

UNIVERSIDAD
DE LOS HEMISFERIOS



SABER Y SABER HACER

Facultad de Comunicación

Tema:

**Mitificación e imaginarios sociales del personaje en el documental ecuatoriano,
casos: *La Muerte de Jaime Roldós* y *Un Secreto en la Caja***

**Trabajo de Titulación para la obtención del Título de Licenciatura en
Comunicación**

Presentada por:

Violeta Yalilé Loaiza Ruiz

Tutor:

Mg. Iván Rodrigo Mendizábal

Quito, marzo de 2017

RESUMEN

La necesidad de encontrar referentes con los que identificarse, provoca que se tienda a mitificar a figuras, reales o ficticias. Creando no solo nuevos mitos sino imaginarios sociales. En esta investigación se analizarán dos documentales ecuatorianos: *La muerte de Jaime Roldós* y *Un Secreto en la Caja* para observar de qué manera se producen los procesos de mitificación y qué imaginarios sociales parten de estos. Se evidencia con lo anterior que el cine y el documental proveen los recursos necesarios para dar nuevas significaciones. Además de crear, legitimar y criticar estructuras establecidas en el orden social, mediante personajes reales o ficticios.

Palabras clave: imaginarios sociales, mito, personajes, cine, documental, Jaime Roldós, Marcelo Chiriboga, Ecuador.

DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad de Los Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en este ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca que haga pública su disponibilidad para lectura, a la vez que cedo los derechos de publicación a la Universidad de Los Hemisferios.

De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee. Asimismo, no podré disponer del contenido de la presente investigación a menos que eleve por escrito el requerimiento para su evaluación a la Comisión Permanente de la Universidad de Los Hemisferios.

Violeta Yalilé Loaiza Ruiz

C.I. 110504432-3

DEDICATORIA

A mis padres, por su amor y apoyo incondicional, su completa entrega y esfuerzo; por enseñarme a cumplir mis metas.

A mis hermanas, por su comprensión, por creer en mí y por llenar de alegría este proceso.

A todos quienes compartieron conmigo sus conocimientos, a quienes confiaron en mis capacidades y a quienes me dieron la oportunidad de mejorar.

ÍNDICE

Mitificación e imaginarios sociales del personaje en el documental ecuatoriano casos: <i>La muerte de Jaime Roldós</i> y <i>Un Secreto en la Caja</i>	9
Resumen	9
Abstract.....	9
1. Introducción	10
2. Marco Referencial	11
2.1. El imaginario social y el cine	11
2.2. Procesos de mitificación y recursos.....	16
2.3. El documental ecuatoriano	23
3. Metodología	31
4. Análisis de Casos.....	32
4.3. La Muerte de Jaime Roldós	32
4.3.1. Características del personaje	32
4.3.2. Mitificación y usos del recurso del documental	33
4.3.3. Creación de imaginarios sociales	36
4.4. Un Secreto en la Caja	36
4.4.1. Características del personaje	36
4.4.2. Mitificación y uso de los recursos del documental.....	38
4.4.3. Creación de imaginarios sociales	42
5. Discusión y conclusiones	43
6. Bibliografía.....	46

7. Anexos	50
7.1. Ficha Técnica <i>Un Secreto en la Caja</i>	50
7.2. Ficha Técnica <i>La Muerte de Jaime Roldós</i>	52
7.3. Entrevista a Javier Izquierdo. <i>Un Secreto en la Caja: mitificación del personaje, identificación y cine en Ecuador.</i>	53
7.4. Entrevista a Manolo Sarmiento. <i>La muerte de Jaime Roldós: mitificación, identidad, el documental, cine ecuatoriano.</i>	61

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: <i>Películas ecuatorianas y número de espectadores en salas de cine comercial</i>	27
Tabla 2: <i>Las diez películas ecuatorianas con mayor número de espectadores desde 2007</i>	28
Tabla 3: <i>Creación de nuevos significantes en el documental La muerte de Jaime Roldós</i>	34
Tabla 4: <i>Sistema de doble significación caso Jaime Roldós</i>	35
Tabla 5: <i>Creación de nuevos significantes en el documental Un Secreto en la Caja</i>	40
Tabla 6: <i>Sistema de doble significación caso Marcelo Chiriboga</i>	42

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. <i>Sistema de significación doble</i>	17
Ilustración 2. <i>Efectos de las participaciones afectivas</i>	21

Mitificación e imaginarios sociales del personaje en el documental ecuatoriano casos: *La muerte de Jaime Roldós* y *Un Secreto en la Caja*

Yalilé Loaiza Ruiz

yali.loaiza94@gmail.com

Resumen

La necesidad de encontrar referentes con los que identificarse, provoca que se tienda a mitificar a figuras, reales o ficticias. Creando no solo nuevos mitos sino imaginarios sociales. En esta investigación se analizarán dos documentales ecuatorianos: *La muerte de Jaime Roldós* y *Un Secreto en la Caja* para observar de qué manera se producen los procesos de mitificación y qué imaginarios sociales parten de estos. Se evidencia con lo anterior que el cine y el documental proveen los recursos necesarios para dar nuevas significaciones. Además de crear, legitimar y criticar estructuras establecidas en el orden social, mediante personajes reales o ficticios.

Palabras clave: imaginarios sociales, mito, personajes, cine, documental, Jaime Roldós, Marcelo Chiriboga, Ecuador.

Abstract

The need to find examples to identify with, causes a tendency to mythologize real and fictitious figures. Not only creating new myths, but also social archetypes. In this investigation, two Ecuadorian documentaries will be analyzed: *The Death of Jaime Roldós* and *A Secret in the Box*; to observe how the mythification process happens and what social archetypes come from them. With these, we can prove that films and documentaries provide the needed resources to give new meanings, ways to create, authenticate and criticize established structures in the social order, through real and imaginary characters.

Key words: social archetypes, myth, characters, cinema, documentary, Jaime Roldós, Marcelo Chiriboga, Ecuador.

1. Introducción

El ser humano, como necesidad antropológica, ha buscado la identificación y proyección. En primera instancia solo la literatura ofrecía personajes y situaciones que saciaban, de alguna forma esa necesidad. Con el cine llega también otra herramienta para lo anterior.

La gran pantalla empieza a mostrar un sinnúmero de personajes e historias a un público que busca y encuentra en ellas su *alter ego*, su historia, su mito, su reflejo. A la vez, las historias critican a las estructuras establecidas y permiten que existan nuevos órdenes sociales.

La producción de esas creencias colectivas, mediante el cine, ha hecho de este un lugar donde se produce una conexión afectiva entre el personaje, la historia y el espectador, permitiendo la creación de mitos sobre dichos elementos.

El mito, por su parte, existe desde siempre. No obstante, su vigencia dependerá de la sociedad en la que fue creado. Este responde a la búsqueda de la “magia” y a la entrega de características extraordinarias sobre un elemento específico. Tanto el cine, como el mito son parte del imaginario social resultante.

Dentro del cine, el género documental ha permitido que se realicen los procesos de mitificación con base en la contextualización histórica de determinada nación o suceso. Sus recursos podrían determinar que se generen nuevas significaciones sobre un signo ya establecido.

Ecuador es un país que durante su historia ha enfrentado conflictos bélicos, dictaduras militares y crisis económicas. Sin embargo, ha destacado, en distintos periodos, en deporte, música, literatura y pintura. No obstante, su nivel no alcanza al de otros países de la región, cuyos referentes no solo se quedan en sus fronteras, sino que trascienden a nivel internacional.

Como se observa en la *Cronología del Cine Ecuatoriano* de Wilma Granda, la historia del cine de Ecuador, en un inicio, se reduce a producciones audiovisuales mas no a un desarrollo formal de alguna rama o género. Sin embargo, existen intentos en los años 20 del siglo pasado, de realizar piezas como las películas de Augusto San Miguel. A esta etapa se la conoce como la “prolífica etapa del cine nacional” (Granda Noboa, 2007b, p. 75). No obstante, del trabajo de San Miguel no se tiene registro “se tiene constancia

únicamente por las publicaciones en diarios que anunciaban su estreno” (Loaiza Ruiz, 2016b, p. 619). La llegada del cine sonoro en 1930, supone un reto para los cineastas ecuatorianos. El cine ficcional queda estancado hasta 1950, cuando se estrena el primer filme parlante nacional (Loaiza Ruiz & Gil Blanco, 2015, p. 56). Se puede decir entonces que el cine en el país aún es naciente y se encuentra en sus primeras etapas. Pese a eso, existen piezas que acertadamente llegan al público y se vuelven parte de su imaginario. Actualmente, según datos del Consejo Nacional de Cine (CNCine), la producción nacional es mayor. La ficción sobrepasa al documental en número, pero este no le pide favor. Los documentales en el país han ganado su público e inclusive tienen su propio festival, el EDOC, algo que la ficción aún no logra.

En la investigación se buscó responder, con lo señalado, a la pregunta: ¿Qué imaginarios sociales construyen los documentales ecuatorianos *La Muerte de Jaime Roldós* y *Un Secreto en la Caja*, al mitificar a los personajes reales –Jaime Roldós– y ficticios –Marcelo Chiriboga–, dentro del contexto actual del país?

Para encontrar la mitificación e imaginarios sociales del personaje en el documental ecuatoriano los casos observados fueron: *La Muerte de Jaime Roldós* y *Un Secreto en la Caja*. Se tomó como referencia, principalmente, a Edgar Morin y sus reflexiones sobre el cine y el hombre imaginario y a Roland Barthes con sus sistemas de significación y los mitos. Además, se recurrió a las opiniones de los directores de los documentales analizados, Manolo Sarmiento y Javier Izquierdo, así como a las reacciones de personas que vieron las películas.

Los objetivos que se persiguieron en la investigación fueron: a) determinar si los recursos del documental logran mitificar a los personajes en los dos documentales; b) evidenciar cómo se da la construcción del personaje dentro de un imaginario social en ambos documentales; y c) examinar de qué manera la mitificación del personaje en ambas películas suscitaron reacciones del contexto cultural.

2. Marco Referencial

2.1. El imaginario social y el cine

El cine desde sus inicios y mediante su puesta en escena ha mostrado a sus audiencias mundos, historias y personajes con quienes identificarse, amar, odiar o seguir. Los

referentes presentados en la gran pantalla son modelos que, junto a las historias, pueden crear imaginarios sociales en el público que los percibe.

Según Carl Jung, el *imaginario social* es:

La conexión asociativa por semejanza de sentido con figuras arquetípicas del inconsciente colectivo y que le sirven de inspiración, todo lo cual permite, por un lado, situar referencias de la experiencia humana remota para enfrentar situaciones actuales (inéditas) y, por otro, facilitar la transformación de los productos individuales de la imaginación en productos de un imaginario colectivo o social (Baeza, 2011, p. 38).

Al imaginario, además se lo entiende “como el origen originado, como el sustrato profundo de vivencias (...) desde el cual se puede concebir todo proceso de creación psicosocial” (Capdequí, 2009, p. 6). También es conceptualizado como la “producción de creencias e imágenes colectivas” (Cabrera, 2006, p. 25). Dichas imágenes, desde la creación del cinematógrafo y la institución del cine como espectáculo público en el París de 1895, “no son más que partes emergidas de nuestra conciencia de un fenómeno que debemos captar en su plenitud” (Morin, 2001, p. 12).

Los hermanos Auguste y Louis Lumière presentaron a la imagen en movimiento como un espectáculo en los inicios del cine. Las audiencias observan a la fotografía en un nivel superior y, más allá, de lo maravilloso de la técnica, “la riqueza de la fotografía residen no en lo que está en ella, sino en lo que nosotros fijamos o proyectamos sobre ella” (Morin, 2001, p. 29). Esas proyecciones coadyuvan a que los individuos construyan para sí mismos una identidad que, en un momento, se puede convertir en colectiva.

La identidad, sea esta individual o colectiva, hace referencia:

A procesos que nos permiten asumir que ese sujeto, en determinado momento y contexto es y tiene conciencia de ser él mismo, y que esa conciencia de sí se expresa (...) en su capacidad para diferenciarse de otros, identificarse con determinadas categorías, desarrollar sentimientos de pertenencia, mirarse reflexivamente y establecer narrativamente su continuidad a través de transformaciones y cambios (De la Torre-Molina, 2001, p. 19).

Aquel sentimiento de pertenencia, que menciona Carolina De la Torre, se refleja en la pantalla grande dado que, como León Moussinac y Henri Wallon, decían: “el cine aporta al mundo un sentimiento, una fe, la vuelta hacia las afinidades ancestrales de la

sensibilidad” (Morin, 2001, p. 16). El individuo se identifica y hace propio ese *algo* que él considera acorde a sus valores o a su *quisiera ser*. Pues son “esas formas básicas que parecieran inspirar o contribuir a moldear lo que Cornelius Castoriadis denomina un imaginario radical o núcleo central de construcción imaginario-social” (Baeza, 2011, p. 39). El imaginario social, entonces, es el espacio preciso para la “construcción de identidades colectivas a la manera de verse, imaginarse y pensarse como” (Cabrera, 2006, p. 25). Por su parte, el cine se presenta como una herramienta para lograr lo anterior.

Desde el inicio, “el ser humano tiene la necesidad de identificarse, de adaptarse y de sentirse parte de un grupo de iguales” (Loaiza Ruiz, 2016a, p. 1), esa necesidad provoca que el individuo se convierta en un actor social, porque “cada uno de nosotros construye el entramado de la historia” (Pérez Bernal, 2010, p. 10).

Los teóricos del cine mencionan que este “responde a determinadas necesidades” (Morin, 2001, p. 103). La creación de identidad es una necesidad del individuo, es así que el cine con sus historias propone las necesidades “de todo lo imaginario, de todo ensueño, de toda magia, de toda estética; las que la vida práctica no pueda satisfacer” (Morin, 2001, p. 104).

Según Santos Zunzunegui, el cine se concebía, en un inicio, “como medio de comunicación y como espectáculo artístico” (Zunzunegui, 1983, p. 210). Es justamente por lo anterior que “nadie se asombra de que el cinematógrafo, desde su nacimiento, se haya apartado radicalmente de sus fines aparentes, técnicos o científicos, para ser aprehendido por el espectáculo y convertirse en cine” (Morin, 2001, p. 15). El espectáculo es entretenimiento *per se*. El entretenimiento “de manera indirecta, produce el efecto de cómo debe construirse la realidad” (2000, p. 118), como lo dice Niklas Luhmann. Ese efecto está vinculado al proceso de significación de una sociedad. Como Castoriadis dice: “la sociedad no es solo reproducción y adaptación, es además creación, producción de sí misma” (Beriaín, 2011, p. 121). El cine presta su pantalla para coadyuvar al proceso mencionado.

Cuando se observa una película, la historia que se muestra en la pantalla posee un contexto propio de dicha narración. Es así que la narrativa utilizada en el cine –ya sea para una ficción o un documental–, crea dentro del universo de la historia narrada –lo que se ve en la pantalla– un imaginario social que es percibido por una audiencia que, posteriormente y si encuentra algún elemento de identificación, podrá captarlo como suyo

y empezará a ser parte de su memoria. Si multiplicamos el proceso por cada espectador de la historia narrada, podríamos estar frente a la creación de un imaginario social fuera de la pantalla, de un elemento más de la memoria colectiva.

No solo la historia sino el uso de los personajes de los filmes crea referencias para la interpretación, preservación o rechazo del contexto que se proyecta en la pantalla. Lo anterior se trata de “un aspecto particular, de un proceso humano fundamental que es la proyección o enajenación” (Morin, 2001, p. 31), pero esa proyección ya es producto del imaginario en donde se realiza. Lo anterior se explica desde el psicoanálisis, donde “el espejo mismo y su posibilidad, y el otro como espejo, son obras del imaginario” (Beriaín, 2011, p. 119).

Los referentes que muestra el cine como personajes son la causa para que, en los espectadores, exista “una representación de sí mismos como sujetos definibles y definidos que constituye el núcleo de lo que para una sociedad será aceptable e imaginable” (Cabrera, 2006, p. 26). Con lo anterior, el público de los filmes encuentra “una madeja difícil de desmadejar, compuesta de realidad real y de realidad ficcional” (Luhmann, 2000, p. 119). Lo anterior, junto con lo revisado sobre la identidad, produce que:

Efectivamente, en el encuentro alucinatorio de la mayor subjetividad y de la mayor objetividad, en el lugar geométrico de la mayor alienación y de la mayor necesidad, se halla el *doble*, imagen-espectro del hombre. Esta imagen proyectada, alienada, objetivada hasta tal punto que se manifiesta como ser o espectro autónomo, extraño, dotado de una realidad absoluta. Esta realidad absoluta es al mismo tiempo una suprarrealidad absoluta; el doble concentra, como si en él se hubieran realizado, todas las necesidades del individuo, y en primer lugar su necesidad más locamente subjetiva: La inmortalidad (Morin, 2001, p. 31).

La proyección que el espectador realiza sobre el filme y su narrativa genera esa “suprarrealidad absoluta” de la que habla Morin; de esta forma crea su “súper yo” o “doble” y, además, agrega elementos a la creación de un imaginario social con base en lo que retiene para sí en su memoria. Para entenderlo mejor, podemos recurrir a Jung, quien se refiere a los *arquetipos* que son “contenidos del inconsciente colectivo (...) El arquetipo carece de forma en sí mismo, pero actúa como un «principio organizador» sobre las cosas que vemos o hacemos” (Boeree, 1998, p. 4). De no tomar en cuenta esas proyecciones y su relación con la identidad, estaríamos menospreciando “las búsquedas

de la identidad de muchos pueblos a través de sus imaginarios” (Poggian & Gubern, 2002, p. 112).

Como Daniel Cabrera explica, las significaciones imaginarias sociales funcionan de tres formas: “(1) instituyendo y creando, (2) manteniendo y justificando –legitimación, integración y consenso–, y (3) cuestionando y criticando un orden social” (2006, p. 28).

Las significaciones imaginarias sociales, en primera instancia, funcionan en un círculo vicioso: instituyen y crean un orden o estructura social con base en el mismo orden ya establecido.

Por otra parte, mantienen y justifican el orden social que crean. Cabrera asegura que: “las significaciones sociales muestran, contrastan y ocultan, a la vez, una realidad social (...) el consenso formulado como el acuerdo que permite y facilita el dominio del entorno social” (2006, p. 30). En el cine, cuando un filme relata una historia “basada en hechos reales” –por ejemplo–, ayuda con su narrativa y elementos de la puesta en escena a legitimar, dentro de la memoria de su audiencia, un orden o hecho específico. Lo anterior se produce por el proceso de captación y aceptación de elementos que el espectador asume como suyos, puesto que “se ven transportados sus imaginarios en las pantallas de cine” (Poggian & Gubern, 2002, p. 186).

Asimismo, las significaciones imaginarias sociales cuestionan y critican un orden social. Para la creación de un nuevo orden o para la legitimación, se necesita dicho cuestionamiento. La crítica puede provenir “de «otro lugar» o de «ningún lugar» como espacio de la esperanza o utopía” (Cabrera, 2006, p. 29). Nuevamente recurrimos al cine, donde sus elementos construyen y muestran, a veces entrelíneas, una crítica o cuestionamiento al orden social establecido, con miras a reformarlo, volviendo así a la creación e institución que se mencionó.

Con el filme la problemática presentada se agudizó (Luhmann, 2000, p. 119). Es decir que, con la institución del cine como espectáculo de masas, los espectadores ganaron una herramienta más para reflejarse en las historias y personajes de la gran pantalla, a la vez que, apropiándose de ciertos elementos, construían otro segmento de su imaginario social.

El cine no solamente ha servido como entretenimiento sino como preservador del imaginario social, creado por el director en pacto con la audiencia. El valor del cine como instrumento para la identificación, la crítica y el cambio de pensamiento demuestra su

importancia e influencia para la creación de un nuevo orden social mediante la producción de significaciones imaginarias sociales.

2.2. Procesos de mitificación y recursos

El mito ha sido parte de las comunidades, como mencionaba Hans-George Gadamer, ya sea a través de la tradición oral –por ejemplo, la homérica– (1997, p. 35); de la religión: “la demanda de fe por parte de la revelación cristiana, expone al mito a la pregunta por la verdad y asume el cumplimiento de su pretensión de verdad” (Gadamer, 1997, p. 37); de la búsqueda de la sabiduría: “se investigan los mitos y los cuentos por su significado, es decir, por la sabiduría de los mitos y de los cuentos” (Gadamer, 1997, p. 16). Este ha servido como referente y ha ayudado a la creación o legitimación de imaginarios sociales. El mito se ha considerado como el doble o el reflejo que la persona proyecta sobre alguien o algo con base a ciertos elementos que desea adquirir.

Desde la ciencia, “el mito está concebido como el concepto opuesto a la explicación racional del mundo” (Gadamer, 1997, p. 14). Esa concepción se da porque el mito posee un carácter extraordinario y universal –recordemos la mitología griega, los dioses, los héroes–. Los recursos para la mitificación de un personaje o historia poseen por lo tanto las características mencionadas. Cuando nace un mito, no solo se crea un nuevo significado, sino que se proyecta una necesidad de quienes lo perciben como mito.

Para Roland Barthes, el mito “forma parte de la semiología como ciencia formal y de la ideología como ciencia histórica” (1999, p. 110). Esto indica que al mito se lo puede leer semióticamente.

Para comprender esta lectura hay que recordar que “la semiología postula una relación entre dos términos, un significante y un significado” (Barthes, 1999, p. 110). A diferencia del lenguaje común que presenta al significante como expresión del significado, en un sistema semiológico “lo que se capta no es un término por separado (...) sino la correlación que los une: tenemos entonces el significante, el significado y el signo, que constituye el total asociativo de los dos primeros términos” (Barthes, 1999, p. 110).

Sobre la asociación de esos términos, Barthes dice que “la significación es el mito mismo” (Barthes, 1999, p. 115). Los mitos, su creación y su aceptación provienen, de una lectura semiológica, de “los fenómenos ságnicos y comunicacionales que responden a ese

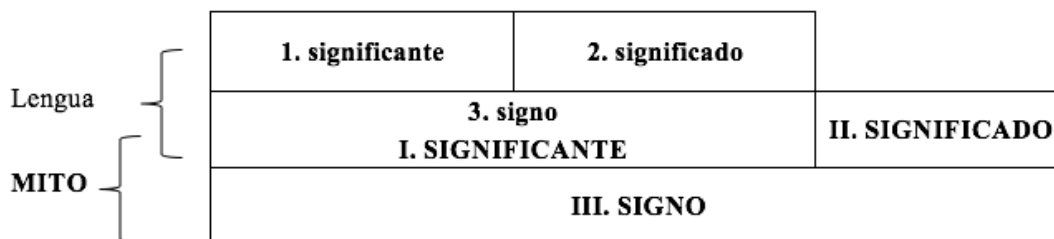
contexto espacial específico en que han sido producidos y en el que se sitúan sus eventuales receptores inmediatos” (Gago, María, & Couto Cantero, 1999, p. 4).

Si bien “el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje” (Barthes, 1999, p. 108) este debe poseer condiciones particulares que le permitan convertirse en tal, ya que, como Barthes escribe, “se trata de un sistema de significación” (1999, p. 108).

Al ser un sistema de significación, todo podría ser mito de acuerdo al nuevo significado. No obstante, “el mito es un habla elegida” (Barthes, 1999, p.108) y los soportes para apoyar esa mitificación pueden provenir desde la tradición oral hasta representaciones en “el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad” (Barthes, 1999, p. 108). Por tanto, cuando visualizamos, escuchamos o percibimos mensajes constituidos “por una materia ya trabajada pensando en una comunicación apropiada” (Barthes, 1999, p. 109) encontramos procesos de doble significación inscritos en un sistema semiológico.

Barthes explica el proceso de mitificación dentro de un esquema formado por el significante, el significado y el signo. Según la estructura que él plantea, se entiende al mito como “un sistema doble (...) la partida está constituida por la llegada de un sentido (...) una conciencia puramente significante y conciencia puramente imaginante (...) se vale de ella como de un significante ambiguo, arbitrario y natural” (Barthes, 1999, p. 116), esa “suerte de ubicuidad” que menciona el autor se muestra en el siguiente cuadro:

Ilustración 1. Sistema de significación doble



Fuente: (Barthes, 1999, p. 111)

Para ejemplificar lo anterior utilizaremos al significante (1) “árbol” cuyo significado (2) denotativo sería la representación mental que tenemos de este. El signo (3) podría estar dado por la “sombra” que el árbol brinda. Este signo (3) pasará a ser el nuevo significante (I) cuyo significado (II) connotativo podría estar relacionado con algo que provea

“sombra” o “refugio” como la “familia”. Es aquí donde se agrega una carga ideológica – la genealogía, por ejemplo- o donde se atribuyen ciertos valores al significado (II), de forma que “familia” podría convertirse en el signo (III) “el árbol genealógico” o “el escudo familiar” lo cual brinda un nuevo nivel al “árbol” y a su “sombra” convirtiéndolo en el mito de cierta familia que posee ciertas características dadas (valores).

Barthes explica el mismo sistema así:

Me ofrecen un número de *Paris Match*. En la portada, un joven negro vestido con uniforme francés hace la venia con los ojos levantados, fijos sin duda en los pliegues de la bandera tricolor. (...) Sin embargo, ingenuo o no, percibo correctamente lo que me significa: que Francia es un gran imperio, que todos sus hijos, sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera y que no hay mejor respuesta a los detractores de un pretendido colonialismo que el celo de ese negro en servir a sus pretendidos opresores. Me encuentro ante un sistema semiológico amplificado: existe un significante formado a su vez, previamente, de un sistema semiológico (un soldado negro hace la venia); hay un significado (en este caso una mezcla intencional de francesidad y militariedad) y finalmente una presencia del significado a través del significante (Barthes, 1999, p. 112).

Como se mencionó, existen distintas plataformas para la mitificación, una de ellas es el cine y, dentro de este, un claro ejemplo son los personajes. Lo específico del mito “es transformar un sentido en forma” (Barthes, 1999, p. 122), es así que en la gran pantalla el director parte de un concepto y le busca forma, la cual puede encontrarse en la creación de su personaje.

El personaje mitificado posee ciertas características dadas en su proceso de significación. No obstante, se debe tomar en cuenta que “el mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión” (Barthes, 1999, p. 120). En otras palabras, el mito no busca una representación real sino un objeto que necesite ser significado, en este caso el personaje, de ahí que “prefiere trabajar con ayuda de imágenes pobres, incompletas, donde el sentido ya está totalmente desbastado, listo para una significación: caricaturas, imitaciones, símbolos, etc.” (Barthes, 1999, p. 119). Para comprender lo anterior se debe tener presente que:

Mientras los mitos arcaicos pertenecen al imaginario onírico o mágico, las figuraciones en la era audiovisual nos remiten a representaciones más analógicas del motivo. De allí

la aproximación que Barthes encontraba en la búsqueda y reconocimiento de su madre muerta en una foto (Poggian & Gubern, 2002, p. 110).

Para entender al cine como plataforma de mitificación, hay que saber que este “nos ofrece el reflejo no solamente del mundo, sino del espíritu humano” (Morin, 2001, p. 179). Asimismo lo pensaba, Roman Gubern al referirse a su generación, decía que: “el cine fue una necesidad de fuga de una realidad muy ingrata, insoportable, era un mundo alternativo, más allá del espejo” (Poggian & Gubern, 2002, p. 155). La reflexión de Gubern se entiende, ya que en la gran pantalla, mediante imágenes, se crea un imaginario y se brindan ciertas características al personaje, lo cual está relacionado estrechamente con el mito, porque este “es un conjunto de conductas y situaciones imaginarias”(Poggian & Gubern, 2002, p. 84). Esos elementos permitirán que exista un pacto entre audiencia e historia narrada, dicho pacto se basa en la identificación o proyección. Cuando esta identificación sucede, se encuentra:

La imagen soñada, debilitada, achicada, agrandada, aproximada, deformada y obsesionante del mundo secreto al que nos retiramos tanto en la vigilia como en el sueño, de esta vida más grande que la vida en la que duermen los crímenes y los heroísmos que no realizaos nunca, en la que se ahogan nuestras decepciones y germinan nuestros más locos deseos (Morin, 2001, p. 75).

Es lo anterior lo que permite la creación de mitos, que como se mencionó, consisten en la nueva significación. Esto sucede con los personajes donde el espectador refleja sus deseos, valores o necesidades; es así que lo proyectado en la pantalla obtiene un nivel “mágico” o extraordinario, propio del mito, dado que: “la imagen posee la cualidad mágica del doble, pero interiorizada, naciente, subjetivizada. El doble posee la cualidad psíquica, afectiva de la imagen, pero alienada y mágica” (Morin, 2001, p. 35). Además, “el tema del doble, en sus infinitas variables, representa una constante en la producción cinematográfica universal” (Poggian & Gubern, 2002, p. 7), lo que coloca al cine, nuevamente, como plataforma para la creación del doble, del mito.

Al decir que el mito es mágico, la participación afectiva aparece, pues “todo lo mágico tiende a hacerse afectivo” (Morin, 2001, p. 36). El cine tiene la capacidad de hacer que el espectador entre:

en el reino de lo imaginario cuando las aspiraciones, los deseos y sus negativos, los temores y terrores, llevan y modelan la imagen para ordenar según su lógica los sueños,

mitos, religiones, creencias, literaturas, concretamente todas las ficciones. Mitos y creencias, sueños y ficciones son el brote de la visión mágica del mundo (Morin, 2001, pp. 73–74).

Es así que el mito se crea además con base en las imágenes y al ser la “visión mágica del mundo” se vuelve afectiva. Con la participación afectiva, “la imagen objetiva va a emparentarse con la del sueño, museo imaginario de nuestro pensamiento en ciernes: La magia” (Morin, 2001, p. 74).

La identificación y la proyección son fundamentales para la creación del mito o para la legitimación de este, la cual se da porque “la mitología será considerada un reflejo de la estructura social y de las relaciones sociales” (Lévi-Strauss, 1987, p. 230). Asimismo, esa identificación implica la participación afectiva, lo cual justifica que “la fuerza de participación del cine pueda entrañar la identificación incluso con los desconocidos” (Morin, 2001, p. 97), o con personajes que no existen y surgen de la creación del director. Lévi-Strauss lo explica con un ejemplo:

Si un sistema mitológico otorga un lugar importante a cierto personaje, digamos una abuela malévola, se nos dirá que en tal sociedad las abuelas tienen una actitud hostil hacia sus nietos (...), se insinuará al punto que el objeto propio de los mitos es el de ofrecer una derivación a sentimientos reales pero reprimidos. Sea cual fuere la situación real, una dialéctica que gana a todo trance encontrará el medio de alcanzar la significación (Lévi-Strauss, 1987, pp. 231–232).

En la identificación, el espectador “incorpora en el yo el ambiente que le rodea y lo integra afectivamente” (Morin, 2001, p. 82). El sujeto “tiende a incorporarse y a incorporar en él a los personajes de la pantalla en función de las semejanzas físicas o morales que les encuentra” (Morin, 2001, p. 97). Además, la lectura del mito se debe hacer como plantea Lévi-Strauss, es decir, tomar en cuenta que el “mito no está ligado a la secuencia de acontecimientos, sino más bien, si así puede decirse, a grupos de acontecimientos” (1987, p. 78). Con lo anterior, la creación de imaginarios que en primera instancia responden al microcosmos, eventualmente, podrían crear un nuevo orden social.

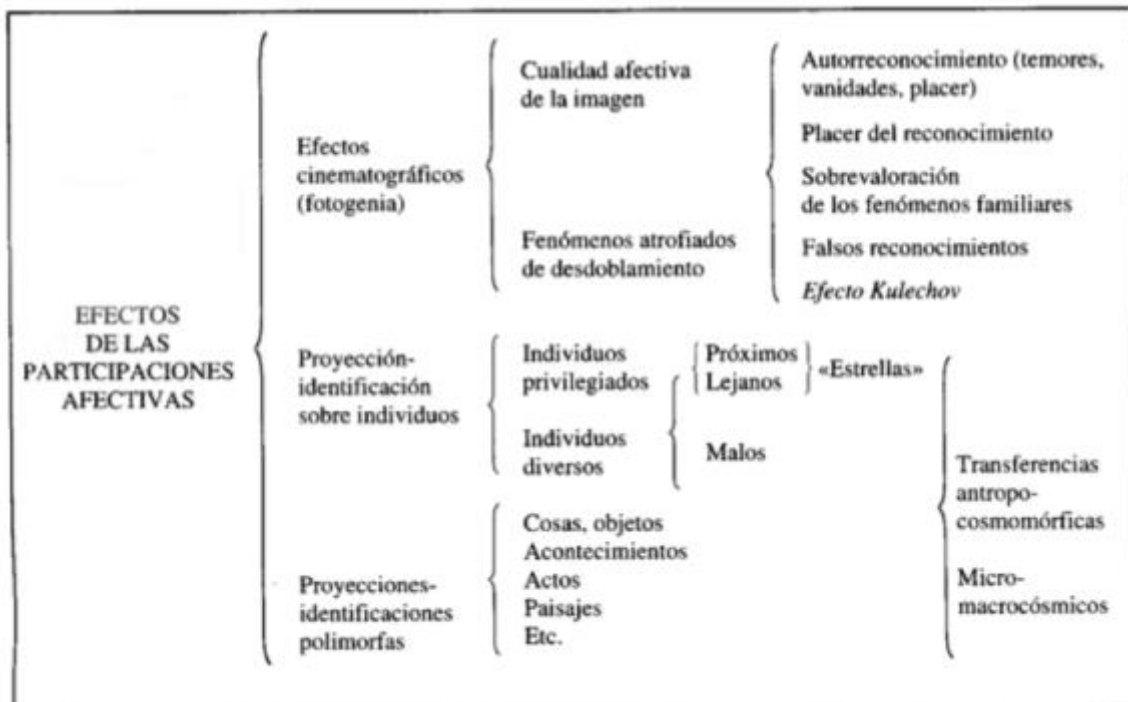
Lo que experimenta el espectador, mediante la identificación, proyección o participación afectiva se produce porque el cine brinda el ambiente necesario para que no exista una participación práctica. No obstante, el espectador no es un sujeto netamente pasivo, la participación afectiva permite que existan “verdaderas transferencias entre el alma del

espectador y el espectáculo de la pantalla” (Morin, 2001, p. 90). Es la imagen cinematográfica la que permite que las proyecciones- identificaciones estén en movimiento. Morin explica el estado del espectador así:

El espectador de las salas oscuras es sujeto pasivo en estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente y padece. Está subyugado y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él, en su cenestesia psíquica, si se puede decir así. Cuando los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador, hundido en su alvéolo, mónada cerrada a todo salvo a la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia (2001, p. 91).

La pasividad, en este caso, se entiende como falta de participación práctica. La asociación y apropiación de las imágenes de la pantalla hacen que el espectador participe afectivamente de la historia presentada. Esa participación afectiva está dada por la suerte del espectáculo, ya que este “ilustra una ley antropológica general: nos volvemos sentimentales, sensibles, lacrimosos cuando se nos priva de nuestros medios de acción” (Morin, 2001, p. 90), y en ese estado emotivo la creación de mitos se facilita.

Ilustración 2. Efectos de las participaciones afectivas



Fuente: (Morin, 2001, p. 106)

Como se observa en el cuadro, los efectos cinematográficos, especialmente la cualidad afectiva de la imagen, funcionan como la base para la posterior proyección- identificación sobre individuos. Los individuos (personajes), sean privilegiados o diversos, junto con los elementos de las proyecciones identificaciones polimorfas producen las transferencias antropo-cosmomórficas o los micro-macrocósmicos.

Estos efectos de las participaciones afectivas ayudan a la formación de mitos y de imaginarios sociales. Ambos están condicionados por la sociedad que los percibe y que participa afectivamente de estos, pues “para que un mito sea un mito se requiere un proceso de mitificación propio de la sociedad que mitifica a una persona o un objeto” (Cabrera, 2006, p. 33). La audiencia reclama una proyección, una inflexión, más no necesariamente imágenes o personajes cien por ciento reales.

Barthes explica lo anterior, cuando ejemplifica el espectáculo del catch¹. “El espectador no se interesa por el ascenso hacia el triunfo; espera la imagen momentánea de determinadas pasiones” (Barthes, 1999, p. 8); esto significa que para que exista el pacto entre director y audiencia se necesita la identificación-proyección que ya se ha mencionado, dado que “se comprende que, a esta altura, no importa que la pasión sea auténtica o no. Lo que el público reclama es la imagen de la pasión, no la pasión misma” (Barthes, 1999, p. 10). Es por esto que el mito gana cabida a la hora de la identificación-proyección y de la creación de nuevos órdenes sociales.

La respuesta que el mito presenta a la necesidad de identificación y proyección está determinada inclusive por el carácter emotivo del pasado. Lo cual permite reforzar la magia del mito que posee el cine, por esa “cualidad propia de actualizar el pasado” (Morin, 2001, p. 60).

Al mito también se le puede dar una lectura desde las ideologías, porque “las mitificaciones actuales siguen cumpliendo, por tanto, las funciones de legitimación y de integración psicosocial” (Gómez, 1988, p. 4). Las ideologías necesitan, como todo, un proceso de legitimación. Por tal razón, recurren al mito para buscar esa aceptación. Los

¹ Catch wrestling es un deporte de combate desarrollado en Gran Bretaña alrededor de 1870. Fue, originariamente, generado en los entretenimientos circenses como prueba de fuerza; pero terminó derivando en su propio estilo, incluyendo técnicas de agarre y sumisión (“hooks”). La disciplina en sí misma deriva de varias fuentes; entre ellas la lucha libre y sus estilos regionales ingleses e irlandeses, lucha grecorromana, jiu-jitsu japonés e incluso pehlwani hindú (Rousseau, 2016).

mitos entonces “vienen a llenar el vacío legitimatorio que las ideologías no llegan a cubrir” (Gómez, 1988, p. 5). Frente a lo anterior, Barthes dice que:

Si se quiere vincular el esquema mítico a una historia general, explicar cómo responde al interés de una sociedad definida, es decir, pasar de la semiología a la ideología, hay que situarse, evidentemente, en el nivel del tercer enfoque: el propio lector de mitos es quien debe revelar su función esencial (1999, p. 120).

Los mitos y las ideologías están relacionados, puesto que si “el discurso ideológico es hablar de la realidad justificándola al encubrirla, las mitificaciones que de él arrancan llevan esa justificación y ese encubrimiento al extremo” (Gómez, 1988, p. 5).

Esto significa que los mitos refuerzan lo que la ideología busca legitimar porque “si la ideología justifica la realidad, la mitología la ‘sacraliza’. Y si la ideología funciona al servicio del poder, los mitos que ella engendra son los mitos del poder” (Gómez, 1988, p. 5). Además, el mito ayuda a que la ideología más fácilmente logre “su penetración en la conciencia colectiva a través del inconsciente social” (Gómez, 1988, p. 5), ya que como se ha mencionado, el mito presenta un carácter emotivo que la ideología no tiene. Se debe recordar que la ideología responde a la teoría y se diferencia de esta por su función.

Los elementos del cine, desde la imagen hasta los personajes, son recursos de mitificación, permiten al espectador realizar el proceso de significación doble a la vez que participan afectivamente de ellos mediante un intercambio entre las imágenes y su reflejo (doble). Se busca primordialmente esa transferencia de signos y significaciones, más allá de la realidad como tal. La unión de los elementos anteriores crea, legitima e incluso remitifica, siempre y cuando los espectadores vean en el personaje mitificado la satisfacción de sus necesidades o el reflejo de sus valores.

7. El documental ecuatoriano

Antes de referirnos al documental ecuatoriano, su historia y obstáculos, es importante revisar algunos conceptos sobre qué es este y su tratamiento.

El documental es una “forma de hacer cine” caracterizada por dos elementos, según Raúl Beceyro:

El primero es el tipo de materiales que maneja: se trata de personas, situaciones, lugares, hechos, que pertenecen al ámbito de lo real, que existirían independientemente de que

se haga con ellos una película o no. (...) El segundo elemento que caracteriza el documental es lo que puede llamarse “estilo documental” (2011, p. 38).

Si bien la ficción también utiliza elementos y personajes tomados de la realidad, se debe hacer una diferenciación: “los documentales se caracterizan por hablar del mundo real y de personas existentes en él mientras que la ficción, según su propio canon, imagina un mundo e inventa a los personajes irreales que viven en él” (Plantinga, 2007, p. 48).

No obstante, se debe tener presente que el documental, aunque se acerque más a la realidad, “es, y no puede dejar de ser, una construcción, una narración” (Beceyro, 2011, p. 38). Como en otras producciones audiovisuales, se discrimina el contenido que favorezca –o no– al hilo narrativo propuesto por el director y el guionista –que, en ocasiones, resulta ser la misma persona–. En el documental “se encuadran ciertos elementos, y se eliminan otros, se narran ciertos hechos, y se desechan otros, de los proporcionados por la realidad” (Beceyro, 2011, p. 38).

El documental, además posee el “estilo documental” dado por los recursos que se encuentran en casi toda pieza de este tipo: entrevistas, narrador, material de archivo, dramatizaciones. Cuando el espectador se encuentra con esos elementos, el pacto con lo que ve en la pantalla es un pacto sobre lo real, no un pacto ficcional como sucede con la ficción. Beceyro explica lo anterior diciendo que:

Cuando uno ve una película no sabe si es documental o no, es decir si los hechos, personajes, lugares que estamos viendo pertenecen al orden de lo real. Uno tiene cierta impresión de que el film es un documental (y entonces hechos y personajes son reales) por una parte por algo que está “fuera” del film: lo que uno conoce de eso que está viendo, y por otra parte por la manera, el “estilo” de mostrarnos eso (2011, p. 38).

Es por ese “estilo documental” que, dentro de las categorías cinematográficas, existe también el falso documental, conocido como *mockumentary* o *docucomedy*, que es una pieza cinematográfica que muestra eventos o personajes ficticios a manera de un documental. Cuando se refiere al falso documental “se quiere decir que dicha película parece un documental, pero en realidad se trata de una historia ficticia que ha sido adornada con las convenciones habituales del cine documental” (García de la Riva, 2008, p. 1).

El falso documental no es nuevo. En 1995, el documentalista Peter Jackson presentó su falso documental *Forgotten Silver*. En este se narra el redescubrimiento de un cineasta de Nueva Zelanda que se presenta como el pionero del cine –inclusive antes de los europeos y los norteamericanos– como es de esperarse, en la película se legitima la historia mediante entrevistas y material de archivo (García de la Riva, 2008, p. 2). Este caso es similar al que se analizará en este documento con *Un Secreto en la Caja*, donde se redescubre al escritor Marcelo Chiriboga, gran exponente ecuatoriano en el *boom* latinoamericano, cuyas obras fueron censuradas. La historia, las entrevistas y el personaje son falsos, al igual que el falso documental de Jackson.

Se cree que “cuando un realizador presenta una cinta a los espectadores como un documental, garantiza implícitamente la exactitud y fiabilidad de las imágenes y los sonidos que aparecen en él” (Plantinga, 2007, p. 52), es por eso que, en el falso documental, se presentan ciertas pistas para que el espectador sepa que lo que observa es una ficción, pues el objetivo no es engañar.

Pese a que en esta investigación se analizará cómo el recurso del documental permite la mitificación de los personajes, se debe saber que con el falso documental, “el documental se desmitifica a sí mismo como discurso irrefutable sobre el mundo” (García de la Riva, 2008, p. 3).

Como género “el documental ha gozado siempre de un estatus privilegiado derivado de la creencia de que los discursos factuales son distintos de los formatos de ficción” (García de la Riva, 2008, p. 5). Sin embargo, el falso documental pone en entredicho lo anterior, puesto que logra introducir un universo ficticio a un estilo que propone ser real y cuyo concepto –el de documental igual realidad–, está instaurado en la mente de los espectadores. Los cineastas que han realizado falsos documentales presentan a la siguiente como una razón para los *mockumentaries*:

El hecho de que el documental es un tipo de cine que se ofrece como portador de grandes verdades cuando en realidad su valor como representación de lo real es cuestionable, puesto que el discurso de los documentales ha sido construido por un cineasta y, por tanto, no es válido como fuente de información veraz (García de la Riva, 2008, p. 5).

Sin embargo, los documentales, así como otras piezas de cine, se consideran patrimonio audiovisual del país en donde se producen. Es así que coadyuvan a la preservación de la identidad nacional:

Esta intersección de memoria y arte, de memoria y política, de arte y política, como fundamento de una escritura histórica que tensiona las fronteras entre ficción y documental, entre verdad y ficción, y entre arte y política. Esta reflexión me lleva a examinar el lenguaje audiovisual y en particular del cine documental como posibilidad expresiva de una lectura de la historia que cuestione la verdad oficial y proponga nuevas posibilidades de interpretación de un acontecimiento o de una época (Sarmiento Torres, 2016, p. 33).

En Ecuador el cine arriba en 1901 (Granda Noboa, 2007a), cuando en Guayaquil se exhibieron las piezas cinematográficas: *La pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, *Los funerales de la Reina Victoria* y *La última exposición de París*. Para 1906, el italiano Carlos Valenti “filmó y exhibió los primeros registros cinematográficos que se conocen en Ecuador” (Loaiza Ruiz & Gil Blanco, 2015, p. 53).

Hasta los años 20 del siglo pasado, se filman piezas que “siguiendo el patrón del desarrollo del cine mundial, no eran más que la documentación de la realidad cotidiana del país” (Loaiza Ruiz, 2016b, p. 618). Además de proyectarse películas de ficción extranjeras.

En 1924, con el estreno de “El Tesoro de Atahualpa”, el primer largometraje de ficción ecuatoriano, dirigido por Augusto San Miguel y del cual no existe más evidencia que las reseñas en los diarios, inicia la “prolífica etapa del cine nacional” (Granda Noboa, 2007b, p. 75). A la par, la empresa Ecuador Film Co. exhibió *Panoramas de Ecuador*, *Actualidades Quiteñas* y *El desastre en la vía férrea*, de 1925, todos ellos registros documentales.

Según la cronología de Granda, en 1926, el sacerdote Carlos Crespi produce el primer filme etnográfico del país: *Los invisibles shuaras del alto Amazonas* (Granda Noboa, 2007a). Tres años más tarde se realiza el *Informativo Ocaña 1929*, considerado como la primera pieza de propaganda gubernamental. Sin embargo, en la década de los 30, con la llegada del cine sonoro y la falta de recursos técnicos, se deja de producir películas de ficción. Desde 1931 a 1949, se estrenaron dos piezas ficcionales frente a doce que retrataban la vida diaria (reportajes, registros personales, películas experimentales). En este periodo, en 1941, el país enfrenta un conflicto bélico con el Perú y pierde. Los nuevos líderes de Ecuador se enfrentan a una sociedad deprimida por haber perdido la guerra. A la vez no se inventan historias, sino que se cuentan hechos reales, lo que pasa día a día.

Los cineastas nacionales vieron que para ellos el cine “debía servir para la transformación de la sociedad e intervenir en los planos políticos, moral y estético” (Piault & Talens, 2002, p. 72):

Lo interesante de lo anterior es que tenemos, por una parte, cineastas que deciden retratar y documentar la realidad nacional, al mismo tiempo que se inicia un proceso de cohesión interna. Podríamos sugerir que, obligados por las circunstancias, los cineastas ecuatorianos, conscientes o no, utilizaron al cine de la misma forma en la que los soviéticos lo vieron. La relación entre lo que sucedía en la política nacional y la proyección de documentales, reportajes e informativos, a falta de películas de ficción nacionales, propone como complementarios al cine y a la difusión del patriotismo (Loaiza Ruiz, 2016b, p. 623).

Pese a que nunca se deja de producir, en 1994, el cine nacional inaugura nuevamente las producciones tanto ficcionales como documentales con la llegada de *La Tigra*, de Camilo Luzuriaga. Cinco años más tarde, en 1999, se estrenaría *Ratas, Ratones y Rateros*, una película que consagraría al director Sebastián Cordero. En 2006, Tania Hermida exhibe su opera prima *Qué Tan Lejos*. En ese mismo año se aprueba la Ley de Fomento del Cine Nacional, ley que fue solicitada en 1977 por la Asociación de Autores Cinematográficos de Ecuador –ASOCINE (Granda Noboa, 2007a).

A partir de 2007, con el funcionamiento del Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador –CNCine–, se producen con mayor frecuencia más piezas cinematográficas, en su mayoría de ficción como se muestra en la siguiente tabla:

Tabla 1. Películas ecuatorianas y número de espectadores en salas de cine comercial

Año	No. de películas estrenadas	de largometrajes de ficción	de largometrajes documentales	No. de espectadores en salas de cine comercial
2007	2	1	1	40000
2008	3	2	1	85000
2009	5	4	1	20000
2010	3	2	1	162000
2011	4	3	1	335595
2012	6	4	1	170167
2013	13	11	2	229976

2014	16	12	4	84084
Total	52	39	12	1126822

Fuente: (Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador, 2015)

Pese a que el estreno de producciones cinematográficas en 2014 es el mayor en toda la historia de la cinematografía nacional, es el año donde se tiene el menor número de espectadores. Según los datos del CNCine, en el país se estrenan un promedio de dos documentales y cinco ficciones cada año. Esto se da, entre otros factores, porque el documental toma más tiempo de producción que una ficción. Un ejemplo es el caso de *La Muerte de Jaime Roldós*, el cual tardó siete años desde el inicio del proyecto hasta su estreno. Aunque en la última década la producción de ficción rebasa al documental, dentro de las diez películas con mayor número de espectadores encontramos a dos documentales:

Tabla 2: Las diez películas ecuatorianas con mayor número de espectadores desde 2007

No.	Nombre del proyecto	Director	Género	Año	No. de espectadores
1	Prometeo Deportado	Fernando Mieles	Ficción	2010	162000
2	Mi corazón en Yambo	María Fernanda Restrepo	Documental	2011	150000
3	A tus espaldas	Tito Jara	Ficción	2011	100 335
4	Pescador	Sebastián Cordero	Ficción	2012	100 167
5	En el nombre de la hija	Tania Hermida	Ficción	2011	85 260
6	Cuando me toque a mí	Víctor Arreguá	Ficción	2008	85 000
7	La muerte de Jaime Roldós	Lissandra Rivera & Manolo Sarmiento	Documental	2013	54 873
8	Mejor no hablar de ciertas cosas	Javier Andrade	Ficción	2013	53 000
9	Esas no son penas	Anahi Hoeneisen & Daniel Andrade	Ficción	2007	40 000
10	Sin otoño, sin primavera	Iván Mora	Ficción	2012	35 000

Fuente: (Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador, 2015).

Mi corazón en Yambo es un documental de María Fernanda Restrepo, estrenado en 2011, en el cual cuenta la historia de la desaparición forzosa de sus hermanos por parte de la Policía Nacional durante el gobierno de León Febres Cordero, en un recorrido desde el

día de la desaparición hasta la lucha de su padre, quien hasta hoy protesta cada miércoles frente a la Presidencia de Ecuador.

Lissandra Rivera y Manolo Sarmiento estrenan su documental *La Muerte de Jaime Roldós* (2013) -al que se analizará con mayor detalle más adelante-, esta pieza cinematográfica presenta la historia del ascenso al poder y muerte de Jaime Roldós, el primer presidente desde el regreso a la democracia en Ecuador. Asimismo, muestra los sucesos posteriores a su muerte como la creación del Partido Roldosista Ecuatoriano, el conflicto de los hijos de Roldós con su familia Bucaram y las averiguaciones sobre las causas del accidente aéreo que le cobraron la vida al presidente, su esposa y otros miembros del gabinete.

En Ecuador la figura del *falso documental* no ha sido explotada. Sin embargo, en 2016, Javier Izquierdo estrena el primer *falso documental* ecuatoriano: *Un Secreto en la Caja*. La producción relata la vida de Marcelo Chiriboga, el escritor ecuatoriano olvidado del *boom latinoamericano*. Mediante una serie de entrevistas a familiares, amigos del escritor, periodistas e investigadores, Javier Izquierdo reconstruye la historia de Marcelo Chiriboga, el personaje ficticio inventado por José Donoso y Carlos Fuentes. La línea fina entre la realidad y ficción, que también más adelante tendrá un análisis profundo, critica aspectos de la historia nacional y de la memoria ecuatoriana.

Desde las primeras piezas audiovisuales realizadas en el país, el retrato de la vida cotidiana y de hechos reales se ha mantenido estable a lo largo de los años. El tiempo de producción y en algunos casos la falta de fondos concursables propios para documental dificulta la creación de estas producciones.

En 2013, se estrenó *La Muerte de Jaime Roldós*, un documental de Manolo Sarmiento y Lissandra Rivera. Según Sarmiento, la producción del film tomó “siete años” (2017). Para el documental de 123 minutos existen ochenta horas de grabación.

El documental narra las diferentes teorías alrededor de la muerte del presidente Jaime Roldós, su esposa y parte de su comitiva en un accidente aéreo. Mediante entrevistas a familiares y ex funcionarios del gobierno de Roldós se tejen dos hilos narrativos –la primera y segunda muerte– donde se explican supuestas conspiraciones internacionales en contra del mandatario. Durante el documental se resalta el trabajo de Roldós en materia

de derechos humanos y la premura de la milicia ecuatoriana en emitir un informe sobre el siniestro.

Según los datos del Consejo Nacional de Cinematografía, *La Muerte de Jaime Roldós* tuvo “54 873 espectadores” (2015). Con esa cifra, el filme, entra en la lista de las diez películas más vistas del cine nacional.

El documental se grabó durante el primer periodo presidencial de Rafael Correa. Inclusive el narrador indica, al ver una foto del primer mandatario en el matrimonio de Martha Roldós –hija de Jaime Roldós–, que el documental se rodó “mientras Rafael Correa es presidente de Ecuador” (Rivera & Sarmiento, 2013).

Se debe recalcar que, en mayo de 2013, el gobierno reabrió el caso de Jaime Roldós. El presidente Correa “dijo que conoce que la Fiscalía, con la aprobación de la familia Roldós, investigará su muerte ocurrida el 24 de mayo de 1981, cuando el avión presidencial en el que viajaba se estrelló en una montaña del sur del país” (El Universo, 2013).

Sobre los directores, se debe decir que Manolo Sarmiento es ecuatoriano y se ha desempeñado como “periodista y realizador de televisión desde 1994 (...). Estudió derecho en la Universidad Católica de Quito y cine en la Universidad de París 3, Sorbonne Nouvelle, en Francia” (Pichincha Universal, s/f).

Por su parte, Lissandra Sarmiento nació en Puerto Rico pero reside en Ecuador desde 1992. Tiene estudios en cine y televisión en *The American University*. Además ha sido productora de otros largometrajes ecuatorianos como *Ratas Ratones y Rateros* (Pichincha Universal, s/f), una de las películas más taquilleras del cine nacional.

En 2016, utilizando a la web como plataforma, se estrenó el primer falso documental ecuatoriano *Un Secreto en la Caja*, del director Javier Izquierdo. La producción de este largometraje fue de cinco años desde su concepción. La idea para la realización del film fue aceptada por el Consejo Nacional de Cinematografía, la séptima vez que el director presentó la propuesta, ganó con eso un fondo para la postproducción (Izquierdo, 2017).

El falso documental redescubre a Marcelo Chiriboga, escritor ecuatoriano, representante del país en el *boom* latinoamericano. El personaje fue inventado por Carlos Fuentes y José Donoso pero Izquierdo le dio una biografía que se acopla a la historia nacional.

Según el filme, la literatura de Chiriboga, tan conocida mundialmente, no se difundió en Ecuador porque las dictaduras militares de los años setenta lo prohibieron. Durante todo el documental se dan pistas de su falsedad.

El rodaje del falso documental “se realizó en cuatro días” (Izquierdo, 2017). En este participan actores conocidos –y algunos no tanto– del audiovisual ecuatoriano. Un ejemplo es Christoph Baumann, actor que ha aparecido en varios videos de EnchufeTv; en la película interpreta al mejor amigo de Chiriboga.

La película cuestiona los conflictos bélicos de Ecuador y el manejo de estos. También critica la “poca memoria” del ecuatoriano y hace énfasis en las líneas imaginarias. Al momento no se tiene un registro del número de espectadores puesto que los primeros meses la película fue difundida por la web.

3. Metodología

Para la presente investigación se seleccionó como muestra al documental *La Muerte de Jaime Roldós* y al falso documental *Un Secreto en la Caja*. Con base a la muestra se realizó el análisis del contenido fílmico propuesto por Ángeles Hernández, donde primero se visualizaron los documentales y, posteriormente se efectuó un análisis de contenido fílmico referido a los datos semánticos “esto es, de contenido, centrando la atención esencialmente en los aspectos denotativos del mensaje y, de manera excepcional, en los connotativos” (Hernández, 2007, p. 204). Asimismo, se utilizó la metodología de análisis argumental del filme, de la misma autora, donde se centra la atención en el análisis de las características dadas a los personajes y la contextualización histórica en cada uno de los casos. A lo anterior se suma el método de Barthes para presentar la doble significación de un signo y la creación del mito.

Además, se realizaron entrevistas a Manolo Sarmiento y Javier Izquierdo, directores de los documentales seleccionados. De igual forma se conversó y observó las impresiones de quiénes vieron los documentales.

Los indicadores de análisis utilizados fueron: (a) características del personaje; (b) mitificación; (c) creación de imaginarios sociales; (d) uso de recursos del documental; (e) contextualización histórica.

4. Análisis de Casos

7. La Muerte de Jaime Roldós

4.3.1. Características del personaje

Jaime Roldós fue el presidente con el que Ecuador retornó a la democracia luego de las dictaduras militares. Roldós asumió el poder luego de su arrollador triunfo en 1979. El 24 de mayo de 1981, dos años después de su posesión, Roldós, su esposa Martha Bucaram, el Ministro de Defensa Nacional Gral. Marco Aurelio Subía y la esposa de este, junto a edecanes y tripulación fallecieron en un siniestro aéreo. “Aproximadamente a las 15h00, el avión que conducía al mandatario y su comitiva se estrelló contra la cima del cerro Huairapungo, en el suroccidente de la provincia de Loja, en la jurisdicción del cantón Celica” (Avilés Pinto, 2016).

La muerte conmovió al país y, pese a las versiones oficiales sobre el deceso del Presidente, en el imaginario social, se empezaron a tejer historias que apuntaban a que el “accidente” fue planificado, que existía una conspiración política en contra de Jaime Roldós, quien había apoyado al proceso democrático en América Latina y a los derechos humanos:

Roldós era hombre de criterio maduro, profundos pensamientos y seguro juicio; en sus deliberaciones con sus ministros cambiaba de idea y rectificaba opiniones anteriormente vertidas por él, si le convencían de que otras eran mejores. Era, en lo personal, un hombre dulce, afable, confiado y veraz, de cuyas conversaciones y discursos brotaron siempre pensamientos patrióticos, equitativos y razonables, que demostraron su visión amplia y sagaz de las cosas (Avilés Pinto, 2016).

Sin embargo, estas teorías no han sido comprobadas.

Con la muerte de Roldós y su esposa, sus tres hijos quedaron en la orfandad: Martha, Diana y Santiago. Posteriormente, Abdalá Bucaram, el cuñado de Roldós, hermano de Martha, creó el Partido Roldosista Ecuatoriano, tomando la imagen de los fallecidos presidente y primera dama; con esto los conflictos de los hijos de Roldós con su familia Bucaram se intensificaron.

Lo anterior es solo una parte de la historia de Roldós, la misma que Lissandra Rivera y Manolo Sarmiento plasmaron en su documental.

La pieza cinematográfica de 123 minutos presenta las “dos muertes” del presidente. Se enfocan en su política internacional, la veracidad de las versiones oficiales sobre el siniestro y la situación económica y política de Ecuador, así como de los países latinoamericanos que volvían a la democracia.

La estructura del documental está dada de la siguiente manera: inicia con una serie de principios de cómo la historia podría comenzar. Posteriormente presenta las dos muertes y finaliza con un epílogo.

Como recursos los directores utilizan material de archivo y varias entrevistas a familiares, ex funcionarios del gobierno de Roldós, así como a periodistas y personas que vivieron durante el mandato de este. Además, la voz del narrador, Manolo Sarmiento, articula la historia.

El documental, mediante la historia de Roldós, presenta algunas características del personaje como: a) primer presidente desde el retorno a la democracia; b) líder y defensor de la democracia y los derechos humanos; c) padre y esposo; d) presidente decidido; y, e) fallecido en una muerte sorpresiva y sin resolver. Estas características permitirán realizar el proceso de doble significación.

4.3.2. Mitificación y usos del recurso del documental

Para comprender cómo el documental ayuda a mitificar o legitimar como mito a la figura del presidente Jaime Roldós, se tomará como referencia lo que el narrador dice en el epílogo del documental: “Al escribir la historia no solo elegimos lo que recordaremos, sobre todo elegimos lo que olvidaremos porque no nos conviene. Todo depende de quién recuerda, de quién elije recordar y de quién olvida” (Rivera & Sarmiento, 2013).

Como se mencionó, el mito nace de la doble significación de un signo ya existente, en este caso Jaime Roldós. Los directores utilizaron los significados denotativos propios de la historia nacional conocida para brindarle un significante denotativo. En otras palabras, con las imágenes presentadas en la película legitimaron la idea de la posible conspiración.

Un ejemplo de lo anterior es el contraste de los informes oficiales con otros realizados en el extranjero. Creando la tesis de que el accidente no fue tal:

La película demuestra que las investigaciones que dan sustento a este argumento tienen demasiadas inconsistencias. Por ejemplo, el peritaje de la Policía de Zurich en Suiza,

ocultado incompresiblemente al país durante un mes, indica que dos turbinas del avión dejaron de funcionar. Al poco tiempo de conocer este informe, la Fuerza Área Ecuatoriana inexplicablemente recurrió a la constructora canadiense de la aeronave siniestrada para desmentirlo. Por otro lado, tampoco había motivo para que la aeronave desviara su rumbo desde la Costa hacia el cerro de Huayrapungo, provincia de Loja, lugar en donde ocurrió el accidente, puesto que las condiciones climáticas eran relativamente normales (Herrera, 2014, p. 2).

Además, el documental obtiene un tinte emotivo al momento de presentar los testimonios de los hijos de Roldós, quienes al momento del siniestro eran niños y que ahora son adultos, esto combinado con las imágenes de archivos de las declaraciones de los menores en el tiempo de campaña de su padre.

No obstante, la emotividad también está dada por la nostalgia que produce el pasado y que el cine actualiza. El documental, como el cine, posee “el carácter emotivo del pasado” (Morin, 2001, p. 59). Manolo Sarmiento explica al hecho diciendo que:

El país lo vivió como un acontecimiento muy estremecedor, por decirlo así. Yo lo recordaba así y creo que así fue experimentado por muchísima gente; las expresiones de duelo, de dolor que se dieron en ese momento, de desesperación, de angustia, de incertidumbre sobre el futuro fueron muy grandes y creo que marcaron de alguna manera a muchas personas (2017).

A esto se suma el dar y legitimar ciertos valores al personaje de Roldós, los cuales se respaldan con la contextualización histórica y los recursos del documental creando así nuevos significantes como se indica en la tabla:

Tabla 3: Creación de nuevos significantes en el documental La muerte de Jaime Roldós

JAIME ROLDÓS AGUILERA			
Características del Personaje	Recursos del documental	Contextualización histórica	Significados
Primer presidente desde el retorno a la democracia	Imágenes de archivo, narración	de Después de 8 años de dictadura militar, Ecuador retornó a la democracia con la victoria de Roldós que venció en 2da vuelta a Sixto Durán Ballén con el 68, 49% de los votos	El presidente que devolvería la estabilidad al país
Líder y defensor de la democracia y los derechos humanos	Imágenes de archivo, entrevistas	de Masacre de 1959 en el gobierno de Camilo Ponce Enríquez. Firma y promoción de la Carta de Conducta. Esfuerzos por Crear un Bloque Democrático en América Latina. Visita a	El presidente defensor de los derechos

	funcionarios de su gobierno	de	Nicaragua en su regreso a la Democracia. Abrió las puertas para los exiliados políticos de las dictaduras	humanos y demócrata
Padre y esposo	Imágenes archivo	de	Casado con Martha Bucaram, sobrina de Assad Bucaram (Promotor de su candidatura que luego lo abandonó). Padre de Martha, Diana y Santiago Roldós Bucaram	El presidente jefe de hogar
Decidido	Imágenes archivo, narración	de	Cuando pierde mayoría legislativa piensa convocar a un plebiscito para disolver la cámara legislativa. Sin embargo, ante el posible golpe de estado que se daría Jaime Roldós tomó la decisión de no convocarlo	El presidente sin miedo a tomar decisiones
Muerte sorpresiva y sin resolver	Imágenes archivo, entrevistas ex funcionarios de su gobierno, familiares, narración, transcripciones de reuniones del gabinete.	de	El avión se desvió de su ruta. El informe de los militares fue entregado a los 8 días del siniestro, un informe de Suiza contradice el informe de la milicia ecuatoriana. Los hijos de Roldós no aceptan el silencio y el no saber qué pasó. Teorías de conspiración internacional, militar y política en contra de Roldós	El presidente asesinado

Fuente: Elaboración propia con base en el documental *La muerte de Jaime Roldós*

Los nuevos significantes que se observan en la tabla y que se atribuyen a Roldós permitirán que, utilizando el modelo de Barthes, exista una doble significación que resultará en un mito o en la remitificación del personaje.

Tabla 4: Sistema de doble significación caso Jaime Roldós

1. Significante: Jaime Roldós Aguilera	2. Significado: Político ecuatoriano
3. Signo/ I. Significante: Presidente de Ecuador	II. Significado: presidente que devolvería la estabilidad al país, defensor de los derechos humanos y la democracia, jefe de hogar, sin miedo a tomar decisiones, asesinado
III. Signo: El presidente amado al que asesinaron/ Héroe	

Fuente: Elaboración propia con base en el documental *La muerte de Jaime Roldós*

Los significados definidos en la Tabla 3, se ubican como el significado II según el modelo de Barthes. Es en este nivel donde las significaciones pasan de ser denotativas a connotativas y donde se agregan valores y carga ideológica. Como resultante se obtiene al mito que en este caso se definió como “el presidente amado al que asesinaron”.

Con base en lo anterior, los recursos del documental permiten que exista la doble significación y que en el público empiece a crear un imaginario social donde el personaje Roldós se convierta en un referente de patriotismo o de “morir por la patria”.

La nueva significación legitima lo que históricamente conocemos, en este caso el corto gobierno de Roldós, y a la vez produce un nuevo orden social mediante la creación de un *role model*, del ejemplo a seguir, especialmente para quienes no vivieron o no tenían uso de razón cuando el presidente asumió el cargo.

4.3.3. Creación de imaginarios sociales

Por otra parte, el imaginario social creado critica el orden social existente y pone en duda las acciones de las instituciones sociales. Fomenta la teoría de conspiración que resulta en la muerte del mandatario y genera desconfianza a la hora de referirse al gobierno y la milicia. En la frase: “El presidente y su esposa se despidieron de los miembros del gabinete y partieron a Macará. Siempre tendré la duda de si alguna persona en esa tribuna sabía lo que iba a ocurrir” (Rivera & Sarmiento, 2013), el narrador del documental siembra la duda de la veracidad de los informes oficiales del siniestro y, apoyado por la documentación presentada durante el filme, ayuda a que algunos espectadores defiendan la teoría y se dé la desconfianza y la crítica mencionadas.

Como se revisaba en el marco referencial, el imaginario social creaba, legitimaba y criticaba el orden social. Esto junto a la doble significación, la necesidad de creación de referente donde se refleje el doble y con el cine como actualizador de la nostalgia del pasado, preservador de la memoria colectiva y visión del mundo, obtenemos la mitificación de un personaje real, un presidente al que se lo convierte en héroe.

8. Un Secreto en la Caja

4.4.1. Características del personaje

Marcelo Chiriboga, riobambeño, nacido en 1933, desde pequeño vivió los dramas de la guerra cuando en 1941, durante el conflicto bélico entre Ecuador y Perú, muere su hermano mayor Antonio. Desde ese momento se convertiría en un crítico de los procesos por ganar territorio del país.

Luego del terremoto de Ambato se desplazó a Quito. Estudió derecho y trabajó en diarios locales. En 1962, participó en el intento de creación de la emergente Guerrilla del Toachi, escribió durante ese periodo sus cuentos, que se extraviaron. Fue apresado.

En la cárcel reescribió sus cuentos y cuando recuperó su libertad, en 1963. Producto de las dictaduras militares fue exiliado a Europa. Después de un periodo en París se mudó a Berlín, poco después de la construcción del muro. Allí encontraría el lugar perfecto para escribir la novela que lo da a conocer y lo etiqueta como uno de los escritores del *boom* latinoamericano: *La línea imaginaria*.

En 1968, publicó, de la mano del sello español Terra, su novela: *La línea imaginaria*. Una sátira bélica que plantea la desaparición de Ecuador luego de una guerra. La novela se comercializó en todo el mundo, sin embargo, fue censurada en Ecuador en 1970, porque la dictadura de Velasco Ibarra la consideraba una novela anti-patriótica. La prohibición no se levantó durante todas las dictaduras militares. Además, como en Ecuador no se leía mucho, no existía demanda y la prohibición pasó por alto.

Marcelo Chiriboga, que aún vivía en Berlín, en 1972 se casó con Remi Lowenberg, una actriz alemana. A su matrimonio asistieron las otras principales figuras del *boom*: Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez. En esta fiesta Gabo y Vargas Llosa se pelearon.

En 1973, Chiriboga publicó *Diario de un infiltrado*, una novela inspirada en su paso por la Guerrilla del Toachi. La novela no agradó ni a la derecha ni a la izquierda.

Tres años después de su boda nació su única hija, Sofía, que desde pequeña mostró interés y habilidades artísticas. Actualmente radica en Nueva York y es una artista audiovisual.

Chiriboga viajó a España para grabar la única entrevista televisada de la cual es partícipe. Durante la entrevista con Joaquín Soler, el escritor, entre otras cosas, “habló demás” y las autoridades de la Alemania Oriental no le permitieron volver a Berlín, separándolo así de su esposa e hija.

Como no podía volver a Ecuador y tampoco a Berlín, Chiriboga se radicó un tiempo en París y publicó, en 1979, su novela *La caja sin secreto*, donde expone la influencia del *boom* en su vida y las consecuencias de este. Descarga sus pensamientos en la creación de un personaje llamado José Donoso, un escritor chileno que se convirtió en su alter ego.

Con el retorno a la democracia en Ecuador y el triunfo de Jaime Roldós, la censura a la obra de Chiriboga se levantó y él regresó al país. No obstante, un año más tarde estallaría la Guerra de Paquisha con el Perú y *La línea imaginaria* se leería como un texto patriótico. Esto asustó a Chiriboga, que compró toda su obra y se retiró a su hacienda familiar de la cual no saldría.

En 1990, Chiriboga murió. Se planificó entonces, una edición especial *post mortem* de su obra, pero estalló otro conflicto bélico en 1995: la Guerra del Cenepa, donde Ecuador perdió y se desintegró. La edición nunca se publicó.

La anterior es la historia del personaje ficticio Marcelo Chiriboga, creado por José Donoso y Carlos Fuentes, como una broma, como un intento por sacar de la invisibilidad a Ecuador, que no tuvo un representante en el *boom* latinoamericano. El director Javier Izquierdo la narra en el primer falso documental ecuatoriano y, con este, presenta al personaje perfecto para un país cuya cultura ha sido “vista como algo sospechoso” (Izquierdo, 2017). La figura perfecta de este personaje se explica en lo que Karina Marín expresaba en su artículo publicado en *La Barra Espaciadora*: “entre otros engaños, en realidad no escribió nada que podamos leer y eso, sobra decirlo, nos encanta, porque ya sabemos que odiamos leer” (2016).

El falso documental de Izquierdo, presenta una crítica a los procesos bélicos y políticos de la historia nacional. Se enfoca en las *líneas imaginarias* –fronteras-, puesto que, durante los procesos bélicos, Ecuador contaba con un mapa distinto al que se veía en otros lugares del mundo. Como el narrador lo menciona, el documental, presenta el “mito del país que no sabe verse en el espejo” (Izquierdo, 2016). Desde ahí parte la historia que acompañará a Chiriboga.

El film de Izquierdo y su narrativa presentan características para su personaje, algunas son: a) escritor; b) ecuatoriano; c) miembro de la guerrilla del Toachi; d) exiliado; e) famoso; f) padre; g) crítico de los procesos bélicos; y, h) redimido.

4.4.2. Mitificación y uso de los recursos del documental

Para esta pieza cinematográfica, como todo documental, se recurrió al uso de imágenes de archivo, pero también a la creación de dicho material. Si bien las imágenes de las guerras, las protestas, los presidentes y ciertas fotografías de periódicos y personajes son

reales, otras como la entrevista con Soler y las imágenes de Chiriboga son falsas, creadas especialmente para la película.

Un secreto en la caja, muestra hechos importantes de la historia nacional, recordados por las generaciones que aún viven. Las guerras contra el Perú reposan en la memoria del ecuatoriano y la película recupera la nostalgia de las derrotas y juega con la emoción de la victoria de 1995, pues en el documental se dice que perdimos.

Durante el documental, además de las pistas para que la audiencia sepa que está frente a una ficción, Izquierdo incluye en el guion algunas frases que calan en el espectador. Son directas, fuertes y describen al ecuatoriano y su idiosincrasia, por ejemplo:

La editorialista dice que Chiriboga, “escribía sobre un país que olvida fácilmente su historia. Si un pueblo olvida su historia, la historia puede volver a repetirse” (Izquierdo, 2016), esto como crítica a la memoria de los ecuatorianos.

Asimismo, para dar pistas sobre la falsedad del documental, el supuesto profesor universitario se refiere a Chiriboga al decir que “es como si hubiese aparecido de la nada, como si alguien lo hubiese inventado” (Izquierdo, 2016). Por su parte, el personaje del periodista refuerza la idea anterior, cuando dice que: “no sabes qué es pinche verdad y qué no” (Izquierdo, 2016).

En el falso documental, también se cuestiona la identidad –o la búsqueda de esta– del ecuatoriano y el latinoamericano. Chiriboga, en una de sus líneas, los describe diciendo: “Somos como europeos atrapados en cuerpos de latinoamericanos y no tenemos nada que decir” (Izquierdo, 2016). Y, cuando habla de los ecuatorianos dice: “Nosotros, Joaquín, los ecuatorianos, somos un país de resentidos” (Izquierdo, 2016). Finalmente, para cerrar el documental, Chiriboga da la última pista de falsedad y deja a los espectadores una frase para cuestionar. Cuando el entrevistador le pide que aconseje a los futuros escritores ecuatorianos, Chiriboga dice: “Que escriban como si no tuvieran un país” (Izquierdo, 2016).

Las anteriores son, como se indicó, frases que mencionan Chiriboga, el académico, la editora y el periodista cuyas entrevistas ayudan a tejer la historia del escritor.

El documental, al jugar con la nostalgia del pasado y la crítica a la historia nacional, refuerza la biografía inventada. Sin embargo, no todos los espectadores saben que el documental es falso.

Después de conversar con personas que han visto el documental, se han recogido respuestas de todo tipo. Por ejemplo, una clase de universitarios, estudiantes de comunicación, creyeron que Chiriboga era real y pese a que debían hacer un informe sobre este, no se enteraron que era falso hasta que su profesor se los dijo. Otros en cambio dudan al reconocer a alguno de los actores, no obstante, existió un comentario que decía: “no sabía que el actor de EnchufeTv también era escritor”. Por su parte, una estudiante de colegio, a los 7 minutos de iniciada la película declaró que esta es falsa, la continuó viendo y al final afirmó que: “Damos tanta pena que nos tenemos que crear un escritor para estar presentes en el *boom*”.

Si bien existe un manto de duda o aceptación a medias cuando el espectador ve el documental, no deja de darse un proceso de identificación- proyección. La búsqueda de referentes y la necesidad de identificación provoca que se atribuyan varios significantes al personaje, estos se ven reforzados con los recursos del documental y la contextualización histórica como se presenta en la siguiente tabla:

Tabla 5: Creación de nuevos significantes en el documental *Un Secreto en la Caja*

MARCELO CHIRIBOGA			
Características del Personaje	Recursos del documental	Contextualización histórica	Significados
Escritor	Narrador, imágenes de archivo, entrevistas, portadas de los libros que escribió	Empieza a escribir en Diario El Comercio, luego escribe sus cuentos durante su pertenencia a la Guerrilla del Toachi, luego los reescribe en la cárcel. Llega a Berlín, pocos años después de la creación del muro y escribe su primera novela, una mirada irónica sobre la guerra de 1941: La línea imaginaria. Publica su segunda novela: “El diario de un infiltrado”, es experimental y de suspenso. En 1978 publica “La caja sin secreto” como una crítica a lo que vivió en el <i>boom</i>	Representante de la literatura ecuatoriana del <i>Boom Latinoamericano</i>
Ecuatoriano	Entrevista, imágenes de archivo	Nace en 1933, en Riobamba	Personaje de la historia nacional

Miembro de la guerrilla del Toachi	Narrador, entrevista, imágenes de archivo	En 1962 se une a la guerrilla	Guerrillero, preocupado por las revoluciones
Exiliado	Entrevista, imágenes de archivo, narrador	La dictadura militar instalada 1963 destierra a Marcelo Chiriboga y viajó a Europa. Se radicó en Berlín. Cuando sale de Berlín a una entrevista en España, no le permitieron regresar a Alemania. En 1970, en la dictadura de Velasco Ibarra, se prohíbe publicar y comercializar los libros de Chiriboga. La prohibición se extiende durante esos años de dictaduras militares. Los personajes principales de la cultura nacional Benjamín Carrión, Guayasamín, Jorge Enrique Adoum no luchan por su historia. Lo declaran persona no grata. A su regreso al Ecuador, le asusta el fenómeno patriótico que causa su libro y esconde su obra. Además, se refugia en su hacienda familiar	El escritor perseguido, censurado y autocensurado
Famoso	Entrevista, imágenes de archivo	En 1968 se publica La línea imaginaria con la editorial Terra, “la gran sátira bélica del boom”. Se agotan los ejemplares.	Representante de Ecuador frente al mundo
Padre	Narrador, entrevista, imágenes de archivo	Se casa con una actriz alemana en Berlín y llegan a su matrimonio los otros autores del boom. En su matrimonio se pelea Vargas Llosa y García Marqués. Sofía, su hija, nace en 1975. Desde pequeña desarrolla habilidades artísticas. Es su única hija. Fueron separados porque a Marcelo no le permitieron volver a Berlín.	Padre separado injustamente de su familia
Crítico de los procesos bélicos	Narrador, entrevista, imágenes de archivo	En 1941, en la guerra contra el Perú muere su hermano. De ahí que su novela era una sátira de la guerra. Se consideraba “antinacionalista”. “Nosotros, Joaquín, los ecuatorianos, somos un país de resentidos”. Plantea que la guerra del 1941 fue por conflictos de intereses en cuanto a la exploración y descubrimiento del petróleo.	El escritor sin miedo a criticar la violencia e intereses de los conflictos bélicos del país
Redimido	Narrador, entrevista, imágenes de archivo	Jaime Roldós levanta la censura de las obras de Marcelo Chiriboga. Este regresa al país. Estalla la guerra del Paquisha y se empieza a leer <i>La línea imaginaria</i> como un texto patriótico. Posterior a su muerte en 1990, se preparaba una edición especial de su obra, sin embargo, en 1995, estalló otra guerra con el Perú, la Guerra del Cenepa. No se pudo publicar.	El escritor olvidado que ahora recordamos

Fuente: Elaboración propia con base en el documental *Un secreto en la caja*

Los significados que se ven en la tabla permitirán que, utilizando el modelo de Barthes, se realice la doble significación para la creación del mito. No obstante, con Marcelo

Chiriboga observamos un fenómeno interesante puesto que la doble significación remitifica al personaje.

Tabla 6: Sistema de doble significación caso Marcelo Chiriboga

<p>1. Significante: Marcelo Chiriboga</p>	<p>2. Significado: Escritor ecuatoriano, ficticio, del <i>boom latinoamericano</i>, creado por José Donoso y Carlos Fuentes del cual se han publicado artículos, novelas y un falso documental.</p>
<p>3. Signo/ I. Significante: El escritor del <i>boom</i> que los ecuatorianos no tenemos</p>	<p>II. Significado: representante de la literatura ecuatoriana en el boom, personaje de la historia nacional, guerrillero, preocupado por las revoluciones, perseguido, censurado y autocensurado, representante de Ecuador frente al mundo, padre separado injustamente de su familia, sin miedo a criticar la violencia e intereses de los conflictos bélicos del país, escritor olvidado que ahora recordamos</p>
<p>III. Signo: El escritor del <i>boom</i> que quisiéramos tener</p>	

Fuente: Elaboración propia con base en el documental *Un secreto en la caja*

En este proceso se parte de un mito creado, que es el caso de Marcelo Chiriboga, pues como se mencionó, este nace de la inventiva de Donoso y Fuentes. Posteriormente, se publican novelas, artículos y se produce el falso documental, lo que crea el signo de: “el escritor del *boom* que los ecuatorianos no tenemos”. A este signo, con la película, se le otorgan los significados de la tabla que resultan en el signo de remitificación, Marcelo Chiriboga es “el escritor del *boom* que quisiéramos tener”. Se recurre a la necesidad de figuras de referencia en Ecuador.

Los recursos del documental, en este caso de remitificación, legitiman un imaginario social, a la vez que critican el orden establecido de la historia oficial nacional. “En el caso Chiriboga, no era dar a conocer a un tipo desconocido sino era darle a conocer a un tipo que en algún momento fue importante” (Izquierdo, 2017), de ahí que se produce el refuerzo del mito existente.

4.4.3. Creación de imaginarios sociales

La creación del imaginario social se da cuando existe una respuesta a necesidades que luego se asumen. Como se mencionó, para que un personaje se mitifique se requiere un proceso de mitificación de la sociedad que procesará el mito, en el documental se inicia

con el mito del país nombrado a partir de la línea imaginaria y cuyas fronteras también son imaginarias.

La búsqueda de figuras de referencia, en este caso un escritor que rescataría la literatura ecuatoriana estancada desde los 50 del siglo pasado, genera que el pacto ficcional se dé y que además este personaje repose ya en la memoria de quienes han visto el documental. Dicho fenómeno multiplicado da origen a nuevos órdenes sociales.

El mito fortificado o remitificado, de ese escritor que “quisiéramos tener”, demuestra la necesidad de la pertenencia, identificación y referencia. El doble y el reflejo que el espectador busca en la pantalla, genera que estos personajes sigan vigentes en el imaginario social:

Todos queremos tener referentes. Marcelo Chiriboga puede despertar esos sentimientos. (...) Ya que no tenemos un escritor de esa talla entonces ¿por qué no inventarnos uno? Ese es el juego: “qué carajos”, por qué no tenerlo, aunque sea en la ficción. Sí, quería crear un personaje chévere que también tenga su lado admirable. También quería jugar a eso, por eso toda la historia de adversidades que tienes el tipo. Es un anti héroe casi porque siempre le pasan cosas, porque por diferentes motivos no puede darse a conocer en su país, que a la vez es la fuente de todas sus obsesiones. Es súper contradictorio (Izquierdo, 2017).

5. Discusión y conclusiones

Mediante la investigación se pudo determinar que los recursos del documental sí logran mitificar o remitificar a los personajes en los casos analizados. Esta creación del mito se dio a través de la asociación del significante y significado en un sistema de doble significación, tal como Barthes lo propone. Los recursos del documental tienen una capacidad legitimadora, es decir que, mediante estos, el público refuerza la idea del doble que se presenta. Podríamos decir entonces que “la significación es el mito mismo” (Barthes, 1999, p. 115), ya que, en estos casos, se pudo observar como el material de archivo, las entrevistas y la voz del narrador reforzaban las características que se le daba al personaje.

Los recursos del documental son esenciales para que lo anterior se produzca en los casos analizados. Las imágenes de apoyo, las entrevistas, la narración y el llevar a la pantalla la emotividad y la nostalgia del pasado, fueron claves para que el espectador acepte la

historia, perciba los valores que el director dio a los personajes, agregue otros significados, se identifique y haga suyo al personaje, ahora mitificado, que veía en la película. El “estilo documental” coadyuvó a la producción del fenómeno anterior.

Los personajes mitificados y remitificados, respectivamente, en este caso Jaime Roldós –personaje real- y Marcelo Chiriboga –personaje ficticio-, responden en primera instancia a la identificación- proyección de Morin que se revisó en el marco referencial. La necesidad de buscar el doble en la gran pantalla y de llevar referentes al imaginario social permitió que el sistema de doble significación de Barthes funcione para crear el mito. Como se dijo en el marco referencial: “(el mito) forma parte de la semiología como ciencia formal y de la ideología como ciencia histórica” (Barthes, 1999, p. 110), es así que se crea un nuevo significado, además de proyectar una necesidad de quienes lo perciben como mito.

En lo referente a la creación de imaginarios mediante los personajes del documental ecuatoriano y los recursos de este, se puede sugerir que dichos imaginarios se producen, siempre y cuando, los espectadores encuentren en la gran pantalla la legitimación, crítica o reflejo de una necesidad, valores o microcosmos.

El análisis de caso pudo evidenciar cómo se da la construcción del personaje dentro de un imaginario social en ambos documentales. Un ejemplo sería cómo el documental *La Muerte de Jaime Roldós* legitima la teoría de una conspiración que le costó la vida al presidente, es decir, toma un rumor que se propagó por la sociedad desde el día del siniestro.

Como se revisó, la creación de imaginarios está dada, también, por la necesidad de satisfacer aquello que “la vida práctica no pueda satisfacer” (Morin, 2001, p. 104). El cine como plataforma ayuda a que la proyección del doble cree un imaginario. En el caso de *Un Secreto en la Caja* dentro del imaginario colectivo aparece “el escritor que quisiéramos tener”. El personaje satisface la necesidad de la representación en el medio literario. Este arquetipo –como diría Jung– sirve como “inspiración” y facilita la transformación de imaginarios individuales en imaginarios colectivos, tal como apreciamos en el falso documental en cuestión.

El imaginario social creado a partir de los documentales, muestra la necesidad del ecuatoriano por buscar a qué o a quién pertenecerse.

Las reacciones en el contexto actual se observan mediante la legitimación y cuestionamiento que plantean las cintas. En el caso de *La Muerte de Jaime Roldós*, como se dijo, se plantea teorías de conspiración en contra del presidente. Esto provocó que el tema vuelva a estar en el debate, lo que coincidió con la decisión del gobierno ecuatoriano de reabrir el caso, generando así que los espectadores recuerden momentos de la historia que, tal vez, fueron olvidados.

En el caso de *Un Secreto en la Caja*, se cuestiona la memoria del ecuatoriano y su búsqueda constante de identidad. Con el falso documental analizado, se produce un fenómeno interesante y que se sugiere, debe ser investigado a profundidad: se buscan referentes para mostrarlos como “ecuatorianos” pero no hay un interés genuino por saber quiénes son o qué hicieron. Javier Izquierdo dice: “para qué tener una figura solo para *hacerse el chévere* o para qué tener mucho territorio solo para decir que somos un país grande” (2017), refiriéndose al fenómeno que se produce.

Entre las reacciones que se observaron está la confirmación de la poca memoria del ecuatoriano. Varias personas que vieron la película en el marco de esta investigación, no se percataron de la falsedad de la historia, pese a que había pistas que lo sugerían. Cuando comentaban sobre el escritor se sorprendían de que la historia haya sido tan ingrata con el personaje, sin embargo, cuando se les decía que el documental era falso, su reacción cambiaba a lamentarse por no tener un escritor como ese, lo que ayudó a que la remitificación de Chiriboga se dé como aquel escritor que “aspiramos” tener.

Ambas piezas cinematográficas, llevaron a la discusión sus temas y personajes, lo también se refleja en los artículos y reportajes publicados sobre ellos.

La pregunta de investigación: ¿Qué imaginarios sociales construyen los documentales ecuatorianos *La Muerte de Jaime Roldós* y *Un Secreto en la Caja*, al mitificar a los personajes reales –Jaime Roldós– y ficticios –Marcelo Chiriboga–, dentro del contexto actual del país?, se respondió a través del análisis de casos.

Los imaginarios sociales que construyen los documentales analizados, critican a las instituciones gubernamentales establecidas, sus procesos y sus versiones –la milicia y el gobierno central, en ambos casos–. Además, legitiman a personajes tomados como referentes –Jaime Roldós, por ejemplo– y crean un nuevo orden social con estos y sus críticas como parte de la memoria de quienes los ven.

Asimismo, luego de la investigación se puede sugerir que el documental es clave para la creación de referentes y que ayuda a la preservación de la memoria nacional, especialmente, en un país que “olvida fácilmente su historia” (Izquierdo, 2016).

En cuanto al género documental, la investigación arroja que, desde la creación de CNCine, se ha privilegiado a la ficción y se ha hecho que ficción y documental compitan a un mismo nivel. Como resultado, la producción de ficción es mayoritaria en el país, mientras que el documental mantiene un promedio en cuanto a número de estrenos. No obstante, existe en Ecuador un público definido que gusta del documental y también documentalistas que saben retratar temas de interés del país, volviendo así al valor de preservación histórica de este género.

Sobre los mitos se debe decir que su creación es un proceso propio del ser humano en la búsqueda del doble y el cine se ha convertido en una plataforma importante para este proceso. Los mitos perduran siempre y cuando existan mecanismos para fortalecerlos – como en el caso de *Un secreto en la caja*- y estos cumplan con las características que la sociedad que va a mitificarlos posee o quiere poseer.

6. Bibliografía

Avilés Pinto, E. (2016, abril 21). Ab. Jaime Roldós Aguilera - Personajes Históricos. Recuperado el 20 de enero de 2017, a partir de <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/ab-jaime-roldos-aguilera/>

Baeza, M. A. (2011). Elementos básicos de una teoría fenomenológica de los imaginarios sociales. En F. Randazzo, J. R. Coca, J. A. Valero Matas, & J. L. Pintos, *Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales* (pp. 31–42).

Barthes, R. (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI.

Beceyro, R. (2011). Hacer cine y pensar el cine en Jean-Louis Comolli. *Cuadernos de Cine Documental*, 1(5), 38–43.

Beriaín, J. (2011). El imaginario social moderno. Una postmetafísica de la indeterminación y la contingencia. En F. Randazzo, J. R. Coca, J. A. Valero Matas, & J. L. Pintos, *Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales* (pp. 113– 139).

Boeree, G. (1998). *Teorías de la personalidad*. Pensilvania: Universidad de Shippensburg.

Cabrera, D. (2006). *Lo tecnológico lo imaginario: las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas* (1. ed). Buenos Aires: Ed. Biblos.

Capdequí, C. S. (2009). El imaginario cultural como instrumento de análisis social. *Agenda Cultural Alma Máter*, (151), 5–8.

Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. (2015). *Películas ecuatorianas estrenadas en salas de cine comercial* (p. 4). Quito, Ecuador: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. Recuperado a partir de http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/63077.ESTRENOS_PELICULAS_ECUATORIANAS_EN_SALAS_CINE_COMERCIAL.pdf

De la Torre-Molina, C. (2001). *Las identidades: una mirada desde la psicología*. Cuba: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

El Universo. (2013, mayo 30). Correa ratifica investigación sobre la muerte de Jaime Roldós. Recuperado el 15 de febrero de 2017, a partir de <http://www.eluniverso.com/noticias/2013/05/30/nota/970541/correa-ratifica-nueva-investigacion-sobre-muerte-jaime-roldos>

Gadamer, H.-G. (1997). *Mito y razón*. Barcelona: Paidós.

Gago, P., María, J., & Couto Cantero, M. (1999). La semiótica en Galicia: La Asociación Gallega de Semiótica. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (8), 125–150.

García de la Riva, K. (2008). ¿Qué es el falso documental al fin y al cabo? (pp. 1–17). Presentado en Congreso Internacional Fundacional AE-IC, Santiago de Compostela: Asociación Española de Investigación de la Comunicación.

Gómez, P. (1988, septiembre). Mito, ideología y utopía. Posibilidad y necesidad de una utopía no mitificada. *Gazeta de Antropología*, 6, 1–16.

Granda Noboa, W. (2007a). Cronología del cine ecuatoriano. *Revista Nacional de Cultura*.

- Granda Noboa, W. (2007b). *La cinematografía de Augusto San Miguel: Guayaquil 1924-1925: Los años del aire*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Hernández, A. L. (2007). Análisis del documento fílmico. Un ejemplo ilustrativo: Solas. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, (1), 20–58.
- Herrera, L. (2014, diciembre 24). La muerte de Jaime Roldós: entre el autoritarismo y la máquina de terror [Cibermedio]. Recuperado a partir de <http://www.planv.com.ec/ideas/ideas/la-muerte-jaime-roldos-entre-el-autoritarismo-y-la-maquina-terror?nopaging=1>
- Izquierdo, J. (2016). *Un secreto en la caja* [Dvd].
- Izquierdo, J. (2017, enero). Un Secreto en la Caja: mitificación del personaje, identificación y cine en Ecuador [Audio].
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*. Barcelona: Paidós.
- Lévi-Strauss, C., & Arruabarrena, H. (1987). *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.
- Loaiza Ruiz, Y. (2016a, abril). Identificación, descolonización y globalización. *Revista Punto Tlön*, 1, 2.
- Loaiza Ruiz, Y. (2016b). Tras los pasos del cine en Ecuador: evolución y desarrollo de la producción nacional ecuatoriana. En D. Renó, M. Américo, A. F. Magnoni, & F. Irigaray (Eds.), *Ficção e Documentário: Memória e Transformação Social* (pp. 616– 633). Universidad Nacional del Rosario. Recuperado a partir de https://www.academia.edu/30100354/Ficção_e_Documentário_Memória_e_Transformação_Social_2016_
- Loaiza Ruiz, Y., & Gil Blanco, E. (2015). Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 6, 52– 66.
- Luhmann, N. (2000). *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Anthropos.

Marín, K. (2016, junio 28). Leamos como si no tuviéramos país (qué carajos hacer con Marcelo Chiriboga) [Cibermedio]. Recuperado a partir de <http://www.labarraespaciadora.com/culturas/11260/>

Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. (R. ; T. Gil Novales, Trad.). Barcelona: Paidós Ibérica.

Pérez Bernal, Á. (2010). En P. Cardoso Ruíz, E. González Moscoso, & A. C. Salazar Vintimilla, *El pensamiento social latinoamericano: perspectivas para el siglo XXI* (1a edición). México: Universidad Autónoma del Estado de México : Universidad Nacional Autónoma de México ; Universidad de Cuenca ; Consejo Nacional de Educación Superior del Ecuador.

Pichincha Universal. (s/f). Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento. Recuperado el 15 de febrero de 2017, a partir de <http://www.pichinchauniversal.com.ec/index.php/desayunando-con-el-personaje/item/15007-lisandra-rivera-y-manolo-sarmiento>

Plantinga, C. (2007). Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la Filmoteca*, (57), 46–67.

Poggian, S. M., & Gubern, R. (2002). *El Tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona. Recuperado a partir de <https://ddd.uab.cat/record/36667>

Rivera, L., & Sarmiento, M. (2013). *La muerte de Jaime Roldós* [Dvd].

Rousseau, R. (2016, abril). The Story on Catch Wrestling. Recuperado el 18 de enero de 2017, a partir de <http://martialarts.about.com/od/styles/a/catchwrestling.htm>

Sarmiento, M. (2017, enero). La muerte de Jaime Roldós: mitificación, identidad, el documental, cine ecuatoriano [Audio].

Sarmiento Torres, M. E. (2016, marzo). *El retorno democrático ecuatoriano y el mito de una sociedad sin conflicto: los modos de representación de la muerte de Jaime Roldós*. FLACSO, Quito. Recuperado a partir de <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/10241>

Zunzunegui, S. (1983). El cine en Euskadi: Notas para un debate abierto”. *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 205–222.

7. Anexos

7.1. Ficha Técnica *Un Secreto en la Caja*

Duración: 70 min.

País: Ecuador

Año: 2016

Idioma: Español

Subtítulos: Inglés

Formato: 2K - 1,85:1

Director: Javier Izquierdo

Productores: Isabella Parra, Javier Izquierdo

Compañía productora: Caleidoscopio Cine

Coproducción: La Futura Imagen Sonora Productora asociada: Ostinato Cine

Guión: Javier Izquierdo y Jorge Izquierdo

Imagen: Tomás Astudillo

Sonido directo: Nicolás Fernández

Edición y diseño de sonido: Franz Córdova

Mezcla de sonido: Carlos Padilla

Dirección de arte: François “Coco” Lasso

Edición: Javier Izquierdo, Carmen Colino, Juan Rhon

Diseño gráfico: Mario Salvador

Diseño promocional: Adrián Balseca

Reparto:

Alfredo Espinosa, Michael Thomas, Ángel Gavilánez, Yolanda Acosta, Antonio Ordóñez,
José Ignacio Donoso, Christoph Baumann, Amaia Merino, Randi Krarup.

7.2. Ficha Técnica *La Muerte de Jaime Roldós*

Duración: 123 min.

País: Ecuador

Año: 2013

Idioma: Español

Formato: HD

Director: Manolo Sarmiento, Lisandra I. Rivera

Productores: Manolo Sarmiento, Lisandra I. Rivera

Compañía productora: La Maquinita / M&S Films

Guion: Manolo Sarmiento, Lisandra I. Rivera

Fotografía: Daniel Andrade

Música: Daniel Mancero

Sonido: Esteban Brauer, Juan José Luzuriaga, Diego German Kartaszewic

Edición: Manoela Zigiatti

Reparto: Documental

7.3. Entrevista a Javier Izquierdo. *Un Secreto en la Caja: mitificación del personaje, identificación y cine en Ecuador.*

Yalilé Loaiza (Y): ¿Por qué Marcelo Chiriboga? ¿Por qué no otro personaje? ¿Qué te llamó la atención de él?

Javier Izquierdo (J): Por lo que hablábamos, a uno siempre le ha gustado la literatura, ha buscado ciertos referentes. Los del *boom* para mí fueron referentes. También hay el tema que yo hice un documental sobre el primer cineasta ecuatoriano que es un tipo real, pero parecía inventado. Toda su obra se perdió y había la leyenda de que el tipo se había enterrado con sus películas. Tiene que ver con tu tema, es un tipo completamente mitificado. Yo había hecho este documental, había este interés en este tipo de personajes. Había sabido de Chiriboga mucho tiempo, pero un día estaba fuera, pensando en mi siguiente película y tuve varios intentos de hacer ficción, no me convencían, yo no tuve una formación cinematográfica formal y me sentía más cómodo con el documental que era donde yo había tenido experiencia, además que lanzarse a un proyecto de ficción implican mucha plata, mucho tiempo. Así que Chiriboga me pareció una excusa para hacer un falso documental y poder acercarme a la ficción. Me fascinaba la idea de hacer un falso documental. Ya conocía de Chiriboga, pero así pasa a veces tienes una iluminación, una epifanía le llaman los místicos. Fue un proceso largo, el documental en general es un proceso largo, toda película lo es. Pero el documental es más laborioso, no partes de un guion, tienes que buscarlo. El falso documental es más fregado aún, en este caso tienes que inventarte el material de archivo.

Y: Una cosa que me parece súper interesante es que logras empatar la biografía de Marcelo Chiriboga con hechos de la historia nacional y logras darle mayor credibilidad a esa biografía.

J: Marcelo Chiriboga para mí era una excusa perfecta para hablar de otros temas que tienen que ver con la historia de Ecuador, que es algo que también me ha fascinado y que me ha dado mucha pica, son obsesiones que uno tiene: el tema del mapa. Uno de mis primeros guiones fue sobre el mapa falso. Entonces Chiriboga fue un recipiente donde yo pude meter muchas cosas más.

Y: Logras hablar a través del personaje sobre estas cosas. Por ejemplo, cuando el periodista mexicano dice “fuimos y nadie lo conocía, es que esos ecuatorianos

olvidan rápido” o cuando la editora dice “eso pasa cuando un país se olvida de lo que le pasó” se hace siempre referencia a la memoria como país, hay una parte que quiero tocar que es la identidad o la pertenencia que puede tener el ecuatoriano con sus figuras emblemáticas como pasó en EE.UU. donde crearon a los superhéroes después de la depresión, y de una u otra forma el estadounidense se cree el súper hombre que le presenta en la pantalla, ¿qué pasa en la parte ecuatoriana? Y también meter al cine como creador de la identidad, de la memoria y cómo lo lograste representar en el documental.

J: Claro, el cine siempre ha estado por ahí jugando con estas cosas que tú mencionas, con arquetipos y mitificando a figuras. Es una pregunta compleja. En mi caso era, más que mitificar a una figura, era hacerla real a una figura mítica. Un poco al revés.

Y: Yo creo que hay un proceso de remitificación

J: Yo no soy muy teórico, no soy muy bueno para filosofar sobre las cosas que me interesan. Era complicado, en el caso de San Miguel era descubrir la historia de un tipo que había estado olvidado por mucho tiempo y nadie sabía nada de él, era darlo a conocer. En el caso Chiriboga, no era dar a conocer a un tipo desconocido sino era darle a conocer a un tipo que en algún momento fue importante. Recordemos además que los escritores del *boom* eran gente muy famosa, muy mediáticos. La primera generación eran escritores mediáticos que salían en entrevistas en Tv. En Chiriboga debía ser diferente el juego, era dar a conocer a alguien que en su momento había sido muy conocido, que es algo un poco contradictorio, es ahí donde entran estos temas de Ecuador. Hay ese famoso dicho de “nadie es profeta en su tierra” y ese es un poco el concepto del documental.

Y: Lo refuerzas con las dictaduras militares, etc....

J: Allí empieza el proceso de guionización. Cuáles podían ser las razones para que este tipo tan famoso no se le conozca en su propio país.

Y: Sobre eso y de cómo la gente reacciona cuando ven tu documental. ¿Qué pasa con la identidad? El hecho de tener referentes que no se les da importancia. La mayor parte de gente (ecuatorianos) consumen cine hollywoodense y cuándo les preguntas por qué no ven cine nacional dicen que, por la historia, porque no se identifican.

J: Hay una dificultad en la producción. Ecuador es un país bien complejo y mi película un poco explora esa complejidad. Y hay una dificultad en el cine por abordar al país. Yo estuve con la peli en un festival de Lima, un festival importante a nivel regional, y en la proyección de la película estuvo un *man* que dirige un festival importante en Buenos Aires que es el Bacifi, donde espero que esté mi peli ahora en abril. Y él me dijo una cosa que me dejó pensando, me dijo: “es la primera película ecuatoriana que veo que habla sobre Ecuador”. Entonces si te fijas bien, en muchas películas ecuatorianas que han salido, no se llega a decir nada sobre el país, creo que hay muchas cosas que decir. Hay una dificultad de los cineastas de decir cosas contundentes sobre su país.

Y: Hay algo interesante que pasa con tu documental, hay gente que se da cuenta y otra no, pero siempre hay este pacto ficcional y en el caso de la identificación del espectador con lo que está viendo. El ecuatoriano lo ve y, aunque no sea un escritor, hay una identificación con Marcelo Chiriboga, y puede ser esa conexión de buscar la pertenencia a algo y poderlo llamar “nuestro escritor del boom”.

J: Es normal, todos queremos tener referentes. Marcelo Chiriboga puede despertar esos sentimientos. Es un poco lo que decía tu hermana, ya que no tenemos un escritor de esa talla entonces por qué no inventarnos uno. Ese es el juego “qué carajos”, por qué no tenerlo, aunque sea en la ficción. Sí quería crear un personaje chévere que también tenga su lado admirable. También quería jugar a eso, por eso toda la historia de adversidades que tienes el tipo, es un anti héroe casi porque siempre le pasan cosas, porque por diferentes motivos no puede darse a conocer en su país, que a la vez es la fuente de todas sus obsesiones. Es súper contradictorio.

Y: A mí me encanta lo que dice el periodista: “Los ecuatorianos no se acuerdan”. Hablando del documental en sí, también genera la duda de “sí, es cierto, nos olvidamos de nuestra historia”.

J: Es que es algo que se da, Ecuador es un país donde la cultura no tiene ningún peso, ninguna importancia, ninguna importancia en la vida de las grandes mayorías. Yo he vivido en otras partes donde no es así, entonces también he desarrollado una visión crítica hacia el país. Mi papá es diplomático entonces desde chiquito me moví bastante por todo lado, yo siempre estuve buscando referencias de mi país y no necesariamente las encontraba. Cuando uno sale también mitifica al país, lo ves desde afuera. Para mí el arte

ha sido una forma de conocer a este país que muchas veces estuvo lejano. Siempre la literatura para mí ha sido una forma de conocer sobre Ecuador.

Y: Yo soy de Loja y siempre he vivido en el país, sin embargo, siempre hay esto de “Loja, ciudad cultural” y demás... tenemos nuestros referentes: Pablo Palacio, Benjamín Carrión, etc. Y si tú le preguntas a los niños de ahora algo sobre lo anterior, no saben. Es buscar ese sentido de pertenencia...

J: Lo que dices es muy cierto, en el país se da mucho estos procesos de mitificación, de monumentalización de las figuras. Hace muchos años me pidieron que, de una clase de historia del periodismo, y un ejemplo es Eugenio Espejo, todos hablan de él pero nunca lo han leído. Todo el mundo habla de Benjamín Carrión y nadie lo ha leído. Creamos mitos que sirven como pantalla, pero realmente no los conocemos y no nos interesan. Karina Marín escribió un artículo y decía que Marcelo Chiriboga es una figura que nos conviene mucho como país porque nos da la gran figura del boom que siempre quisimos, pero a la vez no tenemos que leerla, entonces es perfecto porque no nos gusta leer.

Y: Con tu documental me quedó sonando esto de la pertenencia. Porque primero es buscar algo a qué pertenecemos y leyendo a algunos autores, se dice que siempre buscamos a nuestro doble en la pantalla, a este espejo, a este mito que nosotros nos hacemos. ¿Entonces a qué nos pertenecemos como ecuatorianos? ¿cuáles son nuestras figuras de pertenencia?

J: Hay que cuestionarse esos conceptos. De qué nos sirve tener referentes si solo hacemos monumentos.

Y: Es que allí viene la complejidad porque sí te quieres pertenecer a algo, pero solo te quieres pertenecer para mostrarte.

J: Y eso es lo que pasó con todo el tema limítrofe. Yo soy muy crítico con esos procesos, para qué tener una figura solo para “hacerse el chévere” o para qué tener mucho territorio solo para decir que somos un país grande. Cuál es la esencia de las cosas, todo es una pantalla de cierta forma. Toda la obsesión que tuvo el país con este territorio perdido en el Amazonas, también es como irse por otro lado, no se solucionan los problemas al tener un referente o tener un país grande, los mayores problemas están en ti. Entonces Ecuador ha vivido esa especie de distorsión, de cuáles son las prioridades. Las prioridades no eran un pedazo de tierra, era tener a una población con educación, etc. La película critica

mucho esa pereza nuestra como país. Aquí no hay la noción de que la cultura, la educación es una herramienta para salir adelante. Aquí la cultura siempre ha sido vista como algo sospechoso, que se mira de menos, de que la gente que se dedica al arte es lo peor y mucha gente se convence de eso. Hay tantos artistas alcohólicos, es tenaz. La figura cliché del artista en Ecuador es súper triste: borracho, pobre... en fin...

Y: Hablando en general. Desde que se crea el CNCine empiezan a haber estos fondos y también la producción nacional empieza a ser mayor, más vistas. En 2014 se estrenan cerca de 16 películas, de esas 4 son documentales, el resto son de ficción y es el año en el que tienes menos audiencia en las salas de cine. Por qué crees que se da esa curva inversa.

J: Hacer una película en Ecuador, hace años, era una novedad. Tampoco el público es el signo del éxito artístico.

Y: No hablo del sentido artístico sino en el sentido del interés por lo que se está haciendo en el país.

J: Y tú pregunta es súper buena. También hay otra cosa, tiene que ver con la dificultad de las películas en abordar estos temas. Salieron más películas, pero no eran necesariamente buenas películas. A mí me salió un fondo de CNCine la séptima vez que presenté el proyecto, todo es muy conservador. Lo que apoyaron fueron a proyectos llenos de lugares comunes. Sobre todo, en la ficción son contadas las películas que tienen algo interesante. El cine, como es el único arte que está vinculado con lo masivo, también es muy conservador desde las personas que dan la plata, es un tema súper complejo pero en el CNCine, en muchos casos, no se premia a la mejor película sino al mejor proyecto, el que está mejor presentado y esas son las películas que han salido, películas muy flojas pero que tenían una buena presentación, por eso apuesta el fondo de cine, porque son instituciones conservadoras y terminan premiando a las películas que mejor infraestructura tengan y no a las películas más interesantes.

Y: Para Wilma Granda el problema de la ficción ecuatoriana radica en el guion... Desde 2007 hay un promedio de 2 o 3 documentales anuales. Yo creo, desde mi perspectiva, que el ecuatoriano que ha visto cine nacional, sí prefiere al documental por sobre la ficción.

J: Considero que los documentales son mejores que la ficción. Hay problemas para abordar otros problemas importantes y hay problemas de guion; pero sí, hay otra explicación muy clara, en los fondos de cine se privilegia a la ficción, solo los primeros años hubo una categoría para documental, pero durante los últimos años no. Compiten ficción con documental, y la ficción lleva las de ganar porque un proyecto de ficción puede estar más claro que un documental. Ha sido un error de cómo están pensados los fondos, de no crear una categoría documental viendo que hay buenos documentalistas y darle tanta prioridad con la ficción. Hacer competir las películas de ficción con documental es absurdo. No es sorprendente que salgan menos documentales porque se ha privilegiado a la ficción.

Y: También toman más tiempo en comparación con la ficción.

J: Exacto. Es un proyecto más difícil. En ficción tienes tu guion, en documental no lo tienes hasta que empiezas a rodar o editar en muchos casos. Es mucho más difícil vender un documental, es mucho menos rentable a pesar que en ese campo en Ecuador ha habido excepciones como *La muerte de Jaime Roldós* y *Con mi corazón en Yambo*, eso en Latinoamérica es insólito. Lo común en todo el mundo es que el documental no sea tan rentable como la ficción. Aquí se da un fenómeno curioso, que en el EDOC las personas van a ver solo documentales, generalmente se opta por ver ficciones.

Y: Hablando de la ficción y los géneros dentro de ella. A veces la ficción nacional se ha centrado en el drama, la comedia o una especie de realismo, hay géneros que no se han explotado... hablando más allá del presupuesto.

J: Somos una cinematografía joven, entonces muchos géneros no se han dado. Yo tampoco defiendo el cine de género, yo no voy a ver una película de terror, pero entiendo que ha muchas personas les puede interesar. En las cinematografías que están empezando hay todo este tema social, de que las películas te cuenten un poco el país, se tiende a privilegiar a ese tipo de proyectos. Hay una fuerte tendencia al costumbrismo, nos queremos mostrar, que es una mirada fácil y autocomplaciente. Necesitas recursos, necesitas plata. No es coincidencia que el cineasta más conocido de este país venga de las familias más ricas de este país. No hay mucha gente chira haciendo cine en el mundo, en general. En el tercer mundo para hacer cine debes tener algo de plata. Entonces, qué es lo que pasa, las películas de ficción que han salido los últimos años están hechas por gente como tú, como yo de clase media alta con posibilidades, con una vida burgués, por

burgueses, cine de burgueses sobre burgueses, súper ombliguista, hablando de su adolescencia, que es muy válido, y tal vez se da porque somos una cinematografía adolescente. Qué pasa cuando tienes 30 años y quieres hacer una película, te pones a pensar en tu adolescencia, a mí también me pasó. Yo tenía un guion que iba sobre eso, historias que me pasaron con mis amigos de adolescentes y yo cuando vi que salieron 3, 4 películas sobre ese tema, tuve que botarlo a la basura, metafóricamente. Entonces la producción cultural también son los temas que escogemos. Yo creo que ahorita sacar otra película de adolescentes aññados, ¡ya por favor!

Y: No es un poco egoísta por parte de los que hacen cine. Cuando veo eso que me pasó con mis amigos y lo lleve a la pantalla, tal vez no tiene el éxito que espero que tenga porque tal vez solo yo entienda lo que pasó en mi adolescencia.

J: Sí, sí, más que egoísta tienen su derecho porque en el arte no hay reglas, pero sí es súper ombliguista, entonces todos han hecho su película de adolescencia, mirándose al ombligo y no se salieron de su mundo. ¿Y quiénes son esta gente? Gente que estudia en la universidad San Francisco, es el mismo universo donde pasan estas películas que básicamente es Cumbayá. Entonces es el mismo punto de vista, tienen su derecho, pero el problema es cuando se repite el tema, porque como cineasta tienes que ser crítico, tratemos de explorar otros temas. Esa mata de variedad en el cine no se da porque más o menos las diez personas que han hecho películas aquí salen del mismo entorno: Quito, clase media alta, Universidad San Francisco, entonces es lo que hay. En el caso de Sebastián Cordero si ha visto más allá de él, porque ha escogido temas más amplios que su propio ombligo. Deberías ver “Más allá del Mall” donde se plantea todo esto, nuevamente un gran documental

Y: Es que creo que siempre ha habido un acercamiento al documental en la historia del cine nacional. Porque la ficción se deja que hacer en los 30s y 40s.

J: Pero ¿qué había antes? ¿Las películas perdidas de San Miguel?

Y: Bueno, digamos que antes hubo algo.

J: Con San Miguel, Wilma Granda es una gran creadora de mitos y te describe cuán adelantadas son las películas, pero todas son especulaciones porque solo habían las reseñas, nadie ha visto las películas de él. Antes no es que había ficción.

Y: Nunca se desarrolló como el documental.

J: Aquí entre nos, nunca se desarrolló el documental. Aquí el pionero de la ficción es Camilo Luzuriaga. Yo diría que el documental se desarrolla desde el 2000 con la tecnología digital, antes no hay un desarrollo del documental, hay unos cortos que se hicieron, pero no hay más.

Y: Pero siempre han habido historias más reales que ficcionales.

J: Claro, pero ha sido muy difícil hacer cine. Era el fílmico y era caro y había que irse a otro lado para comprar para revelar. Era un “pedo” hacer cine antes de los 2000 que llega toda la tecnología digital. Yo creo que allí empieza el cine ecuatoriano, o el documental ecuatoriano.

Y: Entonces antes hubo intentos por hacer producción audiovisual

J: Hubo varios intentos, tenían este sistema de cortos. No hay como desconocer eso, estoy siendo un poco exagerado. Hay unos pocos cortos de documentales que se hicieron y también de ficción, pero no hay desarrollo de nada, muy malos además porque era muy complicado todo. Somos una cinematografía súper joven y estamos en plena adolescencia. Lo que hay antes son cosas súper aisladas y precarias, que son parte de una tradición y no podemos desconocer, los cineastas de antes lucharon durante años por la ley de cine. Se dieron cuenta que si no subvencionas el cine no puedes hacer cine.

Y: Sin embargo, volviendo al tema del documental, este sí tiene más cabida hablando de la audiencia, creo yo.

J: Lo normal es que la gente quiera ver ficción aquí y en todo lado. Hay películas que pasaron desapercibidas. Las dos películas que funcionaron hablaban de temas muy importantes de la sociedad que no estaban resueltos, tampoco se puede hablar de una tendencia. Hay que tener cuidado con estas generalizaciones. Lo que se podría decir es que hay mayor facilidad para contar cosas interesantes desde el documental. No tenemos una tradición literaria fuerte y los guiones se nutren de eso. Recordemos que aquí no hay guionistas, la mayoría de películas están escritas por sus directores. Cordero es un lector, pero me he topado con cineastas que no. El cine se nutre de la literatura, no es casualidad que las primeras películas sean adaptaciones. Ha habido películas ecuatorianas de ficción que se han rodado con guiones escritos en dos semanas, guion escrito un fin de semana.

Necesitas plata, gente, equipos, a veces es normal que no te puedas dedicar al guion, pero también por eso salen las películas que salen. Antes había un problema técnico. Pero ya superamos la imposibilidad técnica, pero aún no superamos la imposibilidad narrativa, artística, que tiene que ver con en el medio que nos desenvolvemos, de las bibliotecas que tenemos, de las cinematecas que tenemos.

Y: ¿Qué piensas sobre el caso EnchufeTv, son el producto audiovisual ecuatoriano más visto fuera del país?

J: Me parece súper interesante ese caso, es un caso digno de estudio. Lo que me contaste que Camilo dijo es genial, porque encontraron la capacidad técnica del *gag* con la chispa local, es un producto súper ecuatoriano, quiteño de clase media, pero sí, lo que ellos hicieron fue algo súper local. Es un producto cómico, fácil, digerible, es mucho más fácil insertar una cosa costumbrista en ese contexto que en un drama. A mí me parece genial EnchufeTv, es un éxito todos los números que tienen. Lo chévere es que son súper locales. Para que un producto artístico funcione debe reflejar algo de tu entorno.

Y: Si tenemos un país, donde la cultura está relegada y donde la audiencia no lee, donde los directores no leen, donde no hay guionistas, donde hay esta cinematografía naciente y considerando que es un país que olvida fácil. ¿Qué hacemos para encontrar ese sentido de pertenencia si no recurrimos a nuestra literatura, si la gente no se preocupa de leer su historia y si no le interesa? ¿Qué hacemos para tener esa pertenencia?

J: Es súper amplia. Tal vez la clave está en el rigor, en el campo en que estés. Si soy cineasta voy a ver todas las películas que pueda, voy a leer sobre cine, etc. Creo que ahí podría estar la respuesta, en el rigor personal de lo que cada uno hace. Si cada uno hace sus cosas bien, porque no puedes obligar a todos a leer Pablo Palacio, etc. Creo que no hay que contentarse con lo primero que salga.

2.3. Entrevista a Manolo Sarmiento. *La muerte de Jaime Roldós: mitificación, identidad, el documental, cine ecuatoriano.*

Yalilé Loaiza (Y): ¿Por qué hacer un documental sobre Roldós?

Manolo Sarmiento (M): En general porque pienso que fue un acontecimiento histórico importante el retorno democrático y, por otro lado, las circunstancias en que murió fueron

traumáticas para el país. El país lo vivió como un acontecimiento muy estremecedor, por decirlo así. Yo lo recordaba así y creo que así fue experimentado por muchísima gente. Las expresiones de duelo, de dolor que se dieron en ese momento, de desesperación, de angustia, de incertidumbre sobre el futuro fueron muy grandes y creo que marcaron de alguna manera a muchas personas.

Y: ¿Cuántos años te tomo hacer la investigación, la producción y obviamente la postproducción del documental?

M: El proyecto tardó como 7 años en realizarse, desde que empezamos a escribirlo y a postular a fondos para financiarlo.

Y: Hay una cosa que a mí me parece bastante interesante del documental y es la forma en la que inicia, los varios principios de esta historia. ¿Por qué decidiste iniciarlo así?

M: Bueno, esa fue una solución que encontramos a un problema de la larga reflexión que tuvimos para encontrar la estructura de la película. Nosotros habíamos elegido un hilo narrativo o dos o tres hilos narrativos, como bien precisos y de alguna manera nos parecía difícil explicarle al espectador por qué habíamos elegido esos hilos narrativos de todas las otras posibilidades, porque es una historia que tiene muchas aristas y que para otras personas significan otras cosas. Entonces esa fue la solución que encontramos para darle legitimidad a las selecciones narrativas que habíamos hecho.

Y: Justamente, con esos 7 años de investigación y de producción del documental, supongo que recopilaste mucha información que tuvo que ser quitada del documental. ¿Cómo realizaste este proceso de discriminación de cierta información para poder estructurar estas líneas narrativas de las que hablas?

M: Sí, se investigaron otros aspectos, se hicieron entrevistas a otros personajes que no están en la película y de los mismos cuentos que están en la historia, en cambio hay cosas que obviamente no están, que no podían estar.

Entonces fue un proceso. Por ejemplo, hay toda una línea de testimonios y de datos biográficos, que en un inicio parecía que había que investigarlos y los recogimos y entrevistamos a muchos familiares, amigos de juventud de él. Teníamos testimonios sobre su carrera universitaria, estudiantil, su juventud política, que estaba llena de episodios

interesantes y todo eso pues, no entro en el film, porque no encontramos que tenía cabida en la narrativa. La política interior del gobierno, es otra gran línea de trabajo, que la trabajamos menos pero igual también la investigamos, entrevistamos y eso también quedo fuera y nos fuimos por la política exterior del gobierno.

El drama de los Roldós Bucaram, con su familia Bucaram, también tenían muchos más testimonios, aristas. Estaba Martha, su otra hermana y también decidimos darle la dimensión que tiene. Entonces fueron cosas que, digamos, sí van quedando al margen cuando vas depurando la historia y las cosas que se quedan, se quedan; porque quieres que estén allí y porque contribuyen a avanzar la historia, narrativamente. Es decir, también hay un aspecto narrativo, por ejemplo, todo lo que tiene que ver con la investigación del accidente en que murió el presidente, del percance aéreo era mucho más extenso y muchísimos datos que están en los documentos y en las fuentes, pero eso se volvía un poco tedioso, eso ocupaba mayor espacio en la película, pero lo mirabas y era un poco monótono; y entonces como espectador sentías que ya te habían dicho lo suficiente, con dos o tres datos. Entonces es ya una destilación si quieres de todos esos datos, para evitar esa sensación de atajos, no de aburrimiento, de que no estas aportando nada nuevo.

Y: ¿Tú crees que el cine, ya sea el documental o la ficción, ayudan o contribuyen a que podamos preservar estas memorias históricas del país?

M: Claro que sí, por supuesto. Pienso que las memorias se construyen colectivamente, se construye en la transmisión de los testimonios, la historia oral, en la historia de la humanidad ha sido eso, la transmisión de testimonios y de cuentos de generación en generación, por vía de los narradores, de los abuelos, los sabios, de miles de maneras, de los cantantes, de los trovadores. Entonces el cine, es una forma más de transmitir, ese saber, digamos como colectivo. Se diferencia del saber libresco, de la historia escrita, que tiene como otra autoridad; entonces en la sociedad, hay como una jerarquía bien clara entre lo que establecen los libros, los historiadores, la academia y el saber popular. El cine tiene, y esa es su gran virtud desde que nació y yo creo que la conserva, esta posibilidad de dialogar o de conectar el saber erudito con el saber popular y no es saber erudito. Entonces eso permite que te apartes de las historias oficiales; si tú escribes un libro sobre Roldós, la sociedad espera que haya la verdad. Si haces una película, te puedes

permitir especular, transmitir verdades subjetivas, sensaciones, emociones, que son las que conforman el saber popular, el saber social, comunitario.

Y: ¿Crees que el ecuatoriano olvida rápido su historia?

M: No sé, no estoy tan seguro. Pienso que al poder y las estructuras no les interesa la memoria, en general, no solo aquí; porque se dice que cuando hay buena memoria no se vuelven a cometer los errores y ahí se sacan enseñanzas. Pero lo que creo es que no se escribe lo suficiente, no se hacen películas; las herramientas comunicacionales que nos ofrece la modernidad, no están al servicio de nuestra memoria, eso sí, la televisión, el cine, la industria editorial, todo eso es muy pequeño para todo lo que debería haber y escribirse. Cuando salió la película, yo a veces comparaba con otras sociedades que tuvieron experiencias parecidas traumáticas, a la de nuestra transición democrática, como España, por ejemplo, su transición democrática ha sido objeto de decenas de películas de ficción, documentales y centenares de libros y nuestra transición democrática, no. Si tú miras la bibliografía de la transición democrática ecuatoriana, es pequeña, muy pequeña y películas, bueno, ninguna; tal vez haya alguna otra aparte de “Roldós”. Entonces es evidente que hace falta más voces, más puntos de vista; los chilenos, con su dictadura, hacen un gran esfuerzo de visitar ese periodo, de examinarlo, de criticarlo, de comentarlo y uno dice: “Bueno, ¡hasta cuándo!”. Aquí cada vez, al festival EDOC llegan películas todavía sobre la dictadura chilena, sobre testimonios de desaparecidos, es decir, no hay que cansarse de contar esas historias porque todas contribuyen a un saber social.

Y: Hay una cosa, de mi investigación, que he visto y me parece curioso. Desde el 2007, que empieza todo esto del cine, también empieza a haber más producción nacional y mayoritariamente de ficción. Una consultoría que ellos hacen en 2015, se estrena cerca de 16 películas, de las cuales hay 3 o 4 documentales y el resto son ficción. Sin embargo, pese a que es el año en que más películas se han estrenado, es el año en el que menor audiencia ha visto el cine ecuatoriano. Entonces, ¿será que la investigación y el tiempo que tomas en un documental hace que los estrenos de los documentales no sean tantos en número como el de las películas de ficción y otra, por qué la audiencia, pese a que tiene tal vez más opciones de producción nacional no va al cine a ver producción nacional?

M: Creo que hay muchas explicaciones, pero digamos que el consumo cinematográfico es un consumo masivo que tiene unas reglas de mercado muy grandes. Tu pregunta es

súper importante, pero es como que preguntásemos: “por qué la gente no compra la mermelada de mi abuelita si es tan rica y compra esas porquerías de mermelada que venden en el “Supermaxi” y se venden tan bien”. Entonces, es porque el mercado de la mermelada está estudiado y controlado, además de que la mermelada de tu abuelita no le gusta a todo el mundo, quiero decir, es un consumo industrial, es un consumo que requiere ciertos estándares industriales. Entonces, excepcionalmente, hay películas que no han sido diseñadas para eso. Los cines, los multiplex, son como las consolas de video, es lo mismo, sirven para que tú pongas el juego hecho para la X-box, tú no puedes poner ahí otra cosa que no sea un juego para la X-box. Entonces, en las multi salas, tú tienes que poner las películas que están hechas para la plataforma y es muy difícil para un independiente que no está fabricando juegos para la X-box, hacer un juego que entre en la X-box, es lo mismo, es muy parecido en realidad. Entonces a mí la falta de atención del público no me hace pensar en la calidad de las películas, pueden ser buenas o malas, sino que me hace pensar en un tema de mercado. Creo que los productores ecuatorianos podrían imaginar maneras de adaptarse o el modo de llegar a esas plataformas y lo van a lograr; creo que algunos lo intentan y no siempre salen, por ejemplo, Hollywood produce 100 películas, para una tenga éxito y muchas no llegan. Entonces creo que son como dos temas, no creo que está ligado a la calidad solamente. Que vayan diez mil personas a ver una película como “Alba”, es poco, pero es increíble al mismo tiempo, porque es una película sencilla, sin pretensiones, con personajes raros, que le pasan cosas más raras todavía, comparada con las historias que habitualmente dan en los cines, raro respecto a eso. Que diez mil personas hayan decidido pagar 4 o 5 dólares para verla me parece súper bien, es casi revolucionario que, en un mercado dominado, alguien haya logrado hacer eso. Obviamente hay que tratar de entrar allí, porque ahí está el público y los cineastas tienen que ir donde está el público, entonces hay que hacer películas que logren entrar allí y puedan contar historias distintas, relacionadas con nuestras vidas.

Y: Con Javier hablábamos justamente también en la entrevista sobre el festival de cine documental y decíamos que, tal vez cierto público ecuatoriano sí prefiere asistir a ver documentales, tal vez antes que una ficción. ¿tú que crees al respecto que estás más ligado a este festival?

M: Lo que pasa es que el público está acostumbrado a consumir unas cosas, pero sigue siendo un público ecuatoriano que se parece a nosotros, digamos que somos los mismos. Entonces, le va a llamar la atención sus historias. Yo creo que Jaime Roldós llama

fuertemente la atención y eso explica en gran medida que hayan ido a verlo tantas personas. La historia de los Restrepo, es una historia que forma parte del imaginario ecuatoriano y para bien, entonces las personas también en parte fueron a verla y eso es positivo. Si tú pones en salas un documental sobre un tema que es menos llamativo, que está menos presente en el imaginario, quizá va a ir menos gente. La lección positiva que ellos sacan, es que al público no le importa si es documental o ficción; el público va y ve el documental y sale igual de satisfecho que de ver una de ficción, si es que la peli le gusto y capturo su atención. No hay nada en el formato ficcional o documental específico que haga que el espectador lo prefiera; tal vez se siente menos inclinado a ir a ver, pero una vez que está en la sala y ve la película, la recomienda de igual manera, entonces eso es chévere. Eso sí, fue una lección buena que dejó el estreno de estas dos pelis y de algunos otros documentales, que es posible meter documentales en la sala, que no es que la ficción es el único código que el espectador va a ver. Más aún, hoy en día que la gente ve en YouTube de todo, ya no solo ven ficciones, ven de todo, de hecho, se mezclan cada vez más los géneros y eso.

Y: Hablando un poco también del caso del documental de Javier, que es un falso documental, han pasado cosas con las que nos reíamos un poco con Javier, más que nada en mi universidad, porque uno de nuestros profesores, que fue profesor también de Javier en la universidad, empezó a enviar que se vea el documental para que los alumnos hagan trabajos y cosas así; y pese a que el falso documental muestra todo el tiempo que es falso, había mucha gente que creía que existía un Marcelo Chiriboga, que no se dieron cuenta sino hasta que alguien les dijo que es falso. Otras personas que entraron en duda, ¿Por qué crees que la audiencia puede ver una cosa que les están diciendo que es falsa y dudar todavía de que tal vez un personaje si haya existido realmente y que no sabíamos nada de él?

M: Porque eso es lo fabuloso, por eso me dedico a esta profesión, porque en realidad no hay la verdad definitiva ni histórica, lo pasado, pasado y solo quedan los testimonios que son todos falsos. Yo decía un poco en broma también después de Roldós, que para el presidente Urcado, la película de Jaime Roldós, es una película de ficción seguramente, es decir, todo eso es mentira, cosas que hay ahí, a él le deben parecer una peli de ficción y está bien. Lo fascinante del cine es que te hace consciente de que la verdad es verdaderamente nacible, la verdad forense es la única y a duras penas que puedes aferrarte, tú puedes saber que el gatillo lo disparo el pulgar de fulano o el índice de

mengano, eso se puede saber. Pero ya por qué disparó, es mucho más difícil y entonces la gente puede creer.