine o movimiento, sino que está centrada en el estilo, es dialéctica o incluso poética (Bordwell, 1991, pág. 274).

Tomando en cuenta el objeto de estudio cinematográfico de esta investigación y su relación con la realidad, por ser parte de un cine realista que evidencia un cierto tipo de realidad, se desarrollará los elementos de la narración clásica, los cuales se presentan *ad hoc* a *Ratas, ratones y rateros*.

#### La narración clásica – cine clásico

Está ligada al cine clásico, también es conocida como narración canónica. Para Bordwell, el ejemplo ideal de la narración clásica es el cine de Hollywood desarrollado entre 1917 y 1960. Joël Magny, en el texto *Vocabularios del cine*, sostiene que el cine clásico “Da la ilusión de que la cámara transcribe pura y simplemente una realidad dada. Es la estética y la ideología de la transparencia (Magny, 2005, pág. 21). Y este efecto se logra gracias a la composición y la concatenación de los elementos narrativos en el filme.

Para Bordwell, este modo de narración gira en torno a la figura del personaje, a su desarrollo psicológico y a las motivaciones que existen y que son la causa para que se desenvuelva en la historia. El cine clásico:

...presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos modos específicos. En el transcurso de la lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos (Bordwell, 1991, pág. 157).

Pareciera que la historia que se desarrolla en la narración clásica es lineal. El personaje se vuelve un agente principal del relato, sus motivaciones entrelazan las acciones del resto de los personajes que intervienen en la historia, existe un problema que debe ser resuelto y el resultado de ello puede ser la victoria o el fracaso. El hecho de que exista un problema que debe ser resuelto da la pauta de que en la narración había un orden preestablecido el cual es alterado por este problema, por lo que eventualmente, en el desarrollo de la historia, se debe volver al orden perdido. Usualmente el personaje agente es el protagonista de la historia. Para entender cómo se construye este tipo de narración, también conocida como canónica, Bordwell aborda los siguientes elementos: el argumento, el epílogo, el narrador y el estilo.

#### Argumento

Uno de los aspectos que marca el argumento de la historia es la existencia del problema: una situación alterada, una lucha, una perturbación que debe ser eliminada. Este elemento, advierte Bordwell, es herencia del teatro, de la novela corta de fines del siglo XIX. Dentro

de la construcción clásica de la historia, existe una causalidad que será el primer principio unificador, es decir, para una causa existirá un efecto. Esta causalidad motiva a su vez los principios temporales establecidos en el orden, la frecuencia y la duración de los acontecimientos de la historia, los cuales evidencian, a su vez, relaciones causales importantes. Una de las maneras de visualizar el plazo temporal en el cine, por ejemplo, es con la existencia de relojes, calendarios, o de elementos que indiquen que el tiempo transcurre (Bordwell, 1991, pág. 157).

Con frecuencia, dentro del argumento clásico, aparece una estructura causal doble: dos esferas se distinguen entre sí, pero se relacionan y se superponen. Por ejemplo, una puede implicar las relaciones afectivas o íntimas de los personajes y otra tiene que ver con su trabajo, aspectos públicos y no tan privados de los personajes.

Dentro de cada argumento, se visualiza un objetivo a cumplir, obstáculos y un clímax. El argumento en el cine, además, está dividido en dos segmentos:

1. Secuencias de montaje
2. Escenas

Las secuencias estarán señaladas por alguna división estandarizada, por ejemplo: encandilado fundido, cortinillas, puente sonoro. Mientras que las escenas están marcadas por tres aspectos: a) la unidad de tiempo, b) la unidad del espacio y c) la unidad de la acción. En la primera se define si las acciones son continuas o intermitentes. En la unidad del espacio se determina si la localización es definible o no y en la unidad de acción se encuentra la fase de causa y efecto.

Un aspecto interesante en la construcción de la escena clásica, advierte Bordwell, es que se continúa o se clausura los desarrollos de causa-efecto pendientes; no obstante, debe quedar al menos una línea de acción abierta que permita la consecución de la historia (Bordwell, 1991, pág. 158). Este elemento de continuidad de una línea de acción que siempre esté ligada a la causalidad permite hablar de una linealidad de la construcción clásica, puesto que en cada escena existirá una acción que permita conectar con otra, lo cual llevará a resolver o no el problema planteado.

## Epílogo

Al abordar la victoria o el fracaso del problema planteado, se arriba al final del argumento, el cual presenta dos vías. La primera es que existe una conclusión lógica de una serie de acontecimientos. Generalmente, esta conclusión en la estructura de películas de Hollywood tiene un final feliz. El final puede revelar una verdad. La segunda vía es en la cual “el final clásico no es estructuradamente decisivo, sino un reajuste más o menos arbitrario de ese mundo distorsionado” (Bordwell, 1991, pág. 159).

En este sentido, se puede presentar un punto conflictivo en el final, puesto que se puede resolver el conflicto principal en la historia; no obstante, muchas veces quedan cabos sueltos, como por ejemplo qué pasa con el destino de los personajes secundarios. El olvido, en el epílogo, “está dado por una suerte de celebración de estabilidad de los personajes principales (...). El epílogo no solo refuerza la tendencia hacia un final feliz, sino que repite los connotativos que han aparecido a lo largo del filme” (Bordwell, 1991, págs. 159-160). Es por la existencia de los cabos sueltos y por la resolución únicamente del problema principal que Bordwell dirá que se debe hablar de un efecto de conclusión.

## Narración-narrador

Ahora bien, en cuanto a la narración de la historia entendida como la mirada o punto de vista que conecta al espectador con la historia o argumento, puesto que muchos filmes no cuentan con un narrador en voz en *off* que informe todo lo que sucede, sino que la historia se entreteje a través de una hilaridad hasta cierto punto invisible que comunica lo que sucede en el filme. En este sentido, Bordwell menciona que la narración en el cine clásico suele ser omnisciente, es decir, que sabe más que todos los personajes y oculta relativamente poco; es altamente comunicativa y solo moderadamente autoconsciente (Bordwell, 1991, pág. 160).

Al ser la narración altamente comunicativa, esta produce la ilusión de realismo, ya que se conoce todo lo que sucede, incluso se perciben los saltos en el tiempo, y “parece haber preexistido a su representación narrativa” (Bordwell, 1991, pág. 161). Es por ello, que Jöel Magny afirma que la narración clásica es la estética de la transparencia, pues no se oculta la producción. “...[B]orra todo rastro del trabajo cinematográfico necesario para la producción de sentido a fin de reforzar la creencia del espectador en la realidad de lo que se ve” (Magny, 2005, pág. 94).

Además, “En el cine clásico, donde las huellas de la narración o enunciación se borran cuidadosamente para producir la transparencia del relato, éste suele ser virtual, y no se identifica necesariamente con el autor de la película...” (Magny, 2005, pág. 60). Al hablar del espectador, Bordwell sostiene que es un observador invisible y en este espíritu es que la narración clásica construye una lógica histórica (causalidad), un tiempo y un espacio “en formas que hagan que los acontecimientos ‘que están antes de la cámara’ nuestra

fuente de información principal” (Bordwell, 1991, pág. 162). El observador es invisible porque el filme provee todos los datos necesarios para que vaya construyendo la historia. Por ello, en la narración clásica la causalidad no se desarrolla de manera ambigua.

## Estilo

Una vez esbozados los elementos del argumento y de la narración del cine clásico, de acuerdo con Bordwell, se construye también una variedad de estilos que cumplen diversos papeles. Por ejemplo, “la narrativa clásica trata a la técnica filmica como un vehículo para la transmisión de información de la historia” (Bordwell, 1991, pág. 163). Un resultado de esto es que cuerpos y caras se vuelven puntos focales de transmisión de información. De ahí que las reacciones faciales u objetos muchas veces se conviertan en transiciones a próximas escenas. Asimismo, “En la narrativa clásica, el estilo alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia” (Bordwell, 1991, pág. 163), lo que provoca que exista una mayor claridad denotativa y evita la confusión en el espectador. En este afán de evitar la confusión, Bordwell afirma que en el montaje clásico, se desarrollan los recursos técnicos de una manera lógica y muchas veces repetitiva para el espectador.

Estos estilos van creando un espectador de este tipo de cine, quien “llega ante un filme clásico muy preparado”. Es capaz de proyectar una hipótesis al observar la película y corroborar si se cumple o no. Generalmente esta hipótesis está relacionada con el protagonista quien es el motor de la historia.

En síntesis, la narración en el cine clásico o narración canónica está caracterizada por la presencia de un personaje principal el cual funge como protagonista de toda la historia. A partir de su existencia, se va hilando la historia en la cual existe un problema o conflicto que debe ser atendido. Al final habrá una resolución, la victoria o el fracaso del problema planteado. Y es bajo esta estructura que los elementos filmicos se van construyendo a través de una narración omnisciente y comunicativa, de un espacio y tiempo ordenados y edificados bajo la estructura causa-efecto, de un epílogo que se centra en la resolución o no del conflicto del personaje principal para otorgarle una suerte de estabilidad, mientras, muchas veces, deja cabos sueltos con el destino de los personajes secundarios.

Ante lo expuesto, es preciso mencionar que la narración es un elemento que se encuentra en textos escritos como audiovisuales y hasta performativos. En este capítulo se ha explicado la parte metodológica que permitió tender el puente de análisis entre los ensayos y la película. Por ello, fue importante abordar tanto la traducción intersemiótica así como desde qué lugar se mira la narración y de qué manera esta se encuentra presente en los ensayos y en la película, para luego retomar y aplicar la metodología en el capítulo de análisis (cuarto). Una vez abordado este tema, es necesario hablar también del Ecuador, debido a que esta tesis trata sobre la identidad en este país.

## Capítulo III: Entender al Ecuador desde los procesos históricos y sociales

*Para los conquistadores, los pueblos conquistados no tienen historia. Por ello, en la versión tradicional, la época anterior a la invasión europea se denomina “Prehistoria”, como si la historia hubiera comenzado con la conquista*  
(Ayala Mora, 2008)

Entender la historia de un país requiere acudir a diversas fuentes históricas que expliquen o describan los procesos sociales, políticos, culturales que atravesaron las sociedades. En el caso de Ecuador, el relato histórico de los procesos acontecidos está dividido en cuatro épocas. La primera es la aborígen, que contempla la población inicial que habitó las tierras de lo que se conoció como Andinoamérica ecuatorial hasta la llegada del Imperio Inca; la segunda es la época colonial, que inicia con el arribo de los españoles a Latinoamérica y los procesos de conquista que se desarrollaron. La tercera época es la precolombina y de independencia, período en el cual Ecuador vive una transición que va desde la independencia de los españoles, el paso por la Gran Colombia hasta el desarrollo de la vida republicana, la cual será la última etapa.

### Época aborígen: de las sociedades agrícolas a la constitución de culturas

Mucho antes de que los españoles llegaran a Latinoamérica, lo que hoy se conoce como Ecuador se llamó Andinoamérica Ecuatorial. Los primeros habitantes fueron cazadores especializados. “Se agrupaban en bandas nómadas dedicadas a la cacería de la fauna andina. El bosque de los valles bajos les proporcionaba alimento vegetal, obtenido por la recolección. En los páramos cazaban animales y obtenían plantas medicinales (Ayala Mora, 2008)”. Luego se expandieron y se empezaron a formar las primeras sociedades agrícolas, que se fueron transformando con el paso del tiempo hasta convertirse en culturas o sociedades agrícolas superiores. “La más antigua que ha sido detectada es la denominada *Valdivia*, que floreció desde tres mil quinientos años antes de Cristo en la Costa sur (actual provincia del Guayas), y se extendió muy ampliamente en el litoral ecuatoriano” (Ayala Mora, 2008).

Las culturas se desarrollaron de acuerdo con la geografía del lugar y fueron adquiriendo nombres representativos. Al estar atravesada por la Cordillera de los Andes, el espacio en que se localizan las primeras sociedades se dividen en tres: Costa, Sierra y Amazonía. “en la Costa se desarrolló *Chorrera*. En la Sierra alcanzaron importancia *Cerro Narrío*, *Alausí* y la cultura *Cotocollao*. Y en la Amazonía descollaron la *Fase Pastaza* y los pueblos vinculados a la misteriosa *Cueva de los Tayos* (Ayala Mora, 2008)”. En la medida que pasaba el tiempo, se siguieron desarrollando más culturas que funcionaban como “sociedades agrícolas supracomunales” pues ya contaban con una organización en comunidad. Ya para la Era Cristiana,

En el (...) norte del actual Ecuador habitaban los *Quillacingas* y los *Pastos* (...) *Caranqui*, *Cochasquí*, *Otavalo* y *Cayambe*. Éstos adquirieron gran importancia en la resistencia contra los incas. *Quito* se había constituido ya en un centro comercial y político. Hacia el sur estaban los señoríos de *Panzaleo*, *Pillaro*, *Sigchos* y *Puruhá*. (...) Desde el nudo del Azuay hacia el sur se ubicaba el señorío *Cañari*, (...) En el sector norte de la Costa se desarrollaron las culturas de *La Tolita* y *Atacames* (...) *Huancavilcas*, *Punaes* y *Chonos*. En la Amazonía vivían los pueblos *Quijos* y *Jíbaros* (Ayala Mora, 2008).

Estos pueblos originarios, a mediados del siglo XV, enfrentaron las primeras conquistas. Los incas, provenientes de lo que ahora es Perú, tenían el proyecto de conformar el Tahuantinsuyu, por lo que empezaron las invasiones. La presencia de los incas duró cerca de 80 años y tuvo una influencia significativa en las culturas locales, pues no solo se transformó la lengua, sino que toda la organización política y social sufrió cambios. Ayala Mora sostiene que no se debe olvidar que la conquista inca fue sangrienta y autoritaria.

### Época colonial: la llegada a de los españoles a Latinoamérica y la instauración del orden colonial

La época colonial, sostiene Ayala Mora, dura tres siglos y será una etapa de muchas transformaciones. A diferencia de lo que ha establecido la historiografía colonial que la identifica como un momento de estabilidad (en contraposición con lo acaecido en la época republicana), en el Ecuador de ese entonces hubo cambios significativos en la estructura económica y social desarrollados en tres etapas que giraban en torno a la implantación, el auge y la redefinición del orden colonial (Ayala Mora, 2008).

Uno de los eventos importantes de esta época es la conquista de Quito. “En 1524 se organizó una empresa privada de conquista y colonización que encabezaron Francisco Pizarro y Diego de Almagro. Pizarro dirigió una primera expedición por la costa sudamericana en 1526, que llegó por primera vez a las playas de lo que ahora es Ecuador” (Ayala Mora, 2008). Posteriormente acudirían a Tumbes (actual frontera entre Ecuador y Perú) para explorar el territorio conocido como Tahuantinsuyu, el imperio de los incas. Sebastián de Benalcázar será quien funde la ciudad Santiago de Quito<sup>29</sup> cerca de la actual Riobamba<sup>30</sup> en agosto de 1534. Luego de este acontecimiento y una vez “organizado el gobierno hispánico en Quito, partió de esta ciudad, bajo el mando de Gonzalo Pizarro, una expedición a la Amazonía” (Ayala Mora, 2008) que implicó la toma de tierras y la captura y matanza de líderes incas que tenían el control de las tierras en ese entonces.

Un aspecto importante que señala Ayala Mora es que “El derrumbamiento repentino del imperio inca y la relativa facilidad con que los conquistadores sojuzgaron al Tahuantinsuyu se pueden explicar mejor por conflictos y debilidades internas de esa

---

<sup>29</sup> Quito es la actual capital del Ecuador.

<sup>30</sup> Este aspecto es importante mencionarlo debido a que en la época republicana, al momento de definir el nombre de la nueva república, por unos días sería Riobamba, luego Quito, para llegar finalmente al nombre de Ecuador, que corresponde a la línea imaginaria que divide el hemisferio norte del sur, la cual fue trazada por científicos franceses.

sociedad, más que por la acción audaz, la superioridad bélica o la inteligencia de los españoles” (Ayala Mora, 2008). No obstante, la historia se ha narrado desde la visión del poderío español cuando, en realidad, el imperio inca estaba debilitado<sup>31</sup>. Además, la historia de la conquista ha sido contada desde la invisibilización de los indígenas. Según Ayala Mora,

Aparte del sojuzgamiento, la propagación de enfermedades, el establecimiento de mecanismos de explotación y la persecución a la cultura, la conquista significó el intento de expulsión de los indígenas del escenario de nuestra historia. Desde entonces hasta los tiempos actuales, los indios, y especialmente las mujeres indígenas, doble o triplemente discriminadas, no existen en las versiones oficiales (Ayala Mora, 2008).

Ahora bien, la implantación del orden colonial está caracterizada por el conflicto entre los conquistadores, la Corona y los poderes locales. Pizarro y Almagro, quienes planificaron las primeras expediciones, luego se disputarían el control del Cuzco y del Perú. “En 1538 Almagro fue derrotado y ejecutado. Su hijo encabezó una revuelta, asesinó a Francisco Pizarro (1541) y tomó el poder” (Ayala Mora, 2008). Años posteriores sería ejecutado. En esta época también se establecieron las primeras leyes que pretendían regular el manejo político y económico del lugar. “La institución básica del período fue la *encomienda*, que consistía en el encargo o “encomienda” –de allí su nombre– que hacía la Corona a un colono español –el *encomendero*– de un grupo de indígenas, para que los catequizara” (Ayala Mora, 2008).

Un aspecto que llama la atención es la organización administrativa ligada a la religiosa. Desde el inicio de la instauración del orden colonial se fundan las primeras ciudades: Quito en 1534, o Guayaquil o Portoviejo<sup>32</sup> en 1535, por ejemplo. Una década después, Quito es nombrada diócesis del reino y llega a tener jurisdicción sobre el territorio que hoy se conoce como Ecuador, el sur de Colombia y el norte de Perú.

Además de las ciudades de fundación española, se conservaron en las tierras de la Audiencia de Quito varios *asientos* indígenas. No solo en este aspecto se dio continuidad a la sociedad indígena, ya que la prevaleciente “Legislación de Indias” mantuvo una división entre la *República de blancos*, que agrupaba a los colonos, y la *República de indios*, que mantenía sus elementos comunitarios constitutivos e inclusive sus autoridades étnicas, como los caciques, asimilados a la burocracia para efectos de gobierno y recaudación de impuestos (Ayala Mora, 2008).

---

<sup>31</sup> El propio Ayala Mora señalará que existe una visión colonizadora al momento de contar la historia de Latinoamérica, debido a que el período aborigen es relatado como la pre-historia. “Para los conquistadores, los pueblos conquistados no tienen historia. Por ello, en la versión tradicional, la época anterior a la invasión europea se denomina “Prehistoria”, como si la historia hubiera comenzado con la conquista” (Ayala Mora, 2008).

<sup>32</sup> Ciudades que pertenecen al actual territorio del Ecuador.

En cuanto al segundo período, el auge del orden colonial, este se encuentra caracterizado por el surgimiento de las mitas y los obrajes, una suerte de instituciones laborales que obligaban a los indígenas a trabajar en condiciones precarias y a percibir un salario que les permitía pagar luego los tributos a la corona. De hecho, para poder conservar sus tierras, los indígenas debían pagar un tributo al soberano español. Los mitayos (como se les denominaba) trabajaban en la agricultura y en la producción textil. “Luego del primer siglo de colonización hispánica se había definido una estructura social fuertemente diferenciada y asentada sobre la desigualdad. Los blancos, especialmente los españoles de origen peninsular (...) estaban en la cúspide de la pirámide social. (...) En la base de la estructura social colonial, de otro lado, estaban los pueblos indígenas que sufrieron cambios profundos, pero al mismo tiempo lograron mantener la continuidad de varios elementos de su organización” (Ayala Mora, 2008). Y sobre esta estructura es que se desarrolló la vida de la colonia. Surgieron además los mestizos, luego de las relaciones que se establecieron entre blancos y las mujeres indígenas principalmente. Además, el hecho de que los pueblos indígenas pudieran mantener sus tierras y parte de sus tradiciones así como el relacionamiento que existió con los españoles provocó cambios y modificaciones culturales. Uno de ellos se refleja en la lengua. “El quichua, que comenzó a ser difundido por los incas, terminó por ser la lengua común de los indios, por influencia también de los misioneros. Se dio una interrelación de ese idioma con el castellano” (Ayala Mora, 2008). Por otro lado, en cuanto a las actividades artísticas, estas se desarrollaban bajo la iniciativa de los conventos o monasterios, los cuales requerían del arte con motivos religiosos y fines de evangelización.

En cuanto al tercer período, el de redefinición del orden colonial, este se ve marcado por el inicio de una crisis que sufre la corona española, lo que provoca a su vez cambios en la estructura de las colonias. “Después de casi dos siglos de sobreexplotación, las masas indígenas estaban diezmadas por el trabajo y las enfermedades. A esto se sumaron los desastres naturales que azotaron al país” (Ayala Mora, 2008). Adicional a ello, la denominada “crisis de los 1700” produjo transformaciones económicas. Se dejó de depender de la producción textil y se volcó la producción al terreno agrícola, por lo que se consolida el latifundio. Los indígenas trabajaban más tiempo que en las mitas debido al crecimiento de las “haciendas” que requerían de mayor mano de obra, y la necesidad de significativas sumas de dinero para pagar tributos hizo que se endeudaran al pedir préstamos a los patronos, lo que provocó que los indígenas vivieran endeudados y no pudieran abandonar las haciendas.

Finalmente, un aspecto importante a señalar en el ocaso de la época colonial es la agitación artística y cultural en la segunda mitad del siglo XVIII. Acorde con Ayala Mora (2008), “[s]e fue gestando un movimiento de reivindicación de lo americano y lo quiteño, que expresaba el nacimiento de una conciencia incipiente en las élites criollas”. Surgen así dos figuras intelectuales con una idea de establecer aspectos identitarios sobre los habitantes de la Real Audiencia. El padre Juan de Velasco (1725-1786) y el periodista, escritor y médico Eugenio Espejo (1747-1795) dan los primeros atisbos descriptivos sobre las ciudades de Quito o Guayaquil y las enfrentan. Es interesante notar que una de

las obras más importantes de Juan de Velasco, denominada *Historia del Reyno de Quito*, “se distingue por elaborar un nuevo tipo de representación donde los indígenas están dotados de un pasado glorioso y significativo, contrario al elaborado por los cronistas y científicos de la época” (Guayasamín, 2015, pág. 6). En cuanto a Eugenio Espejo, Ayala Mora advierte que fue una de las figuras más importantes del despertar intelectual. Llama la atención que para poder desarrollarse en los ámbitos de la medicina y de la intelectualidad de la época, Espejo cambió su nombre quichua de Luis Chusig a Eugenio de Santa Cruz y Espejo<sup>33</sup>. Por ello, pudo ser “...eje de la cultura ilustrada de su tiempo y desarrolló una amplia actividad, protegido por los nobles criollos” (Ayala Mora, 2008). No obstante, por sus ideales contestatarios fue expatriado y encarcelado. En síntesis, “Velasco y Espejo son las dos más altas figuras de un momento de definición inicial de la conciencia quiteña. Los criollos (...) ocupaban crecientemente el espacio dominante en Quito y buscaban su identidad a partir de diferenciarse de los europeos y de los indígenas, reclamando para sí el carácter de explotados respecto de los primeros y consolidando su posición de explotadores respecto de los segundos” (Ayala Mora, 2008).

### Época de independencia y etapa colombina: la transición para devenir una República

Según Ayala Mora, la crisis de los 1700 sería un momento importante para el debilitamiento de la corona española lo que permitiría posteriormente los procesos de emancipación latinoamericana. Los latifundistas protagonizarían estos procesos acompañados por los intelectuales de la época. “Los grupos populares urbanos, básicamente artesanales y el pequeño comercio, [sic] fueron reticentes al principio, y solo apoyaron la rebelión anticolonial en estadios posteriores de la lucha (Ayala Mora, 2008)”. En cuanto a los indígenas, estos se inclinaron por las causas independentistas pero al ser muchas veces oprimidos por los terratenientes o latifundistas, algunos respaldaban a los españoles. Mientras que la Iglesia permaneció siempre fiel a la Corona.

Hasta el momento de la independencia y de lo que hoy se conoce Ecuador, se establecen tres etapas: “de 1808 hasta 1812, de 1812 hasta 1820 y de 1820 a 1822” (Ayala Mora, 2008). En la etapa inicial de este período ocurrieron las primeras manifestaciones sociales. Se forma una Junta Soberana compuesta por criollos que pretende gobernar en nombre de la monarquía, la cual no tuvo larga vida. El 10 de agosto de 1809 fue el primer intento de rebelión, el cual no tuvo éxito. A causa de ello, hubo presos que fueron castigados y condenados a muerte. Por lo que el 2 de agosto de 1810 ocurrió otro intento de levantamiento significativo en el cual se tomaron las cárceles para poder liberar a los apresados. Este hecho produjo una matanza y este día será recordado como “la Masacre del 10 de agosto”. A finales de 1812, el país estaba otra vez controlado por los españoles.

---

<sup>33</sup> Según Ayala Mora (2008), Espejo fue hijo de un indígena y una mulata, y pudo cambiar su nombre gracias a la ayuda de gente influyente. En otros textos como el de Álvaro Mejía Salazar que intenta construir el “verdadero” rostro de Eugenio Espejo, dentro de la narrativa constituida por el propio Espejo, es hijo de un padre español y una mujer indígena (Mejía Salazar, 2016).

No obstante, “[d]urante la segunda década del siglo XIX, los impulsos independentistas fueron madurando en Guayaquil. El respaldo a las autoridades realistas, que se dio frente a los movimientos de Quito (1809-1812), dio paso a la demanda por la total autonomía” (Ayala Mora, 2008). Es así que el 9 de octubre de 1820 se proclamó la independencia de Guayaquil con la figura de José Joaquín de Olmedo al mando. Una de las intenciones luego de esta liberación fue lograr la independencia de otras ciudades y es así que el 24 de mayo de 1822, bajo el mando del general venezolano Antonio José de Sucre, se logró la independencia de Quito. Para Ayala Mora, la liberación se logró por el apoyo de todos los sectores de la sociedad incluso de Colombia, pues Sucre recibió la ayuda del venezolano Simón Bolívar —conocido como El Libertador— desde Colombia.

Luego de este momento, Quito, Cuenca y posteriormente Guayaquil —algunas de las principales ciudades de la Real Audiencia— se anexan a la Gran Colombia, proyecto liderado por Bolívar<sup>34</sup>. Una vez integradas se denominaría “Distrito Sur” y limitaría con Perú. “La República de Colombia había sido fundada en 1819, en plena guerra independentista, como una unión de Venezuela y Nueva Granada [lo que soy se conoce como Colombia], con la expectativa de que también se uniera Quito, como en efecto sucedió. Era un intento de crear un gran país, que sería un referente continental” (Ayala Mora, 2008). Con el fin de anexar al Perú hubo diversas guerras en las cuales se perdió gran cantidad de recursos. El sueño de Bolívar —de gestar la unión latinoamericana— duró hasta 1830, año en el que muere poco después de que existieran tensiones y el proyecto de unidad se resquebrajara. Ecuador se separa de la Gran Colombia en mayo de ese mismo año.

Entre los aspectos notables de esta separación se encuentran la conformación del nuevo Estado. El historiador argentino Tulio Halperin nota la construcción que ocurre en el país a partir de la oposición de élites.

los que hacen de árbitros en la vieja y siempre vigente oposición entre la élite costeña -plantadora y comerciante- y la aristocracia de la sierra (dominante sobre una masa indígena vinculada sobre todo por el peso de las deudas heredadas de padres a hijos, y apenas tocada por los cambios revolucionarios) son militares que permanecen extranjeros a Ecuador: los venezolanos de Flores, que constituyen un cuerpo extraño hasta que sus jefes principales comienzan a tallarse dominios territoriales en la Sierra. Flores es presidente en 1830; enfrenta a la oposición de la costa, encarnada por Vicente Rocafuerte, un patricio de Guayaquil, con el que se reconcilia misteriosamente, luego de una lucha civil, en 1834 (Halperin Donghi, 2017, págs. 188-189).

---

<sup>34</sup> Autores como Szaszdi señalarán que existen diversos puntos de vista en torno a la figura de Bolívar y el rol que cumplió el entonces Distrito Sur, puesto que autores como Óscar Efrén Reyes o Julio Tobar Donoso han señalado que Bolívar pudo haber hecho más daño que bien al Ecuador, puesto que dentro de las decisiones que se tomaban, Ecuador no tenía voz (Szaszdi, 1964, pág. 505).

Halperin advertirá luego que esta misteriosa reconciliación se debe al deseo de mantener una unidad interna dentro del propio país, debido al conflicto de poderes que existe entre la región de la Sierra y la Costa.

### Época republicana: en el vaivén de la estabilidad y la inestabilidad

Una palabra podría definir el acontecer en la época republicana del Ecuador: inestabilidad. Desde que se consolidara como república y su primer presidente fuera un extranjero, el militar venezolano Juan José Flores, el país atravesó por un vaivén de presidentes electos e impuestos, golpes de Estado, crisis y apogeos económicos. Una cifra rescatada por el historiador Jorge Núñez Sánchez señala que en 170 años de vida republicana, existieron 91 gobernantes y 19 constituciones (Núñez Sánchez, 2008, pág. 335). A esto se suma que una de las características de la naciente república es la regionalización:

La Sierra centro-norte, con su eje Quito, retuvo la mayoría de la población y la vigencia del régimen hacendario. La Sierra sur, nucleada alrededor de Cuenca, tuvo una mayor presencia de la pequeña propiedad agrícola y la artesanía. La cuenca del río Guayas, con su centro en Guayaquil, experimentó un acelerado crecimiento del latifundio cada vez más vinculado a la exportación, y sufrió una declinación de la pequeña propiedad agrícola. Estas regiones mantenían precarias relaciones entre sí (Ayala Mora, 2008).

Estas relaciones se verán reflejadas en la alternancia del poder político. Por mencionar los primeros años de vida republicana: luego del conservador Juan José Flores (1830-1834), llegó al poder el guayaquileño y liberal Vicente Rocafuerte (1835-1839) para después ser sucedido por Flores (1839-1845), quien de nuevo retorna a la Presidencia. En el lapso de gobernanza entre el primer período de Flores y la sucesión de Rocafuerte hubo intentos de golpe de Estado por parte de Rocafuerte, quien estuvo preso y cuando salió en libertad se autoproclamó jefe supremo.

Después del segundo período de Flores, asume el mando —luego de perpetrar un golpe de Estado que impidiera que Flores continuara en el poder al pretender modificar la Constitución vigente— el liberal guayaquileño Vicente Ramón Roca (1845-1849) quien gobierna con una nueva Constitución (1945).

En el ámbito normativo, en cambio, Núñez Sánchez resaltaré el carácter restrictivo de la primera Carta Magna. “(...) la Constitución de 1830 fijó varias condiciones para ser ciudadano y ejercer el derecho del sufragio (saber leer y escribir, tener propiedad o profesión liberal, no trabajar para otro en relación de dependencia), las cuales dejaron fuera de la participación política al 97 o 98 por ciento de la población del país” (Núñez Sánchez, 2008, pág. 332). Por ello, llegará a afirmar incluso que las condiciones en las que vivían los pueblos indígenas en muchos aspectos fueron peores que en las del colonialismo.

Ayala Mora, ante esto, advierte que “Con la fundación de la República surgió un Estado Nacional débil y excluyente, cuyo conflictivo proceso de construcción se ha extendido hasta nuestros días” (Ayala Mora, 2008). Dentro de este período (el republicano) marcará tres momentos en los cuales se pretende crear tres proyectos de constitución nacional: el criollo, el mestizo y el de la diversidad.

En cuanto al ámbito económico, el Ecuador nace dependiente del mercado internacional, por lo que los conflictos entre regiones serían latentes debido a que en la Costa se concentró la dinámica de producción y exportación agrícola siempre al cuidado de controlar la mano de obra, la cual era escasa; mientras que en la Sierra se pretendía mantener las medidas aduaneras que permitieran defender la producción textil serrana (Ayala Mora, 2008). En el constante enfrentamiento entre las élites de la Costa y de la Sierra, los campesinos indígenas estarían sujetos a lo que se determinara en las haciendas, debido a que existía la dominación de los grandes latifundistas. Ayala Mora, al igual que Halperin, advertirá que los militares serán quienes cumplan un rol importante dentro de la pugna de poderes, pues “[e]l conflicto irresoluto convirtió al ejército (controlado por los veteranos de la Independencia) en árbitro de la lucha por el poder. Alrededor de sus jefes se generaron las alianzas caudillistas de la época” (Ayala Mora, 2008).

Serían en los gobiernos del conservador Gabriel García Moreno (1861-1865 y 1869-1875<sup>35</sup>) en los que se logra una suerte de tregua debido a la necesidad de modernización del Estado, pues para que el Ecuador pudiera seguir exportando cacao, debían llegarse a acuerdos a nivel regional. Según Ayala Mora, en esta etapa es cuando se logra la consolidación del Estado oligárquico terrateniente. “El Ecuador comenzó a ser un país organizado, mejor comunicado y con un creciente nivel de escolarización” (Ayala Mora, 2008). Los cambios que hubo no se lograron pacíficamente pues existió represión. Por ello, García Moreno sería apodado el “tirano” y sería asesinado tras haber sido reelecto por tercera ocasión para ser el jefe supremo del Ecuador.

Es importante señalar que Gabriel García Moreno fue el presidente que desarrolló los atisbos de idea de nación al proponer la construcción del ferrocarril que uniría la región Costa con la Sierra, proyecto que sería materializado años después por Eloy Alfaro. Asimismo, propició la construcción de carreteras, la investigación científica, permitió la llegada de los jesuitas para que se hicieran cargo de la educación, implementó políticas carcelarias de vigilancia como el panóptico e implementó el sufragio universal.

A partir de los años setenta y especialmente al inicio de los años ochenta, el Ecuador experimenta un auge económico debido al incremento de la exportación de cacao. Esto “provocó la consolidación, al interior de la oligarquía costeña, de una fracción de comerciantes y banqueros, diferenciada de los propietarios rurales (Ayala Mora, 2008)”.

---

<sup>35</sup> García Moreno fue presidente por dos períodos. Luego del primer mandato, le sucedió en el poder Jerónimo Carrión, un hombre de su confianza que fue obligado a dimitir. “Su sucesor, Javier Espinosa, tampoco pudo gobernar de acuerdo con los dictámenes garcianos y fue derrocado por el propio García Moreno en 1869 (Ayala Mora, 2008)”.

No obstante, se mantuvo siempre la pugna de poderes entre los latifundistas y la Iglesia por conservar el poder. A mediados de los años 90 surge una figura liberal que toma el poder, Eloy Alfaro será el presidente progresista (1895-1901 y 1906-1911) que consolidaría reformas progresistas. El período de gobierno de Alfaro sería conocido como la “Revolución Liberal”, puesto que, entre los aspectos que se destacan, “se rearticulaban diversas formas de producción, desde las más tradicionales hasta las más modernas. Las relaciones de tipo salarial se ampliaron no solo en las ciudades, especialmente en Guayaquil, sino también en algunos espacios rurales” (Ayala Mora, 2008). Alfaro instaurará la educación laica y expulsará a los jesuitas del país.

Ahora bien, en cuanto al desarrollo cultural, este se vio marcado por la fuerte presencia de la Iglesia en la vida social y política. Para Ayala Mora, hubo una continuidad de la sociedad colonial tradicional en la que prevalecía el racismo y la discriminación hacia la mujer. Las nociones de identidad que se construyen en este período serán débiles y partirán desde el pensamiento que se expresa a través del arte y la literatura.

En el siglo XX, en las primeras décadas, ocurrieron transformaciones importantes en la vida en sociedad porque la modernización continuaba. No obstante, también sucede la primera crisis del capitalismo, como la denominaría el catedrático Alejandro Moreano. “El sueño de oro de la burguesía se vino abajo por la contracción del corazón de los Estados Unidos y Europa. Hubo una crisis mundial de superproducción de cacao y los precios bajaron (...) que precipitó la crisis en los países dependientes al disminuir la capacidad de realización de su producción: una crisis de subconsumo” (Moreano, 2018, pág. 106).

Para los años 30 la crisis se acentuaba pues el modelo agroexportador se mantenía a pesar de la superproducción latente. En los años 40, Perú invade al Ecuador y comienza una de las guerras más largas de la historia del país que culminaría 56 años después con la pérdida de territorio. No obstante, la primera derrota se dio en enero de 1942 cuando se firmó el protocolo de Río de Janeiro: “el ministro conservador de Relaciones Exteriores, Tobar Donoso, suscribió en Río de Janeiro un Protocolo (enero de 1942) en el que cedía al Perú extensos territorios amazónicos que el Ecuador había reclamado históricamente” (Ayala Mora, 2008).

No es de extrañarse que en estos años surja la necesidad de hablar sobre la identidad ecuatoriana por parte de los artistas e intelectuales. Benjamín Carrión propondrá la construcción de *nuestra nación pequeña* desde el ámbito cultural. Por ello, en 1944 se inaugurará la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, concebida como el “verdadero hogar de la cultura” y como un espacio para reivindicar la dignidad nacional. “Si no podemos, no debemos ser una potencia política, económica, diplomática y menos –¡mucho menos!– militar, seremos una gran potencia de la cultura, porque así nos autoriza y alienta nuestra historia”, serían las palabras que movilizaron para la construcción de esta nación (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2021). Hicieron eco de estos

planteamientos las artes plásticas con pintores como Eduardo Kigman u Oswaldo Guayasamín.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana es edificada en el segundo período de gobierno de José María Velasco Ibarra<sup>36</sup> (1944-1947). A partir de 1948, el Ecuador empieza a experimentar un momento de estabilidad por la creciente producción del banano. “La producción y exportación de un nuevo producto tropical, el banano, dio a la economía ecuatoriana una posibilidad de expansión que se reflejó no solo en la dinamización del comercio internacional, sino también en la apertura de nuevas fronteras agrícolas...” (Ayala Mora, 2008). Este apogeo duraría hasta los años sesenta, década en la que no solo el Ecuador sino toda Latinoamérica empezó a experimentar muchos cambios debido a la influencia de la Revolución Cubana (que inició en 1956). En esta misma década acontece la crisis de exportación del banano lo que obliga a replantear los modelos de producción. En la década de los setenta recobra importancia la exportación del petróleo. No obstante, como sucedió con el cacao, nuevamente la economía ecuatoriana empezaría a depender del mercado internacional. “La modernización se había acelerado y el capitalismo había penetrado profundamente en toda la estructura socioeconómica, acentuando la dependencia internacional del país” (Ayala Mora, 2008).

El auge económico que produjo la exportación del petróleo durante la década de los setenta e inicios de los ochenta provocará una momentánea estabilidad. En 1981 vuelve a ocurrir un incidente territorial con el Perú y el presidente electo en 1979, Jaime Roldós Aguilera —reconocido por sus ideas progresistas y de reconocimiento a los pueblos indígenas— muere en un accidente de aviación. Su vicepresidente, Oswaldo Hurtado asumiría la Presidencia hasta 1984, cuando asumió el mando León Febres Cordero (1984-1988), quien fue juzgado por violaciones a los derechos humanos.

### El Ecuador de los 90: cuando la crisis se agudiza

En la década de los 90, el Ecuador atraviesa por una serie de eventos sociales y políticos que lo desestabilizan como país. Casos de corrupción, alternancias precipitadas de presidentes en el poder, movilizaciones por inconformidad con la gobernanza es el escenario recurrente ecuatoriano. “Luego del gobierno de Rodrigo Borja [1988-1992], el candidato electo Sixto Durán Ballén toma la primera magistratura por cuatro años hasta el 10 de agosto de 1996. Durante su gobierno hubo varios casos de corrupción, entre ellos, el del vicepresidente Alberto Dahik<sup>37</sup>, el cual posteriormente se exilia a Costa Rica” (Dillon, 2005, pág. 120). En agosto de 1996 asume la Presidencia de la República Abdalá Bucaram y este dura en el poder seis meses. Luego, existe una acefalía de tres días, del 6 al 9 de febrero de 1997, y su vicepresidenta toma el mando por apenas dos días. El 11 de febrero el Congreso Nacional (especie de Senado) proclama al nuevo presidente, Fabián

---

<sup>36</sup> Velasco Ibarra fue cinco veces presidente de la República. En dos períodos se auto-proclamó autodictador.

<sup>37</sup> Dahik fue acusado de mal manejo de los fondos reservados del Estado.

Alarcón, quien ejerce el cargo por un año hasta que Jamil Mahuad asume como presidente electo el 10 de febrero de 1998.

En 1998 además se expide una nueva Constitución de la República en la que se reconoce al Ecuador como un Estado multicultural y pluriétnico. Este hecho responde a una lucha de los pueblos indígenas que se intensificó precisamente en la década de los 90. En mayo de 1990 hubo el primer levantamiento indígena que duró hasta el 11 de junio del mismo año. El movimiento indígena tomó la plaza de Santo Domingo, en el Centro Histórico de la capital, y “[d]esde este templo católico los indígenas enviaron una carta con sus demandas al Presidente de la República, Rodrigo Borja. Con su misiva reclamaban el derecho a la tierra, hacían una crítica al modelo agroexportador y al pago de la deuda externa y rechazaban el apoyo a los grupos empresariales por sobre los derechos de los campesinos” (Cinemateca digital del Ecuador, s.f.).

En 1999 se desató la peor crisis que ha atravesado el país desde que inició su vida republicana, cuya consecuencia más visible fue la dolarización. Por ello, Mahuad duró en el poder hasta enero del 2000. En síntesis, en Ecuador el tiempo de mandato presidencial dura 4 años y en el cuatrienio de 1996 al 2000 hubo cuatro presidentes.

A este panorama se suma la firma del Acuerdo de Paz entre Ecuador y Perú, el 26 de octubre de 1998, que pone fin a 57 años de guerra (en 1995, se desató el último conflicto entre ambos países, denominado Guerra del Cenepa).

Un hecho que ha estremecido a los ecuatorianos es la desaparición de los hermanos Restrepo<sup>38</sup> (Santiago de 17 años y Andrés de 14) durante el gobierno de León Febres Cordero en 1988<sup>39</sup>. En 1998, 10 años después del secuestro, tortura y asesinato a los hermanos Restrepo por parte de la policía nacional, la denuncia presentada ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos “llegó a su fin, durante la presidencia de Fabián Alarcón con una solución amistosa al conflicto, mediante el cual el Estado ecuatoriano reconoce su responsabilidad del caso de los hermanos Restrepo, comprometiéndose a pagar una indemnización (...) y a realizar la búsqueda de los cuerpos de los menores” (Cinemateca digital del Ecuador, s.f.).

En cuanto al ámbito cultural, en junio de 1993 se realiza el I Congreso Ecuatoriano de Historia. En noviembre de 1993, el pintor Oswaldo Guayasamín pinta en la Unesco los murales *Madres y niños*, en la sede de la Unesco de París, y *Niño muerto* en el Parlamento

---

<sup>38</sup> De este hecho, María Fernanda Restrepo, hermana de los desaparecidos, produjo un documental que se estrenó en octubre de 2011, intitulado *Con mi corazón en Yambo*. En la narración del film, María Fernanda afirma que sus “hermanos fueron secuestrados, torturados, asesinados y desaparecidos por la policía ecuatoriana, sin razón alguna.

<sup>39</sup> “durante el gobierno de León Febres Cordero se diseñó y ejecutó una política de Estado en cuyo marco, de manera sistemática y generalizada, se cometieron privaciones ilegales de la libertad, torturas, ejecuciones extrajudiciales y desapariciones forzadas” (Comisión Nacional de Derechos Humanos, 2018).

Latinoamericano de São Paulo (Cinemateca digital del Ecuador, s.f.). Guayasamín se convierte así en uno de los artistas ecuatorianos más importantes a nivel internacional, reconocido por denunciar la realidad que vivían los pueblos indígenas a través de sus pinturas, esculturas y murales.

En los 90 comienzan a aparecer los primeros festivales de cine. El Primer Concurso Nacional de Video Ficción se realiza en junio de 1991 y duró tres convocatorias anuales. En 1994, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (Conaie) organizó el “Festival de Cine-Video de las Primeras Naciones de Abya-Yala “con la intención de no solo fomentar la producción audiovisual sino de “rescatar un conjunto de problemáticas de los pueblos indígenas” (Alemán, 2003, págs. 91-92). Se realizan también las primeras adaptaciones de obras literarias a la televisión.

Los días 7, 8 y 9 de junio de 1996, Guayasamín organiza el festival musical, *Todas Las Voces Todas*, para recaudar fondos para la construcción de La Capilla del Hombre, proyecto del artista (Cinemateca digital del Ecuador, s.f.). Este festival se caracterizó por reunir a artistas y cantautores afines con las luchas sociales en América Latina.

En cuanto a la producción cinematográfica, en la década de los 90 se estrenan 5 largometrajes y se realizan un sinnúmero de documentales y cortometrajes. Es justamente bajo este panorama que en el ámbito de las letras aparecen obras literarias como los ensayos de *Ecuador, señas particulares* (1997), de Jorge Enrique Adoum<sup>40</sup> y *Ecuador: identidad o esquizofrenia* (1998), de Miguel Donoso Pareja. Ya los nombres de los ensayos dejan ver la intención que cargan: buscan definir quién es el ecuatoriano o qué es lo ecuatoriano.

### La identidad ecuatoriana: ¿una búsqueda sin hallazgos?

Ecuador es un país marcado por una historia llena de contradicciones. Luego de que se separara de la Gran Colombia (sueño del venezolano Simón Bolívar de construir una sola nación en la que se integraron las ahora repúblicas de Venezuela, Panamá, Colombia y Ecuador), en 1830, el primer presidente es el venezolano Juan José Flores y el nombre que recibe el país es dado por la línea imaginaria<sup>41</sup> que lo atraviesa: ecuador, la cual divide al hemisferio norte del sur.

La pregunta sobre la identidad ecuatoriana se torna indispensable bajo un contexto en el que los elementos que parecieran darle sentido a una nación aparecen trastocados en la historia que ha dominado la narrativa fundacional del país. Por ejemplo, el mapa, que es

---

<sup>40</sup> La preocupación para definir de algún modo al Ecuador forma parte de la obra poética de Adoum. En 1949 publicó un poemario denominado *Ecuador amargo*.

<sup>41</sup> Este hecho pareciera calar en el imaginario de muchos intelectuales, uno de ellos es Jorge Enrique Adoum, quien a través de su obra poética se dedica a reflexionar sobre el origen del Ecuador y el sentido (o sinsentido) que tiene que el nombre de un país haya sido dado a partir de una línea imaginaria. En el poemario *Curriculum mortis*, Adoum describirá al Ecuador así: “Es un país irreal limitado por sí mismo, / partido por una línea imaginaria / y no obstante cavada en el cemento al pie de la pirámide”.

uno de los elementos de identidad y representación de un país, es un elemento que ha cambiado a lo largo de la historia del Ecuador entre diversos factores por el conflicto de más de medio siglo con el Perú.

En el apartado sobre la historia del Ecuador, se mencionó que la idea de hablar del Ecuador como nación surgió en los años 40. Podría decirse coincidencia o no, pero en esa misma época se desata el conflicto limítrofe con el Perú. Y es en el afán de volver a restituir la idea de Patria que el diplomático y escritor Leopoldo Benites Vinueza publicó *Ecuador, drama o paradoja* en 1950. Un texto empeñado en darle voz a la idea de nación en un momento de crisis nacional.

Previo a ello, se tiene como antecedentes los intentos de los presidentes Gabriel García Moreno y Eloy Alfaro de construir el tren que permita unir las regiones de la Costa y de la Sierra. Esto data desde 1850, la idea surgió con García Moreno y se concluye en 1911 con la consolidación del proyecto en el gobierno de Alfaro.

En el ámbito intelectual es donde se encuentran indicios que pretenden identificar rasgos comunes entre las ciudades con poder político. El padre Juan de Velasco (1725-1786) y el periodista, escritor y médico Eugenio Espejo (1747-1795) abordan aspectos que permiten identificar a las ciudades de Quito y Guayaquil en oposición a sí mismas, y fungen como figuras en cuya obra existe una preocupación por hablar de la identidad que existía en tiempos de la colonia. No obstante, la idea de nación no llega a consolidarse, al menos desde el ámbito cultural, sino hasta 1940 con el escritor Benjamín Carrión *Cartas al Ecuador* (1943) y *Nación pequeña* (1950), obras en las que —quien fuera embajador de Ecuador en México— manifiesta la necesidad de que se construya una nación a través de la cultura. Una consecuencia clara de esta idea es la apertura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión” en 1944, creada “con el fin de promover y estimular el desarrollo cultural y libertad de pensamiento en Ecuador” (CCE Benjamín Carrión, 2021).

Posteriormente, será en la década de los 90 en donde surja de nuevo la necesidad de preguntarse por la identidad ecuatoriana. No solo los ensayos literarios de Adoum (*Ecuador, señas particulares*, 1997) y de Donoso Pareja (*Ecuador, identidad o esquizofrenia*, 1998) se publican, sino que también otros escritores como Juan Valdano hacen eco del tema y en 1999 lanza *Prole del vendaval: sociedad, cultura e identidad ecuatorianas* o *Ecuador, una nación en ciernes* (1991), de Rafael Quintero y Érika Silva; *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad particular* (1995), de Manuel Espinosa Apolo. Llama la atención que precisamente en la década de los 90 exista un cuerpo de ensayos en Ecuador que tienen un hilo conductor cuyo tema (directo o indirecto) es la identidad. Posiblemente, una de las respuestas se encuentra en entender los hechos históricos y sociales por los que atravesó el Ecuador a partir de esta década, dado que la crisis política y económica se acentúa. La consecuencia más visible de la crisis fue la dolarización de la moneda en 2000.

Este breve recorrido de búsqueda y respuestas de la identidad ecuatoriana deja ver la necesidad latente (o problemática permanente) de definición de un país que ha sido marcado por una historia llena de inestabilidad y crisis, causadas por guerras, gobiernos itinerantes y carentes de un proyecto de constitución nacional.

Los ensayos literarios: *Ecuador, señas particulares* y *Ecuador, identidad o esquizofrenia*

En la página de la Cinemateca del Ecuador, en el apartado de contexto (que señala “lo que pasaba en el Ecuador y en el mundo”) consta la publicación del libro *Ecuador: señas particulares* el sábado, 01 de noviembre de 1997. En la descripción del evento se afirma que el libro es una “‘Radiografía de nuestro modo de ser’ o ‘catálogo de todos nuestros males’, ‘balance de cuanto somos’ o ‘monumento al pesimismo’ ‘análisis objetivo de nuestra realidad’ o ‘exaltación patriótica de nuestros valores’. *Este libro fue el más leído en el Ecuador en 1998 y 1999*<sup>42</sup>” (Cinemateca digital del Ecuador, s.f.). De hecho, en la página de créditos del libro, objeto de esta investigación, consta que hasta el año 2000, hubo seis ediciones del texto. Mientras que el ensayo de Miguel Donoso Pareja, *Ecuador: identidad o esquizofrenia* tuvo tres ediciones hasta el año 2004.

Para el poeta y catedrático, Iván Carvajal los textos son éxito de ventas: “considerando las restricciones del mercado ecuatoriano [los ensayos son] verdaderos *best sellers* si se toman en cuenta las varias reimpressiones y, en los dos casos, las ampliaciones realizadas por los autores” (Carvajal, 2006, pág. 252).

Como se mencionó en apartados previos, estos ensayos forman parte de un corpus de cinco textos publicados en la década de los 90, los cuales, acorde con el académico Juan Carlos Grijalva, tenían al tema de la identidad en la mira. *Ecuador, una nación en ciernes* (1991), de Rafael Quintero y Érika Silva; *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad particular* (1995), de Manuel Espinosa Apolo; *Ecuador: señas particulares* (1997), de Jorge Enrique Adoum; *Ecuador: identidad o esquizofrenia* (1998), de Miguel Donoso Pareja; y *Prole del vendaval: sociedad, cultura e identidad ecuatorianas* (1999), de Juan Valdano, comparten la preocupación iniciada en la década de los 40 por el escritor Benjamín Carrión<sup>43</sup> de caracterizar la cultura nacional ecuatoriana (Grijalva, 2011, pág. 273).

Son ensayos culturales, dirá Grijalva, cuyas interrogantes se entienden en el “correlato económico y político de un país en crisis, no solo afectado por la debacle económica de

---

<sup>42</sup> Cursivas añadidas.

<sup>43</sup> Esta preocupación inicia por Benjamín Carrión en la década de los 40 con su obra *Cartas al Ecuador*, publicada en 1942. En el año de 1980 se estrena un documental sobre la intención de Carrión de hablar sobre una identidad nacional, disponible en la página web de la Cinemateca digital de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la descripción de la obra reza así: “Aborda uno de los períodos críticos de la historia ecuatoriana: la guerra limítrofe de 1941, provocada por intereses monopólicos del petróleo. Exalta hechos históricos asumidos bajo la teoría de la “Nación Pequeña” propuesta por Benjamín Carrión, en la cual, se refleja la participación del pueblo y su lucha por defender y afirmar la identidad nacional inscrita en una vocación cultural del país” (Cinemateca digital del Ecuador, s.f.).

la década anterior (...); sino también por la emergencia de una nueva crisis, esta vez producto de la guerra con Perú en 1995, la honda inestabilidad política (...), la rotunda caída del precio del petróleo en 1998 y una progresiva crisis bancaria y fiscal...” (Grijalva, 2011, pág. 273).

Y es que al recordar el contexto en el que aparecen estas propuestas estéticas<sup>44</sup>, el Ecuador es un país que está convulsionando principalmente en los ámbitos social y político. Al panorama que menciona Grijalva hay que añadirle la expedición de una nueva Constitución de la República en 1998, que determina al Ecuador, como ya se dijo, como un país multicultural y pluriétnico, lo que significa que se reconocen a los pueblos y nacionalidades indígenas. Así también, en el mismo año se firma finalmente la paz con Perú, lo que pone fin a un conflicto que data de más de medio siglo.

En otro aspecto sobre la publicación de estos ensayos, Iván Carvajal sostendrá que los textos de Adoum y Donoso Pareja retoman el género instaurado por Octavio Paz con la publicación de *El laberinto de la soledad* en 1950. En este texto –sostiene Carvajal–, Paz se pregunta sobre la esencia del mexicano y “Justamente cuando (...) emprende la crítica a la realidad histórico-social de México a través de la descripción de lo que sería ‘el mexicano’, como advierte Bolívar Echeverría, crea un personaje, el [m]exicano, héroe de sociología-ficción e historia-ficción<sup>45</sup> (...)”. (Carvajal, 2006, pág. 251).

Y es en esta misma línea que los ensayos de Adoum y Donoso Pareja crean un personaje: el ecuatoriano. “Adoum, preguntándose por las ‘señas de identidad’ del [e]cuatoriano, hace un relato documental de las virtudes y, sobre todo, de las deficiencias éticas y cívicas que impiden a su personaje alcanzar un grado de civilidad que evidencia algo así como la llamada mayoría de edad...” (Carvajal, 2006, pág. 252); mientras que Donoso Pareja creará también un personaje con rasgos provenientes del psicoanálisis cuyo relato es episódico. En ambos casos, sostiene Carvajal, los autores también construyen otro personaje: el Ecuador, como tal.

Por otro lado, para la escritora Cecilia Velasco, en los ensayos “hay un predominio de lo anecdótico sobre lo reflexivo, y en tanto el requisito de la solidez intelectual parece haber sido visto con ojos menos exigentes” (Velasco, 2000, págs. 117-18). Velasco sostiene que el ensayo de Adoum se deja leer fácilmente, dado que “muchas de sus páginas se podrían prestar a conversaciones más bien frescas sobre temas como ciertos hábitos, costumbres, registros de habla de los ecuatorianos, y de la honda significación que estas manifestaciones podrían tener (Velasco, 2000, págs. 117-18), a diferencia del ensayo de

---

<sup>44</sup> Dependiendo de las lecturas que se hagan de un texto, desde el ámbito del arte, los ensayos son propuestas estéticas; desde una visión sociológica o desde los estudios de la cultura, los ensayos se vuelven productos culturales; desde una perspectiva política, los ensayos bien podrían leerse desde este lugar por ser posturas de dos autores que tocan un tema que atraviesa varias aristas, entre ellas, la nacional.

<sup>45</sup> Cuando Carvajal, valiéndose de lo afirmado por Echeverría, emplea los términos sociología-ficción o historia-ficción para hablar de la creación de un personaje, lo hace bajo el supuesto de que la identidad nacional se construye a partir de un relato de la nación que se entreteje como una obra de ficción. Por ello, la aseveración de que el personaje que crea Paz en *El laberinto de la soledad* es un héroe con rasgos sociológicos e históricos ficticiales.

Donoso Pareja que está lleno “prejuicios, subjetividad, falta de contextualización, falta de diálogo con las fuentes con las que, aparentemente, ha entablado un diálogo” (Velasco, 2000, pág. 118).

Carvajal pareciera coincidir con Velasco, salvo que justifica el relato que construye Donoso Pareja puesto que las *cuestiones de método* empleadas por este escritor están ligadas a la perspectiva médica-psicoanalítica. El hecho de hablar de un Ecuador esquizofrénico o escindido ya le otorga esta condición. Donoso Pareja se convierte en el psiquiatra y el Ecuador que relata es el paciente. “Si no se estuviera advertido de que se trata de las notas que el psiquiatra toma sobre el discurso y los gestos del paciente esquizofrénico, sería imposible seguir el relato de Donoso, carente de encadenamientos lógicos” (Carvajal, 2006, pág. 253). Por ello, el relato es episódico, lo que lo diferencia del ensayo de Adoum, que se desarrolla por capítulos en los cuales se escribe sobre una patología social. Carvajal dirá que el ensayo de Adoum construye un relato de una “suerte de psicología social conductista y descriptiva” (Carvajal, 2006, pág. 253). En este caso, Adoum se convierte en el psicólogo social, quien, más que diagnosticar la enfermedad, analiza las conductas del ecuatoriano para conocer sus falencias.

Otros escritores e investigadores, tal es el caso de Gabriela Alemán, han cuestionado brevemente si se puede hablar de una identidad nacional o de una noción de ecuatorianidad, a partir de la publicación de estos ensayos. ¿Realmente es posible responder a la pregunta que marca las doscientas páginas del libro nacional de más éxito editorial de los últimos años? El libro *Ecuador: señas particulares* de Jorge Enrique Adoum intenta marcar los límites de *lo ecuatoriano*: “¿Es la falta de raíces conscientes más hondas o más antiguas lo que hace que seamos como somos?” (Alemán, 2003, pág. 2).

Este cuestionamiento, Alemán lo realiza dentro de su investigación sobre cine, en la que la cinematografía ecuatoriana se construye como una huella audiovisual. Yace la premisa de que no es posible hablar de una verdadera ecuatorianidad en oposición a una falsa y esto es lo que se pretende definir cuando se intenta responder quién o qué es el ecuatoriano.

Por otro lado, para el académico Fernando Balseca, el ensayo de Adoum “reactualizó la polémica en torno a las relaciones del Estado y la cultura, y de los intelectuales con el poder, puesto que la primera edición había sido subvencionada con dinero gubernamentales [sic]” (Balseca, 2012, pág. 95). Advierte además que el ensayo polemiza aspectos sobre los cuales los ecuatorianos hemos construido las nociones de identidad y al hacerlo, el autor dibuja un retrato de una nación compleja.

Sobre el ensayo de Donoso, el exministro de Educación, catedrático y escritor Raúl Vallejo sostiene que “ofrece una visión desenfadada e irreverente acerca del regionalismo, en tanto actitud cultural, focalizado en la oposición Guayaquil-Quito y (...) hace un llamado (...) a no quedarnos estáticos frente a los estereotipos que nuestro imaginario ha construido sobre guayaquileños y quiteños”. Además, en un tono

conversacional, el ensayo “plantea que el Ecuador tiene una identidad partida en dos que se expresa en el regionalismo y que se sostiene básicamente en dos problemas estructurales: (...) la existencia del centralismo, y la vigencia (...) de los estereotipos que quiteños y guayaquileños han conformado de sí mismos y de las respectivas oposiciones”. (Vallejo, 2012, pág. 172). Las apreciaciones de Balseca y de Vallejo dejan ver que las obras construyen un discurso sobre la identidad ecuatoriana.

### Cine ecuatoriano: un rastro de presencias y ausencias

Entender la historia de la producción del cine ecuatoriano implica recorrer un camino de presencias y de ausencias, un camino de los rastros que dejaron las primeras producciones que intentaron construir, en palabras de Gabriela Alemán, “un mosaico de retazos de la cultura ecuatoriana a través de la imagen audiovisual” (Alemán, 2003, pág. 5). Esta presencia está dada por la intención de autores en producir películas, pero en la ausencia de un llamado cine ecuatoriano; por la preocupación de sectores privados en financiar producciones de filmes, pero en la ausencia de la participación del Estado por consolidar un proyecto de cinematografía nacional.

Es en el año de 1981 que se inaugura la Cinemateca Nacional del Ecuador como dependiente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, creada en la década de 1940. La Cinemateca será el custodio de los filmes que se produzcan en el Ecuador y esta función recobra mucho sentido al recordar que desaparecieron las películas producidas en el país que corresponden a las tres primeras décadas del siglo XX (Alemán, 2003, pág. 5). De hecho, al revisar el sitio web de la Cinemateca Digital de la Casa de la Cultura<sup>46</sup>, en la cual a través de una línea de tiempo se informa sobre las producciones ecuatorianas, desde los años 30 no se menciona ningún material hasta los años 50.

La pérdida del material filmico se suma a la ausencia de la memoria en el cine ecuatoriano anterior a los años 90, como apunta Gerardo Merino: “A diferencia de otros países latinoamericanos y europeos, donde las dictaduras militares y más recientemente las crisis políticas y económicas han dado lugar a un sinnúmero de películas argumentales, en Ecuador numerosos periodos “traumáticos”<sup>47</sup> de las últimas décadas han sido muy poco representados en el cine” (Merino, 2009, pág. 51).

Además, los denominados retazos producidos de la cultura ecuatoriana a través del cine se encuentran ausentes en la cinematografía latinoamericana. El manifiesto “Hacia un

---

<sup>46</sup> El sitio web consultado es <http://www.cinematecanacionalce.com/Cinemateca/>, el cual está al aire desde el 2019.

<sup>47</sup> Como eventos socialmente dolorosos o “traumáticos”, Merino señala los siguientes: “la masacre de obreros del 15 de noviembre de 1922, la “Guerra de los cuatro días” de 1932, el enfrentamiento bélico con Perú en 1941, el terremoto que destruyó Ambato en 1949, la masacre de los trabajadores del ingenio azucarero Aztra del 18 de octubre de 1977, el asesinato de los dirigentes estudiantiles de la “Guerra de los cuatro reales” en 1979, el terrorismo de Estado durante el gobierno de León Febres Cordero entre 1984 y 1988...” (Merino, 2009, pág. 51). Estos acontecimientos y otros más no han sido representados en las pantallas cinematográficas.

tercer cine” de los años 60 y el “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular” de los 70 no afectaron la cinematografía ecuatoriana. De hecho, “la estética visual y conceptual está regida por los principios del cine occidental” (Alemán, 2003, pág. 5).

Y es que es a partir de la década de los 90 cuando el cine ecuatoriano logra insertarse dentro del canon de la cinematografía latinoamericana, gracias a la producción y estreno de la película *La tigre* (1990), de Camilo Luzuriaga, como advierte Michael Dillon. No obstante, en Ecuador aún no se puede hablar de una industria cinematográfica como tal que construya un cine nacional. Gabriela Alemán afirmará que para que esto suceda, uno de los componentes requeridos es que exista apoyo estatal. “Es una empresa individual y a veces colectiva que nunca se ha formulado como un proyecto nacional (Alemán, 2003, pág. 4). Según Dillon, “únicamente Argentina, Brasil, Cuba y México llegan a crear una industria filmica representativa, estrenando un sinnúmero de películas por año en sus épocas doradas. El resto de los países se dedica a elaborar un cine más artesanal o de autor, gracias a esfuerzos individuales y/o de la empresa privada” (Dillon, 2005, pág. 1). Desde los inicios del cine hasta el año 2002, en el Ecuador se habían producido 36 largometrajes (Alemán, 2003, pág. 5).

Y es esta una de las probables razones por las que Dillon manifiesta que el cine ecuatoriano no ha sido incluido dentro de antologías sobre estudios de cine latinoamericano. En el corpus investigado por este autor, apenas dos toman en cuenta al Ecuador como productor de filmes<sup>48</sup>.

Sólo Timothy Barnard y Radomiro Spotorno, en sus respectivas recopilaciones de filmes latinoamericanos, analizan dos obras ecuatorianas. Barnard presenta un pequeño estudio de Chris Holmlund acerca de *La tigre*, y encasilla erróneamente una película del cineasta boliviano Jorge Sanjinés, una coproducción venezolana, boliviana y ecuatoriana. En otras antologías y críticas del cine latinoamericano revisadas no se menciona ninguna producción filmica ecuatoriana (Dillon, 2005, pág. 4).

Este tropiezo de encasillar como ecuatoriana la película de Sanjinés *Fuera de aquí* (1977) —de hecho, fue filmada en territorio ecuatoriano, pero dirigida por el cineasta boliviano— se suma a la anécdota que relata Alemán al hablar del primer largometraje de ficción filmado en Ecuador. Dirá: “El comienzo del largometraje de ficción en Ecuador tiene la impronta de lo falso”, puesto que

En 1918 (...) se filma en Ecuador *Juan José*, bajo la dirección del español Joaquín Dicenta, con la Compañía Teatral ecuatoriana Delgado-Caro Campos

---

<sup>48</sup> Entre los textos revisados por Dillon y en los que no constan ninguna referencia sobre cine ecuatoriano, se encuentran los siguientes: 1.- Bradford Burns, *Latin American Cinema: Film and History* (Los Angeles: University of California, 1975). 2.- Teshome Gabriel, *Third Cinema in Third World: The Aesthetics of Liberation* (Michigan: UMI Research Press, 1982). 3.- Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente* (México: Diana, 1991). 4.- Alberto Elena, y Marina Díaz López, *Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas* (Madrid: Alianza, 1999). 5.- Zuzana M. Pick, *The New Latin American Cinema: A Continental Project* (Austin: University of Texas, 1996). 6.- Chon Noriega, *Visible Nations: Latin American Cinema and Video* (Mineapolis: University of Minnesota Press, 2000). 7.- Stephen M. Hart, *A companion to Latin American Film* (Woodbrige: Tamesis, 2004).

(...), ésta sería la primera pieza argumental del cine ecuatoriano, sólo que “un documento reciente de la Filmoteca de Madrid la califica como producción española” (Granda y León 2001: 37) (Alemán, 2003, pág. 19).

En la década de los 90 se estrenan cinco largometrajes: *La Tigra* (Camilo Luzuriaga, 1990); *Sensaciones* (Jun Esteban y Viviana Cordero, 1991); *Entre Marx y una mujer desnuda* (Camilo Luzuriaga, 1996); *Sueños en la mitad del mundo* (Carlos Naranjo, 1999) y *Ratas, ratones y rateros* (Sebastián Cordero, 1999). Advierte Gabriela Alemán que estos filmes “buscaban explorar el significado de *lo ecuatoriano*. Si en las décadas anteriores el cine se había decantado por explorar el significado de *lo moderno* y *lo popular* en relación al país; ahora era el propio Estado-nación lo que se ponía en duda” (Alemán, 2003, págs. 95-96).

Ahora bien, una vez hecho un recorrido sobre la historia del Ecuador, es necesario realizar ya el análisis de las obras para poder responder a la pregunta de investigación: ¿de qué manera se construye la identidad ecuatoriana mediante la relación intertextual entre los ensayos literarios *Ecuador: señas particulares* y *Ecuador: identidad o esquizofrenia*, y la película *Ratas, ratones y rateros*?

## Capítulo IV: análisis

### Consideraciones sobre el enfoque del análisis

La idea de que *Ratas, ratones y rateros* es una película que “pretende mapear al Ecuador audiovisualmente” (Alemán, 2003, pág. 119) fue la clave para entender que la narrativa de la identidad ecuatoriana de fines de la década de los 90 e inicios del nuevo siglo partía del mapa. A pesar de que Alemán sostiene que en el filme la norma es la inestabilidad y que existe una falta de identidad (2003, pág. 119), la noción de mapa construye lo que Ana María Sevilla denomina, “el cuerpo de la Patria”. Es una representación visual que forma parte de una conversación desarrollada en un contexto tanto internacional como nacional (Sevilla Pérez, 2011, pág. 15). En este sentido, el mapa también es una construcción narrativa que parte de la ubicación espacial en donde las culturas se encuentran. En palabras de Pratt —citado por Sevilla— el mapa nacional es “una forma de escritura cartográfica desde una ‘zona de contacto’” (pág. 15).

Esta forma de escritura encuentra asidero cuando se relaciona con aquello que Benedict Anderson expresa en *Comunidades imaginadas* sobre el mapa: es un motor para la construcción de la identidad nacional puesto que existe una relación entre Estado, nación y territorio. Lejos de pretender hablar del concepto de identidad nacional como un aspecto único, totalitario e inequívoco, lo que se pretende en la presente investigación es partir de la idea del mapa como un elemento que permite la construcción de la identidad de un país, en el caso de esta investigación, del Ecuador en un momento específico de la historia republicana y desde el ámbito cultural. A decir, el segundo lustro de la década de los 90 a partir de la manifestación intertextual de lo afirmado en los ensayos literarios que hablan sobre la identidad ecuatoriana, intitulados, *Ecuador: señas particulares* (1997) y *Ecuador: identidad o esquizofrenia* (1998) en la película *Ratas, ratones y rateros* (1999). El mapa se construye en estas obras desde el lugar de su enunciación, es decir, desde las condiciones en las que se produjo, que toman en cuenta quién lo emite, para quién, cuándo, dónde. El primer ensayo publicado en 1997 es escrito por Jorge Enrique Adoum, poeta y narrador nacido en una región denominada la Sierra. El segundo ensayo que aparece un año después es una contestación por parte de Miguel Donoso Pareja, escritor nacido en la Costa, otra región. En el caso de la película, como ya lo mencionó Alemán, “mapea audiovisualmente al Ecuador”, es decir, los lugares donde se enuncia la película oscilan entre la Costa y la Sierra.

Ahora bien, la manifestación intertextual (entre textos) en el contexto de esta investigación también puede llamarse traducción, término entendido como la transposición de significados. Según Peter Torop, semiótico de Estonia, todo el tiempo los seres humanos estamos traduciendo. La cultura en sí es un sistema de permanente traducción. “... todo es traducción; la concepción total se propone como objeto de estudio el proceso traductivo en todas sus formas: traducción interlingüística (traducción propiamente dicha); intralingüística (como el caso de la paráfrasis); intersemiótica (de un tipo de código a otro, por ejemplo, traducción de una novela a una película)...” (Osimo,

2013, pág. 334). En el caso de esta investigación la traducción está dada desde dos ensayos literarios a una película, es decir, es una traducción intersemiótica, puesto que implica la transposición de significados entre dos códigos. Los ensayos tienen un código y la película otro.

Ahora bien, en la transposición de significados puede como no puede haber una intención explícita. Por ejemplo, cuando viajamos y estamos asimilando otra cultura, es ya un proceso de traducción, puesto que también “Traducción puede ser considerado cualquier acto de comprensión” (Osimo, 2013, pág. 336). Aun cuando no existe evidencia de una intención explícita por parte del cineasta de basarse en los ensayos para construir a sus personajes y con ello la identidad ecuatoriana, sí hubo en su momento la conciencia de que la película tenía “mucho” de identidad ecuatoriana, este aspecto lo manifiesta en una entrevista cuando habla de la banda sonora: “La película tiene una identidad ecuatoriana muy potente, lo lógico sería una banda sonora que refleje eso” (Cordero, 2020).

Ante lo expuesto, la estructura de este capítulo versará, en primer lugar, en hablar del mapa ecuatoriano, en cómo su representación espacial luego se encuentra manifestada en el surgimiento de los ensayos (1997 y 1998) que nacen de la visión de escritores que provienen de regiones diferentes del Ecuador: Jorge Enrique Adoum y Miguel Donoso Pareja. Un aspecto a señalar es que en este segundo autor sí existió la intención explícita de responder al texto de Adoum publicado en 1997 y además hace referencias directas al ensayista para confrontarlo.

En segundo lugar, se abordará la estructura de los ensayos en cuanto a las categorías definidas para el acercamiento de la identidad que recae en las características que se mencionan en torno al ecuatoriano, entendido como el sujeto o sujetos que forman parte de un territorio y comparten ciertos rasgos que los hace comunes. En tercer lugar, se entablará la relación intertextual, a través del análisis de categorías semióticas, entre los ensayos y el filme para evidenciar cómo lo sugerido por los textos —lo explícito— se manifiesta en la forma filmica —lo implícito—.

### El mapa: una narrativa espacial de la identidad ecuatoriana

“Los mapas reflejan y regulan proyectos estatales y expresiones de la identidad nacional” (Anderson, 1993, pág. 14). En el caso ecuatoriano, el mapa actual de la República está marcado por los acuerdos limítrofes establecidos en el Protocolo de Río de Janeiro firmado en 1942 entre los gobiernos ecuatoriano y peruano, luego de librar una guerra que —entre encuentros y desencuentros— duró 54 años a partir de 1941<sup>49</sup>. El conflicto

---

<sup>49</sup> El último enfrentamiento entre Ecuador y Perú ocurrió en 1995, con la denominada Guerra del Cenepa. Durante los 54 años hubo tensiones y constantes conflictos armados entre ambos países: No obstante y paradójicamente no se dejó de reconocer la existencia y veracidad del Protocolo de Río de Janeiro, firmado en 1942, al año siguiente de que iniciara el conflicto entre ambos países (1941) (Suárez Pasquel, 2000, págs. 24-25). En un momento de la historia cartográfica del Ecuador, los límites del territorio llegaban hasta Brasil. Según la cartografía ecuatoriana, de acuerdo con una investigación de Ana María Sevilla, existen cuatro momentos: (1) los mapas elaborados en la época colonial, (2) los mapas del interludio precolombino,

terminaría jurídicamente en 1998, con la suscripción de las Actas de Brasilia en las cuales se definieron las fronteras externas de ambos países, fronteras delimitadas ya en el protocolo de Río. El mapa ecuatoriano actual, entonces, está atravesado por la historia de una desmembración<sup>50</sup> del territorio y el susurro prolongado de narrativas que ponen en duda si fue justa la solución para terminar el conflicto bélico entre ambos países, en el cual Ecuador “perdió” territorio<sup>51</sup> (Suárez Pasquel, 2000, pág. 24).

Es así que en la cartografía actual, el Ecuador limita al norte con Colombia y al sur y este con el Perú. Al oeste se encuentra el océano Pacífico. En cuanto a las fronteras internas, está dividido en tres regiones ubicadas en la parte continental y una localizada en la insular, pero que pareciera pertenecer a la Costa por estar en el mar. Al centrarse en la parte continental, se puede hablar de tres regiones que fragmentan al país en tres partes laterales. De izquierda a derecha se encuentra la Costa (ilustrada de color amarillo), seguida de la Sierra (de color anaranjado) y al lado de esta aparece la región Amazónica o el Oriente (de color verde, como se señala en la ilustración 3).

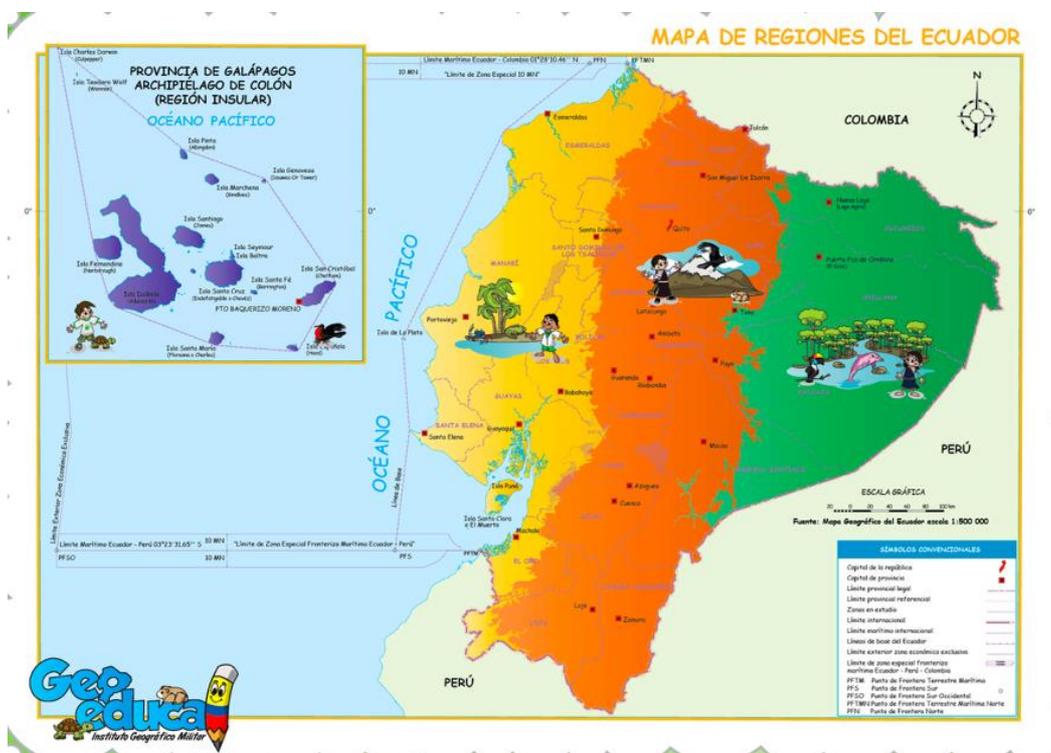
---

(3) aquellos republicanos antes de la institución de las ciencias geográficas y (4) los mapas producidos a partir de 1928, año en el que Instituto Geográfico Militar (IGM) se vuelve institución oficial de elaborar los mapas en Ecuador.

<sup>50</sup> Para argumentar esta aseveración de patria desmembrada, cito un artículo de Fernando Hidalgo, quien hace un recorrido de la transformación del mapa del Ecuador. En este caso nos referimos a la idea del Ecuador como país amazónico, puesto que “desde comienzos del siglo XX, [el mapa] fue sistemáticamente alimentado por intelectuales y hombres públicos. La cartografía que representaba al país, con su clásica figura de una cuña que se adentraba hasta Brasil, no hacían sino plasmar ese gran mito de un Ecuador amazónico” (Hidalgo, 2021). Asimismo, esta idea de patria desmembrada “recuerda la imagen de una patria grande [que] generaba orgullo, pero a la vez concitaba amargura y decepción al ver graficadas las continuas expoliaciones territoriales y el sistemático fracaso de las lides diplomáticas. Así, pues, a raíz de la firma de los recientes tratados de paz con Perú, la población se ha visto avocada a reprogramar esa clásica imagen triangular del Ecuador que desde la fundación de la República había formado parte indiscutible del imaginario patrio” (Hidalgo, 2021).

<sup>51</sup> Pasquel sugiere que existe una supuesta idea de pérdida de territorio ecuatoriano con las Actas firmadas en Brasilia en 1998 para finiquitar de una vez por todas el conflicto entre Ecuador y Perú y es supuesta porque en realidad demuestra que desde 1942 se han mantenido los mismos límites, incluso algunos definidos mucho antes en el año de 1936.

Ilustración 3. Mapa del Ecuador por regiones naturales



Fuente: Instituto Geográfico Militar, portal de Geoeduca

Esa es la imagen mental del Ecuador en cuanto a regiones<sup>52</sup>, esta es la imagen con la que muchos niños, ahora adultos, han crecido y han delimitado su identidad en función de los otros: “Yo soy de la Sierra y ellos son de la Costa y los otros son de la Amazonía”. Y es que, como diría Marc Augé, no existe identidad sin alteridad. En la Sierra se encuentra Quito, la capital de Ecuador, mientras que en la Costa se encuentra Guayaquil, el puerto del país que ha concentrado el poder económico. Otras ciudades de la Sierra han tenido importancia dentro de la historiografía ecuatoriana: Cuenca o Riobamba, por concentrar principalmente capital político. En cuanto a la Amazonía, es el espacio en donde, a inicios del nuevo siglo, se encuentra la mayor parte de la población indígena. “De las 13<sup>53</sup> nacionalidades identificadas por el Censo 2001, 8 se ubican en la Amazonía, 4 en la Costa

<sup>52</sup> A partir de 1978, el Instituto Geográfico Militar es el encargado de la cartografía del país. El mapa colocado en la figura uno se encuentra disponible en la página web de la institución estatal. Existen otros mapas como el político, el físico o el geográfico. No obstante, por motivos de la presente investigación, el mapa por regiones es el que permite ilustrar aspectos representados visualmente pero también aspectos que se ocultan. Tal como lo señala Sparkle, citado por Ana María Sevilla: “El mapa solo es capaz de entregarnos una imagen estable y sólida del espacio porque oculta discusiones de representación y hegemonía” (Sevilla Pérez, 2011, pág. 20).

<sup>53</sup> En la actualidad, al 2021, se habla de 14 nacionalidades. La información que data en este documento es referente a los datos procesados del Censo del año 2001. Por motivos de la pandemia, el Censo 2020 se suspendió y aún no se cuenta con información censal actualizada; no obstante, dado que la investigación data sobre la identidad de finales de la década de los 90, estos datos presentan una aproximación de lo que ocurría en este momento de la historia.

y 1 en la Sierra (la kichwa, que es la principal)” (INEC, 2006, pág. 14) y del total de la población ecuatoriana el 24% es indígena, de esa cifra cerca del 80% son kichwas (INEC, 2006, págs. 17, 35)

Ahora bien, dado que a través del mapa se construye la noción de identidad nacional — como lo señala Anderson— el mapa por regiones que establece elementos tripartitos del Ecuador permite entender el porqué en cierto momento histórico surgieron obras que pretendieron abordar el tema de la identidad ecuatoriana. Es importante notar que por región no solo es el espacio imaginario en un mapa, sino “un conjunto económico y social que se desarrolla y actúa en un espacio dado. No se trata de algo fijo e inmutable sino de todo un proceso” (Saint-Geours, 1994, pág. 145). Y aquello que se muestra en la década de los 90 con los conflictos y crisis políticas es que en Ecuador existe una pugna de poderes entre la Sierra y la Costa, pugna que se traslada al ámbito cultural y que además demanda cuestionarse sobre la identidad. Pero la pugna radica principalmente entre las ciudades de Quito y Guayaquil, que son las representantes<sup>54</sup> de cada región por decirlo de un modo. Por ello, pareciera ser una coincidencia que en la última década del siglo pasado existiera una preocupación por preguntarse sobre la identidad del ecuatoriano, de ahí, que, como se mencionó en el capítulo anterior, existan varios ensayos, en la década los 90, entre sociológicos y literarios, que se preguntaron sobre la identidad. No obstante, de todo ese corpus de ensayos sobresalen los textos de Adoum y de Donoso Pareja por la acogida que tuvieron si se toman en cuenta las varias reimpressiones y ediciones. El texto de Adoum tuvo seis ediciones e incluso contó con apoyo gubernamental para la primera, mientras que en el caso de Donoso Pareja, el texto se editó tres veces. Y dentro del contenidos de los ensayos se visualiza que existe una constante alusión a los ecuatorianos de la Costa y de la Sierra. Como se verá más adelante, el texto de Donoso Pareja nace como una respuesta al texto de Adoum, este último escritor representa a la Sierra y el otro a la Costa, lo cual, desde su planteamiento, deja ver ese mapa ecuatoriano que a la vez se fragmenta por los conflictos entre regiones<sup>55</sup>.

### Ensayos: manifestaciones textuales del mapa ecuatoriano de la década de los 90

Si bien es cierto que el mapa ecuatoriano refleja la existencia de cuatro regiones, tres continentales y una insular, en lo que concierne a esta investigación que toma en cuenta la producción de obras artísticas que a la vez son productos culturales que tuvieron gran impacto en el segundo lustro de la década de los 90, los ensayos situados desde una visión

---

<sup>54</sup> Cada región está conformada por provincias. Quito pertenece a la provincia de Pichincha y es la capital de la provincia y, además, del país. Guayaquil es la capital de la provincia del Guayas.

<sup>55</sup> Otra manera de ver el conflicto entre regiones es a través de quién ostenta el poder. De la historia de los presidentes del Ecuador, que data en Wikipedia ([https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Presidentes\\_del\\_Ecuador](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Presidentes_del_Ecuador)), se puede observar que existe un intercambio constante entre presidentes de la Costa y de la Sierra que han asumido el cargo, cuando se ubica en la columna de procedencia. Salvo por Lenín Moreno, quien nació en el Tena, una ciudad de la Amazonía, el poder se ostenta entre la Sierra y la Costa. Es preciso aclarar que esta es una manera de ver cómo oscila el poder entre regiones, otra, incluso más acertada, es determinarla según el partido político que ganó, a qué región representa.

de la Sierra y de la Costa, así como la película que –como ya lo dijo Alemán– mapea al Ecuador desde lo audiovisual permiten hablar de un mapa cultural ecuatoriano que solo incluye a dos de las cuatro regiones de manera visible y excluye a las otras en términos de un discurso textual.

#### Abordaje de los ensayos: consideraciones (Sustancia del contenido)

El estudio del ensayo de por sí presenta dificultades en su abordaje por la naturaleza del género. Bien señala Martínez Estrada que puede tomar cualquier estructura. El propio nombre evoca la acción de ensayar, de experimentar. Lo cierto es que su flexibilidad es una oportunidad para abordarlo desde diferentes perspectivas y disciplinas. Liliana Weinberg, estudiosa del ensayo latinoamericano y reciente ganadora del Premio Internacional Alfonso Reyes 2021, “sugiere analizar o entender el ensayo más allá del mero análisis (descripción del texto), sino de entender su ‘inscripción’ en un mundo social de sentido” (Weinberg, 2007, pág. 15).

La misma Weinberg, en varios textos como *Umbrales del ensayo* (2004), *Situación del ensayo* (2006) y *Pensar el ensayo* (2007), ha establecido diversas maneras de acercarse a este género a pesar de lo flexible que puede ser. Lo cierto es que este aspecto que podría parecer una limitante porque no existe un modelo establecido para analizarlo; no obstante, lo que provoca es que se creen, según las necesidades, distintos enfoques de estudiarlo. Weinberg señala, con frecuencia, tres aspectos: la autoconfiguración, la periodicidad y el *más allá* y *más acá*. El primer aspecto, como ya se mencionó en capítulos previos, está relacionado con identificar cómo se va construyendo el ensayista dentro y fuera del texto; es decir, en elementos como el prólogo, los pies de página e incluso las declaraciones se puede conocer la autoconfiguración. En este aspecto también está inmerso el tránsito que existe del yo del ensayista en una voz individual o en una voz plural, es decir, ¿cuando habla, lo hace desde la primera persona del singular o del plural o desde ambas? El segundo aspecto se refiere al momento y lugares en que fue desarrollado el texto. El tercero es el más versátil de todos en el que se consideran elementos relacionados con la producción de los ensayos, qué sucedió alrededor de ellos, cómo fue su distribución, tuvieron auspicios, entre otras, son las preguntas a responder.

Tomando en cuenta lo expuesto y con el fin de establecer un puente que permita entablar la relación intertextual<sup>56</sup> y hacer posible la transposición de significados de los ensayos hacia la película, es decir, de un código a otro código, se procedió a desarrollar un modelo de análisis glosemático con el objetivo de abordar el tema de la identidad tomando en cuenta las características propias del género y de los ensayos objeto de estudio en esta investigación.

---

<sup>56</sup> Cuando me refiero a relación intertextual, hablo de la conexión que hay entre textos, entendiéndolo que los ensayos son un texto y la película es otro texto que están conectados. Desde la perspectiva de Torop, en la traducción intersemiótica existe una relación extratextual, pues los textos de una sustancia son traducidos a textos de otra sustancia.

El modelo glosemático contempla la existencia de dos planos que están relacionados entre sí: el plano del contenido y el plano de la expresión<sup>57</sup>. En el plano de la expresión se colocan los elementos que corresponden al código (lenguaje) y a la estructura del texto y en el plano del contenido van los elementos que componen al texto u objeto analizado que lo hacen esencialmente lo que es, para luego conocer lo que quiere significar dentro de la lectura que se realiza de todos los elementos de ambos planos. Para proceder al análisis de los ensayos, se tomó en cuenta que la traducción intersemiótica es la transposición de un significado de un texto A a un texto B, lo que a la vez implica, la pérdida de significado de A a B y la formulación de un nuevo significado al que se agregan nuevos atributos hacia el objeto o texto que está siendo traducido. Evocando una figura retórica, la traducción como sinécdoque, se toma una parte por el todo.

Es así que siguiendo esta premisa, en primer lugar, se procedió a revisar la totalidad de los ensayos y luego en función de responder a la pregunta: ¿De qué manera se construye la identidad ecuatoriana?, se seleccionaron apartados de cada uno de los dos ensayos y luego de cada apartado se tomaron elementos temáticos en común recurrentes, los cuales son: enunciación de la identidad, nociones étnicas y música<sup>58</sup>. Si bien es cierto que los ensayos hablan de la identidad, lo que se buscó son las caracterizaciones y la construcción de un personaje, puesto que existen anécdotas y relatos históricos que cuentan hechos sobre la historia del Ecuador, los cuales si bien son constitutivos de la historia del país, no reflejan la aseveración narrada en presente del indicativo de lo que es ser ecuatoriano. De la enunciación de la identidad, se tomó en cuenta cuando los ensayistas mencionan la palabra, así como la utilización del verbo ser que define un estado o comportamiento. En cuanto a las nociones étnicas, estas están relacionadas con la enunciación y denotan una caracterización del ecuatoriano, lo mismo ocurre con la música<sup>59</sup>. De esta selección, se procedió a analizar los elementos de la forma de contenido (caracterización del ecuatoriano: Costa vs. Sierra y yo del ensayista) y de la forma de la expresión (estructura). De esta manera se encontró lo siguiente (cuadro 5):

---

<sup>57</sup> Como se vio en el capítulo II, esta distinción nace del aporte que hizo Hjelmslev a la semiótica; el modelo que desarrolla este semiólogo ha sido anotado por varios autores para poder estudiar el significado de varias obras. En ese sentido, se ha tomado como referencia este modelo biplanar para desarrollar el acercamiento al estudio del ensayo y hacerlo equivalente con el estudio del filme, puesto que del filme ya se cuentan modelos establecidos desde la glosemática que permiten analizarlo.

<sup>58</sup> Se encontraron más elementos relacionados con la identidad como la vestimenta o la visión del ecuatoriano en el extranjero. No obstante, se delimitó el análisis. Estos elementos pueden convertirse en la invitación para seguir indagando en este tema en futuras investigaciones.

<sup>59</sup> Si bien es cierto existen otros elementos simbólicos, los que fueron seleccionados permitieron establecer, como bien señala Gilberto Giménez cuando habla de la construcción de la identidad, “relaciones múltiples centradas en el sujeto en determinada situación social” (Giménez, 2009, pág. 11) y estas relaciones fueron al interno del texto pero también con el filme, puesto que el proceso de investigación y de análisis implicó una conversación constante entre los ensayos y la película para poder establecer las categorías.

Cuadro 5. Elementos glosemáticos en los ensayos analizados

Sustancia de la expresión (lenguaje)	Forma del contenido (componentes)	Forma de la expresión (estructura)	Sustancia del contenido (transversal / identidad)
Género	Componentes	Estructura	
Ensayo literario (texto)	Caracterización del ecuatoriano: Costa, vs. Sierra vs. otros Punto de vista: Yo del ensayista (enunciación)	Estructura de los ensayos (aspectos internos y externos)	

Elaboración: propia

Es importante apuntar que estos elementos de los planos de la expresión y de contenido están relacionados con la forma cinematográfica y permiten establecer relaciones dentro del propio ensayo para ver la construcción de la identidad centrada en el sujeto. Así, la caracterización de los personajes estará relacionada a la vez con la profundidad de campo, el punto de vista de los ensayos encontrará su asidero en los movimientos de cámara y la enunciación en las locaciones o espacios filmicos, así como en otros elementos de la forma filmica. En cuanto a la estructura, estos son elementos propios del género que posibilitan “entender el ensayo dentro de un mundo social de sentido” (Weinberg, 2007). A su vez, están atravesados por lo dicho textualmente por los autores.

Ahora bien, una vez que se determinaron los elementos del plano del contenido, se procedió a sistematizar las afirmaciones de los autores en torno a ellos. De esta manera, se ha encontrado lo siguiente:

Forma del contenido de los ensayos:

Cuadro 6. Enunciación de la identidad en los ensayos literarios

Enunciación de la identidad		
	Jorge Enrique Adoum	Miguel Donoso Pareja
Título	Ecuador: señas particulares	Ecuador: identidad o esquizofrenia
Posición de los autores	“Confundimos identidad –ser idéntico a sí mismo, en virtud de ser distinto del otro– con la suma de señas particulares que pueden ser comunes (...). El hecho de parecerse a alguien no cambia el rostro propio: que otros tengan frente, nariz y boca –e incluso la misma cicatriz o labio leporino– no obliga, ni siquiera autoriza, a borrar esos rasgos de nuestro retrato. Que otros tengan ojos, no nos impide vernos con los nuestros en el espejo”, pág. 2.	“... El Ecuador es un país esquizofrénico, partido escindido mental y emocionalmente. (...) los ecuatorianos tenemos una identidad esquizofrénica (esquizoide por lo menos) o, siendo optimistas, esquizomaniaca”, pág. 11.  “Lo grave es que, así como la esquizofrenia conduce a las personas a la locura total, una identidad nacional esquizofrénica puede llevar a un país a su disolución, a desmoronarse, a caerse en pedazos”, pág. 12.

Fuente: *Ecuador, señas particulares* y *Ecuador: identidad o esquizofrenia*  
Elaboración: propia

Los títulos de ambas obras enuncian al país. Los autores quieren hablar de cómo es el Ecuador, de la identidad de ¿un territorio, una imagen mental sobre un mapa, de una nación?, pero ¿qué implica la identidad de un país? Más tarde nos enteramos que el país son las personas y sus manifestaciones desde diversos ámbitos: políticos, sociales, culturales; el país son los hechos históricos que lo marcaron y se agruparon bajo la idea de una nación. Es así que Adoum parte de las consideraciones que presentan una similitud en el país al referirse a las “señas particulares”, mientras que el otro plantea de entrada una oposición entre “identidad o esquizofrenia”. Pareciera ser que Donoso Pareja al utilizar la conjunción disyuntiva “o” está denotando la diferencia, la separación de los dos conceptos: es identidad o es esquizofrenia, pero no pueden ser ambos. Además que esta separación coloca a la identidad dentro del ámbito de la enfermedad mental y viceversa. Existe una equivalencia, al parecer, semántica, para el autor, entre identidad y esquizofrenia. No obstante, al profundizar cuál es su posición, luego afirma que la identidad ecuatoriana es esquizofrénica. En una aparente contradicción con el título, después llega a establecer una respuesta: no es identidad o esquizofrenia, sino que es una identidad esquizofrénica: “los ecuatorianos tenemos una identidad esquizofrénica (esquizoide por lo menos) o, siendo optimistas, esquizomaniaca” (Donoso Pareja, 1998, pág. 11). Un aspecto interesante a notar desde donde enuncia Donoso Pareja es que esta escisión del ecuatoriano, dice, provocará la disolución del país.

Es que las aseveraciones impactan, puesto que escinden aquello que pareciera ser compacto. La palabra identidad lleva consigo la distinción de que hace algo o a alguien único, característico, que lo distingue por sobre los demás. Pero también que lo hace igual. La palabra en sí trae consigo una carga semántica ambivalente. Al recurrir a la definición que establece la RAE, se señala que el término viene del latín que indica que algo es “lo mismo”; las entradas de lo que significa la identidad van desde la “cualidad de ser idéntico” hasta la “conciencia que una persona o colectividad tiene de ser ella misma y distinta a los demás” (RAE).

Por otro lado, en el caso de Adoum, la enunciación ocurre desde la palabra “señas”, que remite a aquello que caracteriza algo. Señas viene de señal y designa, entre otras definiciones, a un “indicio o gesto para dar a entender algo...” o los “rasgos característicos de una persona” (RAE). Lo cierto es que Adoum decide hablar de las “señas particulares”, de aquello que es diferenciador y particular, una suerte de doble distinción. Llama la atención por ejemplo que su posición frente al concepto de la identidad se avoque a la distinción. “Confundimos identidad con la suma de señas particulares... el hecho de parecerse a alguien no cambia el rostro propio” (Adoum, 2004, pág. 2). Adoum utiliza palabras como rostro, retrato, sustantivos que muestran la distinción. Por lo que enuncia desde la diferencia, desde aquello que hace único a los ecuatorianos.

Ahora bien, es importante apuntar que Adoum en la enunciación recurre a la primera persona del plural (confundimos... no nos impide...). Se incluye dentro de lo que nombra; mientras que Donoso Pareja, como buen diagnosticador de una enfermedad, se mantiene al margen. Habla desde la tercera persona del singular y del plural (los ecuatorianos..., el Ecuador...). Este aspecto no se mantiene uniforme a lo largo de los ensayos. Como se verá más adelante, los autores transitan del “nosotros” a “ellos” o al “él” con mucha frecuencia. Lo interesante es notar en qué momentos sí ocurre el tránsito hacia la autoidentificación y cuándo existe una distancia de dictaminador.

Ante lo expuesto, se observa que la forma del contenido de los ensayos en cuanto a la enunciación de la identidad parte desde dos puntos de vista que son distantes entre sí. El uno escinde al ecuatoriano o al Ecuador y el otro, en cambio, busca indagar sobre aquellas señas que hacen particular a los ecuatorianos. El yo ensayista de los autores en la enunciación también difiere, puesto que el uno se identifica y se incluye dentro de lo que cuenta mientras que el otro toma distancia y establece un juicio.

Cuadro 7. Nociones étnicas en los ensayos literarios

Nociones étnicas	
Jorge Enrique Adoum	Miguel Donoso Pareja
<p>“El ecuatoriano, en general —el de la Costa menos—, adopta, de entrada, una actitud de derrota, casi servil de 'indio' o 'longo' en el extranjero o frente a quien le parece superior por su nacionalidad, su cargo, su dinero: 'patrón', en suma”, págs. 45-46.</p> <p>“La utilización sistemática del término [longo] en nuestra vida cotidiana expresa una doble violencia: por un lado, de los ecuatorianos frente a 'lo ecuatoriano', frente a lo que somos y a lo que no podemos ser. Y, por otro, revela un juego perverso de construcción de identidad individual y grupal. Constituye un intento por escapar de 'lo ecuatoriano' mediante la inferiorización y deshumanización del otro como 'longo'. Un juego fallido, frustrado, sin embargo, porque quien usa lo longo para discriminar al otro también se discrimina a sí mismo, muestra, ya, la presencia de lo longo en su propio ser”, pág. 45.</p>	<p>La lengua es otro de los factores que nos unifican dentro de la diversidad. Más allá del español (el castellano', esto es, la lengua de Castilla, diría un catalán), que nos determina como hispanohablantes, los quichuismos abundan entre nosotros, remarcando lo indígena como parte muy significativa de nuestra identidad, no solo en la Sierra sino también en la Costa”, págs. 3637.</p> <p>“Somos, sin la menor duda, mestizos. Para decirlo rápido: en el Ecuador el que no tiene de inga lo tiene de mandinga', lo que implica una tergiversación substancial porque, según este enunciado, somos primero blancos y después indios o negros, y el orden de los factores, en este caso, sí altera el producto, porque lo que deberíamos decir es que en el Ecuador, sobre una base indígena, el que no tiene de albino tiene de endrino' o, en sustitución, el que no tiene de chamuscado tiene de blanqueado””, pág. 46.</p>

Fuente: *Ecuador, señas particulares* y *Ecuador: identidad o esquizofrenia*

Elaboración: propia

Luego de abordar la enunciación de la identidad, otro de los elementos que permite contestar a la pregunta de cómo se construye la narrativa de la identidad ecuatoriana está relacionada con las cuestiones étnicas, término que está asociado con la pertenencia a un grupo social. Se ha denominado cuestiones étnicas, debido a que existe una comparación constante al emplear el lenguaje con términos que provienen del kichwa, lengua de una de las 14 nacionalidades<sup>60</sup> (grupos indígenas) que posee el Ecuador. El kichwa es una de las lenguas que más ha impactado el lenguaje de los ecuatorianos, sobre todo los que se encuentran en la Sierra. Algo similar se podría decir del náhuatl que prevalece en la parte central de México.

En las aseveraciones escogidas en torno a este tema se observan dos aspectos. El primero, el uso del término “longo”, que viene del kichwa y quiere decir joven. Otro término es

<sup>60</sup> En el Ecuador, según el Consejo Nacional para la Igualdad de Pueblos y Nacionalidades, existen 14 nacionalidades (grupos indígenas) y 18 pueblos (Ministerio Coordinador de Patrimonio, s.f.).

“indio”. Ambos son usados de una manera despectiva. El segundo aspecto tiene que ver con la comparación que existe entre Sierra y Costa. Los autores hacen una distinción entre las dos regiones, por lo que desde el lugar donde enuncian ya van marcando las fronteras internas y el establecimiento de fronteras permite la existencia de la identidad. Como afirma Gilberto Giménez: “La identidad se define primariamente por sus límites y no por el contenido cultural que en un momento determinado marca o fija esos límites” (Giménez, 2005). En el caso de lo enunciado por Adoum y Donoso Pareja, existen fronteras en términos del lenguaje, pues quien utiliza la palabra “longo” habla más de sí mismo que de a quién se refiere –se diría en lenguaje coloquial– y se construyen fronteras espaciales, por región: “El ecuatoriano en general –el de la Costa menos–”, dice Adoum, mientras que Donoso Pareja resalta “...los quichuismos abundan entre nosotros, remarcando lo indígena como parte muy significativa de nuestra identidad, no solo en la Sierra sino también en la Costa”. Al enfatizar que los quichuismos son parte de la identidad ecuatoriana también en la Costa, el autor deja leer entre líneas una suerte de rechazo o de negación que existiera por parte de esta región en relación a esta lengua, y quizá, extensivamente, al grupo de los indígenas, puesto que, como continúa Donoso Pareja, “somos mestizos”; no obstante, **“somos primero blancos y después indios o negros, y el orden de los factores, en este caso, sí altera el producto”**. Esta afirmación, a más de causar sorpresa por el contenido racial que lleva consigo, permite la reflexión de quiénes tienen u ostentan el poder por el “orden de los factores”. Ante todo están los blancos, luego los indios y por último los negros. De este modo, la narrativa de la identidad ecuatoriana también se va edificando según el aspecto físico, étnico-racial. Se establece una jerarquía, una superioridad y se devela el racismo imperante, ya que los propios autores hablan de la discriminación que existe al emplear el lenguaje y lo definen como un rasgo distintivo de la manera de comportarse de los ecuatorianos, sean de la Costa o de la Sierra. Tanto Adoum como Donoso Pareja coinciden en que un rasgo común de la identidad ecuatoriana es la negación de lo indígena, aspecto muy notorio en el empleo del lenguaje.

Así, en estas aseveraciones, si nos trasladamos al mapa ecuatoriano por regiones, quedan fuera la Amazonía como parte continental y la región insular. La constante necesidad de distinción de los ecuatorianos a partir de aquellos que pertenecen a la Costa y aquellos a la Sierra evidencia, desde otra lectura, el conflicto de poderes entre ambas regiones, y la exclusión de un tercero, de un cuarto, de todos aquellos quienes no formen parte de la discusión que existe entre la Costa y la Sierra, entre Guayaquil y Quito, las capitales de ambas regiones, respectivamente. De esto surge una pregunta: ¿se puede construir una identidad a partir de la negación del otro? Contestar esta interrogante podría suponer una visión maniquea y lejos de querer polemizar, la respuesta a esta idea de la identidad se puede entender desde la construcción de las representaciones sociales. Giménez al hablar de cómo estas se van formando, menciona que existe un núcleo y elementos periféricos que lo sostienen. El núcleo, en el caso de la narrativa de la identidad ecuatoriana, es esa construcción en relación al otro, el establecimiento de fronteras y límites, el regionalismo. Aquello que es el ecuatoriano de la Sierra vs. el ecuatoriano de la Costa. Los elementos periféricos, en este caso, giran en torno al empleo del lenguaje y a la cuestión étnica.

Al relacionar la enunciación de la identidad por parte de los autores, el uno habla de los elementos comunes mientras que el otro se para sobre la fragmentariedad del ecuatoriano. Trasladando estas posiciones en relación a las cuestiones étnicas, encontramos que las señas particulares entre ambos autores es la negación del indígena mediante el uso despectivo del lenguaje; mientras que la fragmentariedad surge, por un lado, desde la mirada despectiva hacia el indígena, y, por otro, desde la noción de una suerte de jerarquías entre los ecuatorianos.

Ahora bien, en la misma enunciación, se puede observar que los autores se distancian de aquello que nombran cuando de cuestiones étnicas se trata<sup>61</sup>. Adoum utiliza la tercera persona de singular para referirse al empleo del lenguaje por parte de los ecuatorianos, esto se puede leer desde dos lugares: el primero que el autor se aleja porque no se identifica con ese comportamiento. Lo segundo, que al utilizar el singular no está generalizando, sino está hablando de una identidad individual dentro de la colectividad. Pareciera señalar que es un individuo quien realiza la acción. Por su parte, Donoso Pareja oscila entre la primera persona del plural, es decir, se incluye dentro de aquello que nombra.

Cuadro 8. La música en los ensayos literarios

Música	
Jorge Enrique Adoum	Miguel Donoso Pareja
<p>“La tristeza de la alegría popular</p> <p>“El primero que, retratándonos, dijo que los ecuatorianos parecemos 'bolivianos con Valium', se refería seguramente a los de la Sierra, en alusión a la lentitud de sus reacciones, a su desgano de vivir, o sea a su tristeza”, pág. 225.</p> <p>“Con tales excepciones, la canción ecuatoriana es un lamento constante por la soledad o por la imposibilidad de amar o la inconstancia de la 'ingrata', llamamiento de la madre a un niño desprotegido en la tiniebla, queja por la mala suerte como definición del destino, invocación a la muerte...”, pág. 227.</p> <p>“Aunque en la Costa la pena cantada es menor y más rara la tendencia a la auto-comisericación (...), muchos de nuestros pasillos más hermosos y sentimentales han sido creados en esa región del país, donde se ha convertido en ídolos a quienes allí supieron interpretarlos mejor: (...) Julio Jaramillo”, pág. 228.</p>	<p>“De la sordera al haraquiri<sup>60</sup> y del voto biferonte a la locura.</p> <p>“Música identifica al Ecuador como un país triste.</p> <p>“A ojo de buen cubero podría decir que, de acuerdo a nuestra música, somos un pueblo triste. Sí y no, porque somos un pueblo (yo no) que baila –y muy bien, especialmente en la Costa– pero no tenemos un ritmo que nos identifique. Nuestra conducta ratifica, a veces, lo que acabo de decir. En efecto la música ecuatoriana es de cantina, para emborracharse y llorar, no para una fiesta”, pág. 54.</p>

Fuente: *Ecuador, señas particulares* y *Ecuador: identidad o esquizofrenia*  
Elaboración: propia

<sup>61</sup> Aquí me refiero a los grupos indígenas que existen en el Ecuador. El dominante es el kichwa. Los autores son mestizos y desde la posición de quien domina un territorio es desde donde miran.

La música es otro de los aspectos que, dentro de los componentes de la forma del contenido, es un rasgo identitario de los ecuatorianos. A diferencia de los elementos anteriores, pareciera ser que la música se convierte en una seña particular en ambos ensayistas. Tanto Adoum y Donoso Pareja coinciden en que la música ecuatoriana es triste y que eso identifica al Ecuador y a los ecuatorianos. Nuevamente, aparece la distinción entre el ecuatoriano de la Costa y el de la Sierra, solo para matizar que esa tristeza es menor en la Costa aun cuando en Guayaquil haya nacido uno de los cantantes más representativos de Latinoamérica: Julio Jaramillo.

Dentro del tránsito del yo del ensayista, los dos autores emplean la primera persona del plural (“nosotros”) porque se sienten identificados con lo que escriben. “Somos un pueblo triste”, “... los ecuatorianos parecemos ‘bolivianos con valium’” son las afirmaciones que dejan ver este acuerdo entre los ensayistas. Ahora bien, a pesar de que existe una seña particular muy clara, existe una discrepancia en torno a si existe un ritmo que caracterice al ecuatoriano. Adoum pareciera sugerir que es el pasillo; no obstante, Donoso Pareja sostiene que no existe uno en particular, pero la música que se hace en el país es para “emborracharse y llorar”.

Forma de la expresión de los ensayos:

Ahora bien, partiendo de la forma de la expresión, para entender la estructura de los ensayos se ha desarrollado el siguiente cuadro (n. 9) comparativo:

*Cuadro 9. Forma de la expresión: estructura de los ensayos*

TÍTULO	ECUADOR: SEÑAS PARTICULARES	ECUADOR: IDENTIDAD O ESQUIZOFRENIA
Año de publicación	1997	1998
Origen del autor	Sierra (Ambato)	Costa (Guayaquil)
Ediciones	6	3
Editorial	Eskeletra	Eskeletra
Estructura (capítulos)	16 capítulos o apartados	13 apartados generales, 89 subapartados
Prólogo	Sí (aclara la publicación)	No
Epílogo	No	Sí (aclara la publicación)
Auspicios	Sí (gubernamental)	No
Notas al pie	Sí	No

Elaboración: propia

El enfocarse en el título de los ensayos da pautas para entender desde dónde miran los autores, cuál es su punto de vista. Ya Iván Carvajal menciona que Adoum es el psicólogo social mientras que Donoso Pareja es el médico psiquiatra que diagnostica al enfermo, pero es una enfermedad mental, una que no es evidente corporalmente. Lo cierto es que estas apreciaciones se convierten en subtextos de los títulos. Una pregunta surge: ¿Qué función cumplen el psicólogo y el psiquiatra? Pareciera que ambos miran desde un lugar que no los involucra. Adoum al hablar del ecuatoriano lo hace en tercera persona del singular, se distancia del sujeto que observa; mientras que Donoso Pareja no se distancia, deambula entre la primera persona del plural y la tercera persona del singular, como se verá en apartados posteriores.

Respecto a las motivaciones del nacimiento de los ensayos, Adoum menciona que esta búsqueda empezó hace poco (antes de 1997) y que es una labor sin conclusión: “lo buscamos pero quizás no lo hallemos, entero, nunca, porque cada descubrimiento de un rasgo de carácter nos muestra nuevos secretos” (Adoum, 2004, pág. 25). De hecho, menciona la imposibilidad de definir una identidad como tal, pero luego sí habla de las “señas particulares” que nos hacen comunes; es decir, no podemos definir al ecuatoriano desde una identidad “sólida”, pero sí desde los elementos comunes entre quienes son parte de ese país llamado Ecuador.

Sostiene: “El ecuatoriano, en general —el de la Costa menos— adopta, de entrada, una actitud de derrota, casi servil, de “indio” o “longo<sup>62</sup>” en el extranjero o frente a quien le parece superior por su nacionalidad, su cargo, su dinero: “patrón”, en suma” (Adoum, 2004, págs. 45-46). Al hacer estas aseveraciones, Adoum está creando un personaje denominado “el ecuatoriano”, el cual está caracterizado como un ser derrotado, fallido, en un espacio constante que traspasa lo nacional e incluso lo alcanza fuera de él cuando viaja al extranjero.

En cuanto al ensayo de Donoso Pareja, este surge como contestación al libro mencionado, en 1998, un año más tarde. “El enunciado del título, el formato del texto, el número de páginas, incluso detalles aparentemente inocentes como el diseño de la portada y contraportada, crean en el lector el efecto, conscientemente buscado, de ver la obra de Donoso Pareja como una réplica en relación con la de Adoum” (Velasco, 2000, pág. 117).

Y es que en afán de responder a Adoum, Donoso Pareja crea una suerte de taxonomía de características que poseen los ecuatorianos, se centra en los de la Costa y de la Sierra. Dice así:

Resulta deprimente saber que nos sentimos tan poca cosa y que así queremos ser, exactamente con las mismas “señas particulares” que nos hemos endilgado siempre: un quiteño que se siente joya, el centro del país, se reconoce vago (burócrata, subrayan en la Costa) y se la pasa “encantado” (de “poca madre”, opinaría un mexicano); y un

---

<sup>62</sup> La palabra longo viene del kichwa y significa joven o muchacho. No obstante, en este ejemplo es usado despectivamente, pues en Ecuador la palabra adquirió un significado peyorativo. El DRAE recoge las definiciones de la siguiente manera: “**1.** adj. Ec. Dicho de un muchacho: Nativo. U. t. c. s. U. m. en sent. Despect / **2.** adj. Ec. **adolescente.** U. t. c. s. U. m. en sent. despect”.

guayaquileño que “jamás siente el temor” (primitivo, salvaje, remarcan en la Sierra), “no hay nadie quien lo iguale” (“no mames”, diría un mexicano) y “bien franco” (léase indiscreto y malcriado) (Donoso Pareja, 1998, pág. 60).

Ahora bien, resulta importante notar que en la réplica de Donoso Pareja a Adoum la autoconfiguración de las obras y de los autores toma forma, pues el origen del ensayo publicado en 1998 nace de la necesidad de contestar la visión de Adoum, quien es un escritor nacido en la Sierra ecuatoriana, en Ambato. No obstante, ha vivido también en Quito; de hecho, en esta ciudad murió. Donoso Pareja, en cambio, nació y murió en Guayaquil, ciudad que pertenece a la Costa. Las acotaciones que hacen de los ecuatorianos ambos autores parten también de esa escisión que existe en el Ecuador cuando nos remitimos al mapa de las regiones<sup>63</sup>. Ambos van construyendo la identidad del ecuatoriano en función del otro; es decir, el ecuatoriano de la Sierra es así y el de la Costa es de otra manera, pero el ecuatoriano de la Amazonía está ausente en su narración. Esto a su vez deja ver el conflicto social que atravesaba el Ecuador en la década de los 90 cuando en 1998 se reconoce apenas la existencia de la población indígena en la Constitución al establecer que el Ecuador es un país multicultural y pluriétnico. Lo particular de esta ausencia es que podría entenderse que lo indígena no está representado porque no tiene una voz clara; sin embargo, cuando Adoum utiliza la palabra “longo” manifiesta la presencia de lo indígena a través del lenguaje, pero es una presencia que ubica el indígena dentro de lo marginal.

### Película: *Ratas, ratones y rateros*

#### El contexto del filme

Francis Vanoye et al., al referirse sobre los principios del análisis cinematográfico, mencionan que “Analizar una película es también situarla en un contexto, en una historia. Y si se contempla el cine como arte, es situar la película en una historia de las *formas* cinematográficas” (Vanoye & Goliot-Lété, Principios del análisis cinematográfico, 2008, pág. 21). Siguiendo la premisa de estos autores, sendos estudios se han realizado sobre *Ratas, ratones y rateros*. Christian León clasifica a la película dentro del cine de marginalidad latinoamericano. Radomiro Sportono coloca al filme en la categoría de “cine sobre infancia juventud marginal” (Dillon, 2005, pág. 2). Jorge Luis Serrano sostiene que ha marcado un hito dentro de la minúscula filmografía ecuatoriana (Serrano, 2001, pág. 97).

Y es que *Ratas, ratones, rateros* “obtiene el Premio a mejor película en el Festival de Cine Latinoamericano en Trieste (Italia, 2000), también es nominada para el Premio Goya de España, como la mejor película de habla hispana dos años después. En el Ecuador, se

---

<sup>63</sup> Esa escisión que existen en la idea del país que dejan ver las diferencias regionales también pueden leerse como diferencias de clase. Son ambas las que imperan en esta fragmentariedad al momento de construir el relato de la identidad.

convierte en la película ecuatoriana más taquillera de su historia, con más de 130.000 espectadores y 25 semanas en cartelera” (Dillon, 2005, págs. 152-153).

Serrano señala como antecedente de la producción de este filme a *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel. “El realizador ecuatoriano relee *Los olvidados* desde nuestra realidad presente, actual. Pero lo hace también desde una estrategia retórica contemporánea. El ritmo del relato, su organización diegética y su banda sonora, participan ya de una estética plenamente posmoderna” (Serrano, 2001, pág. 95). Y en este aspecto coinciden autores como Dillon o León, que sostienen que películas como *La vendedora de rosas* (Colombia, 1998), *Pizza, birra, faso* (Argentina, 1997) y *Amores Perros* (México, 2000) forman parte de este corpus que continúa una tendencia establecida por Buñuel. La denuncia de la realidad en la que viven los personajes, tanto de Colombia, Argentina y México se deja ver en estos filmes.

Ante lo expuesto y considerando que *Ratas, ratones y rateros* ha sido un hito en la historia de la cinematografía ecuatoriana. A continuación, se citarán los estudios que se han elaborado en torno al filme tanto para la obtención de un título de pregrado como de posgrado. Llama la atención que en este establecimiento de estudios sobre el film, existan aquellos publicados en el año 2018, lo que demuestra que la película continúa siendo un objeto de estudio y de interés hasta nuestros días.

Como se mencionó, Christian León desarrolló una investigación de maestría<sup>64</sup> (2005) titulada “El discurso de la marginalidad en el cine latinoamericano de los años 90”, en la que analiza *Ratas, ratones y rateros* (1999) en conjunto con películas como *La vendedora de rosas* (Colombia, 1998), *Pizza, birra, faso* (Argentina, 1997) y *Amores Perros* (México, 2000). Como su título lo indica, el enfoque de esta investigación es tratar la marginalidad y el realismo sucio en las películas citadas. Para León, estos filmes “...muestran la similitud que guardan las vidas de los marginales con las de cualquier persona que no se considere como tal. Por esta razón, configuran una particular concepción del discurso audiovisual que retoma las tensiones culturales contemporáneas para construir una especie de estética de la marginalidad” (León, 2005).

En esta misma línea, Carlos Castro también desarrolla en 2012 una investigación titulada: “La mirada en el cine de Sebastián Cordero: De *Ratas, ratones y rateros* (1999) a *Pescador* (2012)”, en la que realiza un recorrido por la cinematografía producida por Cordero en una década aproximadamente.

Para Carlos Castro, por ejemplo, en *Ratas, ratones y rateros*, “los escenarios naturales pasan a convertirse en (o a reforzar su calidad de) imágenes mediatizadas”/“espectacularizadas”. Lo cual se corresponde con la idea de un Ecuador “diverso”, visualmente rico e interesante (Castro, 2012, pág. 68)”. Este aspecto ya lo

---

<sup>64</sup> La investigación se publicó en la Serie Magíster (vol. 64) de la Universidad Andina Simón Bolívar. Para efectos de este documento, se utilizará esta versión y no la tesis.

abordó Gabriela Alemán en su tesis doctoral “La huella audiovisual en la cultura ecuatoriana” en 2003. Alemán afirma que *Ratas...* “es la primera película ecuatoriana que pretende mapear audiovisualmente al Ecuador” (Alemán, 2003). No obstante, según Alemán, este mapeo no busca establecer una identidad nacional, sino su ausencia es la que prima.

Quando Cordero jerarquiza al país, lo divide y reconstruye filmicamente, no lo hace con una estructura de dominación y representación en mente. No busca establecer una columna vertebral, una columna ecuatorial, donde cada actor del drama nacional tenga un pie de entrada predeterminado. Una hendidura propia. Más bien, y la propia estructura abierta de la narración lo permite, lo que la película establece como norma es la inestabilidad. La falta de identidad. Lo movedido como momento histórico (Alemán, 2003).

Quizá, para Alemán, la intención de mapear audiovisualmente al Ecuador lo que busca es darle verosimilitud al relato y no una identidad nacional. No obstante, varias lecturas se pueden realizar a partir de la idea de mapeo, que permite localizar, sobre todo en el espacio, un objeto o un aspecto. Entonces en ese mapeo cómo se localiza al o los ecuatorianos, por ejemplo. Y es en esta ambivalencia en torno a lo identitario que se han desarrollado otros estudios. Pablo Antonio Vázquez en 2010 realizó una investigación intitulada: La recreación de la ecuatorianidad en el imaginario simbólico de los filmes: *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), *Ratas, ratones y rateros* (1999), *Que tan lejos* (2006) y *Cuando me toque a mí* (2008). En lo que concierne a la película de Cordero, hizo un estudio de recepción a través del establecimiento de grupos focales para responder la pregunta: “¿Producen nuevos constructos, que son parte del imaginario de la ecuatorianidad, el uso de las representaciones simbólicas, de los códigos y de los lenguajes del cine ecuatoriano posmoderno, desde procesos comunicacionales e identitarios de la sociedad ecuatoriana? (Vázquez, 2010, pág. 7)”.

En esta misma línea, Gabriel Galarza, para obtener el grado de licenciatura en 2014, indagó sobre “La construcción de una imagen estereotipada de la sociedad ecuatoriana: análisis comparativo de la presencia de estereotipos en las películas *Ratas, ratones y rateros* de Sebastián Cordero y *Cuando me toque a mí* de Víctor Arregui”. Galarza realiza el abordaje de la imagen estereotipada a través del análisis del lenguaje cinematográfico de las películas, para concluir que “ambas películas manejan estereotipos, éstos no son determinantes al momento de construir el discurso, sino sólo en la construcción de los personajes” (Galarza, 2014, pág. 114).

Continuando con un enfoque similar, Marlon Muñoz en 2018 investigó sobre “Comunicación, representación e identidad: análisis de percepción del cine ecuatoriano en la construcción de la identidad nacional. A partir de los filmes *Ratas, ratones y rateros* (1999) y *Prometeo deportado* (2010). En este texto de obtención al grado de licenciatura, Muñoz concluye que “La lectura del cine ecuatoriano sobre la construcción de la identidad grafica una vulnerable percepción sobre lo nacional, que aún se encuentra en disputa por su representación” (Muñoz, 2018, pág. 93). Para llegar a esta conclusión,

realiza un recorrido etnográfico del concepto de identidad para luego abordar los filmes citados. En cuanto a *Ratas...*, sostiene que “plantea una lectura fílmica a la realidad nacional, despertando el interés colectivo de sus habitantes y permitiendo al cine ecuatoriano reaparecer como posibilidad real en el imaginario social (Muñoz, 2018, pág. 94).

Por otro lado, existe el artículo de Jimena Muhlethaler (2017), quien, para la Universidad de las Artes de Guayaquil, aborda en un artículo el filme de *Ratas* desde lo sociológico. En palabras de Christian León, “Jimena Muhlethaler, por su parte, realiza una indagación de la construcción de los imaginarios nacionales en el cine a través del análisis de dos filmes taquilleros *Ratas, ratones y rateros* (1999) y *Qué tan lejos* (2006). Según la autora, en estas películas existe una estrategia explícita de resolver la conflictiva identidad nacional haciendo [sic] uso de las formas narrativas y figurativas del lenguaje cinematográfico” (León, 2017, pág. 17).

Muhlethaler parte de la Sociología del cine para abordar los filmes y respecto a *Ratas, ratones y rateros* menciona en la época en la que se estrenó, cuando el Ecuador cayó en una de las mayores crisis financieras de su historia por lo que hubo una masiva migración que luego permitiría sostener la economía que ya estaba dolarizada. Por ello, esta película muestra la precariedad y marginalidad en la que se encontraba el país.

Ahora bien, tomando en consideración los acercamientos citados en torno al análisis de *Ratas, ratones y rateros* y el interés de continuar el diálogo de lo identitario, existe un aspecto poco explorado y es el abordaje desde lo literario. La película, como bien lo han señalado varios autores, evidencia, en cierta medida, una realidad del ecuatoriano en los años 90. En la segunda mitad de esta década, en Ecuador, autores de narrativa y poesía, como ya se mencionó, se empiezan a cuestionar sobre lo ecuatoriano<sup>65</sup> y un ejemplo de ello son los textos tomados en cuenta en esta investigación pertenecientes al poeta Jorge Enrique Adoum y al narrador Miguel Donoso Pareja. Al existir esta “coincidencia” en la existencia de estas obras, surgen la pregunta. ¿Cómo se dramatizan las concepciones sobre la identidad que parten de los ensayos literarios en *Ratas, ratones y rateros*? Esa es la pregunta que las investigaciones citadas aún no se han cuestionado y para aportar al debate de lo identitario en el cine merece la pena estudiar. Asimismo, entender que el concepto de identidad se construye como una narrativa desde propuestas estéticas literarias y cinematográficas es otro de los aportes.

---

<sup>65</sup> Preguntarse sobre la identidad ecuatoriana es un tema de interés desde diversos enfoques: histórico filosófico, literario. En cuanto a lo literario, por citar algunos nombres, en el siglo XIX los cuestionamientos sobre identidad ecuatoriana los aborda principalmente Juan León Mera, al establecer al otro, al indígena que existe en la sociedad, por ejemplo. Este abordaje es histórico y literario. En el siglo XX, en los años 50 el poeta y diplomático Leopoldo Benites Vinuesa se pregunta sobre la identidad ecuatoriana. En su texto: *Ecuador: drama o paradoja* (1950), Benites establece una especie de “biografía del pueblo ecuatoriano” que abarca desde lo geográfico hasta lo histórico y social (guerras, migraciones, esclavismo, entre otros). Más tarde, a partir de la década de los 90 aparecen escritores como Jorge Enrique Adoum (*Ecuador: señas particulares*, 1997), Miguel Donoso Pareja (*Ecuador: identidad o esquizofrenia*, 1998), Juan Valdano (*Identidad y formas de lo ecuatoriano*, 2005) que establecen un diálogo y crítica sobre lo ecuatoriano.

En la película de Sebastián Cordero, como bien se ha señalado, se mapea al Ecuador y en el mismo momento histórico de su estreno existen otras obras que quieren definir lo ecuatoriano. ¿Se encuentran estas definiciones literarias de lo ecuatoriano en la película?

### El análisis: relación intertextual (metatextual desde Torop) entre los ensayos y la película

Para entablar la relación intertextual entre los ensayos y la película, en el caso de la forma fílmica se optó por encontrar aquellos elementos que permitieran entender la identidad ecuatoriana. Dado que la estructura del relato está dada por la propia película a partir de cinco momentos (ver figura 4) y estrategias analíticas como la selección de secuencias o el *découpage* resultaban insuficientes, puesto que la película de por sí se encuentra segmentada en la narración que presenta, y, además, se determinó que el propio lenguaje cinematográfico construía una identidad ecuatoriana a través del empleo de recursos propios del lenguaje. Por ello, se procedió a determinar los elementos de la forma fílmica dominantes y que permiten entender caracterizaciones de los personajes. Es así que se establecieron cuatro elementos:

- la narración a través del espejo
- el claro oscuro (iluminación)
- el uso de plano dorsal y del plano con profundidad de campo

Además, se optó por reconstruir a través de fotogramas<sup>66</sup> el inicio y el fin de los personajes, lo cual permite entender su destino.

Ilustración 4. Estructura del relato de *Ratas, ratones y rateros*



Elaboración: propia

Ahora bien, dado que es importante establecer la relación intertextual entre los ensayos y su manifestación en la forma fílmica, se desarrolló un modelo de análisis de los elementos a considerar en el filme (ver cuadro 10), el cual toma en cuenta aquellos aspectos que permiten identificar de qué manera se construye la identidad.

<sup>66</sup> Los fotogramas se muestran más adelante, en el análisis de la iluminación.

Cuadro 10. Elementos glosemáticos en la forma filmica en *Ratas, ratones y rateros*

Sustancia de la expresión (lenguaje)	Forma de la expresión (estructura)		Forma del contenido (componentes)		Sustancia del contenido (identidad)
Género	Imagen	Sonido	Montaje	Narración	
Coming of age	Profundidad de campo	Música (sincrónica)	Relación entre planos (duración)	Relaciones lógicas y cronológica	
Road movie	Luz / Iluminación/	Funciones	Relaciones de continuidad	Personajes	

Elaboración: propia

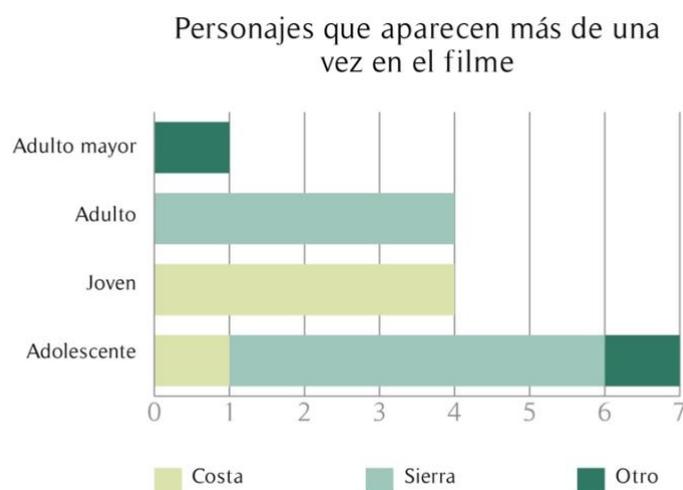
### Forma del contenido: Construcción de los personajes en el filme

Al mapear al Ecuador, la película lo hace no solo a través del tránsito de los lugares entre la Sierra y la Costa, en específico de Guayaquil y Quito, sino además en la presentación de los personajes. Para determinar la preponderancia de personajes de la Costa, de la Sierra o de otras regiones, incluso nacionalidades, que no pueden ser identificadas con facilidad, se procedió a tomar en cuenta a los personajes que aparecen más de una vez en el relato fílmico y que cumplen un rol que permite el desarrollo de la historia, sea como motores o como testigos. De esta manera, los personajes seleccionados son (según el orden de aparición): Ángel, su novia que a la vez es prostituta, los dos gánsteres que quieren asesinar a Ángel, Salvador, el padre de Salvador, la abuela de Salvador, Marlon, Mayra, la mamá y el papá de Carolina, Carolina, JC y sus dos amigos, y, finalmente, la arrendataria<sup>67</sup>.

A estos 16 personajes se los clasificó por región y por edad. Cuando no se pudo determinar a qué región pertenecían, principalmente por su dialecto o porque no hablan (como es el caso de la abuela de Salvador), se procedió a colocarlos en la columna de otros (ilustración 5).

<sup>67</sup> Los otros personajes que aparecen en el filme solo una vez son: el cuidador de autos (“viene viene” se llamaría en México), el dueño del auto amarillo que es cuidado por el “viene viene”, los tramitadores que se acercan al hombre dueño del auto, un borracho que interviene con Ángel cuando éste quiere sacar el cuerpo sin vida de una de sus perseguidores de la casa de Salvador, los compradores de autos o de chatarra, la mujer que prestó dinero a Ángel y su ayudante, y la amiga de Carolina.

Ilustración 5. Personajes que aparecen más de una vez en *Ratas, ratones y rateros*



Elaboración: propia

De la gráfica se observan varios aspectos sujetos a reflexión. El primero es que existe una representación tripartita del origen de los personajes, como el mapa del Ecuador. No obstante, se conoce a aquellos que provienen de la Sierra y de la Costa, pero no a quienes han sido representados en color verde. No son de otra región ecuatoriana, solo que no es posible identificar su procedencia. Y valiéndose de esta ausencia de identificación, esto recuerda el conflicto que existe en esta época del Ecuador en el cual el poder es disputado entre la Costa y la Sierra y se invisibiliza el resto de regiones; hay un tercero excluido (aspecto que se abordará más adelante). Otro elemento que sustenta esta afirmación es el hecho de que exista un predominio de personajes de la Sierra en relación a los de la Costa; no obstante, el desenlace de la historia, al reconstruir los hechos y ver el destino que tiene cada personaje, evidencia que solo Ángel –el personaje de la Costa– es quien logra salirse con la suya y encontrar una salida para su destino. En cuanto a la fuerte presencia de personajes jóvenes y adolescentes, esto deja ver la relación que existe con el género *coming-of-age*; es decir, la historia es protagonizada por personajes que se están descubriendo y construyendo a sí mismos, un aspecto que presenta a la identidad como movediza.

Sustancia de la expresión del filme: género

*Coming-of-age* o filmes de aprendizaje<sup>68</sup>

Este género que retrata la transición de la adolescencia a la adultez tiene como características el descubrimiento de los personajes en torno a su sexualidad, así como la

<sup>68</sup> Denominar también a este género como filmes de aprendizaje se debe a la transposición del significado literario que viene del alemán: *Bildungsroman* o novela de aprendizaje o de formación, género bastante desarrollado en la literatura en el cual los personajes están en un viaje constante de aprendizaje y descubriéndose a sí mismos.

toma de conciencia de ellos mismos y del mundo que los rodea. En el caso de *Ratas, ratones y rateros*, encontramos al personaje de Salvador, quien es un muchacho que está en la adolescencia, experimenta su sexualidad con una prostituta, se da cuenta de que le gusta su mejor amiga Mayra, luego también descubre el mundo que le rodea cuando se queda solo porque su padre ha muerto, sin saber qué hará. Según Patricia Meyer, es el tiempo de la vida cuando un individuo ha desarrollado su capacidad sexual pero todavía no su rol dentro de la sociedad (Hardcastle, Morosini, & Tarte, 2009, pág. 1). El desconocer cuál es el rol en la sociedad también ocurre con Ángel, quien deambula de un lugar a otro y a la final decide abandonar el país, sin importar lo que deja atrás y sin saber en dónde estará. A pesar de que Ángel es un adulto que ha estado en la cárcel, actúa como un joven sin rumbo fijo que va descubriéndose y construyéndose a sí mismo. En términos generales, los filmes *coming-of-age* también designan un descubrimiento implícito en momentos de transformación (Hardcastle, Morosini, & Tarte, 2009, pág. 1). Y eso sucede con la mayoría de los personajes del filme que son adolescentes: Carolina, JC, Mayra, Marlon, por citar otros nombres además de Salvador y Ángel.

Es interesante notar que la identidad ecuatoriana se expresa a través de este género cinematográfico, el cual significa un descubrimiento constante de los personajes. De ahí que la apreciación de Gilberto Giménez sobre la identidad encuentre eco: "... la identidad no constituye una especie de esencia o atributo específico del sujeto, sino un sistema móvil de relaciones múltiples centradas en el sujeto en determinada situación social" (Giménez, 2009, pág. 11). Dado que la identidad no es un aspecto esencialista, el *coming-of-age* aporta al entendimiento de que la identidad se conforma de varias aristas en un tiempo determinado. En el caso de la identidad ecuatoriana de fines de los 90 a partir de la relación entre los ensayos y la película, esta se conforma desde el descubrimiento constante de los personajes a través de varios entornos: el marginal (donde se desarrollan Ángel, Salvador y sus amigos) y el urbano acomodado (donde se desarrolla Carolina y sus amigos). La identidad ecuatoriana en este caso oscila entre la ambivalencia de entornos que sí distan mucho el uno del otro<sup>69</sup>. El lugar marginal marca la escasez, pobreza, el conflicto constante y las maneras en las que los personajes buscan resolver sus necesidades apremiantes. Ángel y Salvador roban para vivir. En el entorno urbano acomodado, en cambio, las preocupaciones son otras: es el conflicto de pareja entre Carolina y Salvador, es el si estarán a tiempo o no las cosas para la fiesta de celebración de la graduación de Carolina y estos dos entornos se cruzan mediante la relación familiar de dos primos que viven en la misma ciudad, pero en lugares diferentes. Salvador vive en el sur de Quito mientras que Carolina en el norte.

Y este aspecto en la capital de los ecuatorianos pareciera ser constitutivo de un grupo social. Durante la zonificación de la ciudad, a decir del historiador Juan Paz y Miño, se

---

<sup>69</sup> Si bien es cierto que la identidad se construye a partir de la alteridad, en el caso ecuatoriano es evidente esta construcción y característica, puesto que por la naturaleza del mapa que es tripartito en la parte continental, se puede observar la región que se deja fuera, la cual es la Amazonía. Mapas como el de México, por ejemplo, no permiten determinar una aseveración así por cómo se encuentra trazado el país a partir de las regiones que lo componen.

segregó la población de tal manera que “Nos quedó la imagen de que en el norte vive la clase media y alta y en el sur los migrantes provenientes de otras provincias que encontraron en estos sectores opciones más baratas para vivir” (Rodríguez A., 2016). Entonces, la identidad ecuatoriana en *Ratas, ratones y rateros* está atravesada por la ambivalencia de los entornos en donde se desarrollan los personajes, dado que en el imaginario social la ciudad está representada desde la visibilización y la anulación de los espacios: “hay una suerte de invisibilización del sur, principalmente, por parte de la gente que habita en el norte que no toma en cuenta que existen otros polos de desplazamiento de la ciudad”<sup>70</sup> (Rodríguez A., 2016). Trasladada esta percepción al filme: Salvador vive en el lugar invisibilizado mientras que Carolina en el espacio que lo invisibiliza. He aquí una de las relaciones de las que habla Giménez al momento de constituir la identidad. El sujeto está constituido desde la multiplicidad de sus relaciones, en este caso, existe la ambivalencia de ser y no ser percibido por el entorno al cual pertenecen los personajes.

La ambivalencia se extiende también a las relaciones entre los personajes que no logran ser sólidas, sino que existen según la necesidad apremiante de conseguir algo. Ángel necesita ayuda y recurre a su primo Salvador, este a su vez necesita ayuda porque ha huido de la casa de su padre y acude a su prima Carolina, pero Carolina y Ángel no son primos y ella no le tiene ninguna consideración porque es un delincuente. Y cuando Salvador requiere ayuda, Ángel lo abandona y lo deja con más problemas que los que tenía. Esta ambivalencia también es característica del género *coming-of-age*, puesto que estos filmes usualmente difieren del éxito natural del proceso y más bien involucran resultados inesperados y significados ambivalentes (Hardcastle, Morosini, & Tarte, 2009, pág. 2). En el caso del filme, los significados ambivalentes en torno al género se muestran en las relaciones de los personajes y en los espacios que se ocupan.

### *Road movie*

Ahora bien, otro género que influye en *Ratas, ratones y rateros* es el *road movie*. “El viaje, ya sea físico o psicológico, es más importante que el destino (...). Los temas varían, pero las *road movies* tienden a adoptar uno de estos dos enfoques: búsqueda o persecución” (Haydn Smith, 2020, pág. 39). En el filme se cumplen los dos aspectos que señala Haydn: el viaje psicológico es más importante que el destino; y aquí se ha adoptado el enfoque de búsqueda, aunque eso no descarta que existen elementos de persecución también, puesto que Ángel es perseguido por sus deudas. En el enfoque de la persecución, el ritmo del filme es más rápido y se adoptan recursos desde el cine negro hasta de películas de asesinos en serie. En el caso del cine negro, existe un “uso riguroso de la cinematografía del claroscuro, que acentúa los contrastes entre la luz y la sombra” (Haydn Smith, 2020, pág. 26). Este aspecto prevalece en el filme de Cordero, pues la iluminación muchas veces es dura, escinde a los personajes como se evidencia en la última escena en

---

<sup>70</sup> En relación a este tema. Existe una película producida en Ecuador y Venezuela, y estrenada en 2011 llamada *A tus espaldas*, de Tito Jara.

la que Ángel maneja el auto para escapar del país<sup>71</sup>. Su rostro está fragmentado por la luz. Una parte se visualiza y otra no.

El cine negro “incluía en casi todos los casos un protagonista masculino duro, un personaje de «*femme fatale*», manipuladora, temas oscuros de crimen y traición, y paletas visuales con tendencias nocturnas” (Haydn Smith, 2020, pág. 26). En el caso de *Ratas*, dominan las paletas visuales nocturnas y los temas oscuros de crimen y traición, que bien podrían ser recursos de este género, pero también eventos naturales que suceden a la problemática del cine de la marginalidad. Ángel cumpliría la función de ser el protagonista masculino duro; no obstante, no existe una *femme fatale*. La traición es una constante en el actuar de Ángel en relación a Salvador.

En el caso de *road movie* con enfoque de búsqueda Haydn Smith menciona que las búsquedas pueden ser más reflexivas, unas pueden empezar con aires filosóficos y acabar con un desenlace violento (Haydn Smith, 2020, pág. 38). Este aspecto se manifiesta en el filme mediante el proceso de transformación que viven los personajes, puesto que su final dista mucho de cómo empezaron. Esto se ve en la reconstrucción de las escenas iniciales con las finales a través del uso de la luz, aspecto que se abordará más adelante. Lo cierto es que esta búsqueda no es consciente, sino que sucede como un viaje que los personajes emprenden motivados por los errores que cometen. Huyen de su realidad y por ello se trasladan de una ciudad a otra. Esto sucede claramente con Salvador y Ángel.

Ahora bien, el hecho de que el *road movie* esté enfocado al tema de la búsqueda guarda relación con el *coming-of-age* en el sentido de la formación de los personajes, es decir, estos se van construyendo y en esa construcción existe una búsqueda que lleva a un reconocimiento y a un traslado de una situación a otra en su vida. Y al relacionar este aspecto con la identidad, pareciera que esta se va conformando mediante el tránsito de situaciones que implican un viaje que no está siempre motivado hasta por razones inconscientes, es decir, los personajes se mueven o viajan por deben huir, no porque quieran.

Forma de la expresión y forma del contenido en el filme

### *La narración frente al espejo*

De todos los planos en los que se visualiza al espejo como un objeto que acompaña a los personajes, los presenta, los confronta, los narra, existe el dominio de una doble dualidad entre Salvador y Ángel. Es doble porque son los dos personajes reflejados frente al espejo, lo cual los duplica. En ocasiones están juntos, como a partir del minuto 0:44:00, cuando viajan de Quito a Guayaquil en un auto robado y se dirigen a depósitos de chatarra para

---

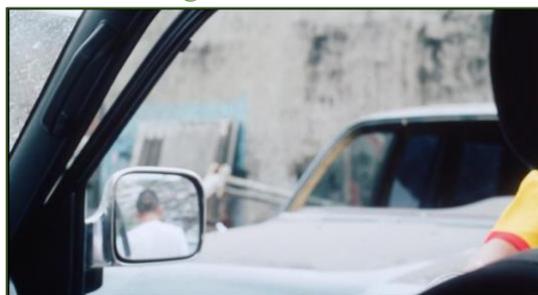
<sup>71</sup> Ver el fotograma fin de Ángel, en el apartado de la luz en la película, en reconstrucción del inicio y final de los personajes.

poder venderlo<sup>72</sup>. Cuando lo consiguen, su partida se ve contada a través del retrovisor lateral derecho del auto que dejan. Vemos solo sus cabezas, no sus cuerpos completos. Aparecen caminando, primero Ángel y luego Salvador. Brevemente, de Ángel se observa la parte lateral de su rostro mientras que de Salvador se enfoca su nuca (ver fotogramas 1 y 2), la cámara sigue estática, no se ha movido en los últimos cinco segundos, lo cual es común en el filme puesto que uno de los planos dominantes a lo largo de la narración es el dorsal, el cual es sostenido en su duración.

*Fotograma 1: Ángel*



*Fotograma 2: Salvador*



Fuente: *Ratas, ratones y rateros*, tiempo: 45:44. Ángel y Salvador dejan el auto robado en Guayaquil

Otro ejemplo es cuando ambos personajes se encuentran en la casa de Salvador, y este está al teléfono. Detrás de él reposa de pie Ángel tratando de entender con quién habla. Es del hospital, le comunican a Salvador algo sobre su padre. Tanto Ángel como el espectador no pueden conocer qué ha ocurrido. En esta escena, llama la atención cómo los cuerpos de ambos personajes se ven reflejados en el espejo recargado sobre la pared. Observamos sus cuerpos, no sus cabezas. Han sido degollados (ver fotograma 3). ¿Por qué? ¿Es la metáfora del hombre ante sí mismo? José María Aguilar diría que una metáfora del espejo es cuando funge de testigo de la transformación de los personajes (Aguilar, 2007, pág. 20). Y es que, en este caso, el espejo es testigo de cómo ambos personajes han perdido la cabeza. Se encuentran en un punto de no retorno. Han matado a al perseguidor de Ángel y su cuerpo inerte yace escondido debajo de la cama de la recámara de Salvador, su padre puede que muera (y de hecho muere) y él tendría que encargarse de la casa y de su abuela; Ángel debe huir porque lo están buscando para matarlo por lo que ha hecho. Caminan hacia un destino fatalista, que dentro de la forma fílmica se visualiza en las escenas finales, en cómo la iluminación se modifica y un halo de oscuridad los envuelve (este aspecto será abordado en el siguiente acápite). No obstante, una suerte de halo de divinidad ilumina esos cuerpos degollados. Sobre el espejo cuelga un cuadro de la cabeza de Jesucristo crucificado. Varias lecturas pueden surgir de este fotograma: Ángel y Salvador están degollados y Jesucristo es su cabeza. Pero,

<sup>72</sup> De hecho, luego de que ingresan a Guayaquil por el puente de la Unidad Nacional (que une la ciudad porteña de Guayaquil con otros puntos del país, entre ellos las ciudades de la Sierra), se visualiza en un plano secuencia el entorno de la ciudad: la pobreza, el caos vehicular, así como mercantil; muchos rostros ven hacia la cámara o hacia Salvador que va observando todo desde la ventana del auto. Y es cuando ingresan con el vehículo al primer depósito que ya se empieza a observar cómo la cámara se coloca detrás de los asientos delanteros y enfoca el rostro de Ángel sobre el retrovisor del conductor o la cara de Salvador en el retrovisor del copiloto (ver en anexos fotogramas 1 y 2 de narración frente al espejo).

además, ya que están decapitados, el subtexto es que están “a la buena de Dios”. Luego de encontrarse en un punto de no retorno y de no tener control de su porvenir, la cabeza sobre sus cuerpos reflejados en el espejo denota una apelación a la intervención divina. No obstante, el rostro de este Jesucristo es el que se encuentra postrado en la cruz, aquel que sufre por los actos de la humanidad (no es aquel que ha resucitado, por ejemplo) y que pide la intervención de Dios por aquello que han hecho los hombres. Además, si nos remitimos a los nombres de los personajes, es paradójico y hasta irónico que el *Salvador* no pueda salvarse ni el *Ángel* sea el mensajero divino ni la bondad encarnada, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿Es esta la realidad deformada de una identidad ecuatoriana narrada por Miguel Donoso Pareja? ¿Un signo de no identidad? O es que el sujeto se divide porque ha llegado a su límite, como señala Imbert: “Cuando se lleva la identidad hasta sus límites, la ambivalencia descubre de manera aguda la división del sujeto” (Imbert, 2010, pág. 306).

*Fotograma 3: Salvador y Ángel degollados*



Fuente: *Ratas, ratones y rateros*, tiempo: 1:25:40. Salvador se entera que su padre ha muerto

Ahora bien, esta dualidad que nos remite no solo a la condición bipartita de una identidad que constantemente se construye a partir del encuentro o desencuentro con el otro, en este caso, Salvador (Sierra) en relación con Ángel (Costa), se ve, además, confrontada frente a un espejo. Pareciera que este objeto al ser testigo expone lo que los personajes no pueden ver, pero lo expone de manera muda, porque no habla, pero sí connota la condición, en palabras de Donoso Pareja, “esquizofrénica” de los personajes. Llama mucho la atención cómo en el fotograma 3, la identidad ecuatoriana señalada desde una mirada de la enfermedad recobra sentido frente al espejo que refleja los cuerpos decapitados de los personajes, puesto que ilustra la definición elemental que el National Institute of Mental Health ha descrito para la esquizofrenia<sup>73</sup>: “enfermedad mental grave que afecta la forma en que una persona piensa, siente y se comporta. Las personas con esquizofrenia pueden parecer como si hubieran perdido el contacto con la realidad...” (2021, s/p). Al afectar el

<sup>73</sup> Si bien es cierto que abordar el término esquizofrenia puede tener diferentes acepciones, sea desde la psicología, la psiquiatría u otras disciplinas encargadas de abordar la salud mental, en el caso de esta investigación he tomado la definición del Instituto de Salud Mental que describe el efecto que produce la enfermedad y que desde una visión de divulgación científica permite entender lo que ocurre en una persona que la padece.

pensamiento, este remite a una acción que ejerce la cabeza; por ello, los personajes están sin cabeza en el espejo, debido a que —en un sentido metafórico— la han perdido. Este aspecto esquizofrénico marcado como un rasgo de la identidad ecuatoriana es además una característica del cine posmoderno. Justamente, Gérard Imbert, al abordar la identidad y la ambivalencia en el cine posmoderno, habla de personajes *borderline*, quienes se encuentran en las fronteras, que pueden caer en la anomia y que es marginal no únicamente en el sentido socioeconómico sino que transita y llega a estar en situaciones de riesgos. Un personaje *borderline* “Refleja a menudo una personalidad dividida, con tendencia a percibir todo de manera extrema (o excesivamente buena o mala), con rasgos esquizoides o que bordean la locura” (Imbert, 2010, págs. 266-277). En el caso de *Ratas, ratones y rateros*, la esquizofrenia marcada a través de la narración frente al espejo no solo forma parte de un rasgo distintivo que menciona Miguel Donoso Pareja como identidad ecuatoriana, sino que es parte de toda una tendencia cinematográfica que al plantear la búsqueda o la construcción de la identidad, lo hace desde la frontera, desde la escisión del sujeto que se manifiesta en la forma fílmica de múltiples maneras<sup>74</sup>.

En este mismo orden de las cosas, el espejo a más de ser testigo de la transformación de los personajes, plantea la dualidad no solo interna, sino también externa que los rodea o conforma. El personaje frente al espejo se mira a sí mismo, construye visualmente a su doble. Para Aguilar que un personaje se mire al espejo denota varias cosas, entre ellas la admiración narcisista hasta el enfrentamiento del personaje consigo mismo (Aguilar, 2007, pág. 20). Esto lo vemos en algunos personajes de la película. Carolina, la prima de Salvador, cuando aparece por primera vez en el relato es frente al espejo. Se está mirando mientras habla por teléfono con una amiga. Existe una suerte de admiración a sí misma (ver fotograma de inicio correspondiente a Carolina) y esto se mantiene a lo largo de la secuencia cuando luego llega Salvador a pedirle ayuda. Mientras hablan, ella está frente al espejo que en este caso es la cámara y Salvador yace sentado sobre su cama (fotograma 7). Salvador, en cambio, en un nivel, se ve confrontado silenciosamente frente al espejo (fotograma 4) y en otro nivel se ve confrontado en relación a su primo (fotogramas 4 y 6). Lo mismo ocurre con Ángel. Ambos personajes se observan frente al mismo espejo en momentos diferentes de la narración y, en ocasiones, como en el fotograma 3, se reflejan juntos.

Ahora bien, el fotograma 6 es parte de la secuencia de llegada de Ángel a Quito. En el diálogo que ambos personajes sostienen sucede una distinción entre ambos. Ángel, al enterarse que Salvador y sus amigos roban llantas de autos o cosas pequeñas, le dice: “Tienen que tener más visión. Ustedes se juegan la vida por cuatro reales como si fueran, hermano, cuatro melones”. En esta afirmación se produce una distinción que permite

---

<sup>74</sup> Imbert señala como ejemplos las películas: *El club de la pelea* de David Fincher, cuando los personajes principales comienzan a crear una realidad paralela o *American psycho* de Mary Harron, cuando el personaje principal lleva una doble vida: en la mañana es un empresario exitoso, pero en la noche es un asesino serial. En ambos casos la escisión del personaje se manifiesta a través de la creación de realidades alternas. En *Ratas, ratones, rateros*, se ha visto que es mediante el uso de objetos como el espejo que es testigo, pero también a través de la iluminación que fragmenta visualmente a los personajes.

reafirmar quiénes son los personajes. En una primera lectura, se aborda desde la diferencia de robar. Cómo roba Ángel vs cómo roba Salvador. En una segunda lectura, se distinguen entre ellos porque Ángel pertenece a la Costa y Salvador con sus amigos a la Sierra.

En la secuencia de presentación de Salvador en el filme, este luego de bañarse se mira en el espejo, es una secuencia larga, abre la compuerta y su rostro queda partido (ver fotograma 8), se toma una pastilla, luego guarda el frasco contenedor de las pastillas en el compartimento y cierra la puerta, se mira brevemente frente al espejo (fotograma 4) y luego cambia de actividad hasta que una llamada telefónica lo saca del baño. A través del espejo es cómo se introduce a Carolina y a Salvador en la narración del filme. En ese mismo espejo en el que se observó Salvador luego se reflejará Ángel en dos momentos: el primero será cuando se tiñe el cabello y Salvador lo acompaña a sus espaldas. Sabemos que se mira al espejo pero su rostro reflejado está fuera de campo. El segundo momento, en cambio, es cerca del final del filme. Luego de haber peleado entre primos y que se estableciera la ruptura de la relación entre ellos, Salvador deja la casa y Ángel se dirige al baño. Se coloca una curita en la ceja y se observa (fotograma 5). El tiempo en el que se mira frente al espejo es de 20 segundos, una duración considerable para un acto que permite reconocerse al personaje. En este mirar, se acomoda su camiseta, su collar, se toca su rostro. El espejo vuelve a ser testigo de la transformación del personaje, pero además permite observar su dualidad.

Fotograma 4: Salvador frente al espejo



Fotograma 5: Ángel frente al espejo



Fotograma 6: Salvador junto a su primo Ángel



Fotograma 7: Salvador junto a su prima Carolina



*Fotograma 8: Salvador frente el espejo escindido el rostro*



Fuente: *Ratas, ratones y rateros*, tiempo: diferentes momentos. Personajes frente al espejo

*La iluminación*

Ahora bien, otro elemento de la forma filmica que denota la dualidad de los personajes es el uso de la iluminación. “Para el cine –y para la fotografía–, luces y sombras constituyen el elemento primordial de su lenguaje; un factor *sine qua non* que desde el cine mudo ha sido utilizado no sólo como soporte técnico, sino como recurso expresivo, añadiendo potencia y significación a la imagen” (Aguilar, 2007, pág. 152). En *Ratas, ratones y rateros*, la iluminación habla de los personajes. Al reconstruir los fotogramas de inicio y de fin, se evidencia que el inicio de los personajes tiene una iluminación cálida, sobria y hasta tenue. En el caso de Carolina y JC, la iluminación es más clara, diáfana, además de que existe el uso de colores vivos que denotan un ambiente californiano y con ello idílico. En cuanto al final, existe una iluminación lateral en el rostro de los personajes (excepto el papá de Salvador y Marlon), lo que plantea de nuevo esa dualidad, un cuestionamiento en relación a quiénes son ahora. Carolina y JC atravesaron una transformación ya que sus rostros están en la oscuridad, en un espacio cerrado, iluminados lateralmente. Algo similar ocurre con Mayra quien en la escena final tiene ensombrecida la mitad de su rostro. El contraste entre la luz y la sombra pone de relieve que no podemos conocer toda la verdad pues no se muestran diáfananamente la imagen ni los personajes. Ángel, por ejemplo, tiene una iluminación dura, casi de claro oscuro. Esta luz genera más sombra y contornos definidos por lo que el rostro de Ángel queda bien delimitado y se crea la dualidad en su personalidad: el rasgo esquizofrénico a través del manejo de la luz.

Aguilar, citando a Stoichita, menciona que “La distorsión y amplificación de la sombra es una de las técnicas más utilizadas por las artes figurativas para mostrar la carga negativa de un personaje” (Aguilar, 2007, pág. 159). Lo que ocurre con los personajes de *Ratas, ratones y rateros* es que su desenlace se torna negativo para todos y es hasta fatalista. La iluminación cambia porque su vida cambió y ahora se encuentran en un lugar ausente de claridad. Su futuro es incierto. Desconocemos qué pasará con Salvador luego de la muerte de su padre o si Marlon se salvará del disparo que recibió mientras robaba la casa de JC. Tampoco sabemos qué harán Carolina y JC con el bebé que están esperando. El padre de Salvador ha muerto y su madre, la abuela de Salvador, ahora

depende de un muchacho que tiene escondido el cuerpo sin vida del hombre que mató por accidente. Aquellos jóvenes que se dedicaban a robar autos se volvieron asesinos (Salvador) y cómplices de asesinato (Marlon y Mayra). Los jóvenes (Carolina y JC) que tenían la vida asegurada con un futuro prometedor, ahora deben enfrentar el qué hacer con un hijo y el duelo del padre muerto (JC). Ángel, quien solo debía pagar una deuda, ha matado a dos personas, deja a su primo para que resuelva con los problemas que él ocasionó y huye del país con un botín lleno de joyas robadas.

Fotogramas: reconstrucción del inicio y fin de los personajes

### Fotograma de inicio

Ángel



### Fotograma de fin



Salvador<sup>75</sup>



Mayra



Marlon

<sup>75</sup> En el caso del personaje de Salvador, este fotograma es del inicio de la escena de presentación, mas no es su primer fotograma. El primer momento en el que aparece, se encuentra recostado sobre su cama. Una luz tenue recae sobre su hombro izquierdo. El fotograma que se colocó es para realizar la semejanza entre el inicio y el final, dado que empieza y termina en el mismo lugar, sobre su cama, solamente que vestido y el hecho de que lleve ropa es significativo porque evidencia que está más cargado de cómo comenzó. En el primer fotograma está casi desnudo, se acababa de despertar, y en el último, en cambio, no. Se encuentra vestido, con gorro sobre su cabeza y con sus manos en posición de rezo o preocupación. Es una metáfora para simbolizar los problemas que tiene al final del filme.



Carolina



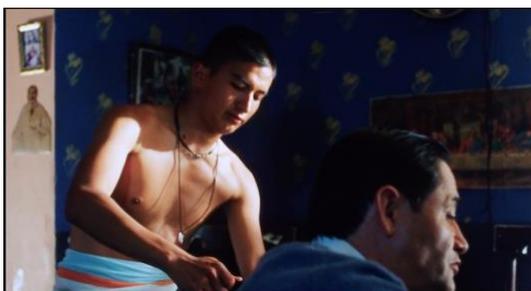
JC



Abuela de Salvador



Padre de Salvador



Fuente: *Ratas, ratones y rateros*, tiempo: diferentes momentos. Representación visual del inicio y del fin de los personajes en el filme

Según Fabrice Revault la utilización de la luz en el cine tiene básicamente dos posibilidades: una, la clásica, cuando la iluminación del filme adquiere un sentido significativo, metafórico, subrayando y potenciando la expresividad de la escena o del argumento; la segunda, a la que llama moderna, tiene un carácter igualitario, más realista, sin una intencionalidad determinada (Aguilar, 2007, pág. 160). En el caso de *Ratas, ratones y rateros*, la utilización de la luz es clásica, debido a que potencia la expresividad de lo que ocurre con los personajes y acentúa el destino fatalista que tienen. Además, cumple una función narrativa puesto que anuncia lo que sucederá. En los fotogramas 9 y 10, se observa que el hombre que está en la oscuridad frente a la luz, frente a la salida, se queda entre las sombras, lo cual indica que morirá. En cambio, Ángel, que se encuentra en las sombras sale hacia la luz, lo que señala que logrará encontrar una salida. Tal como sucede al final del filme, Ángel es el único personaje que de alguna manera encuentra salida a su situación. Estos fotogramas corresponden a la primera escena de la película y desde ese momento ya se anuncia que quien logrará conseguir lo que busca es Ángel, pues el lenguaje fílmico a través del manejo de la luz lo evoca. Y el hecho de que Ángel sea el personaje que tiene un cierre en la historia, como se ha señalado antes, responde a una característica del cine clásico, pues, según Bordwell, el cine clásico presenta individuos que luchan por resolver un problema y en el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros. Al final existe una resolución o es victorioso o es derrotado porque resuelve o no el problema (Bordwell, 1996, pág. 157). En el caso de Ángel, él es el personaje principal de la narración. El problema inicial es que adeuda dinero. Se resuelve ese conflicto, pero se generan otros como la muerte de los hijos de la persona que le prestó el dinero, por lo que debe huir de país. Por resolver lo de su deuda, inmiscuye a Salvador y a sus amigos, quienes no terminan bien.

*Fotograma 9: Perseguidor de Ángel*



*Fotograma 10: Ángel sale del cementerio*



Fuente: *Ratas, ratones y rateros*, tiempo: 06:28. Personajes dentro del cementerio. Plano dorsal e iluminación

Ahora bien, estos fotogramas también evidencian otro aspecto del análisis que permite entender cómo se va narrando la identidad ecuatoriana en el filme: a través del plano dorsal. Es frecuente observar que la cámara narra desde un lugar en el que no se identifica con lo que realizan los personajes, no es empática, está siempre a sus espaldas; además existe una distancia entre los personajes y la cámara, y entre los mismos personajes. En

la escena de presentación de Salvador, la mayor parte del tiempo la cámara está detrás: cuando va a la ducha (fotograma 11), cuando habla por teléfono con Ángel y cuando conversa con su padre. De hecho, en el fotograma 12, cuando su padre le habla, él está fuera de foco y quien sí está dentro de foco es la nuca de Salvador. Le pregunta sobre la Escuela Militar de la cual fue expulsado. Un tema sensible para los personajes. Pareciera que en esta imagen lo que se quiere transmitir es que Salvador queda al descubierto, como si la cámara supiera más que todos y solo atestigua lo que ocurre y, además, es ausente que pasa desapercibida. Que este sea el plano predominante (ver anexo plano dorsal) a lo largo del filme evidencia un rasgo identitario en la forma filmica, una suerte de grano de la voz, si recurrimos a Barthes, pues esta forma de mostrar la realidad se aplica a todos los personajes. El fotograma de inicio de la fiesta de Carolina, en donde no existe un plano dorsal, pero sí un elemento que deja ver entre barreras lo que sucede, es un pasamanos que introduce a lo que ocurre en la sala. El hecho de que exista un pasamanos, o una verja, como indica Aguilar, es otra metáfora cinematográfica para señalar que los personajes están atrapados por las circunstancias (Aguilar, 2007, pág. 109). Luego, en otra escena, vemos que la cámara se encuentra detrás de los invitados (nuevamente plano dorsal) mientras el padre de Carolina da un discurso de lo orgulloso que se siente que su hija se haya graduado. Aquí también pareciera que el plano dorsal quiere significar la sensación de sentirse atrapado, como se indica en los fotogramas 13 y 14.

*Fotograma 11: Salvador ingresa a la ducha*



*Fotograma 12: Salvador y su padre hablan*



*Fotograma 13: Introducción a fiesta de Carolina*



*Fotograma 14: Discurso del padre de Carolina*

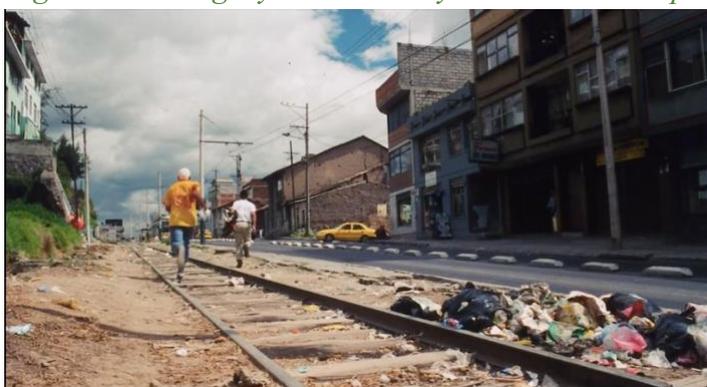


Fuente: *Ratas, ratones y rateros*, tiempo: diferentes momentos. Personajes representados desde el plano dorsal

Otro de los objetos que simulan una barrera son las vías de un ferrocarril o tren, por lo que los personajes que transitan estos espacios se encuentran atrapados. En la escena donde Salvador huye con Ángel de la casa de su padre, estos atraviesan unas vías de tren para poder tomar el autobús y huir (ver fotograma 15). Para Aguilar,

Las vías de ferrocarril tienen en común con las rejas en su utilización cinematográfica la exclusividad con respecto a esta forma de arte. Y también el que la idea de que sugieren está siempre relacionada con un mismo significado. En las rejas era el aprisionamiento, por diversos que puedan ser sus motivos; en las vías, ese significado consiste en una trayectoria que puede ser interpretada como destino, como un camino a lo largo de la vida” (Aguilar, 2007, pág. 116).

*Fotograma 15: Ángel y Salvador huyen de casa de su padre*



Fuente: *Ratas, ratones y rateros*, tiempo: 23:40. Ángel y Salvador huyen de su padre. Profundidad de campo

En este sentido, el primero que pasa por las vías es Salvador, luego lo acompaña Ángel, después su padre los persigue, y él se queda suspendido en los rieles mientras ve cómo su hijo se marcha. Esta idea de que el destino de los personajes es estar atrapados no solo se evidencia por las vías del tren, sino que además por la lectura que se realiza de la imagen cinematográfica: de los lados izquierdo y derecho de los personajes existen objetos que los encasillan. El lado derecho está lleno de casas y de basura y el izquierdo contiene muros de piedra y hierba. El horizonte tampoco es claro, está lleno de nubes, por lo que la imagen pareciera insinuar que están doblemente atrapados y que por más que intenten huir (pues corren) no llegarán a puerto seguro, pues no lo hay. El hecho de que el padre de Salvador se quede suspendido en las vías y que a lo lejos se vea al hombre que lo golpeará insinúa también, junto con la música que anuncia que no lo volverán a ver – elemento que será abordado posteriormente–, su destino fatalista: muere.

La lectura de este fotograma permite fortalecer la idea de que los personajes están atrapados gracias al uso de la profundidad de campo, otro elemento predominante en *Ratas, ratones y rateros*, pues al leer las imágenes existen objetos como paredes o vehículos que rodean a los personajes. Además que este fotograma es muy descriptivo de la situación en la que están los personajes, la cámara está fija, no los acompaña, y se observa la precariedad del lugar en donde se encuentran, lleno de basura y de elementos

que evocan el encierro. El uso de la profundidad de campo como recurso para narrar y describir la realidad no solo ocurre con los personajes principales como Salvador o Ángel, sino de otros personajes como el que persigue a Ángel. En el fotograma 16, se observa con la perspectiva de profundidad de campo que el personaje está atrapado y que no tendrá salida. Está detrás de la casa de Salvador y quiere matar a Ángel, por ello sostiene el arma de fuego en su mano derecha. Ingresa en un callejón que no tiene salida pues él no va hacia ella, sino que se queda en la puerta y mientras avanza la pared lleva escrita la palabra “RATA”. En este momento existe una alusión directa, visual, al título del filme, él es una rata<sup>76</sup>, y está atrapado. El hecho de que la salida sea tan diminuta y que el personaje no vaya hacia ella pareciera anunciar su destino. Él morirá en esa casa a la que está ingresando. Se quedará atrapado ahí. Otro elemento que evoca esta interpretación es el uso de las sombras. En el fotograma se observa que la pared está iluminada mientras él yace en las sombras.

*Fotograma 16: Perseguidor de Ángel atrapado en exteriores de casa de Salvador*



Fuente: *Ratas, ratones y rateros*, tiempo:19:25. Personaje intenta entrar a la casa de Salvador para matar a Ángel. Profundidad de campo

*Tercero excluido*

Según Adrián Marcelli, quien es citado por Gilberto Giménez en *Identidades sociales*, “La identidad, como base de la teoría de la acción social, ayuda a comprender los conflictos sociales, a describir actores sociales largamente ocultados por segmentos sociales más amplios...” (Giménez, 2009, pág. 19). Y es en este sentido que surge la reflexión en torno a los sujetos o actores sociales que son ocultados en la narrativa de la identidad ecuatoriana de fines de la década de los 90. La narrativa de la identidad ecuatoriana de fines del siglo XX oculta a los indígenas, a ciudades políticas<sup>77</sup> importantes y regiones como la Amazonía o la Insular.

<sup>76</sup> Otra alusión ocurre en otra secuencia cuando Marlon y Salvador van a robar el auto amarillo y Marlon se refiere a Ángel como una rata. Le dice a Salvador: “¿Qué viene a hacer ese rata acá?”, lo dice cuando se entera de que llegará a Quito. A los únicos personajes que se denomina rata en el filme son a los de la Costa y esto sucede en la Sierra, en Quito.

<sup>77</sup> Como ciudades políticas importantes se encuentran Quito (la capital), Guayaquil (que reúne al poderío económico por ser puerto), las cuales ya han sido nombradas. Sin embargo, otra ciudad importante es Cuenca, que reúne a otro tipo de capital económico del país y grupos de poder, la cual se encuentra localizada al sur del Ecuador.

Se ha partido del hecho de que el mapa por regiones permite entender cómo se construye espacialmente el Ecuador y cómo esta representación en el espacio se desarrolla y tiene su razón de ser a través de las representaciones dicotómicas (y no tripartita o tetrapartita) de los dos ensayos y la película. En la publicación de los textos que hace la editorial Eskeletra, se toma en cuenta a un escritor de la Sierra en 1997 y luego uno de la Costa en 1998. Se omite la voz de un escritor de la Amazonía o de otra región, si pensamos en el mapa. De por sí, el planteamiento ensayístico oscila entre dos visiones hegemónicas y deja de lado otros actores. Ambos autores se refieren a los ecuatorianos de la Sierra y de la Costa y los comparan constantemente entre sí. “El ecuatoriano de la Sierra -el de la Costa menos- suele...” es la constante que prevalece en los enunciados de ambos autores. No se realiza una distinción entre otro “tipo” de ecuatoriano, como el de la Amazonía o el indígena o el negro. Más bien, se toma en cuenta la influencia del kichwa para hablar de cómo existen términos peyorativos derivados de la lengua de los indígenas. El ejemplo ya citado es la denominación de la palabra *longo*, que en kichwa significa joven, pero quien lo utiliza lo hace para discriminar al otro. En palabras de Adoum, “Constituye un intento por escapar de 'lo ecuatoriano' mediante la inferiorización y deshumanización del otro como 'longo’” (Adoum, 2004, pág. 45).

En la cita, no existe una comparación entre costeños y serranos, más bien se habla del uso del lenguaje en torno a la palabra que proviene del kichwa. Así, existe una exclusión al grupo que emplea esta lengua para comunicarse. Pero esta exclusión además deshumaniza como bien sostiene Adoum y se la encuentra en la forma fílmica de *Ratas, ratones y rateros*. En una de las secuencias finales del filme (1:35:24), cuando Ángel y Marlon están robando la casa de J.C., llega su padre y los encuentra *in fraganti*. Desciende del auto sosteniendo un arma de fuego y le dice a Marlon: “¿Qué crees que estás haciendo, *longo* de mierda?”. Luego se escuchan disparos. El padre alcanza a impactar un proyectil en el pecho de Marlon mientras que Ángel le apunta en el pecho y lo fulmina con disparos cerca de su cuerpo, dejándolo tirado en la calle. La denominación hacia Marlon tiene un doble significado en esta escena puesto que existe una diferencia de grupo social. Es el padre de J.C. quien le dice que es *longo*, lo mira desde un lugar superior, y además le añade un epíteto que remite a lo inservible, a lo despreciable. La afirmación de “*longo* de mierda” es doblemente violenta porque el epíteto intensifica al sustantivo.

En el fotograma 17, de derecha a izquierda, se observa dentro de foco a J.C., luego a su amigo dentro del auto. J.C., por su acento, pertenece a la Sierra, a Quito, y su amigo, a la Costa, a Guayaquil. Fuera de foco y fuera del auto, sentado sobre la banqueta yace un niño que mira hacia el lado opuesto de J.C. y su amigo, porta un sombrero, un mandil celeste y un pantalón rojo. A pesar de estar fuera de foco, por su vestimenta y rasgos se podría especular que es un niño con rasgos indígenas, que acompaña a su madre, la cual se encuentra al lado, de espaldas a la cámara y mirando a la pared. El uso del dentro y fuera de foco en esta imagen en relación a los personajes se presta a varias interpretaciones. Una interpretación es que los personajes que participan en el filme están enfocados, mientras que los que no forman parte de la historia sino de la ambientación no están dentro de foco. Otra interpretación, y es la que interesa en esta investigación, es

aquella que se relaciona con lo afirmado por Miguel Donoso Pareja cuando habla sobre el aspecto étnico de los ecuatorianos: “Somos, sin la menor duda, mestizos. Para decirlo rápido: en el Ecuador 'el que no tiene de inga lo tiene de mandinga', lo que implica una tergiversación substancial porque, según este enunciado, **somos primero blancos y después indios o negros, y el orden de los factores, en este caso, sí altera el producto...**” (Donoso Pareja, 1998, pág. 46).

Acto seguido, el niño queda opacado porque aparece Ángel manejando el auto robado y se coloca unos metros por delante del auto de J.C. “¿Qué dice mi pana cowboy?” (fotograma 18). Ese hecho, cuasi simbólico, deja ver un aspecto importante de la conformación de la identidad que señala Gilberto Giménez cuando cita a Marcelli: “El concepto de identidad es indispensable para entender el universo multifacético que es el mundo social en el que vivimos, ya que remite al aspecto constitutivo de los individuos y de los grupos. Las identidades sociales son condensadores de múltiples factores definidores de visiones del mundo y de acciones colectivas, siempre en contextos sociales que contienen dimensiones simbólicas, culturales” (Giménez, 2009, pág. 21).

En este sentido, el tercero excluido está reflejando el conflicto que existe entre la Costa y la Sierra y como este regionalismo bipartito deja ausente a otros actores que existen en el mapa ecuatoriano pero que no se visibilizan.

*Fotograma 17: Tercero excluido*



Fotograma 18: Ángel aparece



Fuente: *Ratas, ratones y rateros*, tiempo: 1:13:39. Representación del tercero excluido a través de personajes dentro y fuera de foco

#### Forma de la expresión: La música en *Ratas, ratones y rateros*

La construcción de la banda sonora de la película pasa por dos momentos si se toma en cuenta los procesos de pre y post producción. De acuerdo con una entrevista otorgada por Sebastián Cordero a la radio *online* ecuatoriana Toque de queda, el guion inicial contemplaba canciones de rock latinoamericano —por ejemplo, de bandas como Café Tacuba, de la cual el director es fanático—. No obstante, ante la dificultad de obtener los derechos, se replanteó esta idea y se decidió colocar música de bandas ecuatorianas, puesto que —como ya se ha mencionado— la película tenía una identidad ecuatoriana muy fuerte por lo que “lo lógico sería una banda sonora que [reflejara] eso” (Cordero, 2020). Es así que, salvo por tres canciones que corresponden a compositores de música clásica —Bach, Schubert y Boccherini—, la banda sonora de *Ratas, ratones y rateros* está conformada por canciones y artistas que son representativos de la cultura y música ecuatoriana.

La importancia de centrar la atención en la banda sonora de la película radica no solo en que el sonido es uno de los elementos del filme que lo distingue del ensayo o de otro arte cuya sustancia no es audiovisual, sino que además “La música es un elemento central en la construcción de identidad individual y colectiva, por los discursos y valores que refleja, y es estratégico incluso en la conformación de identidades nacionales” (Carballo Villagra, 2017, pág. 34). Un ejemplo de ello fuera del ámbito artístico es que cada país posee un himno nacional que lo representa.

La importancia de abordar la banda sonora también se centra en que el sonido y la música en el cine tienen efectos estéticos. La imagen y el sonido son uno solo y se interpretan como tal. Por ello, Julián Woodside habla de un diseño sonoro cinematográfico. Tanto voces, sonidos, así como canciones, composiciones musicales forman parte del filme. Para el autor, “... un diseño sonoro es la intención implícita o explícita de prefigurar o configurar experiencias estéticas y expresivas a partir de la selección, creación,

disposición y manipulación de objetos sonoros en un entorno acústico o soporte mediático específico” (Woodside, 2016, pág. 2). Para conocer la intención, es necesario identificar el texto sonoro y delimitarlo; esto implica conocer los sonidos, que se convierten a su vez en signos y muchas en símbolos por su uso recurrente o su paso de una escena a otra; y analizar la musicalización a partir de la pertinencia de la pieza con respecto a dónde se inserta (Woodside, 2016, pág. 11). Para el autor, existe todo un sistema conceptual que es en gran medida metafórico e influye en la manera en cómo pensamos, nos relacionamos y experimentamos todo lo que hacemos. En este sentido, quien diseña el texto sonoro (el diseñador sonoro) materializa todas estas convenciones del sistema conceptual (Woodside, 2016, pág. 11). En torno a esta investigación, cuyo objetivo es identificar cómo se construye la narrativa de la identidad ecuatoriana, en este caso desde el sonido en el filme, se tomará en cuenta la musicalización, el segundo aspecto que menciona Woodside.

En *Ratas, ratones y rateros*, la banda sonora permite conocer cómo se va perfilando la identidad ecuatoriana de finales de los 90 a través de la relación intertextual con los ensayos. “El diseño sonoro no sólo es la selección, el montaje y la edición de lo que ocurre en el canal acústico cinematográfico. Va más allá de la pista sonora, pues consiste en el juego de intenciones, significados y posibilidades expresivas que surgen a partir de la interacción de lo sonoro con los demás elementos visuales, textuales y performativos que ocurren a lo largo de la cinta” (Woodside, 2016, pág. 13). Es así que en la película existe una intención de identificar ciertas canciones o ritmos con personajes, acciones o escenas. Por ello, en primer lugar, para abordar el análisis de la musicalización, se procedió a detectar en todo el filme en qué momentos aparecían canciones letradas o instrumentales (ver anexos). No se tomó en cuenta sonidos ambientales como puertas que se cierran, autos que circulan, sonidos de vagones de tren circulando, etc. Luego, se determinó los géneros de las canciones, ya que “Escogemos ciertos géneros musicales o canciones, pues nos dicen cosas que nos ayudan a abrir la mente, o nos dicen cosas que coinciden con el discurso que ya tenemos, por esto escogemos un ritmo sobre otro, o un grupo o un cantante sobre otros” (Carballo Villagra, 2017, pág. 30). Un tercer paso fue distinguir en qué secuencias o escenas se utilizaba música cantada (con letra) y en qué momentos solo música instrumental, lo que permitió ver las relaciones entre la letra de las canciones con las acciones de los personajes o lo que las escenas expresan. En el caso de la película, determinar los géneros y el momento en el que aparecen permitió crear una línea emocional musical, es decir, según el género y aquello que se visualiza en pantalla, se puede conocer la intención y función que cumple la banda sonora.

Es así que, en un primer vistazo, se reconoce que la película está marcada por 40 momentos musicales, es decir, desde que empieza el filme hasta que termina, la música se convierte en un elemento vital en la diégesis, debido a que anuncia, narra o describe lo que ocurre en pantalla. De esos 40 momentos, 19 corresponden a momentos en los que las canciones cuentan con letra, mientras que los restantes (21) son instrumentales (ver anexos). De los momentos instrumentales se establecieron dos temas, los cuales se

volvieron *leit motivs* a lo largo del filme, relacionados con situaciones de zozobra, incertidumbre, tensión, entre otras.

Ahora bien, el género que predomina es el rock ecuatoriano. Y no es de extrañarse que esto suceda si se toma en cuenta que a partir de la década de los 60 hubo un auge de este género a nivel latinoamericano y, con ello, en el Ecuador (a partir de los 70), pues surgieron bandas que marcaron una generación, las cuales apuntaban a un público joven. De hecho, tal y como lo señala Priscila Carballo cuando cita a Adrián de Garay para referirse a la aparición del rock en Latinoamérica, “...es uno de los fenómenos culturales de masas más importantes de la segunda mitad del siglo. Creado por y para jóvenes, su historia está estrechamente vinculada a la formación de un nuevo sujeto social...” (Carballo Villagra, 2017, pág. 30). De ahí que se pueda explicar el uso de este género en *Ratas, ratones y rateros*, ya que —como se señaló en apartados previos— existe una prevalencia de personajes adolescentes y jóvenes, incluyendo a los protagonistas. De hecho, si se presta atención a la presentación de los personajes en el filme, tanto Ángel, Salvador, Mayra, Marlon y Carolina son introducidos con canciones de rock ecuatoriano.

El rock de los 90 que se originó en Ecuador, además de cumplir funciones específicas en el filme, representa una época. Apreciaciones de críticos y artistas visuales colocan a este rock como un género subversivo que causó malestar en las estructuras de poder.

El rock, en nuestro país, se ha apropiado de elementos de diversas culturas que conviven en este territorio llamado Ecuador, así como de otras más allá de sus fronteras, ha crecido y experimentado surgiendo bandas que son referentes para las nuevas generaciones, sus letras han escocido al poder y muchos de sus líderes tienen posiciones políticas claras que provocan el malestar de todos los gobernantes (Proaño, 2014, pág. 11).

De igual manera coincide Pablo Guerrero Gutiérrez quien sostiene que la institucionalidad gubernamental volvió la mirada sobre el movimiento juvenil: “los años noventa estuvieron marcados por la fusión y el alternativo; algo que cabe destacar en esta etapa es que las instituciones oficiales empiezan a fijarse en el movimiento juvenil y su música (2004-2005, pág. 1192).

Al repasar en qué escenas el rock es el género que forma parte de la composición fílmica, este está relacionado con los personajes jóvenes y en su mayoría compone la ambientación de las acciones que suceden en Quito. Y no es de extrañarse que esto suceda dado que desde inicios de los 70, se creó un espacio para la expresión musical rockera de la capital:

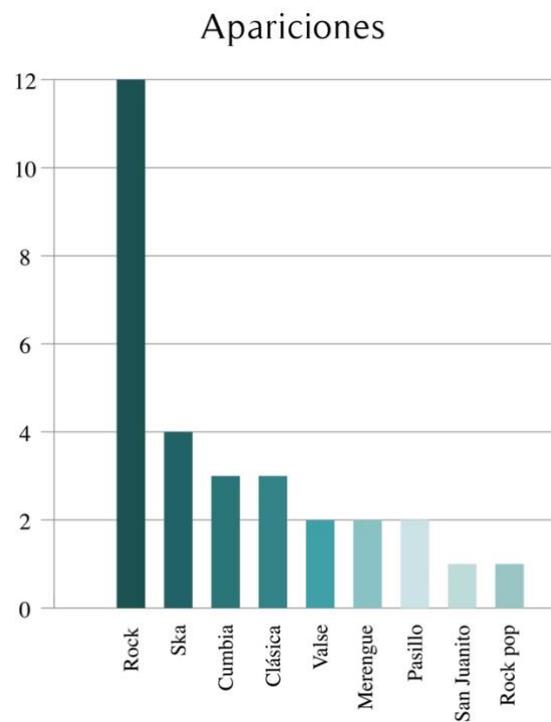
Unos pies enormes, pintados sobre el pavimento desde el redondel [glorieta] de la Villaflora, guiaban a los caminantes hasta la Concha Acústica, donde aquel 11 de marzo de 1972 se realizó el Primer Festival de Música Moderna, representada en una enorme tela pintada con el rostro de Jimi Hendrix, inaugurando así la historia definitiva del movimiento rockero en Quito, cuya salud ha sobrepasado las cuatro décadas de vida (Rodríguez, 2014, pág. 19).

Con este evento no solo nace un tipo de música, sino toda una cultura que “responde a las necesidades de varias generaciones, a las contradicciones sociales de finales del siglo XX” (Proaño, 2014, pág. 9). Y es el rock el género predominante en el filme tanto en número de apariciones como en duración. De los nueve géneros detectados, el que más apariciones tiene es el rock, seguido del ska y luego de la cumbia (ver ilustración 6). Y al entrelazar las apariciones con la duración, el rock ocupa trece minutos del total de la diégesis del filme y de los géneros que forman parte de la banda sonora; es decir, se hizo un cruce de información entre las veces que aparece un género en el filme con la duración del mismo. Y no es de extrañarse que esto suceda con el rock, puesto que en la década de los 90, este género jugaba un rol muy importante en la capital, y como se señaló, surgió al sur de Quito un festival que se devino en un movimiento cultural. En relación a los espacios en los cuales se desarrollan el filme, existe un tránsito entre Quito y Guayaquil y la mayor parte de la historia sucede en Quito, por lo que *Ratas, ratones y rateros* está representando justamente una época a través de la música y va acorde con lo que ocurría en su momento.

Luego del rock, la cumbia es el género predominante si tomamos en cuenta la duración de este género a lo largo del filme, y este hecho es interesante, dado que la cumbia tiene mucho movimiento, invita al baile y le da dinamismo a la escena. Que este sea el segundo género predominante en duración se explica porque es el que acompaña en varios momentos a Ángel, cuando este se encuentra en la Costa y en ocasiones cuando está en la Sierra. Pareciera que el rock define a la Sierra mientras que la cumbia la Costa. Y es en este punto en donde se establece una relación intertextual entre lo afirmado por los autores de los ensayos y el filme. Donoso Pareja afirma que “somos un pueblo (yo no) que baila —y muy bien, especialmente en la Costa—” (Donoso Pareja, 1998, pág. 54). De tal aseveración se observa que los ecuatorianos de la Costa son quienes usualmente están identificados con el baile; de ahí que la música que acompaña a Ángel sea de baile, pues él proviene de la Costa, con géneros como cumbia o también el merengue.

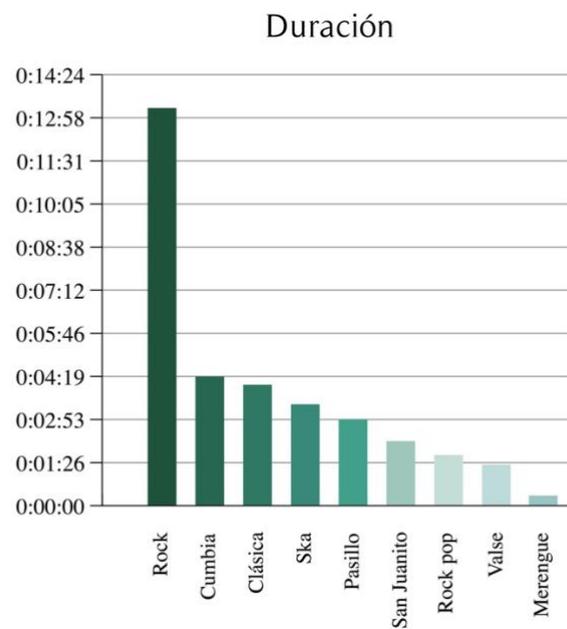
Luego de la cumbia, predomina en duración la música clásica (00:03:52) (ver ilustración 7), la cual aparece en la secuencia de la fiesta de graduación de Carolina. Es la música del cóctel, de ambientación de un evento que no se identifica con lo local —tomando en cuenta que la música clásica surge en Europa— y cuya realidad —si se considera la iluminación que se emplea y los colores— es cuasi ideal, pues está llena de luz, colores vivos, luminosidad, brillo. Esta ambientación dista de aquella que experimenta Ángel o Salvador. A diferencia de Salvador, quien fue expulsado de la preparatoria, Carolina, su prima, sí logró graduarse y sus padres la festejan. Esta música es anempática, es decir, es ajena a lo que realizan los personajes y este enajenamiento también se podría percibir como una metáfora en tanto se relaciona la vida de Carolina con la de Salvador.

Ilustración 6. Apariciones de música por género en Ratas, ratones y rateros



Elaboración: propia

Ilustración 7. Duración de música por género en Ratas, ratones y rateros



Elaboración: propia

En relación a los otros géneros que aparecen en el filme como son el pasillo, el sanjuanito, el valse, estos representan lo que se conoce como música popular ecuatoriana, que es “producto de fusiones de elementos plurinacionales, indígenas y coloniales europeos, es decir es el producto de un mestizaje, planteado desde la construcción simbólica, como fruto del proceso de devorarse unas culturas a las otras junto con sus códigos...” (Alvarado Delgado, 2020). Estos ritmos contrastan con los géneros predominantes como son el rock, rock-pop o ska; sin embargo, expresan esa disparidad y eclecticismo de la cual está formada la banda sonora.

### *Música instrumental*

Adicionalmente a los géneros, existen canciones instrumentales que no constan en los créditos de la banda sonora de la película y que son melodías que se vuelven temas de personajes o de las acciones que ocurren en pantalla. Forman parte del diseño sonoro de la película por la expresividad que denotan y porque además fueron creadas específicamente para el filme. Se identificaron tres temas, los cuales dos son recurrentes, es decir, son *leit motifs*. En lo que respecta a este apartado, nos interesa abordar las melodías que se repiten en varias escenas. El primer tema, en cambio, aparece una sola vez y se denominó: “persecución”, puesto que matiza la escena en la que Ángel es perseguido por dos hombres que intentan matarlo. Ya luego el espectador se entera que es porque debe dinero.

Ahora bien, para abordar estas melodías, Philip Tagge, en *Music and Meanings*, sugiere pautas para analizar e interpretar el diseño sonoro de una película para analistas que no son necesariamente músicos. Parte de la idea de que una de las funciones que cumple la música en un filme es facilitar la interpretación afectivamente, por lo que para conocer las ideas principales sugiere desarrollar una tabla de interpretación que incluya lo que sucede en escena con lo que se escucha. De esta manera, encontramos dos temas, uno que evoca zozobra, lamento y hasta fatalismo, y otro de franqueza, vulnerabilidad e inocencia.

En el cuadro 11, del primer tema, denominado zozobra, se identificaron cinco momentos en los cuales la melodía de cuerdas con voces de lamento cumple una función empática y es expresiva. La melodía introduce a la película y a Salvador. Llama la atención que tanto Salvador en el segundo momento como Ángel en el quinto estén sentados sobre la misma cama, solos. La melodía vincula a estos dos personajes como si tuvieran un mismo destino. Ambos, además, se miran en el mismo espejo para reconocerse. En cuanto al tercer momento, las voces de lamento se vuelven más ávidas cuando se descubre a la madre del muchacho asesinado por Ángel llorando. La melodía cumple una función comunicativa puesto que enfatiza el dolor del personaje. En el caso del cuarto momento, la melodía con lamentos continúa y pareciera darle voz a la abuela de Salvador y Ángel, quien no habla, solo observa lo que ocurre. Salvo por el segundo momento, esta melodía pareciera ser el tema de Ángel.

## 1. Tema de zozobra

### Melodía de cuerdas (guitarra) y voces

#### 1.1 Presentación de la película: Ratas, ratones y rateros

Tiempo

0:07:10 – 0:07:15

Fundido en negro, se oye el sonido de un tren y en tipografía blanca y mayúscula aparece el nombre del filme: Ratas, ratones y rateros



#### 1.2 Presentación de Salvador - Quito

Tiempo

0:07:16 – 0:08:42

Plano general de Salvador durmiendo en su cama, suena el despertador, se sienta sobre la cama, mira al vacío y apaga el despertador. / Plano detalle de su mano abriendo las llaves de una regadera. Luego en plano dorsal ingresa a la regadera, termina de bañarse y se mira al espejo. Abre una puerta y se toma unas pastillas.



#### 1.3 Ángel va a pagar la deuda que contrajo en la cárcel - Guayaquil

Tiempo

0:50:17 – 0:52:39

Luego de drogarse, Ángel camina por un pasillo en un barrio marginal y entra a una casa. De ella salen una pareja de adultos mayores vestidos de blanco y negro. / Plano general y dorsal, Ángel ingresa a la casa y hay mesas de billar. Grita: "Buenas" y una mujer sale para decirle que no hay atención. Ángel dice que está buscando a Doña Eulalia y al sonido de las guitarras se añade unos coros de mujeres que se lamentan. Se oye también el llanto de una mujer adulta. Los coros se vuelven más intensos cuando Ángel se da cuenta de que están velando al hombre que golpeó en la persecución. Se entera que lo mató y huye.



#### 14 Ángel está en la casa de Salvador y alimenta a su abuela - Quito

Tiempo

1:07:47 – 1:09:29

Ángel le da comida a su abuelita. Están en la casa de Salvador. Le dice que primero se murió su mamá y que ahora parece que morirá su tío. Empieza a sonar la melodía con guitarras. Después la mira fijamente y le dice: "No se puede así, verdad". Se aleja y se sienta en el sillón mientras sostiene el plato de comida con la cuchara. Luego, toma un cigarro y lo empieza a frotar mientras sigue hablando y dice: "Salvador no quiere saber nada de usted ni de este muertito. Pero no se puede así. Tarde o temprano las cosas regresan a uno y hay que enfrentarlas". Prepara el cigarro con droga para fumarlo y cuando lo hace la melodía sube de tono y suenan las guitarras con los coros de lamento. Fuma. Mira a su abuela y le dice: "Así es la vida". Luego la lleva a su recámara.



#### 1.5 Ángel se mira en el espejo antes de dejar la casa de Salvador - Quito

Tiempo

1:28:00 – 1:28:52

Luego de haber peleado con Salvador, Ángel se coloca una curita en su ceja golpeada y se mira al espejo (el mismo espejo en el que se miró Salvador). Se dirige a la recámara. Se sienta sobre la cama y piensa. Luego de mirar hacia la puerta decide salir / Primer plano del perfil de la abuela de Salvador y Ángel. La música de solo guitarras ahora va acompañada de los coros de lamento. En segundo plano está Ángel yéndose de la casa. Se coloca la chamara, abre la puerta, apaga la luz y se va.



Elaboración: propia

En cuanto al segundo tema, denominado por Salvador, se identificaron cuatro momentos, en los cuales, este personaje es el protagonista de las escenas. Esta melodía de solo guitarras en las escenas representadas evoca inocencia, vulnerabilidad, reconocimiento. Existe una coincidencia en que este tema aparece después de que Salvador ha perdido el conocimiento, sea por un ataque de epilepsia como en el momento 2.2 o como en el 2.4 cuando sufrió un golpe en la cabeza. El reconocimiento sucede cuando despierta, así también cuando van llegando a Guayaquil y empieza a explorar una nueva ciudad. El momento 2.1 deja ver la amistad y el juego que existe entre los amigos y el cariño especial entre Salvador y Mayra, quienes se gustan.

## 2. Tema de Salvador

### Melodía de cuerdas (guitarra)

#### 2.1 Mayra y Salvador juegan con el arma robada - Quito

Tiempo

0:14:53 – 0:15:47

Mayra, Salvador y Marlon están en un depósito de chatarra luego de haber robado un arma. Empieza a sonar la melodía de guitarras. En plano general, se ve a Mayra y Salvador jugando. Mayra quiere tomar el arma y Salvador no la deja. Bromean con quién puede sostenerla. En un plano compuesto, aparece Marlon y sonrío al ver a sus amigos jugar. Disparan al aire. Luego, deciden marcharse del depósito luego de que Salvador dijera que tiene que ir a ver a Ángel al terminal.



#### 2.2 Ángel y Salvador ingresan en auto a Guayaquil

Tiempo

0:43:01 – 0:45:32

En plano medio, Salvador y Ángel están en medio de la carretera, luego de que Salvador tuviera un ataque de epilepsia. Cuenta sobre un sueño que ha tenido desde niño y empieza a sonar la melodía con guitarras. Ángel le dice: "En Guayaquil, descansamos, familia. Allá descansamos, vamos". Entran en auto por el puente de la Unión Nacional que es el que une la Sierra con la Costa. Y llegan a Guayaquil. La música sigue sonando mientras ellos recorren el centro de la urbe costeña, llena de comercio informal. La música sigue sonando mientras ellos peregrinan buscando un taller que compre el auto robado. Ángel negocia con los vendedores y Salvador lo mira desde el asiento del copiloto del auto. La música termina cuando venden el vehículo.



### 2.3 Ángel y Salvador esperan en el terminal para regresar a Quito

Tiempo

0:54:41 – 0:56:08

Ángel y Salvador se encuentran en el terminal de autobuses para viajar a Quito. La música empieza a sonar cuando están hablando de la paliza que le metieron a Ángel. Le cuenta que apenas se enteró que había matado a alguien. Salvador luego se levanta y Ángel le pregunta sobre sus ataques, le dice que solo le sucede cuando está tenso. Camina por el terminal y se encuentra a dos turistas a quienes roba dinero. La música se acaba cuando una turista abre los ojos y lo descubre. Él la ve y huye.



### 24 Salvador despierta luego de un golpe en la cabeza - Quito

Tiempo

1:17:08 – 1:17:39

Salvador yace en el balde de una camioneta, luego de la pelea que hubo entre JC y Carolina. Está semiinconsciente y escucha que lo llaman. Al inicio ve el rostro de Carolina preguntándole si está bien, pero luego aparece Mayra. Al recobrar la conciencia pregunta si tuvo un ataque y Mayra le responde que solo se golpeó la cabeza. Pregunta por su prima y Marlon le dice que les dio dinero a los policías y se fue enfadada cuando llegó Ángel.



Elaboración: propia

### Música letrada

Existe una relación entre lo que está ocurriendo con los personajes y la música que los acompaña. Como se señaló en el capítulo II, Michel Chion distingue entre dos efectos que produce la música en el cine: empático y anempático. En el primero, “la música expresa directamente su participación en la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo (...) en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y de movimiento” (Chion, 1993, pág. 16); es decir, la música tiene un efecto de experimentar los sentimientos de los personajes. En el caso de la música, anempática, sucede todo lo contrario. Es indiferente a la situación que acontece, lo que no implica que exista expresividad o no en la escena. En *Ratas, ratones y rateros*, la música tiene un efecto empático, sobre todo cuando se relaciona las letras de las canciones con aquello que

ocurre. Uno de los ejemplos más claros es cuando Carolina le dice a su enamorado JC que está embarazada. La música arranca al mismo tiempo que se anuncia la noticia y sucede así:

Cuadro 13. La banda sonora. Música letrada. Tema: “Sinceramente”

“Sinceramente”, Sergio Sacoto (rock pop, 1:33:40)	
Acciones de los personajes	Letra de la canción
 <p>Carolina y JC están en el auto y ella le dice que no le viene la menstruación y que ya se ha hecho varias pruebas de orina y que ha salido positivo. JC no dice nada.</p>	<p>Luces negras tapan mis ojos. / Creo que veo algo y es tu sonrisa que marcha. / Algo florece en mis oídos. Muevo mi cabeza y oigo tu risa... se apaga. /</p>
 <p>Luego le dice que está asustada.</p>	<p>Tantas nubes pueblan mi mente y su lluvia apaga el fuego en mis venas... te sigue. / Negras dudas pueblan mi esencia bajo los rincones de mi conciencia... / se ríen. /</p>
 <p>JC le pregunta que qué va a hacer. Carolina le responde que no tiene que hacer nada que no quiera y él le replica que no sea ingenua.</p>	<p>/Yo sinceramente no sé / esto pueda terminar bien / trato de callarme y no sé. Todo se revuelve.</p>
<p>Luego le pregunta: ¿Por qué crees que la gente se casa?</p>	<p>Yo sinceramente no sé (...)</p>

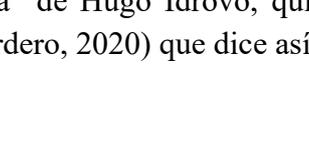
Elaboración: propia

En esta escena, la música funciona como descripción del estado de ánimo de los personajes y como suerte de voz interna que logra verbalizar emociones o pensamientos. Cumple una función emotiva, pues permite denotar los sentimientos y pensamientos de los personajes, pero además es narrativa ya que genera efectos dramáticos. Por ejemplo, que la música exprese que “se apaga la risa” o que “la sonrisa se marcha” cuando se anuncia la noticia del embarazo denota la consecuencia a la acción en torno a los dos personajes, pero sobre todo a JC, quien se acaba de enterar. “Luces negras tapan mis ojos” es el preámbulo de lo que ocurre. Existe una ausencia de luz ya con la noticia. Los personajes están velados y ya no pueden ver bien. Acto seguido, Carolina dice que está asustada y la música que la acompaña expresa el porqué, ya que existen “tantas nubes”, “negras dudas”. Lo mismo sucede ante las preguntas de qué es lo que van a hacer o si se deberían casar, y la música responde “Yo sinceramente no sé”.

Otro aspecto es el carácter anunciativo o predictor que tiene la música. En la escena en la cual Salvador huye de su casa junto con Ángel mientras su padre los persigue para saber qué ha pasado, la música va contando lo que ocurre y se adelanta a decir lo que pasará con el papá. El ritmo de la canción es acelerado (considerando que el género es ska) y todo sucede rápido. Cuando empiezan a huir, la letra dice repetidas veces “que te vas” y luego sostiene que ya no volverá. Después, como si fuera en un tono de resignación, la

letra afirma: “Vete pues, traicionera, no mires atrás”. En ese momento, se enfoca a Salvador mirando hacia atrás. Luego, cuando la canción sostiene “... si regresas, no preguntes, no me has de encontrar” se enfoca al padre de Salvador parado y viendo cómo su hijo se marcha. En este último momento, la música predice o anuncia lo que sucederá, porque, en efecto, el padre de Salvador ya no va a estar, muere, por los golpes que le da el hombre que persigue a Ángel. A continuación, se muestra toda la escena:

Cuadro 14. La banda sonora. Música letrada. Tema: “Que te vas”

“Que te vas”, Exxon Valdez (ska, 00:22:58)		
Acciones de los personajes	Letra de la canción	
	<p>Ángel y Salvador salen de la casa corriendo y el papá de Salvador va llegando. Ángel le dice: “Hasta la próxima, tío”.</p>	<p>Que te vas, / que te vas, / me dijeron que te vas, /</p>
	<p>El papá de Salvador los persigue a ambos quienes huyen por el disparo en el baño, bajando unas gradas estrechas.</p>	<p>tras de él tras de cual, / tras del cual ya nunca volverás. /</p>
	<p>Ángel y Salvador huyen (plano con profundidad de campo), Salvador regresa a mirar brevemente.</p>	<p>Vete, pues, vete ya / traicionera no mires atrás/</p>
	<p>Ángel y Salvador hablan a dónde ir mientras a lo lejos se ve a su padre mirar cómo se marchan.</p>	<p>Yo estaré lejos ya / traicionera te voy a olvidar/</p>
	<p>Ángel y Salvador se suben a un bus. Luego, la cámara enfoca al papá de Salvador, quien se da la vuelta en ademán de derrota y se ve (en profundidad de campo) al perseguidor de Ángel esperándolo sobre unas gradas.</p>	<p>Si te cansas, si regresas, / no preguntes no me has de encontrar, yo estaré lejos ya, / traicionera...</p>

Elaboración: propia

Ahora bien, es importante puntualizar que el filme inicia con música. La presentación de créditos y el primer plano de aparición de Ángel van acompañados de la canción “Niña Mala” de Hugo Idrovo, quien para esta película agregó la letra inicial de la canción (Cordero, 2020) que dice así:

“Niña mala”, Hugo Idrovo (rock, 00:00:12)		
	Acciones de los personajes	Letra de la canción
	<p style="text-align: center;">Presentación de créditos de la película</p>	<p>14 años no es nada / cuando se tiene la mirada. / La marca de la perversión. / 14 años no es mucho / si al fin te hiciste muy ducho</p>
	<p>Plano detalle del rostro de Ángel invertido. Tiene cerrados los ojos y los abre cuando termina la música.</p>	<p style="text-align: center;">/ en hambre y desolación</p>

Elaboración: propia

Pareciera que la letra evoca el paso del tiempo, la pérdida de la inocencia por haber aprendido sobre hambre y desolación. Además, es sugerente que en la última línea ya se enfoque a Ángel y que la música se detenga cuando este abre los ojos. La música al inicio va marcando los temas de los que se tratará: hambre, perversión, desolación. Si se piensa en la situación de Ángel quien vive en la marginalidad y debe robar, por ejemplo. Lo mismo sucede con su primo y los amigos de este. Y es en este punto donde se puede relacionar aquello que Miguel Donoso Pareja afirma sobre la música ecuatoriana: la música identifica al Ecuador como un país triste (Donoso Pareja, 1998, pág. 54), y Jorge Enrique Adoum, quien, sostuvo “la canción ecuatoriana es un lamento constante por la soledad o por la imposibilidad de amar o la inconstancia de la 'ingrata', llamamiento de la madre a un niño desprotegido en la tiniebla, queja por la mala suerte como definición del destino, invocación a la muerte...” (Adoum, 2004, pág. 227). La soledad bien podría ser sinónimo de desolación. El lamento constante del que habla Adoum se ve también en la canción “Sinceramente”, de Sergio Sacoto. Y es que al observar los temas de los que tratan las canciones, el común denominador es el “lamento”, que va anclado con otras emociones o sentimientos, incluso, sin importar el género, como se observa en esta escena donde la cumbia, en segundo plano, conduce las sensaciones de Ángel y la prostituta:

“Ya no te creo,” Grupo Coctel (cumbia, 00:02:21)	
	Acciones de los personajes
	<p>Ángel abre la puerta para revisar quién está en el pasillo. Un hombre entra al cuarto donde proviene la música. Es una casa de prostitución. Ángel vuelve a la habitación, está con la prostituta quien está recostada en la cama. Luego se levanta y busca algo en el pantalón.</p>
	<p>Ángel encuentra un papel con droga y lo lame. La prostituta le dice a Ángel: deja esa huevada Ángel, ya nunca podemos estar bien</p>
	<p>De ti me voy desilusionada / Qué pena que todo el amor que di yo lo hayas tirado al piso por una traición / Qué pena que no supieras valorarme y qué pena me da yo al estar con alguien como tú // Ya no te creo una mentira más</p>

Elaboración: propia

La canción que es además interpretada por mujeres pareciera relatar lo que siente la prostituta, quien es la pareja sentimental de Ángel. Cuando Ángel se droga, está desilusionada, por ejemplo, pues no pueden estar bien. La letra de la canción expresa el lamento: “¡qué pena que no supieras valorarme y qué pena me da yo al estar con alguien como tú!”. También se evidencia la imposibilidad de amar de la que habla Adoum y en otros casos también la imposibilidad de vivir: Al introducir a Carolina, la canción que la acompaña es de género rock y la letra habla de un personaje que necesita y quiere vivir, pero que está sobreviviendo:

“Sobrevivir”, Sobrepeso (rock, 00:24:30)		
	Acciones de los personajes	Letra de la canción
	Carolina se mira al espejo (sobre el espejo reposa la foto de un chico), se coloca maquillaje en su cara y está hablando por teléfono con una amiga.	Cada vez que me miras, puedo solo decir / regálame un momento / necesito vivir / que ese tiempo que me hable, me ha hecho mirar / cada vez que despierto / a mi lado estás /
	Luego le dice que debe colgar, pero antes le recuerda que aún no le viene la menstruación. La música baja en intensidad porque aparece Salvador en escena.	Sobrevivir / Quiero vivir
	Salvador le dice que se fue de la casa de su papá y le pide ayuda para él y Ángel. Ella reacciona con disgusto al saber que Ángel está ahí.	Cada vez que la gente / habla de la bondad / solo entiendo que todo / todo anda muy mal / solo grito tu nombre / una y otra vez / necesito entenderte y entender / sobrevivir

Elaboración: propia

En esta escena, la música va definiendo al personaje y cumple una función narrativa. Carolina se mira al espejo y la letra de la música suena así: “cada vez que me miras, puedo solo decir / solo regálame un momento”. Pareciera que Carolina se habla a sí misma y que se exhiben sus circunstancias. Quiere vivir, necesita vivir, sobrevive y quizá está embarazada. Se traza la imposibilidad de hacer algo por parte del personaje femenino.

Ahora bien, otro aspecto importante a tratar en la banda sonora de *Ratas, ratones y rateros*, que se relaciona con lo que sostienen los ensayistas Adoum y Donoso Pareja, es la existencia del pasillo. Adoum cataloga al pasillo como un género sentimental. Habla de la pena, que cantada es menor en la Costa, pero sigue siendo pena, y que aquellos pasillos más hermosos fueron cantados en la Costa e interpretados por Julio Jaramillo (Adoum, 2004, pág. 228). Mientras que Donoso Pareja afirma que no existe un ritmo que identifique a los ecuatorianos; no obstante, “la música ecuatoriana es de cantina, para emborracharse y llorar, no para una fiesta” (Donoso Pareja, 1998, pág. 54). En el filme, existe una canción de Julio Jaramillo (JJ), quien, de acuerdo con la Enciclopedia de Música Ecuatoriana, “es considerado el más grande cantor popular ecuatoriano el siglo XX (...). Su extracción popular y el reconocimiento internacional que alcanzó han sido las pautas para darle elevadas categorías de ídolo mítico<sup>78</sup>” (Guerrero Gutiérrez, 2004-2005, pág. 804). No obstante, las canciones más famosas de Julio Jaramillo no son pasillos, sino son vals y bolero. “Nuestro juramento”, la canción más famosa que interpretó JJ, fue escrita por el puertorriqueño Benito de Jesús y es considerado un vals

<sup>78</sup> “Se calcula que sus grabaciones sobrepasan las cuatro mil, entre boleros, pasillos, vales, tangos y rancheras” (Guerrero Gutiérrez, 2004-2005, pág. 803).

(Guerrero Gutiérrez, 2004-2005, pág. 803). Y es precisamente esta canción la que se encuentra incluida en la banda sonora de la película.

La última escena, cuando Ángel está huyendo en el auto luego de haber matado al padre de JC, cuando Marlon dice que necesita ayuda por el disparo que le dieron, cuando Salvador regresa a su casa luego de saber que su padre ha muerto y le comunica a su abuela, quien no habla, que el “papacito” ya no volverá, de fondo se escucha: “Si yo muero primero, es tu promesa / sobre de mi cadáver dejar caer / todo el llanto que brote de tu tristeza. / Y que todos se enteren de tu querer. / Si tú mueres primero, yo te prometo / que escribiré la historia de nuestro amor / con toda el alma llena de sentimiento. / La escribiré con sangre, con tinta sangre del corazón”. Luego, el espectador se entera que la canción la están escuchando también los personajes porque es una radio la que está prendida, en la casa de Salvador y también en el auto que maneja Ángel. En este caso, la canción está generando efectos dramáticos, atenúa lo que le ocurre a Marlon porque quizá muera por el disparo y el fragmento escogido empieza hablando de la muerte. Además, ambienta la escena, de por sí la canción es melancólica, trágica, y trágico es lo que le sucede a Salvador. En este sentido, a pesar de que la canción es considerada como si fuera ecuatoriana, como si fuera un pasillo, una creación de Julio Jaramillo, esta ha generado identificación y es parte de esa canción de cantina, de esa canción que retrata la pena, aspectos que Adoum y Donoso Pareja coinciden en cuanto a la música ecuatoriana y que se ve representada en el filme.

Con lo mencionado, es preciso puntualizar que este capítulo de análisis, la identidad ecuatoriana es narrada tanto en los ensayos como en la película y que en ambos casos evocan un destino fatalista. Lo afirmado en los ensayos es traducido en el filme a través de la imagen pero también de la banda sonora. Una vez que se han señalado todos estos aspectos, es preciso pasar a las conclusiones.

## Conclusiones

El plantearse la pregunta de investigación: ¿de qué manera se narra la identidad ecuatoriana a partir de la relación intertextual entre dos ensayos literarios y una película difundidos en el segundo lustro de la década de los 90?, implicó entender que este planteamiento nace de una realidad que el Ecuador atravesaba en ese momento. La inestabilidad política, la caída del precio del petróleo, el conflicto armado y prolongado con el vecino país del Perú, la ausencia de un aparato estatal que fuese capaz de promover un proyecto de nación y con ello de cultura, el surgimiento de las luchas de los grupos indígenas que clamaban ser reconocidos –lo que devino en una nueva Constitución en 1998– fueron algunos de los sucesos de un escenario que se prestó para cuestionar sobre la identidad ecuatoriana desde varios ámbitos, uno de ellos el literario.

En un país en donde la industria cultural ha sido marginal, el surgimiento de dos obras ensayísticas –*Ecuador: señas particulares* (1997) y *Ecuador: identidad o esquizofrenia* (1998)– que se preguntaron por la identidad –cada una desde una postura particular– y que devinieron en éxitos de ventas, sumado a la primera película ecuatoriana –*Ratas, ratones y rateros* (1999)– que logró colocar al país dentro de un diálogo latinoamericano en cuestiones cinematográficas –por mostrar una realidad que se vivía en la región que encontró una voz a través del cine– no pudieron tomarse como eventos fortuitos. Y es en este sentido que para explicar esta conjunción de eventos, la traducción intersemiótica desde la perspectiva del semiólogo Peeter Torop se presentó como la respuesta para comprender que desde la cultura vivimos en un proceso de traducción constante, es decir, existe una transposición de significados permanente –y hasta inconsciente– dentro de la cultura puesto que esta es concebida como un fenómeno semiótico y la cultura en sí es un texto semiótico que se significa a través de varios tipos de comunicación y de medios, entre los cuales están los ensayos literarios y la película, objetos de estudio de esta investigación.

La traducción intersemiótica hizo posible tender un puente para relacionar tanto *Ecuador: señas particulares* y *Ecuador: identidad o esquizofrenia* con *Ratas, ratones y rateros* bajo el entendido de que existe una representación de los ensayos en el filme sobre la identidad ecuatoriana. Al ser la cultura un texto que a su vez se traduce en otros textos, existe una transposición de significados de la identidad –que según Gilberto Giménez, es el lado subjetivo de la cultura– en los ensayos y a la vez en la película, es decir, existen elementos de los ensayos, como el lugar de la enunciación, las cuestiones étnicas y las aseveraciones sobre cómo es el ecuatoriano a partir de la música, que han sido traducidos en la película, sin que esto implicara que la intención del director del filme haya sido, efectivamente, traducir los textos literarios al lenguaje cinematográfico. Lo que sí hubo por parte de Sebastián Cordero (que se conoce a través de entrevistas) es la consciencia de que la película poseía elementos de la identidad ecuatoriana.

Ahora bien, el aterrizaje de la traducción intersemiótica conllevó el desarrollo de un modelo de análisis ajustado a las necesidades de la pregunta de investigación para el

abordaje de los ensayos. Gracias a que es un género flexible, conocido como género sin género, puesto que puede adoptar cualquier estilo y forma, se estableció un modelo biplanar que pudiera ser equivalente al modelo biplanar de análisis del lenguaje cinematográfico desarrollado por Lauro Zavala, quien, a la vez, se basa en experiencias de críticos y analistas que han retomado el aporte de Louis Hjelmslev a la glosemática para crear sus propios modelos de análisis lingüísticos, literarios, entre otros.

Así, se procedió a determinar cuáles serían los elementos de los planos de la forma del contenido y de la expresión así como de la sustancia de la expresión para llegar a determinar la sustancia del contenido, que en el caso de esta investigación es la identidad. Para el establecimiento de los elementos se tomó en cuenta las investigaciones hechas por Liliana Weinberg, estudiosa del ensayo latinoamericano. Es así que dentro de la forma del contenido se colocaron los componentes que permitían la caracterización del ecuatoriano y el punto de vista del ensayista (el yo del ensayista). La estructura de los ensayos, tanto interna como externa, se abordó dentro de la forma de la expresión, mientras que en la sustancia de la expresión se habló del género ensayo como tal.

En cuanto al modelo biplanar del lenguaje cinematográfico desarrollado por Lauro Zavala, se seleccionaron los elementos que permitían responder a la pregunta de investigación. Para tal selección, también se tomó en cuenta la estructura del filme, la cual segmenta a la narración en cuatro momentos mediante el uso del fundido en negro. Además, la visualización repetida de los elementos del lenguaje cinematográfico en *Ratas, ratones y rateros* permitió encontrar componentes predominantes en la imagen, tales como la narración frente al espejo, el uso de los planos dorsal y con profundidad de campo, así como la iluminación que fragmenta a los personajes. Es así que dentro del lenguaje cinematográfico, en el plano de la forma de la expresión se tomó en cuenta principalmente los aspectos de imagen y sonido (propios del cine) y en imagen se colocó la profundidad de campo y la luz como elementos a analizar. En el sonido, se tomó en cuenta la música para determinar las funciones que cumplen. En la forma del contenido, la cual se volvió transversal al análisis, se consideró la relación entre planos en cuanto a su duración y en la narración, se consideró a los personajes. En la sustancia de la expresión, se detectó que los géneros *coming-of-age* y *road movie* fueron clave para evidenciar que la identidad ecuatoriana en el filme estaba marcada por el descubrimiento de los personajes en un momento de transición en sus vidas.

Ahora bien, a más de lo expuesto, las conclusiones en relación a la investigación realizada se encuentran en dos niveles. El primero gira en torno a conocer qué se dice del ecuatoriano, cómo es narrada su identidad a partir de la relación intertextual entre los ensayos y la película; mientras que el segundo nivel yace en la reflexión desde dónde mirar la identidad, ya que, al plantear la pregunta de la identidad ecuatoriana manifestada en un filme, la estructura del lenguaje cinematográfico requiere pensar la identidad desde la imagen.

Dentro de la forma del contenido de los ensayos, estos revelaron que la construcción de la narrativa de la identidad ecuatoriana oscila entre el encuentro de aquellas señas particulares en los ecuatorianos y en el desencuentro causado por la fragmentariedad del individuo. Es un encuentro cuando de la lectura de las afirmaciones que sostienen los autores se evidencia que existe un rechazo a lo indígena que deviene en el uso despectivo del lenguaje y en la jerarquización del valor de los ecuatorianos considerando al grupo étnico al que pertenecen. Es una seña particular también el sentimiento de derrota y de tristeza generalizada que se expresa en la música. Estos aspectos se ven representados y son traducidos en la película mediante la posición que ocupan los personajes en el cuadro y la banda sonora que los guía, acompaña o narra lo que sucede. El lenguaje que emplean los personajes en situaciones determinadas denota no solo el carácter despectivo sino la situación de vulnerabilidad en la que se encuentran. La forma del contenido del ensayo y de la película evidenciaron un aspecto constitutivo de la formación de identidad, que es narrada desde la mirada hacia el otro, es decir, desde la alteridad. La distinción entre serranos y costeños es marcada en el ensayo lo cual se traduce en la existencia solo de personajes de la Sierra y de la Costa en el filme. De por sí la identidad se construye al marcar fronteras con los otros, salvo que en el caso de Ecuador, en la década de los 90, esta identidad marca límites internos entre dos regiones y deja de lado otras.

La estructura de los ensayos, dentro de la forma de la expresión refuerza esta idea. La identidad se narra desde la alteridad cuando existen dos visiones –hegemónicas– de autores que deciden ensayar sobre el Ecuador y el ecuatoriano. Jorge Enrique Adoum pertenece a la serranía, mientras que Miguel Donoso Pareja es costeño. Estas visiones corresponden a un aspecto bipartito regional que marca el mapa ecuatoriano, es decir, los de la Costa vs. los de la Sierra. En este sentido, la identidad del Ecuador se vuelve fragmentaria porque la naturaleza misma del identificarse supone la oposición con el otro o los otros y porque existe la rivalidad entre los ecuatorianos de la Sierra y de la Costa. Y es este el núcleo de la identidad ecuatoriana como representación, bajo esta fragmentariedad se sostienen elementos periféricos que permiten que este núcleo de oposición entre regiones se mantenga.

La identidad ecuatoriana de fines de los 90 es narrada desde las urbes (desde un énfasis en lo urbano marginal como muestra el filme), lo cual deja ver justamente dos aspectos: el conflicto existente entre la Sierra y la Costa ya mencionado, y la exclusión de un tercero, que puede ser la región Amazónica, si se piensa en el mapa continental; del indígena, si se toma en cuenta el uso despectivo que han adquirido ciertas palabras que provienen del kichwa como “longo” o el uso de la palabra “indio” y de la representación visual en *Ratas, ratones y rateros*, en la cual es ausente la presencia de personajes indígenas o afrodescendientes, que responde a lo que ocurría en el Ecuador en la década de los 90: la invisibilización de los grupos étnicos. Esta invisibilización de los grupos indígenas se sostiene además sobre una jerarquía que crea valores de quién es el ecuatoriano; es decir, son más ecuatorianos que otros cuando se cree que *primero es el blanco y luego el mestizo y luego el indígena*. Es precisamente esta exclusión un elemento periférico que permite que el núcleo de la representación de la identidad ecuatoriana se

mantenga. Mediante el rechazo de lo indígena y la exclusión de cualquier otro grupo que no fuese de la Costa o de la Sierra se fortalece la construcción de una identidad basada en la distinción entre los ecuatorianos costeños y serranos, que a la vez se convierte en una rivalidad entre ambas regiones.

Ahora bien, la investigación conllevó a entender la construcción de la identidad desde dos niveles, justamente por la relación que se establece entre los ensayos y el filme. Es así que el primer nivel gira en torno a lo que se dice de la identidad ecuatoriana y el segundo se refiere al proceso de construcción de la identidad que dista de lo que se dice del ecuatoriano, sino que en el ejercicio de investigación, se llegó a reconocer que la identidad, como un acto o proceso de búsqueda de entendimiento de su construcción, alberga un discurso que permite ser leído a través del lenguaje en donde se enuncia; es decir, la identidad en el lenguaje cinematográfico nos requiere como espectadores y lectores que la pensemos en imágenes y ya no en una sucesión de acciones que se tornan como epítetos o calificativos del comportamiento de un grupo de individuos. En otras palabras, esta investigación ha propuesto descubrir que la identidad como una narrativa se construye no siempre desde una teorización de elementos que solo caracterizan a un personaje o a sus modos de ser. El hecho de encontrar la identidad dentro del lenguaje cinematográfico evidencia que esta se construye desde diferentes espacios y modos.

Así, la identidad ecuatoriana en *Ratas, ratones y rateros* se narra a partir de una iluminación fragmentada en espacios, pero sobre todo en cómo se presenta a los personajes desde lo corporal, con rostros iluminados parcial o nulamente, lo que denota la escisión del sujeto y la fragmentariedad. En palabras de Miguel Donoso Pareja, el carácter esquizofrénico. La iluminación además habla del destino fatalista, puesto que al comparar y relacionar los fotogramas de inicio y de fin de la diégesis del filme, se evidencia un cambio del rumbo en la vida de los personajes, ya que la mayoría termina en espacios en donde la ausencia de luz es la prima. Se construye mediante el plano dorsal que provoca un distanciamiento de la realidad y poca empatía de lo que sucede; a través de la profundidad de campo, que evidencia el determinismo en la vida de los personajes, puesto que se encuentran atrapados. Así, la identidad es narrada y es pensada como una imagen y no solo es pensada a través de ella.

## Bibliografía

- Adoum, J. E. (2004). *Ecuador: señas particulares*. Quito: Eskeletra.
- Aguilar, J. M. (2007). *El cine y la metáfora*. España: Renacimiento.
- Alemán, G. (2003). *La huella de lo audiovisual en la cultura ecuatoriana*. (T. p. filosofía, Ed.) Nueva Orleans: Universidad of Tulane. Obtenido de [https://yale.summon.serialssolutions.com/#!/search?bookMark=eNqNyksKwjAQANCAffz1DoN7YWzaataiuHDpvkzbESMh0STj-e0R3D7eShU-eJ6p0hyOWJtW7w3W7UKVKdkeEY3WWFdL1dwInsLOEYwMLgDJaMPXJiEH7GHyQVyWSMCDUA7RkqeNmj\\_IJS5VkaPwWm0v5\\_vpunvH8BFOuXsFiX4ancamMq3BRv-VfrsoNs8](https://yale.summon.serialssolutions.com/#!/search?bookMark=eNqNyksKwjAQANCAffz1DoN7YWzaataiuHDpvkzbESMh0STj-e0R3D7eShU-eJ6p0hyOWJtW7w3W7UKVKdkeEY3WWFdL1dwInsLOEYwMLgDJaMPXJiEH7GHyQVyWSMCDUA7RkqeNmj_IJS5VkaPwWm0v5_vpunvH8BFOuXsFiX4ancamMq3BRv-VfrsoNs8)
- Alvarado Delgado, J. (20 de junio de 2020). *Cápsula: género social y música popular ecuatoriana*. Obtenido de UCuenca: <https://www.ucuenca.edu.ec/component/content/article/265-espanol/investigacion/blog-de-ciencia/ano-2020/junio-2020/1643-musical#:~:text=Partiendo%20de%20un%20concepto%20de,ind%C3%ADgenes%20y%20coloniales%20europeos%2C%20es>
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2008). *Estética del cine, espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Argentina: Paidós.
- Ayala Mora, E. (2008). *Resumen de historia del Ecuador*. (<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON0001-RESUMEN.pdf>). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Balseca, F. (2012). Jorgenrique Adoum. En A. O. Caicedo, *Historia de las literaturas del Ecuador vol. 8* (págs. 77-98). Quito: Univeraidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editorial Nacional.
- Bauman, Z. (2003). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En S. Hall, & P. d. Gay, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 40-68). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.
- Bordwell, D. (1991). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Carballo Villagra, P. (2017). *Por las calles del rock: Aproximaciones al desarrollo del rock en Costa Rica 1970-1990*. San José de Costa Rica: Arlekin.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. (05 de 2021). *CCE Benjamín Carrión*. Obtenido de Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión": <https://casadelacultura.gob.ec>
- Castro, C. (2012). *La mirada de Sebastián Cordero: De Ratatas, ratones y rateros (1999) a El Pescador (2012)*. Obtenido de <http://repositorionew.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3325/1/T1244-MEC-Castro-La%20mirada.pdf>
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Carvajal, I. (2006). La patria desquiciada: dos relatos de patología social y psiquiátrica. En F. Albán, C. Burneo, S. Cevallos, & I. Carvajal, *La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana* (págs. 248-262). Quito: Orogenia. Corporación Cultural.
- Cinemateca digital del Ecuador*. (s.f.). Recuperado el Febrero de 2021, de Cinemateca Nacional del Ecuador "Ulises Estrella": <http://cinematecanacionalcce.com/Cinemateca>

- CCE Benjamín Carrión. (05 de 2021). Obtenido de Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión": <https://casadelacultura.gob.ec>
- Chatman, S. (2014). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Barcelona: RBA Libros.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell Paperbacks / Cornell University Press.
- Cordero, S. (2 de enero de 2020). La banda sonora de Ratas, ratones y rateros. *Toque de queda UIO*. (F. V. Suárez, Entrevistador) [https://www.youtube.com/watch?v=5sqGPyV\\_WWQ](https://www.youtube.com/watch?v=5sqGPyV_WWQ)
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Dillon, M. F. (2005). El cine ecuatoriano de la década de los 90. Momento clave de inclusión, dentro del canon cinematográfico latinoamericano. Tuscaloosa, Alabama, Estados Unidos.
- Eco, U. (2005). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Donoso Pareja, M. (1998). *Ecuador: identidad o esquizofrenia*. Quito: Eskeletra.
- Galarza, G. (2014). *La construcción de una imagen estereotipada de la sociedad ecuatoriana: análisis comparativo de la presencia de estereotipos en las películas Ratas, ratones y rateros de Sebastián Cordero y Cuando me toque a mí de Víctor Arregui*. Obtenido de [http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/11831/DISERTACIÓN%20DE%20GRADO%20GABRIEL%20GALARZA.pdf?sequence=4&isAllowed=y&fbclid=IwAR1x5oJoe\\_wt7erf-XnzwhMpbItrnRI6XJgZfUqkoF16D6RKqIWpeXt9x6w](http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/11831/DISERTACIÓN%20DE%20GRADO%20GABRIEL%20GALARZA.pdf?sequence=4&isAllowed=y&fbclid=IwAR1x5oJoe_wt7erf-XnzwhMpbItrnRI6XJgZfUqkoF16D6RKqIWpeXt9x6w)
- Giménez, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura* (Vol. I). México: Dirección de Publicaciones del Instituto Coahuilense de la Cultura.
- Giménez, G. (2009). *Identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexiquense de Cultura.
- Giménez, G. (2005). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Obtenido de <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>
- Giménez, G. (2009). *Identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexiquense de Cultura.
- Grijalva, J. C. (2011). El ensayo y la crítica ecuatoriana contemporánea. En A. Ortega Caicedo, *Historia de las literaturas del Ecuador 7* (págs. 249-294). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Guayasamín, M. (2015). *La representación del indígena en la Historia del Reino de Quito*. Obtenido de Repositorio de la Biblioteca de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador: <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4660/1/T1717-MEC-Guayasamin-La%20representacion.pdf>
- Guerrero Gutiérrez, P. (2004-2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, tomo II*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA y el Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita "identidad"? En S. Hall, & P. d. Guy, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 13-39). Buenos Aires-Madrid: Amarrortu editores.
- Hall, S. (1992). La cuestión de la identidad cultural. En S. Hall, D. Held, & T. McGrew, *Modernity and its Futures* (Vol. Traducido por Alexandra Hibbett, págs. 273-316). Cambridge: Polity Press.
- Halperin Donghi, T. (2017). *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial.

- Haydn Smith, I. (2020). *Breve historia del cine*. Barcelona: Blume.
- Hardcastle, A., Morosini, R., & Tarte, K. (2009). *Coming of Age on Film: Stories of Transformation in World Cinema*. Cambridge Scholars Publishing.
- Hidalgo, F. (2021). Cómo imaginar la patria a través de los mapas. *Revista Mundo Dineros*. Obtenido de <https://revistamundodineros.com/como-imaginar-la-patria-a-traves-de-los-mapas/>
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites*. Madrid: Cátedra.
- INEC, I. N. (2006). *La población indígena del Ecuador*. Quito: Talleres Gráficos del INEC.
- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar.
- León, C. (2017). *Ficción y realidad en el cine ecuatoriano*. Obtenido de <http://www.uartes.edu.ec/fueradecampo/wp-content/uploads/2017/12/FDC05-PROL-1.pdf>
- Magny, J. (2005). *Vocabularios del cine. Palabras para leer el cine. Palabras para hacer cine. Palabras para amar el cine*. Barcelona: Paidós.
- Martínez Estrada, E. (1957). Montaigne, filósofo impremeditado y fortuito. En *Heraldos de la verdad* (págs. 7-96). Buenos Aires: Nova.
- Merino, G. (2009). La memoria colectiva en el cine latinoamericano, continuidades y rupturas entre el 'nuevo cine latinoamericano' de los años 60 y el cine de finales de los 90. (T. p. Bolívar, Ed.) Quito.
- Moreano, A. C. (2018). Capitalismo y lucha de clases en la primera mitad del siglo XX en el Ecuador. En G. Mosquera, *Antología del pensamiento crítico ecuatoriano contemporáneo* (págs. 105-144). Buenos Aires: CLACSO.
- Muñoz, M. (2018). *Comunicación, representación e identidad: análisis de percepción del cine ecuatoriano en la construcción de la identidad nacional. A partir de los films "Ratas, ratones y rateros" (1999) y "Prometeo deportado" (2010)*. Obtenido de <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/17088/1/T-UCE-0009-CSO-073.pdf>
- Muhlethaler, J. (2017). *La representación de lo nacional en dos películas del cine ecuatoriano: Ratas, ratones y rateros (1999) y Qué tan lejos (2006)*. Obtenido de [http://www.uartes.edu.ec/fueradecampo/wp-content/uploads/2017/12/FDC05-ART04.pdf?fbclid=IwAR2YnpWgNI1Dsex2f9nthA4NF0fn\\_iP6vIM6eyxvZfUyMZdqH6tx3HNS\\_ao](http://www.uartes.edu.ec/fueradecampo/wp-content/uploads/2017/12/FDC05-ART04.pdf?fbclid=IwAR2YnpWgNI1Dsex2f9nthA4NF0fn_iP6vIM6eyxvZfUyMZdqH6tx3HNS_ao)
- Núñez Sánchez, J. (2008). *Huellas de la cultura ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoiana Benjamín Carrión.
- Serrano, J. L. (2001). *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito: Ediciones Acuario.
- Osimo, B. (2013). *Historia de la traducción*. México: Paidós.
- Torop, P. (mayo-agosto de 2022). Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco*, 9(25).
- Gardies, A. (2014). Narratología y cine. El relato en la pantalla. En R. G. (comp.), *Comprender el cine y las imágenes* (págs. 101-120). Buenos Aires: La marca editora.
- Salazar, J. (1 de noviembre de 2020). *El ensayo en la época digital*. Obtenido de Seminario de estudios sobre narrativa latinoamericana contemporánea: <https://www.senalc.com/2020/11/01/el-ensayo-en-la-epoca-digital/>
- Sevilla Pérez, A. M. (2011). *El Ecuador en sus mapas: Estado y Nación desde una perspectiva espacial*. Obtenido de

- <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5132/5/TFLACSO-2011AMSP.pdf>
- Suárez Pasquel, A. (2000). *Los acuerdos de paz con el Perú y la extensión territorial del Ecuador*. Obtenido de Revista Afese 37:  
<https://www.revistaafese.org/ojsAfese/index.php/afese/issue/view/37/showToc>
- Saint-Geours, Y. (1994). La Sierra Centro y Norte (1830-1925). En J. Maiguashca, *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Proaño, E. (2014). Prólogo. En P. Rodríguez, *Cuatro décadas de historia. La Concha Acústica de la Villaflora* (págs. 9-11). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Queiroz, J., & Aguiar, D. (junio de 2020). *Transcreación, traducción intersemiótica y danza*. Obtenido de RsearchGate:  
[https://www.researchgate.net/publication/342397993\\_Transcreacion\\_traducion\\_intersemiotica\\_y\\_danza](https://www.researchgate.net/publication/342397993_Transcreacion_traducion_intersemiotica_y_danza)
- RAE. (s.f.). *Diccionario de la Lengua Española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/identidad>
- RAE. (s.f.). *Real Academia de la Lengua Española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/seña?m=form>
- Restrepo, E. (2014). Sujeto e identidad. En *Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones*. (págs. 97-118). Buenos Aires: Clacso.
- Rodríguez, P. (2014). *Cuatro décadas de historia. Concha Acústica de la Villaflora*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Rodríguez, A. (4 de diciembre de 2016). El Quito del norte y el del sur, ¿2 ciudades diferentes? *El Telégrafo*, págs.  
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/septimo/1/el-quito-del-norte-y-el-del-sur-2-ciudades-diferentes>.
- Ruiz Sosa, E. (2018). Errancia. En E. Ruiz Sosa, *Primera silva de sombra* (págs. 71-80). México: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Vallejo, R. (2012). Miguel Donoso Pareja. En A. O. Caicedo, *Historia de las literaturas del Ecuador vol. 8* (págs. 167-192). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional.
- Valles Calatrava, J. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granda: Alhulia S.A.
- Vázquez, P. A. (2010). *La recreación de la ecuatorianidad en el imaginario simbólico de los filmes: “Entre Marx y una mujer desnuda (1996)”, “Ratas, ratones y rateros (1999)”, “Que tan lejos (2006)” y “Cuando me toque a mí (2008)”*. Obtenido de  
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/4590/1/TFLACSO-2010PAV.pdf>
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2008). *Principios del análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores.
- Velasco, C. (2000). La capacidad argumentativa en Ecuador: identidad o esquizofrenia de Donoso Pareja. *Kipus: revista Andina de Letras nro. 12*, 117-124.
- Weinberg, L. (2007). *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI.
- Weinberg, L. (2004). *Umbrales del ensayo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Weinberg, L. (2007). El ensayo latinoamericano entre la forma de lo moral y la moral de la forma. *Cuadernos de CILHA*, 8(9), 100-130.
- Weinberg, L. (2006). *Situación del ensayo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Woodside, J. J. (2016). Textos sonoros: análisis de diseños sonoros cinematográficos. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*(13), 1-26.
- Zavala, L. (marzo-junio de 2009). La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *CIENCIA ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Pospectiva*, 16(1), 47-54.
- Zavala, L. (2016). *Elementos del discurso cinematográfico*. Obtenido de <https://www.researchgate.net/publication/31739130>
- Zavala, L. (Diciembre de 2016). Las fórmulas narrativas entre cine y literatura: una propuesta paradigmática. *Comunicación y medios*, 25(34), 70-81.

## Anexos

### Anexo 1: Apreciaciones capitulares *Ecuador: señas particulares*, Jorge Enrique Adoum

Capítulo	Jorge Enrique Adoum	Apreciaciones
1	Prólogo	<p>Apoyo gubernamental</p> <p>Libro como aporte del análisis del presente y futuro</p>
2	Ante todo	<p>Confundimos identidad -ser idéntico a sí mismo, en virtud de ser distinto del otro- con la suma de señas particulares que pueden comunes. El hecho de parecerse a alguien no cambia el rostro propio.</p> <p>Identidad desde la definición de la RAE. Supone una idea preconcebida del yo.</p> <p>"El ecuatoriano frecuentemente actúa, sobre todo en el extranjero, como si cargara en sus hombros o llevara inserta en la frente la suma abrumadora de errores, defectos, caídas, disparates, históricos o personales, acumulados o recientes, que llegan a saberse afuera" pág. 22</p> <p>identidad colectiva: autorretrato por acumulación de rasgos o como un collage pág. 23</p> <p>"La identidad es la raíz más honda o vigorosa que los pueblos y el individuo han echado en la historia: los elementos que la conforman -etnia, lengua, religión, ética, conciencia de nación...- p. 25</p> <p>No se plantea en otras culturas hablar de identidad.</p> <p>Identidad cultural, aspecto que para los europeos es desconocido.</p>
3	Ser o no ser lo que somos	<p>Explicación de lo que somos .</p> <p>País joven.</p> <p>Quienes nos colonizaron no eran nobles, sino hidalgos, artesanos, mercaderes, clérigos p. 34</p> <p>Abordaje del indio-indígena y de las demás nacionalidades.</p> <p>Mestizaje cultural: dualidad somos blancos o mestizos / somos blancos o indios.</p> <p>"En el espíritu del pueblo al que pertenecemos hay algo como una inseguridad ontológica, un resentimiento latente y duradero que viene de la Conquista: no nos resignamos a ser lo que somos -es frecuente oír la necesidad obvia de que seríamos diferentes si nos hubieran conquistado los ingleses, los alemanes, los chinos y, desde hace poco, los coreanos-, convencidos de que no podemos ser, étnicamente, distintos y que, salvo la pretensión y la prepotencia, nada hacemos para ser mejores que nosotros mismos pp. 43-44</p> <p>Idea de país</p> <p>Lenguaje: indio, longo...</p> <p>Saludo, sentimiento de derrota.</p>
4	De la necesidad del héroe a la destrucción del mito	<p>Historia del Ecuador</p> <p>Ecuador como licuador, país que liquida</p>

5	Aproximación al patriotismo	<p>Noción de Patria</p> <p>-----</p> <p>Regionalismo</p> <p>-----</p> <p>Quito y Guayaquil, rivalidad. Ejemplos de la política.</p>
6	La nueva geografía y la reescritura de la historia	Geografía del Ecuador
7	El símbolo como la suplantación de la libertad	Reflexiones sobre la libertad
8	El fantasma de la política	La desestabilización política
9	El 'macho' y el machismo	Perperspectiva machista en el Comportamiento.
10	La degradación moral de la palabra	<p>El lenguaje es producto de la clase social que lo emplea: el que nos trajeron de España fue, al comienzo, el de los soldados, aventureros, delincuentes, prófugos de la justicia. Solo después vino, con la gente de la iglesia y los funcionarios de la Corte, la lengua culta. p. 208</p> <p>-----</p> <p>El uso exagerado el diminutivo llega a fastidiar, no por incorrecto sino, realmente, porque denota sumisión, humillación, ruego, timidez p. 210</p> <p>-----</p> <p>Sucede que el lenguaje es un autorretrato oral: así como cada uno tiene la cara que merece', cada uno tiene la cara que le corresponde... p. 215</p> <p>-----</p> <p>El chisme es una de las señas particulares. p. 218</p>

11

### La tristeza de la alegría popular

El primero que, retratándonos, dijo que los ecuatorianos parecemos 'bolivianos con Valium', se refería seguramente a los de la Sierra, en alusión a la lentitud de sus reacciones, a su desgano de vivir, o sea a su tristeza. P. 225

Con tales excepciones, la canción ecuatoriana es un lamento constante por la soledad o por la imposibilidad de amar o la inconstancia de la 'ingrata', llamamiento de la madre a un niño desprotegido en la tiniebla, queja por la mala suerte como definición del destino, invocación a la muerte... p. 227

Aunque en la Costa la pena cantada es menor y más rara la tendencia a la autocomiseración (...), muchos de nuestros pasillos más hermosos y sentimentales han sido creados en esa región del país, donde se ha convertido en ídolos a quienes allí supieron interpretarlos mejor: (...) Julio Jaramillo. p. 228

12

### De la 'viveza criolla'

Toda indagación cerca de los rasgos que caracterizan nuestro comportamiento obtendrá como respuesta, entre cualesquiera otros, inevitablemente, la pereza, el incumplimiento, la improvisación y la 'viveza criolla'. p. 267

... parecería que la única forma de superar el sentimiento generalizado de inferioridad es pasar al otro extremo: el de una curiosa superioridad que se arroga cada uno, sin razón ni fundamento, y que supuestamente autoriza la agresión para ejercer el desconocimiento del derecho ajeno (...). El engaño, 'sapada' o picardía cometida como viveza, raya en la cobardía cuando se ejerce contra el débil... p. 278

13

### Otras señas particulares

De descripciones de ciertos personajes con oficios como el taxista, el chofer, la secretaria.

Anexo 2: Apreciaciones capitulares *Ecuador: identidad o esquizofrenia*, Miguel Donoso Pareja

Capítulos	Miguel Donoso Pareja	Apreciaciones
Capítulo 1	Acusaciones mutuas y quiteño-centrismo	<p>... El Ecuador es un país esquizofrénico, partido escindido mental y emocionalmente. (...) los ecuatorianos tenemos una identidad esquizofrénica (esquizoide por lo menos) o, siendo optimistas, esquizomaniaca. p. 11</p> <p>Lo grave es que, así como la esquizofrenia conduce a las personas a la locura total, una identidad nacional esquizofrénica puede llevar a un país a su disolución, a desmoronarse, a caerse en pedazos. p. 12</p> <p>... el costeño es agresivo, audaz, inconstante, botarate, alegre, desorganizado, separatista, antiserrano, mandón, tonto, etcétera; y, el serrano, tranquilo, tenaz, previsor, humilde, silencioso, aguantón, melancólico, introvertido, servil, proclive al sacrificio, etcétera. p. 22</p>
Capítulo 2	El león, el gorila y los toreros, todos con algo de inga y mandinga	<p>La identidad nacional, ese sentimiento que llevamos todos en quién sabe qué puntos de nuestras emociones, vivencias o conceptualizaciones, aparece de manera natural y fluida. p. 34</p> <p>La lengua es otro de los factores que nos unifican dentro de la diversidad. Más allá del español (el castellano', esto es, la lengua de Castilla, diría un catalán), que nos determina como hispanohablantes, los quichuismos abundan entre nosotros, remarcando lo indígena como parte muy significativa de nuestra identidad, no solo en la Sierra sino también en la Costa. pp. 36-37</p> <p>Somos, sin la menor duda, mestizos. Para decirlo rápido: en el Ecuador el que no tiene de inga lo tiene de mandinga', lo que implica una tergiversación substancial porque, según este enunciado, somos primero blancos y después indios o negros, y el orden de los factores, en este caso, sí altera el producto, porque lo que deberíamos decir es que en el Ecuador, sobre una base indígena, el que no tiene de albino tiene de endrino' o, en sustitución, el que no tiene de chamuscado tiene de blanquedo'. p. 46</p> <p>Barcelona como símbolo de identidad. Club de fútbol nacido en Guayaquil.</p> <p>Barcelona elimina toda posibilidad de regionalismo -incluso el sano y el emulativo- y echa al tacho de la basura cualquier patología en este sentido. (...) Barcelona es capaz de rebasar los límites, hacer lo que parece imposible, lo excepcional, lo mejor, convirtiéndose en una afirmación, un símbolo, la imagen que queremos ser, la dimensión de nuestra entereza y nuestro deseo de superación. p. 49</p> <p>El Barcelona, en cambio, que era un equipo pobre y de los pobres' (en contraposición del Emelec, el team millonario y de los "añiados"), sigue siendo el ídolo... p. 51</p> <p>... el Ecuador y su supuesta ingobernabilidad -que radica más en los políticos y los corruptos que en una resistencia popular- da una imagen exterior desastrosa, la idea de que somos incapaces, de que no merecemos existir como país. p. 52</p>
Capítulo 3	De la sordera al haraquiri y del voto biferonte a la locura	<p>Música identifica al Ecuador como un país triste.</p> <p>A ojo de buen cubero podría decir que, de acuerdo a nuestra música, somos un pueblo triste. Sí y no, porque somos un pueblo (yo no) que baila -y muy bien, especialmente en la Costa- pero no tenemos un ritmo que nos identifique. Nuestra conducta ratifica, a veces, lo que acabo de decir. En efecto la música ecuatoriana es de cantina, para emborracharse y llorar, no para una fiesta. p. 54</p>
Capítulo 4	Modernización e identidad	<p>El canon vigente en nuestro país respecto a las regiones es el de estigmatizar como "regionalista" toda acción de defensa de los intereses regionales y decir lo mismo cuando los intereses nacionales, además de beneficiar al país en algo fundamental, a veces impostergable, conlleva circunstancialmente beneficios para determinada región. p. 113</p> <p>Dicotomías: chulla quiteño dice que "la vida es un sueño" / Guayaquileño dice que es hecho de "madera de guerrero". [Autor se refiere a canciones]</p> <p>Tren fue el sueño que permitió unir la Sierra con la Costa. Despertó discrepancias. "La integración buscada, que contribuiría en el largo plazo a la conformación de una identidad nacional, o al menos a esbozarla, soportó el enfrentamiento de las visiones del mundo -confesional y laica, respectivamente- que detentaban en esos años la Sierra y la Costa". p. 116</p> <p>Juan Maiguashca: identidad en dicotomías. Abultamiento de conflicto regional es sustentada por oposiciones: región/nación o hispanos/indios</p>

## Capítulo 5

### De la sordera al haraquiri y del voto biferonte a la locura

"Este permanente choque de intereses de las dos estructuras económicas -la de la Costa y la de la Sierra- ha marcado siempre la dificultad de estructurar una identidad ecuatoriana dentro de nuestra diversidad, que no es mayor ni menos conciliable que las que tienen España o Suiza, por ejemplo, o Perú y México". p. 125

---

## Capítulo 6

### De la sordera al haraquiri y del voto biferonte a la locura

Se basa en lo que afirma Bolívar Echeverría sobre el discurso folclorizador que "pasea por una galería interminable de identidades o tipos ideales sustancializados, por lo genera nacionales o protonacionales...". "En estos términos, el quiteño verá en el guayaquileño a un quiteño disminuido (a tal punto que nos dicen "monos") y el guayaquileño verá en el quiteño a un guayaquileño disminuido (a tal punto que les decimos longos)". p. 126

"Esta oposición manipulada por los sectores interesados de las dos regiones, y agravada por el centralismo, conserva su vigencia hasta nuestros días -con variantes, por supuesto- y obstaculiza (boicotea) la integración de una identidad nacional fuerte, nos condena -trata de condenarnos, mejor- a la esquizofrenia, una esquizofrenia tan folclórica (pintoresca) como las dos canciones a las que me he referido antes, la del "chullita quiteño" y de la "guayaquileño madera de guerrero". pp. 125-126

---

## Capítulo 7

### Neoliberalismo, "american way of life" y raíces ancestrales

Idea de la identidad nacional relacionada a lo político. Se afirma que existe una identidad cambiante.

---

Anexo 3: Fotogramas plano dorsal

Ángel huyendo



Perseguidor de Ángel en el cementerio



Cuidador de autos y dueño del auto



Cuidador de autos y Mayra



Salvador y Marlon



Fuente: *Ratas, ratones y rateros*, diversos momentos

## Anexo 4: Banda sonora en *Ratas, ratones y rateros*

Momento de la diégesis	Tiempo de inicio	Tiempo de fin	Duración	Género	Tema	Banda o artista	Letra	Observaciones
1er. Momento								
Presentación de créditos	0:00:07	0:01:00	0:00:53	Rock	Niña mala	Hugo Idrovo	14 años no es nada cuando se tiene la mirada. La marca de la perversión. 14 años no es mucho si al fin te hiciste muy ducho. En hambre y desolación	La canción termina cuando Ángel abre los ojos
2do. Momento								
Presentación de Ángel	0:02:21	0:04:02	0:01:41	Cumbia	Ya no te creo	Grupo Cocitel	Yo no voy a volver por nada / La traición me duele en el alma / Desde hoy voy a liberarme / y puedo jurar que vas a suplicarme / Que yo sé ninguna mujer te ha entregado tanto / Y ahora por tu estupidez te dejaré en el acto / Vete ya, no sigas llorando / Sé muy bien que me estás amando / Me dices que no eres tú, que estoy equivocada / Así jures en un altar no te creo nada / Ya no te creo, es una mentira más / No creo una sola palabra / Ya no te creo y no voy a perdonar / De ti me voy desilusionada / Qué pena que todo el amor que di yo lo hayas tirado al piso por una traición / Qué pena que no supieras valorarme y qué pena me da yo al estar con alguien como tú // Ya no te creo una mentira más (irrumpen en la puerta)	Interior: Casa de prostitución De ti me voy desilusionada "deja esa huevada Ángel, ya nunca podemos estar bien". Refuerza canción con emoción de personajes.
3er. Momento								
Presentación de Salvador con sus amigos y robo de arma	0:10:50	0:12:16	0:01:26	Rock	Fin del milenio	Sobrepeso	La belleza de estos tiempos tan impredecibles. / El milenio se va y las guerras civiles. / La belleza de estos tiempos tan impredecibles. / El milenio se va y las guerras civiles. / Hoy estos nuevos tiempos me invitan a individualizarme. / Soy la forma compleja, (Pero ya haz algo) energía cambiante que puedo hacer si así es la razón de la bendecida vida. / Recibo el llanto amargo como gran bendición (no se preocupe, se cuida solo). La belleza de estos tiempos tan impredecibles (bis) / Han pasado miles de años para parir esta tierra.	Salvador toma cerveza (caguama).
Huida de Ángel y Salvador luego del disparo	0:22:52	0:23:01	0:00:09	Ska	Que te vas	Exxon Valdez	[Hasta la próxima, tío] Que te vas, / que te vas. / me dijeron que te vas, / tras de él [papá de Salvador persigue a su hijo y a Ángel que huyen por el disparo], tras de cual, / tras del cual ya nunca volverás. / Vete, pues, vete ya [Ángel y Salvador huyendo en plano con profundidad de campo], / traicionera no mires atrás [Salvador regresa a mirar brevemente]. / Yo estaré lejos ya / traicionera te voy a olvidar / [Ángel y Salvador hablan a dónde ir] Si te cansas, si regresas, [Ángel y Salvador se suben a un bus] / o preguntas no me has de encontrar [en encontrar se enfoca al papá quien se da la vuleta y se enfoca al perseguidor de Ángel esperándolo], yo estaré lejos ya, / traicionera...	Se enfoca al papá / al inicio es solo música. Lo que la música hace es narrar lo que pasará.
Interior cuarto de Carolina: platica con su amiga y luego con Salvador	0:24:30	0:25:26	0:00:56	Rock	Sobrevivir	Sobrepeso	Cada vez que me miras, puedo solo decir / regalame un momento / necesito vivir / que ese tiempo que me hable, me ha hecho mirar / cada vez que despierto / a mi lado estás / Sobrevivir [le dice que no le baja la regla] / Quiero vivir [ella mirándose a espejo] [bajaintensidad porque aparece Salvador por la ventana] / Cada vez que la gente / habla de la bondad / solo entiendo que todo / todo anda muy mal / solo grito tu nombre / una y otra vez / necesito entenderte y entender / sobrevivir [Salvador le dice a Carolina]	Presentación de Carolina. Habla de su novio con alguien. / La música baja de intensidad cuando golpean la puerta y llega Salvador.
Salvador sueña que roba un auto y luego apunta a Ángel con un arma confundiendo (sueño)	0:39:27	0:40:13	0:00:46	Valse	Mi vida	Hermanos Montegel	Mi vida es una mueca triste [Salvador apuntando a un hombre dentro de un auto]. Mi vida. Es una antigua herida [jala el gatillo]. Mi vida, es un eterno andar y rodar. Por las calles fui solo y suspirando. Por eso, como las hojas secas [el rostro se transforma al de Ángel] es mi alma de errante peregrino [Le sonríe a Salvador y mira hacia el frente]... mi vida...	Música como protagonista, sin diálogos. Hasta que la música sigue en segundo plano y se detiene cuando a Salvador le da un ataque (41:06)

Momento de la diégesis	Tiempo de inicio	Tiempo de fin	Duración	Género	Tema	Banda o artista	Letra	Observaciones
Salvador tiene un ataque de epilepsia en el auto	0:41:13	0:41:52	0:00:39	Valse	Mi vida	Hermanos Montegel	Es mi alma de errante peregrino. [Salvador sigue temblando y Ángel le pide que se calme]. Mi vida, que solo fue un florido rosal [le introduce el cassette en la boca para que no se muerda la lengua] mi vida que solo fue un florido rosal y hoy tan solo es un poema inmortal / Amé unos ojos claros [Ángel se baja del auto] de embrujos muy raros / amé unos ojos llenos de dulce veneno [pisan dos trailers y Ángel se sienta casi en el suelo, del lado de la puerta de Salvador] / ...sentí que me querían / mi beso de estudiante fue el único andante / que en unas horas bellas... [termina con Salvador despertando]	La música va de primero a segundo plano.
Visita al prostíbulo donde está la novia de Ángel	0:45:56	0:48:02	0:02:06	Pasillo	Cómo voy a olvidarte	Segundo Rosero	¿cómo voy a olvidarte si estás prendida en mí? [Ángel está en las sombras y le pide a Salvador usar el dinero de su parte] ¿Cómo voy a olvidarte si te llevo en mi ser? / Ay, si supieras de veras lo que eres para mí. / Eres más que mi amor, la razón de mi vivir. Eres más que mi amor, la razón de mi vivir. [Aparece la prostituta y le pregunta a Salvador si quiere entrar] Y aún así no estás conmigo, estás tan lejos, dónde estarás. Quisiera verte, quisiera hablarte [Prostituta le dice a Ángel que por su culpa casi la botan, que siempre se desaparece cuando le da la gana] / es tan difícil vivir sin ti / Y si en verdad / sientes amor por mí / ven a mis brazos / no te vayas jamás [coincide en que ella mueve sus brazos mientras él le dice tranquila, mi Amor y luego ambos entran al cuarto. Tú sabes siempre que tu negro viene a solucionar todo]. / ¿cómo voy a olvidarte si estás prendida en mí? [La otra prostituta le invita a Salvador al cuarto, pero él no accede]. ¿Cómo voy a olvidarte si te llevo en mi ser? / Ay, si supieras de veras lo que eres para mí. / [La música sube a primer plano y Salvador tiene un ataque].	Música narra y profundiza en las razones de Ángel para ir al prostíbulo
Exteriores: Llegada a la escuela de Mayra. Salvador se entera de que su padre está en el hospital	0:57:16	0:58:20	0:01:04	Rock	El principito es un guambra de la calle	Sal y miletto	Vuela pequeña... alondra. Desfízate	
Exterior hospital: Ángel llega en el auto robado y saluda a JC y su amigo	1:13:39	1:13:56	0:00:17	Merengue	Feito pero educadito	Los Dukes	Estoy harto de trabajar, quiero sentir que estoy gozando (se repite en coro una vez)	La música empieza a sonar cuando Ángel le propone a JC algo.
Exterior hospital, interior auto: Carolina y su amiga esperan la llegada de Salvador. La música suena cuando JC habla con la amiga de Carolina y menciona sobre la pistola	1:15:43	1:16:58	0:01:15	Ska	Tamme	Tanque	Ya vas a dar el chavo / y yo aquí sentado en el avión / esperando un trago / que la azafata me ofreció / Vino el presidente con la primera dama / No era la misma de la televisión [JC le reclama por la droga a Carolina] / Mi papá es ministro del bienestar social / donde crees que saqué el dinero para viajar [JC huye en su auto haciendo caso omiso a los policías]	En la pelea entre JC y Carolina. Tamme de Tanque, hasta la huida de JC y la plática con Ángel. / Suena Secreto de Sacoto luego del ataque. Aquí hay un cambio de canciones. La persecución va con JC al igual que la persecución de los jóvenes. / Es la misma canción de huida. Cuando huyen hay un leitmotiv
Exterior: Ángel llega en el auto robado a visitar a su tío y a Salvador. En una conversación dice que necesita irse del país, quizá a Colombia para seguir haciendo lo mismo	1:19:56	1:20:00	0:00:04	Merengue	Feito pero educadito	Los Dukes	repite lo que dice [Ángel sonrío y se va]	Al marcharse enciende el auto y suena la misma canción de merengue de los Dukes / aquí pareciera ironizar lo que dice el personaje porque no es verdad lo que afirmó de deshacerse del cadáver

Momento de la diégesis	Tiempo de inicio	Tiempo de fin	Duración	Género	Tema	Banda o artista	Letra	Observaciones
4to. Momento								
Fundido en negro / transición de lugares / Viaje a Quito: 54:43 (se cruza con la escena anterior)	0:54:43			Rock	El principito es un guambra de la calle	Sal y mileto	Es mi alma de errante peregrino. [Salvador sigue temblando y Ángel le pide que se calme]. Mi vida, que solo fue un florido rosal [le introduce el casete en la boca para que no se muerda la lengua] mi vida que solo fue un florido rosal y hoy tan solo es un poema inmortal / Amé unos ojos claros [Ángel se baja del auto] de embrujos muy raros / amé unos ojos llenos de dulce veneno [pasan dos trailers y Ángel se sienta casi en el suelo, del lado de la puerta de Salvador] / ...sentí que me querían / mi beso de estudiante fue el único andante / que en unas horas bellas... [termina con Salvador despertando]	Suena música más fuerte ... El principito es un guambra de la calle
Interior cuarto de Salvador: Mayra y Salvador se besan y ella le confiesa que tuvo algo con Ángel. Se pelean y ella se va	1:23:30	1:24:54	0:01:24	Rock	Niña mala	Hugo Idrovo	[La música empieza a sonar cuando Mayra le dice que le hable]. La calle tiene su argumento que en cada momento [Mayra se va] tú debes sobrevivir en un territorio gris [Salvador se queda solo]. La calle tiene su alambrada y antes que llegue el alba [cenital el baño] ya tendrás un hueco en el corazón y tu rubor [Se enfoca debajo de la cama donde yace el cuerpo] será ceniza y olvido / ceniza y olvido	La cámara enfoca aquello que le hace falta al baño y sabe más porque sabe que con la cortina se envolvió el cuerpo y que este yace escondido debajo de la cama de Salvador / la canción continúa con el fundido en negro
Desarrollo del 5to. Momento								
Carolina llega a la casa de JC para decirle que no le llega la menstruación y se van a una gasolinera	1:33:18	1:35:21	0:02:03	Rock-pop	Sinceramente	Sergio Sacoto	[Justo cuando le dice que está embarazada empieza, sonar] Lucez negras tapan mis ojos. / Creo que veo algo y es tu sonrisa que marcha. / Algo florece en mis oídos. Muevo mi cabeza y oigo tu risa... se apaga. / [Le dice que está asustada] Tantas nubes pueblan mi mente y su lluvia apaga el fuego en mis venas... te sigue. / Negras dudas pueblan mi esencia bajo los rincones de mi conciencia... se ríen. [JC dice que qué va a hacer] / Yo sinceramente no sé / [Caro no seas ingenua. Ella le dice que no tiene que hacer nada si no quiere] esto pueda terminar bien / traído de callarme y no sé. Todo se revuelve. [Por qué crees que la gente se casa] Yo sinceramente no sé.	La música empieza a sonar cuando están en la gasolinera.
El papá de JC cae al piso, su esposa vomita / Salvador va del hospital a casa de Mayra / JC llega a su casa y encuentra a su padre muerto	1:36:18	1:37:35	0:01:17	Rock	Soledad	Sal y mileto	Y yo que no soy nada más que vida enlatada, te encomiendo me des alma, ilusiones	(se extiende hasta imágenes de Salvador)
Salvador va a visitar a Mayra a su casa para hablar [Estaba caminando un poco, quería hablar].	1:37:38	1:38:41	0:01:03	Pasillo	Las tres Marías	Hermanas Mendoza Sangurima	Junto al recuerdo de un cariño, [Qué fue, qué fue] es mi vida lagrimones. Yo sé que siento ilusiones. Mi alma respira por la herida viendo a mis lindas tres Marías. Cuando se busca, no se halla y no se halla. El amante huye de su amada. [Mayra se entera de la muerte del padre de Salvador] Llorar cobarde para que otro día es el capricho de este mundo. Pero no importa ser cobarde. La risa es llanto en la vida, es el consuelo para todo hombre.	Música expresa lo que siente el personaje.
Ángel y Marlon huyen, este último está herido de bala. Se queda en una clínica clandestina / se intercala con Salvador llegando a su casa y empieza a trapear. La música para cuando va a hablar con su abuela.	1:38:42	1:40:32	0:01:50	Pasillo	Nuestro juramento	Julio Jaramillo	[Imagen de Marlon sangrando, luego pide que paren en un hospital] Si yo muero primero, yo te prometo sobre de mi cadáver dejar caer todo el llanto que brote de tu tristeza. Y que todos se enteren de tu querer. Si tú mueres primero, yo te prometo que escribiré la historia de nuestro amor con toda el alma llena de sentimiento. La escribiré con sangre, con tinta sangre del corazón	La música se extiende hasta la escena en que Salvador regresa a su casa para limpiarla y ver ropa de su padre para vestirlo e ir a la funeraria.
Ángel decide abandonarlo y huye con la mercancía robada. Primero empieza a drogarse y luego arranca. La letra empieza a sonar cuando se acaba.	1:42:20	1:43:32	0:01:12	Rock	La dama helada	Cruks en Karnak	Tengo una dama helada en la pared busca una puerta una salida una razón de ser...	Música de cierre.

Anexo 5: Duración de la banda sonora de *Ratas, ratones y rateros*

	Tiempo	Tiempo fin	Duración	Género	Tema	Banda o artista
Música con letra	0:00:12	0:01:00	0:00:48	Rock	Niña mala	Hugo Idrovo
	0:02:21	0:04:02	0:01:41	Cumbia	Ya no te creo	Grupo Coctel
	0:04:10	0:06:47	0:02:37	Tema de persecución	Persecución	Sergio Sacoto
	0:07:10	0:07:15	0:00:05	-	Secreto	Sergio Sacoto
	0:07:16	0:08:42	0:01:26	-	Secreto	Sergio Sacoto
	0:10:50	0:12:16	0:01:26	Rock	Fin del milenio	Sobrepeso
	0:12:53	0:13:38	0:00:45	Ska	Tamme	Tanque
	0:14:53	0:15:47	0:00:54	-		<b>Instrumental</b>
	0:15:50	0:17:08	0:01:18	Ska	Guajira mora	Los perros callejeros
	0:18:38	0:19:38	0:01:00	Rock	Cráneo y sal	Sal y miletto
	0:22:58	0:23:01	0:00:03	Ska	Que te vas	Exxon Valdez
	Música con letra	0:24:30	0:25:26	0:00:56	Rock	Sobrevivir
0:28:21		0:29:48	0:01:27	Rock	Kola Cáustica	Yuri Gagarín
0:33:01		0:33:57	0:00:56	Clásica	Suite # 3 en RE Mayor	Bach
0:34:23		0:35:24	0:01:01	Clásica	Trío para cuerdas en Si Bemol Mayor	Schubert
0:35:36		0:37:31	0:01:55	Clásica	Minuet en La Mayor	Boccherini
0:38:32		0:39:06	0:00:34	Cumbia		<b>Instrumental</b>
0:39:27		0:40:13	0:00:46	Valse	Mi vida	Hermanos Montecel
0:41:13		0:41:52	0:00:39	Valse	Mi vida	Hermanos Montecel
0:43:01		0:45:32	0:02:31	-		<b>Instrumental</b>
0:45:56		0:48:02	0:02:06	San Juanito	Cómo voy a olvidarte	Segundo Rosero
0:48:03		0:50:10	0:02:07	Cumbia	Dime si me quieres	Grupo Coctel

	Tiempo	Tiempo fin	Duración	Género	Tema	Banda o artista
Música con letra	0:50:17	0:52:39	0:02:22	-	Secreto	Sergio Sacoto
	0:54:41	0:56:08	0:01:27	-		<b>Instrumental</b>
	0:56:23	0:57:15	0:00:52	Rock	El principito es un guambra de la calle	Sal y mileto
	0:57:16	0:58:20	0:01:04	Rock	El principito es un guambra de la calle	Sal y mileto
	1:07:47	1:09:29	0:01:42	-	Secreto	Sergio Sacoto
	1:09:33	1:10:55	0:01:22	Rock	La dama helada	Cruks en Karnak
	1:11:40	1:12:27	0:00:47	Rock	La dama helada	Cruks en Karnak
	1:13:39	1:13:56	0:00:17	Merengue	Feito pero educadito	Los Dukes
	1:15:43	1:16:58	0:01:15	Ska	Tamme	Tanque
	1:17:08	1:17:39	0:00:31	-		<b>Instrumental</b>
	1:19:56	1:20:00	0:00:04	Merengue	Feito pero educadito	Los Dukes
	1:23:30	1:24:54	0:01:24	Rock	Niña mala	Hugo Idrovo
	Música con letra	1:28:00	1:28:52	0:00:52	-	Secreto
1:33:40		1:35:21	0:01:41	Rock pop	Sinceramente	Sergio Sacoto
1:36:27		1:37:35	0:01:08	Rock	Soledad	Sal y mileto
1:37:40		1:38:41	0:01:01	Pasillo	Las tres Marías	Hermanas Mendoza Sangurima
1:38:42		1:40:32	0:01:50	Pasillo	Nuestro juramento	Julio Jaramillo
1:42:22		1:43:32	0:01:10	Rock	La dama helada	Cruks en Karnak