

# **Cine migratorio ecuatoriano: archivo y memoria de la migración en dos películas ecuatorianas**

*Ecuadorian migratory film: migration's memory and archive  
in two Ecuadorian films*

*Cine migratorio ecuatoriano: arquivo e memória da migração  
em dois películas ecuatorianas*

---

**María Teresa GALARZA NEIRA**

Universidad de Melbourne, Australia / maitegalarza@yahoo.com

---

*Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*

*N.º 138, agosto-noviembre 2018 (Sección Monográfico, pp. 171-186)*

*ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X*

*Ecuador: CIESPAL*

*Recibido: 24-03-2018 / Aprobado: 28-07-2018*

## Resumen

La obra cinematográfica, entendida en el doble rol de mecanismo configurador de discursos y discurso fijado por la cámara, ofrece varias entradas para la indagación de temas sociales. A partir de (re)presentaciones de procesos migratorios Ecuador-Europa en dos largometrajes de ficción ecuatorianos producidos en la primera década del siglo XX, este texto reflexiona en torno a las posibilidades de diálogo intercultural que ofrece ese encuentro entre culturas, propiciado por la migración. Para indagar acerca de la migración vista a través del cine, este texto asume un horizonte teórico con diversas posturas provenientes, en general, desde los estudios culturales.

**Palabras clave:** ficción; estudios culturales; movilidad humana; representación; interculturalidad.

## Abstract

Film, understood as a mechanism that shapes discourses, as much as a discourse itself, fixed by the camera, offers a wide range of entries to inquire about social issues. From the cinematographic (re)presentations of Ecuador-Europe migratory, as processes proposed by two Ecuadorian fiction feature films produced in the first decade of the 20th century, this text reflects upon the possibilities of intercultural dialogues, fostered by migration. To inquire into migration seen through cinema, this reflection assumes cultural studies as its horizon of understanding.

**Keywords:** fiction; cultural studies; human mobility; representation; intercultural relations.

## Resumo

O filme, entendido em um duplo papel de mecanismo que molda discursos e discursos estabelecidos pela câmera, oferece uma ampla gama de entradas para inquirir sobre questões sociais. A partir das apresentações cinematográficas de processos migratórios Equador-Europa propostos por dois filmes equatorianos de ficção produzidos na primeira década do século XX, este texto reflete sobre os possíveis ou impossíveis diálogos interculturais, fomentados pelo processo migratório. Para investigar a migração vista através do cinema, este texto assume os estudos culturais como um referencial teórico.

**Palavras-chave:** ficção; estudos culturais; mobilidade humana; representação; interculturalidade.

## 1. Introducción

A diario vemos en las pantallas de cine los distintos colores y formas que constituyen el espectro cromático y mórfico de lo humano. A menudo, esas mismas pantallas, a través de ciertas convenciones y prácticas de representación, tienden a establecer espacios, una suerte de jerarquía y modos de interacción entre estos colores y formas.

El cine y, para efectos de esta reflexión, el de ficción, retrata versiones de la realidad imaginadas por un alguien o por varios. Estas versiones encierran, a la vez, acercamientos y distancias respecto del sinnúmero de referentes –temas, imágenes, fenómenos sociales, situaciones políticas, personas y personajes– inscritos en su origen.

La obra cinematográfica, como primer elemento de nuestro análisis, podría ser entendida como un enorme archivo de citas (in)exactas, conjuradas mediante transposiciones que consignan fragmentos del mundo y lo redefinen, construyendo así una (re)presentación que constituye una nueva realidad destinada a proyectarse en diversas pantallas. El sentido del término “(re)presentación”, que se utiliza lo largo de este texto en alusión a la obra cinematográfica, es explicado por Chiara Bottici –quien lo relaciona, en general, con las imágenes– de la siguiente manera: son “(re)presentaciones porque pueden ser representaciones de algo más, signos de cosas, pero también pueden ser simples presencias en sí mismas”<sup>1</sup> (Bottici, 2014, p. 61).

La cualidad de *fijar* a través de imágenes y sonidos un momento, una sensación, una impresión –de otro modo eventualidades pasajeras– podría constituir al cine en una especie de *catálogo o registro de lo efímero*, en que encuentra cabida aquello incontenible por parte de otras *formas de archivo*. Esta maleabilidad permite a la cinematografía conquistar públicos, desarrollar fidelidades, posicionar causas, afianzar patrones de comportamiento y, en cierto sentido, establecer una *norma*, o tal vez, formas de representación *normalizadas* de los sujetos y las prácticas, definiendo al tiempo las *anormalidades* que las exceden.

La noción de “norma” en este texto obedece a la definición que Michel Foucault (2006) diera del término, en el marco de su curso en el Collège de France entre 1977 y 1978, titulado “Seguridad, Territorio y Población”. Para Foucault, la *norma* y la definición de lo *anormal* como aquello que no logra inscribirse en ella, son el resultado del proceso de *normalización disciplinaria* de las sociedades modernas. Foucault afirma:

La *normalización disciplinaria* consiste en plantear ante todo un *modelo*, un modelo óptimo que se construye en función de determinado *resultado*, y la operación de normalización disciplinaria pasa por intentar que la gente, los gestos y los actos se

---

1 Original en inglés, la traducción es de la autora de este artículo.

ajusten a ese modelo; *lo normal es, precisamente, lo que es capaz de adecuarse a esa norma, y lo anormal, lo que es incapaz de hacerlo.* (Foucault, 2006, p. 75)

A la luz de las nociones de *norma* y *normalización* que Foucault propone, podríamos decir que en un contexto dado los procesos de definición de lo *normal* y lo *anormal* están determinados por esa capacidad de adecuación de los sujetos y sus prácticas al modelo que constituye la *norma*. En este sentido, para introducir el segundo elemento de nuestro análisis, alineado con los estudios migratorios, pudiéramos pensar que los sujetos, cuando son vistos a través del prisma de la *ciudadanía*, se constituyen como socialmente aceptables en la medida de su adecuación a los valores, prácticas y principios que, de acuerdo a un discurso casi siempre implícito y socialmente aceptado, caracterizan una cierta noción de identidad configurada desde *lo nacional* y *lo local*.

Se ha reflexionado mucho con relación al hecho de que esa identidad –local, regional, nacional– va acompañada de una noción de alteridad<sup>2</sup>, y la cercanía, distancia y modos de relación entre una y otra tienen que ver con ciertas formas de ordenamiento social que nacen del poder *instituido*. Tales formas de ordenamiento tienden a inscribir, por un lado las situaciones, por otro los sujetos mismos, en dicotómicas categorías de *normalidad* y *anormalidad*, identidad y alteridad. Esta práctica, trasladada al discurso de *lo local* y *lo nacional*, se traduce en la clasificación dicotómica entre *ciudadanía* y *extranjería*. La condición de *extranjero* está inevitablemente establecida desde la perspectiva de lo local. Para efectos de este análisis nos interesan la figura del *extranjero inmigrante* y la dicotomía que, al seguir utilizando *lo local* y *lo nacional* como ejes, podría establecerse entre esta figura y la del *ciudadano*. Cabe anotar que la dicotomía *ciudadano* y *migrante* –arbitraria y selectiva, sin duda, pero útil para nuestro análisis– es matizada por la categoría de *residente*, cuyo estatus administrativo difiere, en general, de aquellos del *inmigrante* y del *ciudadano*. Sin embargo, por esta vez, la *residencia* como espacio de agencia y resistencia y como categoría de análisis socio-político y cultural no será materia de reflexión.

Esa construcción dicotómica entre lo *normal* y lo *anormal*, el *ciudadano* y el *inmigrante*, conlleva la adjudicación de fenotipos, orígenes, ascendencias, características principales e incluso oficios, a unos y otros, colaborando así a la construcción de un imaginario social respecto de la ciudadanía y la inmigración. De esta manera, la memoria colectiva de las sociedades va posicionando temas en los discursos cinematográficos y, a su vez, se va nutriendo de éstos para reconfigurar sus propios discursos. El cine, entonces, constructor de discursos, al tiempo

2 Para Levinas “La alteridad, la heterogenidad radical de lo Otro, sólo es posible si lo Otro es otro con relación a un término cuya esencia es permanecer en el punto de partida, servir de *entrada* a la relación, ser el Mismo no relativamente, sino absolutamente. *Un término sólo puede permanecer absolutamente en el punto de partida de la relación en tanto que Yo.*” (Levinas, 2002, p. 60). Enrique Dussel vuelve sobre este texto para argumentar que Levinas, articulando su discurso todavía desde una visión eurocéntrica “nunca ha pensado que el Otro pudiera ser un indio, un africano, un asiático” (Dussel, 1973, p. 113).

que se constituye en un archivo de sucesos y posiciones respecto de ellos, forma parte del proceso creador de realidades cada vez más verosímiles. De este modo, siguiendo a Bottici, la obra cinematográfica sería una *(re)presentación*.

La obra cinematográfica, entendida en el doble rol de mecanismo configurador de discursos y discurso fijado por la cámara<sup>3</sup>, es un texto creado para evidenciar un punto de vista –o varios– acerca de esas realidades a cuya imagen, semejanza y diferencia ha sido hecho.

Como sugiere Christian Metz, el cine, constructo elaborado con sonidos e imágenes que guardan semejanzas con las realidades representadas por sus realizadores, ha constituido una decisiva estocada al reino de la verdad, y al mismo tiempo un importante espaldarazo a la consolidación del imperio de la verosimilitud (Metz, 1970). El cine muestra imágenes verosímiles que, de alguna manera, van redefiniendo las nuevas realidades de sus propios públicos. En este horizonte, cabe reflexionar acerca de qué dice un cine que asume a la migración como temática preferente, un cine al que tentativamente hemos llamado *cine migratorio* (Galarza, 2010) respecto de la configuración de esas relaciones posibles entre ciudadanía y migración.

Por *cine migratorio* designamos al considerable corpus de películas que desde Latinoamérica –especial, aunque no exclusivamente– reflexionan acerca de los fenómenos migratorios –sobre todo de aquellos dirigidos del sur al norte global–, explorando sus características e implicaciones. En una revisión más en detalle, se podría plantear la comprensión de este “corpus” nutrido de películas con temática migratoria como un argumento a favor de nuestra propuesta de entender al cine como archivo. A nivel regional, este archivo da cuenta de la más reciente y masiva tradición migratoria latinoamericana, que ha determinado un posicionamiento social, político y cultural del tema migración, en el imaginario colectivo.

Así, el cine retrata imágenes de lo cotidiano, poniendo en evidencia las tensiones propias de los reductos espacio-temporales en los que se crea la obra cinematográfica. Entonces, no sorprende que esa suerte de *cine migratorio*, especialmente de ficción, producida en Ecuador en la primera década del siglo XXI retrate los pormenores de los distintos procesos de movilidad humana que suponen, para el individuo y el grupo, el desarraigo de un territorio y la reubicación e intento de re-arraigo en otro diferente. Estas *(re)presentaciones* cinematográficas confieren un rol importante al ámbito cultural en lo relativo al fenómeno migratorio.

La migración está caracterizada por encuentros y desencuentros de culturas que, en virtud de desplazamientos y tránsitos más o menos voluntarios, llegan a coexistir. En ciertos casos, a propósito de la coexistencia propia del entronque, los sujetos que corresponden a las comunidades que se encuentran, ponen en juego mecanismos de negociación, defensa y ataque.

3 En el sentido del discurso –fenómeno de existencia temporal– fijado por la escritura que plantea Paul Ricoeur en “The model of the text: meaningful action considered as a text” (Ricoeur, 2008).

De diversos modos, la pantalla grande da cuenta de estos encuentros y desencuentros de culturas que no son ni universales, ni abstractas, ni están aisladas y, que pese a su poderoso enraizamiento local –que de ninguna manera sugiere una condición de aislamiento– se miran, se tocan y establecen mecanismos de diálogo, ocasionalmente interrumpidos por largos monólogos que dan cuenta de ilusiones ancestrales de unas ciertas supremacías culturales.

En el marco de los estudios latinoamericanos se ha generado una serie de categorías para relativizar y complejizar los encuentros entre culturas y para contribuir a la comprensión de los modos en los que estas dialogan. Categorías de análisis como *transculturación*, *heterogeneidad*, *hibridación*, provenientes de los estudios culturales, literarios y de la comunicación, procuran dar un nombre a los múltiples procesos de convivencia y resistencia cultural que casi siempre implican una lucha constante por el reconocimiento y la visibilización, desarticulando cualquier pretensión de interpretar esos (des)encuentros como eventos armónicos entre culturas inmóviles que permanecen inmutables luego de juntarse.

El cine, con su capacidad de dar cuenta de procesos sociopolíticos y culturales diversos, dinamiza el diálogo entre culturas y, consecuentemente, la adopción y apropiación de prácticas culturales propias de unas, en otras. La pantalla sirve de escenario para la representación constante de esas tensiones ocasionadas por fenómenos sociales varios, incluidos los migratorios.

## **2. La migración representada en dos películas ecuatorianas de ficción**

Para analizar las formas de archivo que propone la ficción cinematográfica respecto de los procesos de interacción entre dos, tres, diez, más culturas que se repelen e interpelan entre sí al coincidir en espacios y tiempos, gracias a las circunstancias generadas por los procesos migratorios, recurriré a dos películas de directores ecuatorianos: *Paella con Ají* (Urbina, 2007) y *Prometeo Deportado* (Mieles, 2010).

*Paella con Ají*, del año 2007, dirigida por Galo Urbina, relata la historia de Don Juan Guamán, un ecuatoriano que decide migrar a España y lo consigue, justo al inicio de la película y sin mayores complicaciones. El film se concentra en explorar el proceso de integración del Don Juan quiteño y de otros migrantes ecuatorianos en la sociedad española. Las interacciones entre *ciudadanos* españoles e *inmigrantes* latinoamericanos –algunos de los cuales cuentan con estatus administrativo de *residentes*– sugieren una representación afirmativa del proceso de integración de la migración ecuatoriana y latinoamericana en las sociedades de destino, dando cuenta, a la vez, de complicaciones propias de un diálogo cultural acelerado por procesos migratorios.

*Prometeo Deportado*, del 2010, dirigida por Fernando Mieles, cuenta varias historias paralelas de viajantes ecuatorianos, turistas algunos, migrantes, los más –aunque muchos no reconocen sus intenciones migratorias durante buena parte del filme. Los viajantes ecuatorianos convergen en uno de esos “no lugares” (Augé, 2000) en los que se evidencian las manifestaciones universales de la cultura de la espera: los aeropuertos. Las versiones de un Ecuador plurinacional e intercultural que se encuentran y enfrentan allí se hacen cada vez más evidentes y reconocibles a lo largo del film.

En *Prometeo Deportado* y su proceso migratorio masivo, tal vez fallido, tal vez más exitoso que cualquier otro, toda posibilidad de diálogo e interacción con los miembros de la sociedad de destino es anulada por la postura omnipotente de un europeo retratado en la cinta, que resistiendo y evitando la llegada de los migrantes convierte en monólogo lo que debía ser un intercambio de ideas. Siendo así, esos ecuatorianos diversos de la película de Mieles viajan con sus culturas a cuestas, dejando que éstas, representadas por prácticas culturales específicas, se fundan y confundan en ciertos momentos y se diferencien e impongan, en otros.

*Prometeo Deportado* y *Paella con Ají* nos brindan la oportunidad de analizar momentos de relación inter-cultural, a través de lo que podría ser leído como un vasto archivo cinematográfico que incluye manifestaciones producidas e intercambios ocurridos en el marco de procesos migratorios, que suponen acercamientos y distanciamientos, diálogos, monólogos y mutis autoimpuestos, evidenciados gracias a varios elementos que determinan el previsible conflicto ocasionado por órdenes simbólicos que se superponen.

### 2.1. Diálogo a tres voces

*Paella con Ají* utiliza el arquetipo del viajero, convertido en forastero migrante que llega a tierra extraña en busca de aventura. Tomando esta historia como eje, el film da cuenta de una serie de conflictos que se producen entre ecuatorianos inmigrantes, latinoamericanos residentes en España y ciudadanos españoles. Don Juan Guamán, el ecuatoriano recién llegado, consigue “pan, techo y empleo” gracias a la eficaz acción de las bien establecidas *redes migratorias* (Pedone, 2007), de origen latinoamericano, en el país ibérico.<sup>4</sup>

Guamán, un Don Juan, “soltero de profesión” como se autodefine el personaje en un fragmento del diálogo propuesto en el film, trata de conquistar a la latina Jacinta, residente en España y, al tiempo, a la española Andrea. Guamán desempeña esta compleja tarea, propia de un Don Juan, sin descuidar coqueteos ocasionales con las clientas del restaurante en el que Andrea, Jacinta y él mismo trabajan juntos.

4 Claudia Pedone, en *Estrategias migratorias y poder, tú siempre jalas a los tuyos*, explica que “Las relaciones de parentesco, amistad y vecindad, los lazos comunitarios previos y la preexistencia de redes sociales tanto en la sociedad de origen como su consiguiente formación en la de llegada, son las que configuran estructuras mayores: las redes migratorias” (p.101).

El Don Juan de *Paella con Ají*, como muchos personajes de los cines del mundo, es, en sí mismo, una referencia del catálogo de esa enorme biblioteca de personajes icónicos –aunque no siempre arquetípicos– que caracteriza al cine, en este caso, es la versión moderna del mítico Don Juan conquistador, inmortalizado por Tirso de Molina. El Don Juan Guamán de este filme se avoca a la tarea de reivindicar lo que parece ser un cierto orgullo herido de hombre latinoamericano que emprende la conquista de España, empezando el ataque por el corazón de sus mujeres.

Jacinta habla a Guamán de su novio español, aburrido como él solo –sin esa sal latina que ella busca en el ecuatoriano– pero quien posee otras cualidades: “coche, pasta y piso”. Para Guamán, el coche es un punto a favor del contrincante ¿pero la pasta?, ¿el piso? (que en el contexto español en el que se inscribe la mayor parte del film haría referencia a “dinero” y “apartamento,” respectivamente), para el recién llegado generan la reflexión descontextualizada de que la pasta engorda y piso hay en todas partes, haciendo alusión a esa serie de equívocos y malentendidos que desafían la comprensión lingüística y dan cierto toque humorístico al film.

Los equívocos verbales son comunes en *Paella con Ají*. Éstos recuerdan ciertas reflexiones acerca de la arbitrariedad del signo lingüístico, fenómeno poderosamente evidenciado en los procesos de movilidad humana. El tránsito y la reubicación más o menos voluntaria de los sujetos oriundos de una comunidad, en otra distinta, suelen estar fuertemente influenciados por la percepción de coincidencias lingüísticas entre ambas sociedades.

*Paella con Ají* sugiere sutiles descuidos e ingenuidades del inmigrante recién llegado al concebir la travesía; la lengua es la misma, pero el habla cambia. Así, los personajes que se juntan en el film, a propósito de los procesos migratorios, representan distintas comunidades de habla enfrentadas, que constituyen prueba plena de esa variabilidad lingüística.

Sugerido, y jamás agotado, el tema de la lengua y el habla y el rol de ambas en los procesos migratorios, gracias al decisivo aporte de *Paella con Ají*, conviene pasar a consideraciones más románticas. Una de las sub-tramas del film relata la historia de amor entre Andy, un joven ecuatoriano residente en España, y Sara, una joven española que pertenece a una pandilla oportunamente denominada “La Nación”. Sara, la española, no sale –ella lo afirma– con hombres que no sean de su “Nación” y Andy, decidido a conquistarla, atravesará duras pruebas y complejos rituales iniciáticos para ser aceptado miembro de esa “Nación” que le permitirá acercarse a Sara.

“La Nación,” en la película –como en la realidad de la comunidad transnacional que inspira la inclusión de esta figura de las pandillas juveniles en “el archivo” cinematográfico–, insinúa una metáfora acerca de esas fronteras simbólicas, más difíciles de superar que la mayoría de líneas imaginarias establecidas para marcar los *hasta aquí y desde allá*. Andy, para ser aceptado, modifica su atuendo y sus costumbres. Sara, junto con Andy, modifica sus propias dinámi-



cas, llegando al punto de abandonar su “Nación” de la mano del joven, con la promesa latente de viajar juntos, un día al “Lugar donde se juntan los polos” (Cueva, 2002).

Los personajes de *Paella con Aji* representan, a su modo, los procesos de transculturación que operan entre los miembros –sujetos u objetos– de culturas encontradas. La “transculturación,” categoría que el cubano Fernando Ortiz creara para reemplazar el impropio término aculturación, al analizar el impacto que el tabaco y el azúcar ejercen, aún hoy, en sociedades conquistadas y conquistadoras (Ortiz, 1987, p. 93), resulta útil para explicar ese diálogo a tres voces –migrante recién llegado, residentes en España y españoles– que constituye la trama del film ecuatoriano.

La “transculturación” sugiere el impacto que culturas enfrentadas ejercen entre sí, asumiendo al encuentro intercultural como algo dinámico y vivo que muestra formas de afectación mutua causadas por la co-incidencia.

La “transculturación” pone en evidencia que en todo encuentro de culturas hay momentos de pérdidas, momentos de ganancias y momentos de reajustes. Los equívocos lingüísticos, las diferencias semánticas dentro de una misma lengua, que obedecen a prácticas socioculturales enraizadas en las distintas comunidades de habla, y la reacción de los personajes ante tales situaciones, tal como muestra *Paella con Aji*, son claros ejemplos de estos gestos de intercambio y convergencia que supone el proceso de transculturación.

El encuentro de culturas supone, también, que las prácticas culturales son adoptadas y adaptadas por los representantes de las culturas enfrentadas, de manera que la transculturación se constituye en mucho más que una síntesis cultural, porque implica momentos de pérdida, ganancia e invención –de objetos, prácticas, expresiones, etc.– respecto de las matrices culturales originarias.

Así, el objeto o sujeto transculturado trasciende la noción ampliamente difundida en nuestro medio del *mestizaje*. Y es que ese mestizaje para Raúl Bueno Chávez, leyendo a Antonio Cornejo Polar, constituye una suerte de “genocidio blando” (Bueno Chávez, 2004, p. 22) que implica a la larga una especie de *extinción*, y que no toma en cuenta el hecho de que además de cierto elemento de imposición obligatoria, los sujetos eligen qué acoger, de qué apropiarse, qué utilizar y reproducir, qué rechazar, de entre la inmensa gama de elementos disponibles en las diversas matrices culturales, y finalmente deciden cómo resignificar lo elegido. La categoría de transculturación, por su parte, da cuenta de estos procesos de elección incluidos en ciertos escenarios de imposición.

Ángel Rama lleva la categoría de *transculturación* de Ortiz hacia los estudios literarios, (Rama, 2004), y propone la idea de una *transculturación narrativa* en América Latina. La *transculturación* para Ortiz incluye procesos de parcial aculturación –caracterizados por la pérdida de ciertos rasgos de las culturas originarias–, seguidos por momentos de adopción de rasgos propios de la otra o de las otras matrices culturales involucradas, hasta llegar a un punto de recomposición de los elementos remanentes de la cultura originaria y de los

incorporados de fuera (Ortiz, 1987). Para Rama, tal forma de entender la *transculturación* no evidencia en su real medida el rol que la selección y la invención desempeñan en ese proceso de “plasticidad cultural” (Rama, 2004, p. 39) propio del entronque de culturas. Siendo entonces la selección y la invención las que permiten la configuración de nuevos modos, nuevos usos y nuevas prácticas.

La movilidad humana, en general y, particularmente, la migración, suponen la posibilidad de (des)encuentro entre matrices culturales distintas, facilitando los ejercicios de adopción, apropiación e innovación cultural, por parte de los sujetos involucrados. *Paella con Ají*, primero, *Prometeo Deportado*, luego, (re) presentan el fenómeno de la *plasticidad cultural*, propia de este modo particular de entender los procesos de *transculturación*.

## 2.2. Diálogos y mutis

Con el estreno de *Prometeo Deportado* en el año 2010 se consolida una producción cinematográfica ecuatoriana que permite advertir en el cine de ficción producido en el Ecuador durante la primera década del siglo XXI<sup>5</sup>, la constitución paulatina de un archivo de imágenes que dan cuenta de temáticas sociopolíticas, dentro de las cuáles –gracias a la historia nacional contemporánea– la migración se ha posicionado de modo especialmente notorio, a través de la trama y de los personajes de cada historia.

La historia narrada por el film transcurre íntegramente en un aeropuerto. El inicio de la película vaticina, un poco, el desarrollo de la historia: Una larga e inmóvil fila de ecuatorianos espera presentar su pasaporte para ingresar a un indefinido país europeo. Junto a la estática fila de ecuatorianos, se desplaza ágilmente y sin mayores contratiempos una amplia gama de variantes (genéricas, etarias) de hombres y mujeres blancos con rasgos nórdicos, que franquea sin problemas las fronteras del país de destino, simplemente presentando un pasaporte que claramente no es el ecuatoriano. Por su parte, los ecuatorianos que llegan a la terminal aérea europea, cuya fila no avanza, pero crece, empiezan a ser almacenados en una sala de espera del aeropuerto.

Resulta muy interesante que la locación elegida para el desarrollo de toda la trama de esta película, cuya temática está atravesada por una reflexión migratoria sea justamente un “espacio del anonimato”, como diría Marc Augé. Estos “espacios del anonimato” o “no lugares”, designados como tales para marcar su oposición al concepto sociológico del lugar que, siguiendo una tradición etimológica, da cuenta de la localización espacio-temporal de las culturas, en términos de Augé:

---

5 Entre otras: *Fuera de juego* (Dir. Víctor Arregui, 2002), *Cara o cruz* (Dir. Camilo Luzuriaga, 2003), *Pasaje de ida* (Dir. Rogelio Gordón, 2004), *Crónicas* (Dir. Sebastián Cordero, 2004), *Paella con Ají* (Dir. Galo Urbina, 2007) y *Prometeo Deportado* (Dir. Fernando Míeles, 2010).

[...] son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta. (Augé, 2000, p. 22)

Pero el aeropuerto en el que transcurre toda la historia no sólo está incidentalmente habitado por ecuatorianos, sino que es eficientemente administrado por europeos. Los europeos que administran ese aeropuerto de película son seres inmutables, inaudibles y omnipresentes. Su ritmo exacto y anguloso, evidenciado en la precisión quirúrgica de cada movimiento, se opone drásticamente a los múltiples modelos de ecuatorianos que apenas sobreviven la convivencia en la sala aeroportuaria, aguardando la improbable confirmación de acceso al país de destino.

En cada momento de la película se adivina esa presencia europea, representada por personajes que constituyen figuras silentes y exactas. La sensación de vigilancia es permanente, aun cuando se ve a los vigilantes en contadas ocasiones a lo largo del film. Los vigilantes monitorean constantemente a los ecuatorianos a través de pantallas que reproducen imágenes captadas por múltiples cámaras de seguridad implantadas dentro de la sala de espera. La irrupción de los vigilantes en esa sala destinada a los ecuatorianos sólo se materializa cuando a uno de los compatriotas se le ocurre liberar en el inodoro las tortugas que llevaba de contrabando. El transgresor es capturado y vaciado –partiendo del supuesto narrativo de que el europeo lo ve como poco más que un potencial envase de quien sabe qué sustancias. Finalmente, el traficante de tortugas es abandonado en una bolsa negra de basura, de la cual logra liberarse para empezar a deambular por un gigantesco aeropuerto europeo, cuya señalética parece estar escrita en un lenguaje incomprensible. El traficante de tortugas recorrerá el aeropuerto sin encontrar la salida y al final hallará sólo a un grupo de migrantes latinoamericanos –su fenotipo sugiere que son tales– que operando como trabajadores de la construcción, lejos del ojo público, construyen las bases y cimientos de esa infraestructura aeroportuaria europea.

El aeropuerto, célebre reducto del *panoptismo* contemporáneo poblado de cámaras, proyecta ante su casi fantasmagórico espectador –ese europeo indefinible que nos propone el film–, imágenes múltiples de un Ecuador caracterizado por diversos pisos climáticos, variadas matrices culturales, personajes históricos, ritmos y comidas tradicionales. La diversidad ecuatoriana se encuentra (re) presentada por variados personajes (probables aspirantes a migrantes), quienes pululan por entre las sillas y pasillos, haciendo de las suyas en ese micro-cósmico Ecuador que se va conformando en la sala de espera.

El europeo no interactúa con el ecuatoriano, se limita a hacer lo que seguramente comanda algún manual de buenas prácticas aeroportuarias, ejecutando sus actividades de control y observando la evolución de las especies. El europeo de *Prometeo Deportado* calla durante todo el film, mientras el ecuatoriano no

para de hablar, recurriendo, de rato en rato, a alguna de sus lenguas ancestrales, archivadas, como si nada, en ciertas escenas del film, para completar esa barroca abundancia que caracteriza las secuencias climáticas de la película. En oposición a “lo ecuatoriano”, el europeo propuesto por *Prometeo Deportado* evoca esos conglomerados anónimos de soldados que, se dice, protegían el perímetro de los campos de concentración.

En *Prometeo Deportado* no hay diálogo posible con una cultura que se resiste a tocar y a ser tocada, acercándose a las demás, con pinzas, unas veces, y con bazucas, otras. La diversidad ecuatoriana, a través de sus múltiples representantes, interpela a una europea que pareciera homogénea, (re)presentándose a sí misma, configurándose ante los ojos de ese otro que se niega a verla sino es en pantallas.

El diálogo, en *Prometeo Deportado*, lo protagoniza esa diversidad ecuatoriana que se condensa poco a poco en un espacio, inicialmente amplio y, luego, insuficiente. Este barroco archivo de formas de la ecuatorianidad se construye a través de un nutrido catálogo de personajes que apelan a imaginarios localizados en todas las regiones del país. La diversidad sociocultural que es forzada a cohabitar en la sala, aflora en el encierro y, con el tiempo, empieza a despojarse del disfraz de turista. La relación temporal del encierro en la sala de espera está curiosamente graficada por tres apariciones de esa tortuga que fuera liberada por el traficante de tortugas, siendo apenas una criatura del tamaño de palma de la mano. Cerca del final del filme una Galápagos, tortuga gigante oriunda de las “islas encantadas” pasea su gigantesca presencia por el limitado espacio, dando cuenta del paso del tiempo y mostrando una especie icónica del Ecuador.

En el escenario de la película, el hambre saca las verdades, y los cuyes, los cangrejos y los caldos de manguera abandonan las maletas y se combinan en una comilona generalizada que sugiere cierta *reciprocidad andina*. Todos son un solo cuerpo, un solo país que vibra bajo el grito de “todo o nada”<sup>6</sup> ante la pregunta (auto-formulada) de si los dejarán abandonar el aeropuerto y entrar al viejo continente.

Los ecuatorianos demuestran, más de una vez a lo largo de la película, el espíritu de cuerpo de un país que se une bajo la consigna del “Sí se puede”<sup>7</sup>, archi-vando, para la posteridad, la frase popularizada en Ecuador durante su primera clasificación al Mundial de fútbol. Luego de este momento de unión resurgen las distancias, esa población que pulula en la sala de espera empieza a desgranarse en grupos: los que necesitan ayuda, los que ayudan a otros, los que se ayudan a sí mismos, los que no ayudan a nadie y los que no (re)quieren ayuda.

6 “Ya estamos aquí y de aquí no nos saca es nadie. Pasamos todo o nada. Todo o nada” elocuente fragmento del diálogo que el fantástico personaje del coyotero, traficante de personas o, mejor, exportador de mano de obra, pronuncia en el film.

7 Frase utilizada por movimientos sociales de reivindicación de los derechos laborales de comunidades latinas en Estados Unidos, que más de una vez se ha posicionado como eslogan nacional en el contexto futbolístico latinoamericano.

Esta atomización da cuenta de las tensiones propias de una cultura –la ecuatoriana– que es, a la vez, una fracción de otras (la andina, la latinoamericana) y un conjunto complejo de varias culturas localmente enraizadas, cuyas prácticas se han cocinado, por siglos, en tierras altas y bajas, adobadas por sal marina o viento de páramo.

*Prometeo Deportado*, toma su nombre de un personaje arquetípico. En el film, Prometeo es un mago ecuatoriano, indefinidamente confinado con otros a ese *no-lugar* que sirve como improvisado centro de detención administrativa, ante la presunta vulneración de procedimientos migratorios. La elección del nombre es justificada al inicio y final de la película.

El *Prometeo* del film es el causante de la desgracia de los hombres; al inicio de la película, sus pretensiones de escapista le incentivan a esconderse en el baúl de mago que él, como buen “ilusionista, hipnotista y prestidigitador”,<sup>8</sup> lleva en su viaje. Es común asumir que las máquinas de rayos X que analizan el equipaje de mano en las terminales aéreas estarán acostumbradas a encontrarse cortaúñas, limas, una que otra pinza de cejas y ocasionales navajas, pero rara vez serán testigos de la radiografía de cuerpo entero de algún descomedido evasor de controles migratorios.

El Prometeo, futuro deportado, es la gota que derrama el vaso para los ecuatorianos que, en el film, pretenden pisar suelo europeo. Su falta de juicio determina la confiscación masiva de documentos de viaje, y el consecuente impedimento de ingreso a ese continente que se yergue a una puerta de distancia.

La reflexión podría ir más allá; los migrantes se constituyen por mayoría de votos en los *otros*, esa alteridad a la que hacíamos referencia en líneas anteriores, los no-ciudadanos, los *anormales* de un mundo contemporáneo establecido en función de nacionalidades dadas por criterios de *ius solis* (derecho de suelo), y *ius sanguinis* (derecho de sangre). Éstos son excluidos de múltiples formas de las sociedades *normalizadas* de hoy en día. En el film, los ecuatorianos aspirantes a migrantes, por virtud de la pluma del Escritor –otro personaje de la película– alcanzan el estatus de “seres imaginarios”. Los ecuatorianos, sin poder embarcarse de regreso –sin querer hacerlo, a veces– están condenados a esperar sin saber del todo porqué esperan, honrando la función originaria de la sala en la que permanecen cautivos.

A medida que se los aglutina en la sala, desfilan exhibiendo atuendos y lenguas más o menos originarios. Ese desfile es acompañado por una versión del paisaje sonoro ecuatoriano que, en su (re)producción cinematográfica, podría ser entendida como un archivo de sonidos que da cuenta de lo que entendemos por local, regional y nacional. Las bandas de pueblo –enclaustradas por el pecado de poseer pasaporte ecuatoriano– inauguran la música y empieza el baile a ritmo de marimba y charango.

---

8 Epítetos que el personaje repite varias veces durante el film a modo de presentación y reafirmación de su identidad.

El punto más alto y armónico de ese *polílogo* que se establece entre la multiplicidad de culturas ecuatorianas citadas en la sala de espera, constituye una experiencia intercultural que marca un clímax en la narrativa cinematográfica. Este *polílogo* intercultural no incluye palabras, pues, ¿en qué lenguaje(s) pueden comunicarse culturas diferentes en calidad de iguales?, ¿no es el caso que al elegir un solo idioma para llevar adelante una conversación en una sociedad plurinacional y pluri-lingüística se está estableciendo una relación jerárquica entre la cultura-comunidad lingüística representada por ese idioma, y las demás? Tal gesto probablemente reduciría la posibilidad de diálogo (o, en este caso *polílogo*) intercultural a lo que Catherine Walsh, leyendo a Aníbal Quijano, define como un ejercicio discursivo *multiculturalista*, enunciado desde una posición de poder (Walsh, 2002). Si, por el contrario, en lugar de elegir un idioma se hablara en varios diferentes, difícilmente se concretaría un efectivo acto de habla que además de asociación implique escucha y comprensión.

La solución que plantea el filme a esta paradoja es bastante creativa: proponer un evento dialógico sin palabras, en el que la comunicación y hasta cierta sincronía se vuelven evidentes a través de la fiesta, la música y el movimiento. La diversidad ecuatoriana entra en ebullición a través del baile. En *Prometeo Deportado*, todos y todas se combinan en un carnaval de risas y danzas, que evoca una antigua práctica andina, subversiva y legendaria: Taky Unquy<sup>9</sup>, la enfermedad del baile (Espinoza Soriano, 1987). El caos carnavalesco de una fiesta que parece tener componentes rituales, trae un cosmos implícito: cuando el baile acaba, se restablece un nuevo orden de cosas.

La puerta de salida de la sala de espera, que está siempre cerrada, representa la entrada a una Europa inalcanzable. Los *seres imaginarios* de la sala son confinados a través de procedimientos de *exclusión* (De Sousa Santos, 2003), que constituyen ejercicios de *injusticia simbólica* (Fraser, 1997). Las (re)presentaciones de este confinamiento archivan para la posteridad las formas y modos en los que las fronteras se cierran frente a ciertos sujetos.

El diálogo entre culturas diversas del Ecuador se enfrenta al mutis de esos indefinidos europeos que callan en la cinta. Al final, y como habría prometido el mito del Prometeo encadenado, el casi deportado Prometeo devuelve la libertad a los ecuatorianos, mostrándoles la ruta que deben seguir, sin que la película dé luces claras respecto de hacia dónde. Para ello, Prometeo acude a una estrategia tan mágica y fabulosa como el mito del retorno de las Huacas; abriendo un portal inesperado que presuntamente les conducirá fuera de la sala.

El diálogo entre la cultura europea y la ecuatoriana fracasa en *Prometeo Deportado*, pero no fracasa el *polílogo* entre las múltiples culturas ecuatorianas que se van tocando y retocando a lo largo del film. El europeo, revestido de

---

9 Desde la etno-historia Waldemar Espinoza Soriano plantea que el movimiento de Taky Unquy o Taki Onqoy constituyó un proceso revolucionario que reivindicaba la creencia en las Huacas (*Wacas*), deidades prehispánicas rebeladas contra el expansionismo de occidente (Espinoza Soriano, 1987).

poder, pero desprovisto de la capacidad de ejercerlo plenamente y establecer algún orden en el desorden de ese país que florece en una sala de espera, se (re) presenta al mundo, en *Prometeo Deportado*, como una imagen de autoridad vista desde la perspectiva de la rebeldía.

### 3. Memoria como archivo

En *Prometeo Deportado* y *Paella con Ají* la ficción cinematográfica ecuatoriana reflexiona en torno a los procesos migratorios Ecuador-Europa, desde visiones diferentes y posiciones distintas. En *Paella con Ají* se establece un interesante diálogo intercultural provocado por el proceso migratorio (re)presentado en la película y situado en la sociedad de destino; el diálogo se establece entre sujetos que representan las sociedades de origen y destino. La intersubjetividad de este ejercicio dialógico y el establecimiento de afectos propios de la cercanía empiezan a diluir las fronteras mismas de “La Nación” metafórica que propone esta película.

Mientras tanto, en *Prometeo Deportado*, el ejercicio de autoridad que dictamina la imposibilidad de franquear fronteras impide el diálogo intercultural entre las sociedades de origen y destino de los flujos migratorios. Pero los mecanismos mismos de ese impedimento generan las condiciones para el establecimiento de un *polílogo* intercultural entre las distintas versiones de la ecuatorianidad, retratadas en el film.

No es gratuito que *Prometeo Deportado* brinde una visión fallida del proceso migratorio; la idea del film nació cuando su realizador, Fernando Miele, fue deportado de Europa. Tampoco lo es que *Paella con Ají* brinde una visión relativamente exitosa del proceso, cuando su realizador, Galo Urbina, llegó hace tiempo a España como migrante, convirtiéndose en residente en el país por años.

Entonces, este *cine migratorio* de realizadores ecuatorianos, que hemos analizado como un ejercicio de archivo que se fija a través de imágenes y sonidos – temas que, como la migración, que circulan con potencia en el imaginario social ecuatoriano dando cuenta de sus modos de representación– es también un ejercicio de memoria personal que registra no sólo posturas sociales, si no también da indicios de experiencias personales respecto del fenómeno migratorio. Estas obras, en tanto que (re)presentaciones de la migración, pueden ser entendidas, a un tiempo, como *presentaciones* de posibles experiencias migratorias y, en ese caso, elementos *constituyentes* del imaginario social respecto del tema; y, a la vez, como representaciones de los discursos que circulan socialmente en torno a la migración y, en ese caso, como elementos *constituidos* por la sociedad misma y sus imaginarios.

## Referencias bibliográficas

- Augé, M. (2000). *Los «No Lugares»: Espacios del Anonimato: Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Bottici, C. (2014). *Imaginal Politics: Images beyond Imagination and the Imaginary*. New York: Columbia University Press.
- Bueno Chávez, R. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Cueva, J. M. (Dirección). (2002). *El lugar donde se juntan los polos* [Película].
- De Sousa Santos, B. (2003). *La Caída Del Angelus Novus. Ensayos Para Una Nueva Teoría Social*. Bogotá: Ediciones Antropos.
- Dussel, E. (1973). *América Latina Dependencia y Liberación*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Espinoza Soriano, W. (1987). *Los incas, economía, sociedad y Estado en la era del Tawantinsuyo*. La Victoria: Amaru Editores.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, Territorio y Población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fraser, N. (1997). *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición “post-socialista”*. Bogotá: Siglo de Hombres Editores.
- Galarza, M. (2010). *El cine ecuatoriano 2000-2010: imágenes y presentaciones de la migración internacional*. Quito: UASB.
- Levinas, E. (2002). *Totalidad e Infinito: Ensayos sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Metz, C. (1970). El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? En AA.VV., *Lo Verosímil* (17-30). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo .
- Mieles, F. (Dirección). (2010). *Prometeo Deportado* [Película].
- Ortiz, F. (1987). *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pedone, C. (2007). *Estrategias migratorias y poder, tú siempre jalas a los tuyos*. Quito: Abya-Yala.
- Rama, Á. (2004). *Transculturación Narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2008). The model of the text: meaningful action considered as a text. En Ricoeur, P. *From text to action. Essays in Hermeneutics II* (140-163). London: Continuum.
- Urbina, G. (Dirección). (2007). *Paella con Ají* [Película].
- Walsh, C. (2002). (De)Construir la interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador. En Fuller, N. (ed.), *Interculturalidad y Política: desafíos y posibilidades* (115-142). Lima: Red de Apoyo de las Ciencias Sociales.