

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención Visualidad y Diversidades

La construcción del héroe en el cine de ficción ecuatoriano contemporáneo

Adrian Geovanny Guerra Sánchez

Tutor: Gonzalo Javier Ordóñez Revelo

Quito, 2024

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Adrian Geovanny Guerra Sánchez, autor del trabajo intitulado “La construcción del héroe en el cine de ficción ecuatoriano contemporáneo”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Investigación en Comunicación, Mención Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

8 de enero de 2024

Firma: _____

Resumen

Esta investigación trata de comprender cómo y por qué se construyen los héroes de ficción del cine ecuatoriano contemporáneo, se pone en la palestra del análisis tanto las motivaciones de forma y contenido en cada uno de los casos de estudio seleccionados siendo estos representantes diversos del denominado nuevo cine ecuatoriano.

Dana, protagonista de *La Mala Noche*; Cristóbal protagonista de *La Venganza de Cristóbal* y Ariel protagonista de *Dedicada a mi ex* son examinados minuciosamente en estas líneas bajo los estándares de los conceptos ligados a héroe, a imagen heroica y a la relación del héroe en el cine ecuatoriano.

Al mismo tiempo se pasará revista a la forma en que el cine ha ido modificando al héroe mítico hasta transformarlo en una persona común y corriente que navega las aguas de la posmodernidad.

De igual manera se apunta hacia los autores de las obras para a través de sus procesos y transitarlos entender las motivaciones y contextos que fundamentan su cine, enfocándonos en los protagonistas que parecerían ser una extensión de sus propias identidades.

Así mismo se pretende entender como el héroe de ficción se vuelve un vehículo que transporta no solo mensajes, sino que sostiene proyectos políticos, ideologías, valores y creencias incidiendo de manera directa en la construcción cultural y popular de la sociedad contemporánea.

Es por ello que el objetivo primordial de esta investigación se basa en analizar la construcción del héroe en las películas *Dedicada a mi ex*; *La mala noche* y *La Venganza de Cristóbal* pertenecientes a la narrativa cinematografía contemporánea.

Y a través de este objetivo entender variantes en la construcción cinematográfica del héroe nacional como son la narrativa y narración.

Palabras claves: héroe, cine ecuatoriano, imagen heroica, forma, contenido, protagonista, narrativa, narración.

A mi padre y mi madre por ser siempre el reflejo fiel de la acción heroica.

A mi hermana por dejar la vara alta

A Martín quien fue parte fundamental de este trabajo.

A Toño, Ramona y Killa por que su compañía hace más fácil el camino.

Y sobre todo a mi compañera Tamara por no dejarme caer cuando las dudas se
apoderaron de mí.

Tabla de contenidos

Introducción.....	11
Capítulo primero Del héroe clásico a la cinematografía	15
1. Del concepto héroe	15
2. Acción heroica.....	16
4. Héroe o protagonista.....	19
5. Héroe en el cine clásico	21
6. El héroe en movimiento.....	22
7. El héroe introspectivo del cine negro	23
8. El héroe del Oeste.....	25
9. Héroe en el cine moderno	26
10. El héroe social	28
11. El héroe de propaganda	29
12. Héroe en el cine postmoderno	30
13. El héroe esquizofrénico	33
14. Antihéroe	35
15. El héroe en el cine ecuatoriano.....	38
Capítulo segundo Metodología y Resultados	43
1. Explicación metodológica	43
2. Resultados.....	47
Dana, en <i>La Mala noche</i> de Gabriela Calvache	47
Cristóbal en la Venganza de Cristóbal de Criszamver Zambrano.....	59
Ariel en <i>Dedicada a mi ex</i> de Jorge Ulloa.....	70
3. Patrones de semejanza y diferencia	82

Conclusiones..... 88

Obras citadas..... 95

Introducción

El cine al ser de fácil distribución y reproducción genera un eco multitudinario que se convierte en una manifestación cultural y popular, las películas se vuelven vehículos que inciden en la realidad social.

Para Pardo, el cine es el medio de comunicación social más poderoso e influyente de cuanto hoy existen (2001, 119) ya que este arte moderno trasmite ideas, valores y actitudes. Fungiendo no solo como un espejo de la realidad sino incidiendo en ella.

Es por ello que desde el albor mismo de este arte muchos científicos sociales han vuelto su mirada a este, ya que han logrado identificar la importancia que el acto cinematográfico tiene en las sociedades contemporáneas.

Estos investigadores concluirán que:

la experiencia cinematográfica es un proceso comunicativo que sucede dentro de un contexto sociocultural determinado y que en razón de su apelación emotiva ejerce una gran influencia a la hora de configurar actitudes personales o sociales. (120)

Es decir que el cine no solamente entretiene, sino que forma ideas y actitudes, trasmite mensajes y posiciona ideologías, moldea el mundo y en muchos casos pretende homogenizar tanto al público como a la cultura.

Y es a través de los personajes, generalmente los protagonistas, que el cine sostiene sus funciones modeladoras y mediante ellos justifica creencias actos e ideas.

Es por ello que ha surgido esta investigación, ya que, si el cine cimienta la cultura, moldea la realidad y se vuelve un vehículo de mensajes, es mediante el héroe cinematográfico que la audiencia llega a compenetrarse e identificarse con las narrativas presentadas y este es quien afecta la conciencia individual de cada uno de los receptores y por alcance repercute en la conciencia social.

El héroe cinematográfico tiene impacto en la cultura popular por su sintonía con los problemas sociales, siendo en muchos casos aquel que pilotea el vehículo para la modificación de comportamientos de la audiencia. Los investigadores Gil y García anuncian que estos pueden llegar a ser hasta estandartes para la persuasión (2016, 5).

De igual forma se puede pensar que estos héroes cinematográficos pueden ser diseñados desde una visión complaciente por el orden social dominante, hegemonizando una forma de narrativa que puede ser pensada como única posible.

Como se percibe el héroe cinematográfico es un eje fundamental y fundador dentro del puntal que es el cine en la cultura de la sociedad de la imagen contemporánea.

Pero este héroe cinematográfico tal como lo menciona Cardona (2006, 64) no es el mismo que llenaba la imaginación de la épica griega, ya que hoy en día los héroes cinematográficos se adaptan a un nuevo mundo bajo nuevas formas dominadas por la ciencia y la tecnología.

Por su parte García Hernández (2016), afirma que el héroe difícilmente podría mantenerse inmutable sobre todo si lo ubicamos en la posmodernidad, ya que este representa los valores y virtudes vigentes de su contexto social (13-4).

Si bien, el héroe trágico se caracterizaba por el sacrificio que realizaba, continua García Hernández, el héroe trágico posmoderno parte de la periferia social, de la lucha personal de orden espiritual y no física, teniendo repercusiones en la forma en que se desarrolla el personaje y en la puesta en escena.

Al respecto García menciona que este discurso cinematográfico, basado en la aventura heroica, proyecta imágenes de lo que somos, tememos, o lo que nos gustaría ser y a través de este lenguaje se registra la condición humana postmoderna (1999, 147).

Es decir que el héroe cinematográfico produce un efecto catártico en la audiencia debido a la implicación e identificación emotiva, intelectual e ideológica

Como se puede notar, el héroe cinematográfico se encuentra batallando en una lucha por la producción de sentido en las sociedades contemporáneas, y es el cine como un medio masivo de comunicación el campo de batalla.

En relación a ello es que las investigaciones en cuanto al héroe cinematográfico y su construcción han sido una constante en los estudios de teoría fílmica y social.

Lamentablemente en el contexto nacional no se ha llevado a cabo un estudio acerca de quienes y como son los héroes que las producciones contemporáneas exhiben.

Por ello se ha decidido tomar esta oportunidad para a través de 3 producciones enmarcadas en el nuevo cine ecuatoriano analizar sus propuestas en cuanto a este tan importante personaje dentro de las narrativas visuales.

Partiendo de la pregunta de ¿cómo se construyen los héroes de ficción en el cine ecuatoriano contemporáneo? este presente trabajo tiene como objetivo de investigación analizar cómo se están construyendo los héroes de ficción en las películas *Dedicada a mi ex*, *La mala noche* y *La venganza de Cristóbal*.

Y derivados de este primer objetivo surgen propósitos más específicos como son entender a los héroes de ficción contemporánea ecuatoriana, descubrir las motivaciones tras su aventura y examinar la construcción del héroe en la narrativa de las películas objetos de estudio.

Para lograr esta empresa se hará uso de una metodología basada en el análisis fílmico enfocados en los protagonistas de cada uno de las películas en el cuál forma y contenido serán puestos en tensión para lograr encontrar patrones y diferencias en cada uno de los casos de estudio.

La estructura de la tesis se divide en 5 capítulos, en el primero se analiza el concepto del héroe, su surgimiento histórico y las características que conforman la acción heroica. En el segundo capítulo se pone en tensión los términos héroe y protagonista y se hace un repaso histórico a la imagen del héroe en la cinematografía mundial, para finalizar este capítulo se procede a revisar la forma en que el héroe cinematográfico ha tomado en el cine ecuatoriano. El tercer capítulo revisa la metodología basada en el análisis fílmico, siguiendo luego los capítulos dedicados a los resultados, discusión, conclusiones y obras citadas.

Capítulo primero

Del héroe clásico a la cinematografía

1. Del concepto héroe

El origen del concepto se halla en la antigüedad clásica, los griegos de la época arcaica, según relata Bauza en su análisis del mito del héroe, los entendían como seres semidivinos, mitad dioses, mitad mortales que llevaban a cabo gestas inconmensurables, pero esta categoría se amplió hasta llegar a hombres de vidas destacadas que ascienden hasta un pináculo de adoración, un culto heroico común entre los griegos (2007, 8–12).

El culto heroico llegó a desplazar al culto de los dioses. Para Aristóteles, los héroes eran tanto física como moralmente superiores a los hombres (1988, 400–405) y fueron objeto de inspiración de una narrativa de carácter oral, mitología (*mythos*), que como en el ejemplo de Hércules, el más famoso de los héroes helénicos, se nutren del discurso de quien la divulga, los aedas y rapsodas en el caso griego, por tanto, viven y crecen en el imaginario popular y como tal se consideraba verídicos.

Los héroes surgen como figuras proteicas, que servían de guía moral a la sociedad de la época, porque los héroes son los grandes muertos, los muertos memorables, cuyas hazañas han dejado una impronta en el mundo, los que, en expresión homérica, son objeto de canto para los que vinieron después (García Gual 2005, 142).

Aunque habría que recalcar que su naturaleza era más compleja, ya que también se pueden encontrar en ellos aspectos grotescos, salvajes, violentos y sanguinarios, y es en su tragedia en que se halla un mensaje de comportamiento correcto (Bauza 2007, 10).

Pero lo heroico no es exclusivo de la antigua Grecia, en su libro, *El mito del nacimiento del héroe*, Otto Rank hace un esfuerzo en analizar culturas muy distantes en tiempo y espacio tratando de encontrar similitudes entre las narrativas de figuras heroicas como Heracles, Jesús, Perseo o Sigfrido; es decir cada cultura, cada pueblo crea sus héroes según los valores de su tiempo, a su imagen y semejanza, o más bien la idea idealizada que tiene de sí misma (Aguirre 1996).

Savater, a su vez menciona que es la narrativa la única forma de que el término héroe puede ser contextualizado (2010, 157).

Al respecto Campbell encuentra un patrón en todas las grandes narrativas heroicas, lo que el denominaría como: monomito.

el camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno. El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos. (1972, 25)

Este viaje heroico de 17 etapas garantizaba, según el autor del *Héroe de las mil caras*, que un protagonista cualquiera se convirtiera en héroe, teniendo como único requisito el cumplir dicha aventura, restando así el componente mítico.

En la misma línea de pensamiento Vogler, señala 12 etapas de la aventura heroica en donde el héroe comenzará su viaje en un mundo ordinario y finalizará retornando con el elixir preciado.

Los autores antes mencionados cometen un error común que es reducir al término héroe a una característica netamente narrativa, ya que dejan de lado cualidades, virtudes, rasgos psicológicos y valoración de sus actos. Lo que para efectos de esta investigación he denominado acción heroica.

2. Acción heroica

Hernández, menciona que, si bien el origen de los héroes es la mitología griega, es en la biblia con la figura de Jesucristo donde se marca la actitud esencial que debe tener el héroe contemporáneo, el sacrificio (2016, 59).

Otto Rank, en cambio ha tratado de establecer un análisis del mito heroico comparando civilizaciones tan distintas como la Maya-Azteca, la griega o la germana y ha encontrado rasgos comunes. Para ello ha usado paradigmas como el de Sargón, fundador de la civilización babilónica, y lo ha comparado con ejemplos distantes como Moisés o el mismo Jesús. Identificado un patrón narrativo común. Estos héroes civilizatorios son los que traen orden a un mundo en caos y fundan las bases de los diferentes pueblos.

En este análisis Rank establece un patrón común del origen del mito heroico que más allá de la interpretación que desde el psicoanálisis hace, demuestra cómo los distintos pueblos rinden culto a esta figura que está presente a pesar de las vastas distancias geográficas. Su existencia independiente presenta una desconcertante similitud que fascinó a investigadores en todas las épocas (1981, 9).

El héroe entonces demuestra ser no sólo patrimonio de la cultura occidental. Carl Gustav Jung llamó a este fenómeno arquetipo, y consideraba que el arquetipo del héroe era común a todos los pueblos por más distintos que ellos fuesen.

En el mundo andino prehispánico podemos tomar como ejemplo a Quitumbe, mítico héroe cuya gesta fue codificada originalmente en forma de quipu, en él encontramos a un héroe cultural, fundador de pueblos y aventurero que en su viaje halla su razón, enfrentar al mundo para dominarlo.

Es decir, para definir la acción heroica se debe hallar un conjunto de valores, cualidades y características que son semejantes entre sí, que hacen reconocible al héroe sobre los comunes, entre aquellos que están destinados a admirar sus hazañas, aquellos que los glorifican, por sobre todo su entereza de carácter, una ética que en cierto momento de la historia humana puede incluso chocar de frente con la moral.

Al respecto Bauza señala que “al margen de la superioridad en tal o cual empresa, lo que el mundo antiguo -y el moderno- más han valorado en los héroes es el móvil ético de su acción, fundado éste en un principio de solidaridad y justicia social, y es por esa circunstancia que los han tomado como modelo y han tratado, en consecuencia, de emular sus acciones” (2007, 5).

Savater, al definir la ética del héroe en cambio, sintetiza que el héroe es aquel que logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia (2010, 157). Reyes a su vez, señala que los héroes son los extremos de amor o bravura, y son estas pasiones exorbitantes las que usualmente los llevan por un camino trágico (1955, 29)

Joe Campbell, continúa caracterizando al héroe como alguien que simboliza al salvaje irracional que todos llevamos dentro, que se pone al servicio de los demás, alguien que ha dado su vida por algo más grande que él mismo (1972, 15).

A su vez Jung (2004, 112) advierte que la “hazaña principal del héroe es el triunfo sobre el monstruo de las tinieblas: es la victoria esperada, anhelada, de la consciencia sobre

lo inconsciente”; es decir, el que se termina imponiendo por sobre la adversidad, aunque al final sucumba ya sea por la perfidia o el infortunio.

El destino trágico tal como lo plantean Reyes y Jung, es una constante en la aventura del héroe. En esta aventura es que el héroe consigue su verdadera independencia, es donde alcanza la plenitud de su perfil. Donde muestra su verdadera fuerza que radica en la virtud y se aleja así de la rueda viciosa del mundo.

Hay en el héroe algo de atroz, excesivo, de huracanado, el trepidar vibrante de una voluntad dispuesta a afirmarse sin concesiones. La sociedad le necesita, porque el sueño comunitario está hecho de poder y negación de la muerte, de independencia grupal y afirmación de la identidad colectiva, es decir, porque la promesa de la vida social es heroica y sólo en el esplendor del héroe se reconoce como finalmente cumplida. (Savater 2010, 184)

Como se ha venido diciendo en líneas anteriores, el héroe, cumple un rol significativo en las sociedades, pese a sus modificaciones estéticas como lo señala Hernández, el sacrificio, la virtud y la entereza sigue perviviendo pese a que sus tipologías han ido cambiando a lo largo de la historia (2016, 60). El ejemplo más claro es en la literatura donde el héroe ha pasado de ser un ser mítico inmortal, al guerrero, al romántico concluyendo en un ser mortal, tal es el caso de Don Alonso Quijano.

Pero, ¿es necesario el relato heroico en los tiempos actuales? Es el mito del héroe un símbolo de una edad oscura en que el mundo debía ser explicado llenando los huecos con la imaginación.

Pues la recurrente mirada al pasado y uso que se ha dado en las distintas narrativas, desde la poesía, la prosa o en nuestros días el cine quizá esté la respuesta, porque aún hoy en día nos parece atractivo lo heroico, porque el héroe está presente en la cultura, en las películas que llenan nuestras salas.

El quehacer cinematográfico tomo del mito heroico primario y al igual que lo hizo en su día la literatura lo adapto a la imagen en movimiento. El cine desde sus inicios tomo al héroe como protagonista de sus aventuras y lo ha manifestado de distintas maneras. Es por ello que en el siguiente capítulo es fundamental para los propósitos de esta investigación hacer un recuento por como el héroe se plasmó en la pantalla.

4. Héroe o protagonista

Si bien como se ha explicado en líneas anteriores, el héroe mítico de ficción ha calado hondo en las narrativas cinematográficas desde los albores de este arte, es necesario para propósitos de esta investigación aclarar una duda fundamental que surge alrededor de la cinematografía: entender la diferencia cardinal que se alza entre el protagonista y el héroe en las narrativas visuales.

Esta problemática se genera al entender ambos conceptos como sinónimos, donde todo protagonista de una narrativa de ficción al emprender su viaje se convertiría en héroe al finalizar la aventura para la cual ha sido llamado.

Al respecto Gutiérrez señala que la confusión surge al entender como rasgos de valor los elementos del itinerario dramático, es decir la estructura propia del relato (2012, 52). A su vez Hernández, sostiene que el mal entendido germina al entender lo heroico como parte de la función narrativa (2016, 60).

Si se retrocede a los primeros relatos de los que se tiene memoria, se puede entender que, al ser estas gestas protagonizadas por individuos semi divinos que buscaban un bien superior mediante su acción, y era su camino hacia la acción heroica la que motivaba dicho viaje, no existía la necesidad de diferenciar a dicho individuo entre protagonista o héroe ya que toda la acción giraba en torno a la conquista de esta empresa. Es decir que, en los primeros relatos no hacía falta dicha distinción, porque todo cuanto se narraba no tenía otra cabida que la aventura de aquel personaje idealizado por los poetas de la época.

En relación a ellos surgen las primeras estructuras conocidas para implantar una forma correcta de cómo construir una narrativa, y es en *La Poética* de Aristóteles donde se define lo que luego será un canon en la industria cinematográfica Hollywoodense.

La estructura de 3 actos, aquella donde el héroe empieza su viaje hasta lograr o fracasar en su cometido. En esta estructura un personaje es enfrentado a una caída que provoca la acción de su parte, motivando a que se desarrolle una historia.

Hernández (2016, 25) parte de la etimología de las palabras en conflicto para intentar dilucidar su diferencia, es por esto que menciona que: en la Grecia antigua, la palabra protagonista se refiere al actor principal y héroe a aquel que tiene un origen semidivino.

La acción se vuelve una constante en la relación que tiene el protagonista con la historia, ya que este es el ejecutor de la acción en sentido funcional, y la dota de sentido por su participación activa en ella (Gutiérrez Delgado 2012, 45).

El protagonista es el personaje que más actúa dentro de la trama, ya que son sus peripecias, su llamado a la acción, lo que mueve el relato. Es aquel que interactúa con el resto de personajes y quien enfrenta al destino. Hernández (2016) afirma que al protagonista se lo puede definir como aquel que ocupa una posición privilegiada en el texto, siendo sus acciones el eje central de la narrativa (59).

Al contrario, el término héroe como se ha revisado anteriormente corresponde a una categoría que basa su caracterización en ciertas cualidades determinadas.

En relación con esto Hernández (2016) menciona que el héroe conlleva necesariamente una valoración moral de las acciones que realiza dicho personaje (56). Es decir que: basándonos en el análisis de esta autora, no todo protagonista es un héroe, ya que solo al final de la fábula narrada se podrá hacer una evaluación de sus acciones y encontrar en ellas -si es que es posible- la acción heroica.

la primera razón por la cual no cabe identificar al héroe con el protagonista es la diferencia entre la implicación funcional de un personaje en el relato y la valoración o juicio final que se puede emitir sobre una acción realizada por representación. La función correspondería al protagonista y el juicio ético, al héroe. En segundo lugar, se demuestra por qué lo heroico es un atributo de la acción y así se recogen las características que definen lo heroico como una cualidad predicable de la acción. (Gutiérrez Delgado 2012, 44)

Ahora bien, el paso del héroe a la cinematografía no ha sido el primer momento donde existe esa disyuntiva. Para hallar dicho instante es importante nuevamente volver a la literatura, sobre todo al periodo romántico ya detallado previamente, en el cual el héroe abandona sus rasgos divinos volviéndose un ser mortal (Hernández, 2016, 60).

En estas nuevas historias el protagonista ya no lidia con la desventura de alcanzar el paroxismo de su espíritu, el bien que sobrepasa su propia vida se ve enmascarado en la supervivencia diaria, en acciones más muelles, alejadas de sus características que lo hacían universal, atemporal y que no se rige según una determinada cultura, como se ha explicado previamente.

Para iniciar este panorama sobre el héroe cinematográfico es fundamental entender que la historia del cine se ha dividido para propósitos investigativos en 3 grandes momentos:

cine clásico, cine moderno y cine postmoderno. Claro está que esta no es la única denominación con las que se ha pretendido estudiar la cinematografía desde que los hermanos Lumière presentarán su invento al mundo.

Es famosa también la división que ha hecho alrededor de esta problemática Jesús González Requena, basando sus postulados en el psicoanálisis, donde en cambio encuentra las siguientes etapas: cine clásico, manierista y postclásico.

Para propósitos de este trabajo investigativo se hará un panorama que incluirá ambas formas de entender la historia cinematográfica, esperando así desentrañar la imagen del héroe en el cine.

5. Héroe en el cine clásico

El cine clásico hace referencia sobre todo al esplendor que se dio en Hollywood durante los años 1917 a 1960 (Bordwell 1996, 156) donde se estableció un específico modo de narrar, el canon clásico de la estructura aristotélica de 3 actos, surgió como forma inquebrantable de hacer cine. A la par se desarrollaron los estudios especializados en el quehacer cinematográfico, creando toda una industria especializada.

Hernández (2016) es clara en señalar la colectividad de estudios como una característica fundamental de este período, en sus propias palabras: “el cine clásico destacó por un estilo colectivo y de gran abarcabilidad, todo ello aunado gracias a la imperancia del sistema de estudios que se asoció, más que con un tipo de cine, con un modo de producción” (11).

Esta colectividad surgida en los estudios creó normas que desembocaron en que las películas de dicha época tengan características comunes, personajes similares y conflictos semejantes.

La narración entonces de esta forma canónica se basaba en dos elementos: un personaje y un objetivo. Al respecto Requena menciona que el deseo es parte fundamental del protagonista en el cine clásico. El objeto del deseo, menciona, se vuelve el *leit motiv* del héroe, quien es llamado a la acción por parte de un destinador.

Zavala (2005) realiza una síntesis con las características principales que se desarrollan durante este periodo, para ella el cine clásico:

tiene un inicio narrativo con intriga de predestinación, imágenes con una composición estable, sonido didáctico, edición causal, puesta en escena que acompaña a los personajes, organización narrativa de carácter secuencial con un sustrato mítico que se atiene a las fórmulas genéricas, su intertextualidad es implícita, y el final es epifánico. Todo ello es consistente con una ideología teleológica y espectacular, donde se presupone la existencia de una realidad que es representada por la película (6)

Al tener en cuenta estas características no es de extrañar que la imagen del héroe que se construye en este período contenga un específico tipo de características. No solo por el tipo de producciones de la época sino por cómo se ha venido resaltando durante la investigación, el héroe refleja los valores, sensibilidades y estéticas de determinada época.

6. El héroe en movimiento

Bou y Pérez (2000) identifican en estas narraciones a un protagonista a veces héroe que se determina por su acción física, criminalizando o dando a entender como indigno y cobarde cualquier comportamiento que sea estático o de preferencia racional y estático (20).

El protagonista en esta época se construye en la narrativa a partir de sus movimientos hacia el peligro físico mientras busca cumplir con su objetivo. Es por ello que los héroes cinematográficos en esta época parecen salidos de la gimnasia o del circo, su ejemplo más claro se encuentra en el cómico Buster Keaton, quien en sus películas desafía no solo al antagonista en busca de su objetivo, sino que con una habilidad que desataba carcajadas y admiración por igual, maneja su cuerpo como un auténtico acróbata.

Este héroe clásico, basa su movimiento en intentar conquistar a una mujer, que generalmente se encuentra en apuros y él en base a sus hazañas físicas va lograr restablecer el orden, poniéndola a buen recaudo. Este héroe necesita movimiento, la quietud, contemplación o introspección no tienen cabida en el movimiento hacia la acción conquistadora. Al respecto Bou y Pérez vuelven a señalar que:

el auténtico terror que asedia con persistencia al héroe en movimiento es el miedo cerval a la inmovilidad, la posibilidad de que, en la parada, el atleta más rápido que el tiempo, sucumba a la tentación de la caída, e incline su mundo emocional hacia zonas menos luminosas. (26)

Requena en cambio encuentra que el héroe en el período del cine clásico, mantiene una distancia con el espectador, su punto de vista, como su psicología es oculto al ojo de la audiencia.

el héroe, en el film clásico, puede reconocerse por la inaccesibilidad, para el espectador, de su punto de vista en los momentos cruciales del relato: allí donde, a través del espacio off o de la elipsis temporal, queda designado -aun cuando no nombrado- cierto encuentro con lo real. Es héroe, precisamente porque afronta eso que nos es designado sin sernos mostrado, y lo es también porque, ante ello, en el momento de su encuentro, deposita, sostiene ante ello un gesto simbólico. (González Requena 2007, 86)

La cámara entonces también dibuja la forma en que el héroe es presentado en esta época clásica del cine, planos medios y fijos junto a planos generales se vuelven la normativa en el momento en que el héroe sucumbe a la acción. La mirada del espectador no puede unirse en el relato, por ello la falta de planos detalles o subjetivos como explica Requena.

Otra característica que se atañe, es su falta de trasfondo psicológico, al ser su narrativa netamente basadas en acciones, en la búsqueda de su objetivo, o en alcanzar el objeto del deseo, se pierde por completo la capacidad de descubrir las motivaciones que han justificado su viaje.

El lugar común de estas historias se desarrolla con casi un único motivo: el *boy meets a girl*, el deseo, el eros se apodera del personaje y lo motiva para que comience la acción. La posesión de la mujer sincera y virginal - el objeto del deseo- indica Requena, queda pospuesta solo hasta que el héroe culmine victoriosamente su tarea (95-96).

Pero el héroe acrobático, elástico y siempre en movimiento no fue el único que surgió durante esta primera etapa de la historia del cine, ya que géneros como el cine negro o el *western* tuvieron su esplendor durante esos mismos años.

7. El héroe introspectivo del cine negro

El cine negro fue un giro en las narrativas visuales de la época, topando temas que eran impensables en el inicio del período clásico. La guerra, la bomba atómica, la guerra fría y la crisis financiera que se vivía en EEUU durante finales de los 40s, confluyeron en el inicio de un boom de este estilo, teniendo su máximo apogeo desde los años 1940 hasta 1958. en relación con esto Diez (2008) señala que:

En efecto, el cine negro se carga de dolor y de sufrimiento, de culpa y de remordimiento para purgar los crímenes, las pasiones, la desesperación, la alineación, la desilusión y los deseos más inconfesables de la sociedad americana, si bien todo ello muy matizado por una censura que prohíbe la simpatía hacia el criminal, los asesinatos brutales o la venganza injustificada, de ahí las elipsis y las sombras. En este sentido, el cine negro es una mediación ficticia que ilumina a los norteamericanos sobre su propia situación, generando una catarsis. (13)

Esta catarsis de la sociedad americana encuentra un modelo de ver la realidad plasmada en los claros oscuros, el blanco y negro, la *femme fatale* y sobre todo en una nueva tipología de héroe que se contrapone al héroe atleta del movimiento, en esta etapa surge un héroe que mira hacia dentro.

El detective privado atormentado, el policía que se desenvuelve en los límites de la ley, el *gangster* en busca de redención, el combatiente que vuelve a casa o el preso que recupera su libertad son los arquetipos de personajes que cumplen el rol de protagonistas y en algunos casos de héroes dentro de este período cinematográfico.

Si bien el héroe en movimiento reflejaba la fábrica de sueños que se alzaba tras *Hollywood Hills*, esta nueva tipología de personaje se adhiere a la desesperanza que la guerra causó en la sociedad americana y mundial.

Al respecto Pavés (2003) señala que:

El comportamiento y las palabras de los personajes del cine negro están impregnados de una profunda angustia existencial. Ansiedad ante una sociedad insegura e inestable, ansiedad ante una concepción totalmente pesimista del hombre y de la propia existencia. En el universo *noir* la vida no vale nada, no tiene sentido porque no hay esperanza. El hombre ya no controla su sino; un futuro marcado, a sangre y fuego, por la mala fortuna. Cuando en el reloj del destino marcaba la hora señalada, nada ni nadie podía evitar que cayese implacable sobre el héroe, aplastándolo sin contemplaciones. (232)

Es decir que la tipología de este héroe afronta un camino hacia el abismo, su psiquis se desdobra y sus motivaciones carecen de moralidad. Para el guionista Paul Schrader, el héroe del cine negro teme mirar hacia adelante, pero trata de sobrevivir al día y si no tiene éxito con esto, vuelve al pasado (1972, 6). Por ello, este tipo de héroe se desenvuelve en una realidad desdoblada marcada en la composición fotográfica que toma del expresionismo alemán, los monólogos en voz en off y los constantes *flashbacks* que le dan un trasfondo a su personalidad y que en muchos casos dinamizan la trama.

Bou y Pérez (2000) concluyen que el héroe del cine negro es un melancólico, un atormentado que no logrará su redención a través de la aventura, ni de la acción. Es la antítesis de aquel héroe optimista en movimiento (149-152) este héroe surgido en la postguerra es estático, oscuro, introspectivo, de ambigüedad moral y relativismo ético.

Pero no solo el cine negro llegó a su cumbre durante la denominada etapa clásica de la historia del cine a su vez otro tipo de héroe se plasmaba en las retinas de los asiduos a las butacas cinematográficas, el héroe del western surgió como otro tipo de tipología heroica.

8. El héroe del Oeste

El *western* al igual que el cine negro marca una impronta y un lenguaje cinematográfico propio, haciendo de este tipo de narrativa un estilo de texto que se ancló al público y que fundó una industria dedicada a este tipo de cine, causando que varias productoras se desencantaran en especializarse en este género cinematográfico.

Pero, alrededor de esta industria monetaria que veía en el western un gran nicho de mercado se funda uno de los mitos fundacionales de la historia de EEUU. Al respecto González (2006) señala que el western como género cinematográfico se basa en ser una crónica dramática de una colonización territorial contada por los vencedores (136).

El autor aborda el mito que se narra en estas aventuras de jinetes, donde se pretende representar la existencia, atmósfera, valores y problemáticas del oeste americano entre 1840 y 1900.

Este mito aborda la ocupación de tierras desconocidas habitadas por enemigos hostiles, refleja al americano como agente civilizador de esa tierra lejana que se presenta lista para ser conquistada y urgida de nuevos valores morales.

El lenguaje cinematográfico propio de este género muestra grandes planos generales que sitúan al espectador en medio de la tierra agreste, cálida y seca del oeste, en su apertura la narración por lo general muestra en un plano panorámico la intrusión de un jinete solitario que cabalga hacia un terreno desconocido.

A este personaje se lo ve cansado y disminuido, pero no por ello menos valeroso y viril. Este individuo que llega en lomo de su caballo es el arquetipo del protagonista de los *westerns*, al que igual en varias ocasiones se lo puede denominar como un héroe.

Bou y Pérez (2000) encuentran que el héroe del *western* es un eterno errante, rudo y un tipo duro que no da paso a pretensiones emotivas (162), en cambio Simsolo (2009) lo tipifica como un justiciero solitario, megalómano ensimismado en su rebeldía individual (147). Este héroe de cabalgatas interminables, disparos infalibles, fuerza y habilidades de combate superior al resto de personajes es mostrado con largos y rápidos *travellings*, al

momento de los duelos el uso de planos y contra planos en primer plano son fundamentales y sobre todo en relación con él se crea el tan popular: plano americano.

Este protagonista algunas veces héroe se funde con el paisaje y su entorno al terminar su misión. Bou y Pérez (2000) finalizan al examinar que

el drama del héroe del western es la imposibilidad de fundar un hogar y, por tanto, de transformar un paisaje. Para él no hay posibilidad de asentamiento terrenal ni muerte gloriosa y joven en el fragor de la batalla, sino el cumplimiento de un destino metafísico: integrarse en el paisaje hasta desaparecer silenciosamente, destinado a cabalgar eternamente su melancolía. (161)

Es decir que a diferencia del héroe en movimiento o el héroe introspectivo, el héroe del western se vuelve parte de su entorno, mimetizándose con aquellas tierras salvajes e inhóspitas que sus aventuras reflejan.

9. Héroe en el cine moderno

Al hablar de cine moderno los teóricos no llegan a un acuerdo exacto de cuándo y cómo surge, ya que muchas de las películas y estilos referentes se pueden encontrar en varios periodos de la historia del cine.

Pese a ello, la forma más común de definirlo es a partir del surgimiento de las vanguardias artísticas. Estilo donde todo el peso creativo recae sobre el artista, siendo este el eje central de este nuevo estilo y desplazando así al sistema de estudios.

Al respecto, Gutiérrez (2014) señala que en esta época el cine se empezó a realizar como producto de la expresión de un director-autor con nuevas tendencias estéticas e influencias socio-políticas marcadas (3).

Zavala (2005) por su parte encuentra que es en relación con las rupturas donde se encuentra un eje común en el denominado cine moderno, ya que este no contaría con reglas establecidas (7). Movimientos como el neorrealismo italiano (1940), la nueva ola francesa (1960), el nuevo cine alemán (1970) o el nuevo cine mexicano en los albores del siglo XXI, son las expresiones que mejor sientan sobre estas características que se han descrito anteriormente.

Al dar preponderancia a la figura del director surge lo que hasta el día de hoy se conoce como el denominado cine de autor, concepto que surge sobre todo en relación con las

nuevas caras del cine europeo que marcan una nueva tendencia realista y existencialista en las ficciones narradas.

Otra característica de este período de la historia del séptimo arte es la intrusión de la tecnología a los hogares, tanto con el advenimiento de la TV como con la aparición de las primeras videograbadoras caseras, las cuales permitieron una mayor experimentación por parte de los artistas de la época.

Si el cine clásico edificó el canon para las narrativas cinematográficas al igual que la distinción entre géneros en la industria fílmica, el cine moderno se alzó contra ello de igual forma, la narración en este período se ve alterada, ya no se basa en el viaje del protagonista durante 3 actos, al igual que los géneros que se ven mezclados y entrelazados siendo no genéricos. Las películas así mismo se enmarcan en medio de mensajes políticos y sociales. La ficción se empapa de la desesperación de la época.

El lenguaje cinematográfico también se presta al servicio de estas nuevas narrativas. Uso de exteriores, luz natural., planos secuencias y profundidad de campo se vuelven comunes al momento de plasmar estas ficciones sobre todo europeas.

Zavala sintetiza las características que encuentra en el cine moderno, las cuales son:

inicio descriptivo con ausencia de intriga de predestinación, la edición y la composición de las imágenes son expresionistas, el sonido es asincrónico o sinestésico, la puesta en escena tiene más importancia que el personaje, la organización estructural es anti-narrativa, la visión del director tiene preeminencia sobre las convenciones genéricas, los recursos intertextuales juegan con textos individuales y se manifiestan en forma de metaficción o parodia, y el final es abierto. Todo ello es consistente con una ideología de la indeterminación, que relativiza el valor representacional del arte. (2005, 7)

A su vez Requena vuelve a mencionar la relativización de la representación al mencionar que la representación en los filmes manieristas (modernos) se convierten en un espejismo imaginario (2007, 91). La cámara ya no marca ninguna distancia entre la mirada del espectador y la del personaje, el espectador en el cine moderno asiste al punto de vista del personaje en sucesivos planos subjetivos (88).

El cine moderno por tanto marcó una ruptura narrativa y visual, pero también ideológica. Los autores modernos buscan indagar en la realidad psicológica del sujeto, de su insatisfacción permanente y de los dilemas morales y políticos que enfrentan los cambios sociales de los años cincuenta a los años setenta (Gutiérrez 2014, 2)

No es de extrañar entonces que el héroe en el cine moderno se construya de diferentes y variadas formas, tanto visual como ideológicamente.

Tanto Zavala (2005) como Hernández (2015) señalan que en el cine moderno los héroes se sustentan en una constante ambigüedad moral, el poder del héroe y todo el acto heroico está debilitado (Hernández 2016, 19).

A demás de esta nebulosa en cuanto a sus convicciones morales, el héroe en el cine moderno surge como fiel reflejo de las convulsas situaciones sociales de la post guerra o como arma de propaganda nacionalista.

10. El héroe social

El cine de vanguardia fundó narrativas realistas con una profunda crítica social. El neorrealismo italiano, la nueva ola francesa y el nuevo cine alemán son movimientos que pretenden acercarse a un cine de lo real, tratan a las películas como documentos del contexto en el que se desarrolla la vida de la gente común.

En relación con esto, Obradors señala que:

Dos razones son las desencadenantes de esta necesidad de plasmar la realidad: una, porque se impone la idea de que el cine es fotografía y por lo tanto tiene la facultad de registrar lo que sucede (no de reproducirlo artificialmente), y otra, porque existe la necesidad de describir el mundo circundante, la realidad social de la posguerra (la desolación tras la barbarie). Al introducir la dimensión tiempo, el cine es el medio idóneo para vehicular la nueva identidad cultural que pide ser registrada. Existe deseo de realidad, necesidad de afrontar el mundo, conciencia social y obligación de compromiso. Se inaugura una actitud ética del compromiso del cine frente a la realidad histórica. (2005, 3)

Por ende, el héroe social es un ser humano corriente que ha sido sometido a las circunstancias de la posguerra, generalmente son hombres trabajadores perteneciente a una clase social explotada, son seres marginados, olvidados. El protagonista a veces héroe de este tipo de cine refleja la convulsa realidad de su contexto.

Esta tipología de héroe se acerca más a la reflexión política, navegando en una realidad opaca. Entre los conflictos que más se desenvuelven se encuentra: el desarrollo de su psicología, la realidad de él como sujeto, su infancia, la crisis de la institución familiar, la caída de la figura paterna, las relaciones de pareja fracasadas, el cuestionamiento al matrimonio, la infidelidad, su contexto socio político y un debate ideológico ético entre los grandes discursos políticos y morales de la época (Gutiérrez 2014, 9).

A diferencia de los héroes clásicos, el héroe moderno social generalmente no alcanza su objetivo por el cuál inicia su aventura, su final es ambiguo e insatisfactorio. La vida no es perfecta. Verdu, ejemplifica basándose en el neorrealismo italiano al héroe social como aquel que presenta el universo del proletariado, el problema del paro y la dificultad de la supervivencia en el mundo inmediatamente después de la posguerra (2021, 128).

Visualmente al héroe social se lo trató de representar de una forma realista, para ello los actores que los encarnaban no eran actores profesionales, ni se asemejaban a los estereotipos exportados desde Hollywood, su experiencia actuarial en algunos casos era nula, todo en favor del cometido del autor-director.

Así mismo daría surgimiento a la cámara pincel, concepto ligado a la nueva ola francesa, el cual consiste en utilizar la cámara cuál fuera un pincel y así romper con el estatismo de los planos netamente narrativos. Planos picados, contrapicados, cenital y nadir fueron parte del repertorio visual que usaron los artistas de estas vanguardias para retratar al héroe social y conformar su contexto visual.

11. El héroe de propaganda

En el denominado cine moderno no puede dejar de analizarse las formas en que el cine fungió como elemento propagandístico, planteando alrededor de este arte una forma de coerción para sostener y promulgar ideologías políticas.

Los ejemplos más claros se produjeron durante los años 30s y durante la segunda guerra mundial. Nazis, soviéticos, fascistas y americanos a la par que luchaban en el campo de batalla, producían gran cantidad de películas para fortalecer su posición frente a sus conciudadanos y rivales.

Vázquez, en su análisis del cine soviético durante los años 30, encuentra que la URSS utilizó al cine como un arma de propaganda desde sus inicios ya que este arte ayudaba a su cometido de educar a los obreros y miembros de su partido en el espíritu del socialismo, la organización política para la lucha revolucionaria a la vez que elevaba su nivel de cultura (2002, 2).

A su vez España, encuentra que, durante el régimen nazi el cine cimento el culto a la personalidad del líder, haciendo de este poco menos que un mesías que viene en rescate de un pueblo orgulloso que se encuentra lastimado.

Para el cine de propaganda nazi el jefe es el representante del pueblo por su innata superioridad intelectual y moral, siendo el único capacitado para saber cuáles son las necesidades de la comunidad (2001, 155-7).

Otro ejemplo de cine propagandístico es el denominado cine de los teléfonos blancos, el cual fue una tendencia cinematográfica en la Italia fascista, en el cual emulaba comedias americanas de la época, pero cargada de valores patrióticos, conservadores y familiares.

Es así que surge una nueva tipología heroica, ya que como se ha repetido en varias ocasiones durante líneas anteriores, el héroe responde a los valores intrínsecos de la sociedad que lo construye, reflejando los más altos valores de aquella comunidad.

Entre las características principales de esta tipología heroica se encuentra que son personajes ideales, son guerreros que representan la causa política y están dispuestos a morir por esta, son modelos de vida, maestros cargados de enseñanza y que se convierten en símbolos de la causa que defienden.

Estos héroes no solamente implantaban un ideal por el cual luchar, sino que en tiempos de guerra eran los encargados de elevar la moral de las tropas, quienes veían en su sacrificio en la pantalla, la inspiración para continuar en una guerra que estaba en muchos casos ya decidida.

12. Héroe en el cine postmoderno

María García (1999, 147), en su análisis del héroe posmoderno plantea que el cine es un lenguaje alternativo en el que se puede plasmar la condición humana posmoderna, si el héroe como se ha venido destacando, se construye alrededor de los valores imperantes de la época este será un fiel reflejo del pensamiento que predomina en el momento de su construcción.

Pero ¿qué valores y, sobre todo, ¿cómo se puede definir un concepto tan frágil y esquivo como es el de la posmodernidad? ¿Qué caracteriza a este personaje de ficción en este momento específico del pensamiento humano?

Antes de poder definir cómo se construye el héroe posmoderno, es imperativo definir categorías tales como posmodernismo y cine posmoderno.

La posmodernidad hace referencia a los cambios en el pensamiento, movimientos culturales, estética y el arte en general que surgió a mediados de 1960. Esta corriente

filosófica pretende ser una suerte de contraposición a la modernidad y el pensamiento enmarcado en el denominado siglo de las luces.

Para Lyotard (1990, 13) la posmodernidad pone en tela de juicio todo el saber moderno, sobre la idea de un fin unitario de la historia y sobre la idea propia del sujeto. Ideas como la secularidad de la sociedad, el progreso a través de la razón y la ciencia, el nacionalismo y el ideal del desarrollo industrial se ven interpeladas por este movimiento del pensamiento (Imaginario 2020, párr. 8).

Si la modernidad se alzaba con la razón como su bandera y el progreso como su fin, la postmodernidad encarna un juicio hacia ella, ya que tras este aparente ir hacia adelante del ideal moderno, sucedían una serie de eventos traumáticos como fueron las guerras mundiales, surgimiento de ideologías totalitarias, hambrunas, crisis económicas, sobre explotación y un narcisismo del hombre como centro del mundo que ha desembocado en la crisis ambiental presente.

García Hernández (2008, 14) contribuye al caracterizar a la posmodernidad por la negación que hace esta de los meta-relatos. Las verdades absolutas y los discursos totalizantes pierden su validez y la razón científica tambalea frente a discursos que cuestionan el ideal del progreso de la razón enmarcadas en el ideal moderno.

En cambio, Gutiérrez (2014, 5) encuentra que la posmodernidad cuestiona a: la lógica y la razón del ser humano como vehículos para alcanzar la verdad.

El hombre posmoderno, entonces, duda de discursos totalizantes que pretendan explicar de manera sesgada una verdad ontológica, científica y artística. Las verdades se cuentan según contextos y subjetividades parciales. La posmodernidad sería para el ser humano una época de:

desencanto en donde no se cree en las utopías globales y la visión del mundo es descomprometida. Los posmodernos critican al capitalismo, pero son los primeros consumistas, critican a la ciencia, pero siempre quieren comprar la última tecnología. Son súper verdes y pro-ambientalistas, pero a la hora de la verdad prefieren vivir en la comodidad del mundo moderno. Valoran lo estético por encima de lo ético, con gran culto por el cuerpo y la moda. (Gutiérrez 2014, 5)

Si todo puede ser cuestionado, los valores fundamentales llegan a perderse, el bien como un concepto único y objetivo desaparece para dar paso a un espectro más amplio en donde se vislumbran los matices de lo que puede llegar a ser malo. Como consecuencia de

ello: la función narrativa pierde sus pilares, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas sui generis (Lyotard 1990).

El cine posmoderno traslada estos conflictos a sus narrativas, si bien no es claro la fecha de su surgimiento, se puede rastrear desde los tempranos inicios en la historia del cine.

Queda claro que el pensamiento imperante influye en las narrativas, y por ello el cine posmoderno se enmarca hoy como el gran crisol de la conciencia colectiva contemporánea (Cadena 2017, 9).

Gutiérrez (2014, 14) advierte que en el cine posmoderno se marca “una relativización de los valores morales, y hay además un distanciamiento al discurso moral, es decir ya no existe el dilema entre lo bueno y lo malo como en el cine moderno, pues para el cine posmoderno todo es relativamente bueno o malo según las circunstancias”.

Imbert a su vez, ve en este cine una ambivalencia de los relatos cinematográficos. Partiendo de los conceptos de Jung, localiza, que en estas narrativas se presenta un retorno de lo reprimido moderno a partir de las categorías identitarias que visibilizan las fisuras y los quiebras que se producen en el cuestionamiento de la alteridad, de ese -otro-.

Los discursos patriarcales, de razón científica y totalizantes se ven interpelados por nuevos directores que abordan diferentes puntos de vista alejándose a los bordes.

Además, el autor señala que en el cine posmoderno se produce una omnipresencia de un tríptico conformado por: violencia, muerte y horror, siendo estos los *leitmotivs* más recurrentes del subconsciente narrativo posmoderno.

Pero la sobreexplotación de este tríptico ha causado que este sea adoptado como una dimensión estética de los filmes, dejando a un lado la conexión con lo real y enmarcándose en una lógica propia de consumo inmediato.

Al respecto Requena identifica que la muerte en el cine post clásico como él denomina a este cine post moderno, es necesariamente fotografiada, diferenciándose así del período clásico y manierista donde o es construida en el gesto simbólico o se queda en los pliegues de la representación (2007, 91).

Cadena (2017, 11), en cambio, encuentra en este cine un constante miedo a que la ciencia y la tecnología algún día se rebelen contra los seres humanos. Para ella el cine posmoderno es hoy uno de los pocos espacios donde se desacraliza la política neoliberal, se

opone al desenfreno científico y tecnológico y, sobre todo, reivindica el supremo derecho a la rebelión ante la destrucción del intelecto y el sojuzgamiento de las masas. Por ello sostiene que los protagonistas de este tipo de filmes recurren siempre a 3 opciones: la muerte, la locura o lo sobrehumano (10).

García Hernández (2016, 13) por su lado sintetiza en seis características de este tipo de cine: fragmentación del tiempo, pastiche, collage, virtualidad, intertextualidad y multiplicidad.

A estas características, Gutiérrez (2014, 15) agrega que en el cine posmoderno:

Primero, ya no se apela a las diferencias de géneros, sino que hay una mezcla total de los mismos pues puede haber drama, comedia, parodia, acción en un mismo film. También hay una mezcla de estilos. Hay mezcolanzas de elementos cotidianos con grotescos y hay mucha intertextualidad, referencias a otras películas. La imagen está por encima de la historia ya que es un cine esteticista (lo contrario sucede en el cine moderno). El tipo de narración oscila entre clásica, de Arte y ensayo y la antinarración. Es decir, no hay un tipo de narración definida, más bien hay hibridación en los tipos de narración.

Como se puede intuir entonces el cine posmoderno, al igual que su predecesor en el pensamiento, se enmascara como una crítica hacia un cine denominado clásico, donde los géneros, los personajes y su dimensión estética representaban un canon al que toda producción fílmica tenía que aspirar. En estas narrativas el héroe se alzaba como aquel virtuoso que representaba los valores más altos de una sociedad que en el rostro de mujer necesitaba ser rescatada.

13. El héroe esquizofrénico

Pero en el cine posmoderno este héroe ya no pudiera representar aquellos valores ni virtudes, ya que como se ha expuesto anteriormente los meta relatos son suprimidos dentro de la conciencia colectiva posmoderna. Entonces el héroe se debe adaptar, si en sus inicios este se sumergía en la isla de Creta para enfrentarse al minotauro, hoy en día los héroes se sumergen en la posmodernidad.

La tendencia posmodernista a romper con las estructuras preestablecidas da paso a que en sus narrativas el héroe clásico desaparezca, surgiendo el que sería su antítesis: el héroe posmoderno.

El héroe en la modernidad se caracterizaba por perder sus rasgos divinos y vivir aventuras y situaciones de hombres y mujeres comunes. En la posmodernidad, en cambio, este rasgo recae en un profundo nihilismo, en el que el héroe se vuelve más reflexivo, manifestando en muchos casos una personalidad flemática.

El héroe posmoderno cuestiona su destino y el *statu quo* de su existencia. Por ende, se construye como un antagonista a aquel héroe cinematográfico clásico hollywoodense, ya que este era sobre todo movimiento.

Imbert (2010, 316–17) encuentra que los héroes posmodernos: son personajes caracterizados por su dualidad (su bipolaridad o incluso multipolaridad), que viven situaciones, estados contradictorios, se transforman eventualmente en otro.

En relación a esto García (2008, 37) encuentra que la esencia del héroe antes de la posmodernidad era inalterable. En cambio, ahora, este debe partir desde una periferia social y luchar de manera personal para validarse a sí mismo, sin importar la validación social de sus acciones (García Hernández 2016, 11).

Melamed (1996), por su lado, ve en estos héroes posmodernos, una moral por lo menos ambigua. Encontrando características comunes en los mismos como son: un individualismo extremo, hedonismo, narcisismo, apoteosis al consumo y una clara relativización de los juicios de valor seguida de una profunda indiferencia (6-7).

En consecuencia, el héroe posmoderno ya no representa un modelo a imitar. Su comportamiento se encuentra entre dentro y fuera de la ley, así como también no logra establecerse dentro del abanico de los valores tradicionales.

Por ello, este personaje se enfrenta contra las instituciones sociales que dictaminan las reglas de convivencia en la sociedad. Si en un primer momento los héroes reflejaban el ideal del comportamiento y la virtud en el ser humano, los héroes actuales ven en esta moral una atadura para la consecución de sus cometidos, un obstáculo en su camino hacia su meta final.

García (2008, 38) concluye manifestando que el héroe contemporáneo: “verá a las instituciones, las opresiones morales y culturales, la histeria del progreso y las grandes metrópolis, como sus principales enemigos”.

Sintetizando, el héroe posmoderno se construiría sin una línea clara entre el bien y el mal, sus valores se vuelven más individualistas y relativos. Este se alza contra todo vestigio de la modernidad.

La institucionalidad, el estado y el progreso científico son los principales antagonistas en el viaje que el héroe contemporáneo emprenderá.

El héroe en el cine posmoderno, continúa García, es un producto a medida del consumidor. Se construye en base a valores, ideales, deseos, pasiones y miedos de la sociedad. Pero en la sociedad hiperpantallizada e inmediatizada, construye héroes pasajeros, no trascendentes, prescindibles, pero sobre todo sustituibles, por otros semejantes (150).

En este nuevo cine, los personajes centrales ya no se erigen como héroes, sino que, cumpliendo con los ideales de la época se alejan del heroísmo llegando tan lejos que se toman el sustantivo de Antihéroe.

14. Antihéroe

La etiqueta del antihéroe se ha comenzado a utilizar para denominar a la mayoría de personajes en las distintas narrativas del cine y televisión contemporáneos.

En la actualidad esta etiqueta junto a la de super héroes parecería estar en toda gran producción y su sola presencia garantiza una gran cantidad de público en las salas. Para no ir más lejos se puede revisar el fenómeno social y mediático que fue la película *Joker* de Todd Phillips en 2019. La cuál se promocionaba con ambas etiquetas.

El origen del término «antihéroe» se remonta a la literatura. Gómez (2018, 67) señala que la primera vez que se usó este término fue en la obra *El amante* de Sir Richard Steele en la segunda década del siglo XVIII.

El paso de la edad media a la modernidad, también favorecería al origen de este personaje, ya que el protagonista de las novelas comienza a tener un acercamiento más a lo terrenal alejándose de lo divino. El hombre se vuelve el centro del mundo y por ende los relatos épicos que ponían al héroe contra el destino diseñado por los dioses dan paso a ficciones que pretenden acercarse a los problemas contemporáneos de la época. Por ello es que continúa Gómez afirmando que:

Para encontrar un concepto que nos ayude a tener una idea clara de lo que es un antihéroe hay que retroceder a las narraciones que empezaron a visualizar al protagonista como una

representación más próxima a la de una persona común, es decir, al contrario del héroe donde sus aventuras eran alegorías o metáforas de una situación concreta en la historia de un pueblo; el antihéroe, en este caso, era colocado en situaciones muy parecidas a las que cualquier persona podría vivir. (67-8)

Otra característica del antihéroe es que su existencia se vuelve motivo de desesperación y angustia. El sin sentido de la vida o la sensación de abandono producido por la falta de un Dios se torna una constante en las historias en torno al antihéroe.

Personajes surgidos de la pluma de Dostoievski o de Kafka, los cuales se hallan librando una constante lucha interna contra sus propias pulsiones. Y que no encajan en el mundo que les ha tocado vivir, se vuelven referentes en cuanto a este modelo.

Estos personajes se caracterizan por ser apáticos, reflexivos, alienados en sus propios pensamientos. Sus problemas solo pueden ser abarcados desde una introspección, es decir desde una propia voz interna (106). Los monólogos son parte esencial en esta revelación de la psiquis del personaje.

Por citar un ejemplo se puede pensar en Raskolnikov de la novela clásica *Crimen y Castigo* (1866), el cuál revela la verdadera naturaleza de su ser en los monólogos internos que mantiene. Los cuales, como se explicará luego, son una herramienta narrativa para que este personaje logre empatizar con la audiencia.

El antihéroe narrativo parecería ser diseñado para ser vencido, aunque su lucha terminase con su victoria sobre el mundo que lo rodea, esta no sería reconocida y en muchos de los casos sería reprochado por los que le rodean.

De su surgimiento en la literatura, el término se extendió a todo soporte narrativo, siendo adoptado con mayor vigor en el comic, la televisión y el cine. Sus características siguen siendo un tanto confusas ya que se comenzó a etiquetar a todo personaje con el mismo término.

Francisco Gil Ruiz (2014, 707) en su estudio sobre la construcción de personajes cinematográficos define al antihéroe como

Un individuo ligeramente más egoísta que el resto, es rechazado por la sociedad, o en su defecto éste se autoexcluye de ella, razón por la cual esta clase de personaje lucha contra el mundo que lo rodea. Este personaje es generalmente introvertido, sensible, muy inteligente, perceptivo e intuitivo sin dotes físicos excepcionales, pero con un gran poder de raciocinio, siendo esta última cualidad el arma más importante con la que cuenta el antihéroe para lograr sus objetivos

El antihéroe al igual que el héroe posmoderno, se vuelve reactivo a seguir las leyes establecidas, ya que su tarea no le es impuesta por nadie ajeno así mismo (F. García y Gil Ruiz 2016, 108). El mal, señala García y Ruiz, cobra una especial importancia en el contexto del personaje.

El antihéroe se deja seducir por el mal, ya que a través de este se rebela contra la vida muelle, incómoda y estática en la que se encuentra inmerso. Al aceptar el mal, el antihéroe asume un desafío el cual promete romper con los esquemas tradicionales de la vida burguesa, la cual lo repele.

Oña (2021, 70), en cambio señala que el antihéroe es un héroe altamente vulnerable y voluble y se lo puede definir en 3 planos principales: dramático, ético y político. Su condición terrenal es la que marca su destino, la lucha en su psiquis es su primera batalla y es ahí donde alcanza una gran profundidad en su construcción como personaje.

Este ser “cotidiano”, característica que rompe con el ideal de belleza instaurado por el héroe, está constantemente atravesado por dudas sobre sí mismo y especialmente sobre su entorno, que aparentemente ha perdido el encanto que tenía años atrás; se ha convertido en un mundo agresivo, donde no puede encontrar cabida, alejándolo de su ambiente, alterando su psiquis y transformando el drama relatado en muchas de las historias contemporáneas. (70-1)

García (2016, 11; 2008, 38) por su lado, encuentra que el antihéroe se caracteriza por que, a más de atentar contra los valores morales, este puede ser torpe, antisocial, cruel, u ordinario. Generalmente su pasado ha sido tormentoso y su personalidad es autodestructiva. García y Gil (2016, 113-4) en relación con esta problemática aporta al mencionar que el antihéroe tiende a ser proclive a los vicios, haciendo de esto una característica que lo humaniza.

Otra característica que varios autores encuentran es que el antihéroe, carece de un valor fundamental: la compasión. En el héroe clásico la compasión y el sacrificio eran características principales a desarrollar en su viaje hacia lo heroico, en la actualidad los antihéroes reflejan lo contrario, ya que como explican García y Gil (113) un antihéroe no atiende a estos valores debido al egoísmo de sus pulsiones internas. Ya que cuando este observa de cerca su propia mortalidad o el fracaso de su empresa, “decide prolongar su actividad de la forma más práctica y a cualquier precio”.

La violencia, el exceso y los vicios forman parte de la psiquis que se ha configurado en torno a la construcción de este personaje. Si en el cine posmoderno la estética gira en torno

al espectáculo del horror, el antihéroe en su dimensión ética, física y psicológica toma la batuta del espectáculo.

Sin embargo, estas características han causado un fenómeno por demás curioso.

El antihéroe logra una gran aceptación y sobre todo empatiza con el público, al respecto José González (2011, 3) señala que: nos identificamos con estos seres extraños, forasteros en su realidad, porque todos nos hemos sentido así en algún momento

De la misma forma Padilla agrega que el espectador perdona las faltas éticas, morales y políticas por el hecho de conocer el pasado y las motivaciones del personaje, subrayando en todo ello que el personaje en cuestión debe ostentar gran profundidad psicológica (Padilla en F. García y Gil Ruiz 2016, 5). De igual modo, Oña (2021, 71) señala que la empatía que se genera con el público se produce porque “el antihéroe no es un personaje moralmente superior al ser humano, puede ser psicológicamente inestable y contradictorio, por ende éste no tiene la función de aleccionar a nadie”.

En todo caso el reflejo de la naturaleza humana, es el principal motivo por el que el público logra identificarse con estos personajes, en el héroe el ser humano veía una aspiración a ser, en el antihéroe en cambio, el espectador se ve.

Para concluir este apartado se puede concluir que el héroe posmoderno y antihéroe son dos conceptos símiles que comparten la mayoría de características y que en muchos estudios son tomados como sinónimos.

Su diferencia radica que el antihéroe puede perder su rol protagónico en las ficciones que lo requiera, así como también pueden funcionar como antagonistas en la narrativa, no así el héroe posmoderno.

Con motivo de la investigación que nos atañe es menester indagar en el cine ecuatoriano y como se ha concebido al héroe en sus ficciones.

15. El héroe en el cine ecuatoriano

Pasar revista al desarrollo del cine nacional es una tarea ardua pero importante en la indagación que ocupa estas líneas, los primeros indicios de ficción en Ecuador vienen anclados a la figura casi mítica de Augusto San Miguel, su primer protagonista tanto atrás como frente a las cámaras.

El tesoro de Atahualpa (1924) es considerada la primera película de ficción realizada en el país, luego le seguirían las obras *Se necesita una guagua* (1924) y *Un abismo y dos Almas* (1925) (Granda Noboa 1995, 83-5)

Es en esta última en que se halla la imagen de un héroe. Ya lo describe bien los diarios de la época que asombrados contaban que:

Una terrible escena de golpes y crueldades enerva la sangre del indio, al fin hombre, que lleva a la materia la rebelión y su brazo yergue un cuchillo vengador que rasga el corazón del malvado haciéndole pagar todas sus culpas. (89)

Si bien los rollos fílmicos de esta película están perdidos, es fácil imaginar la imagen de aquel héroe que se revela contra el explotador, aquel que basa su acción heroica en la defensa de los suyos.

Esta imagen del héroe rebelde deambulaba ya por los círculos de la izquierda intelectual que abogaban por un mejor trato a los indios en las haciendas de la región. Esta tendencia denominada, realismo social, influyó en la literatura además del incipiente cine.

Es en este ejemplo que se puede comenzar a dilucidar uno de los elementos esenciales del cine ecuatoriano al concebir a sus héroes de ficción cinematográfica, la identidad.

Al respecto Luzuriaga menciona que existe una tendencia identitaria a la heroificación por parte de los autores ecuatorianos (2019, 242). El director de *La Tigra* (1990) encuentra en el panorama nacional cinematográfico a

héroes menores, en la mayoría de los casos, sin mayores atributos, cotidianos. Como en *Qué tan lejos*, *En el nombre de la hija* y en *Killa*, obras que tienden a dibujar sus personajes, como recurso necesario para la facilitación didáctica que demanda el héroe como el valor a emular. Héroes, en cuanto encarnan una visión monológica del mundo, cuya voz evita ser cuestionada. Y si aparece el cuestionamiento, este suele ser desautorizado ante el espectador. Así, la fusión entre héroe y autor es propensa a sostenerse. (241)

Estos héroes identitarios corresponden a la producción de sentido que se forma en la cinematografía nacional, ya que como se ha explicado varias veces durante esta investigación: el héroe se construye a imagen y semejanza del contexto que lo construye.

Además de la identidad, Muhlethaler sostiene que es la ideología y la representación los que confluyen en la creación de personajes de ficción. La investigadora, se adhiere a las teorías sociológicas del cine para encontrar que este es un producto cultural en donde cada película es una sutil operación del inconsciente ideológico, que yace en las múltiples

representaciones que se pueden ver en pantalla y que es el personaje cinematográfico quien replica dentro del universo de la representación las formas en las que opera los regímenes sociales, culturales y epistémicos (2017, 90-1).

Ahora bien, por el lado de la crítica cinematográfica se encuentra que los personajes del cine nacional han sido ideados desde temáticas diversas, siendo el melodrama una de las ramas más ancladas al cine ecuatoriano y latinoamericano en general.

Al respecto Torres señala que este género cuenta con un patrón común en el que existe una víctima femenina inocente, una contraparte traidora y un joven enamorado que pone su vida en peligro para salvar a la dama en peligro (2017, 43) En este marco se puede encontrar similitudes con la descripción del héroe en movimiento, estudiado en la segunda parte de esta investigación.

Junto al melodrama la canción popular se erigió como parte de la temática narrativa del inicial y escaso cine ecuatoriano previo a la ley de fomento cinematográfico en 2006. En este rodeo de patetismo, alcohol, cantina y alcoba (41) se narraron aventuras de héroes que llevaban al máximo su sufrimiento, hasta alcanzar una victoria moral sobre sus antagonistas.

También es importante mencionar que la influencia americana fue crucial al momento de cincelar los personajes de las ficciones ecuatorianas, entre ellos claro está, el héroe (Loaiza y Gil 2015, 56).

Otro tema recurrente en las ficciones criollas es la ecuatorianidad, esto refiere a los rasgos característicos que componen a la población del país. La idiosincrasia, dialectos, diferencias regionales y estereotipos forman parte de este adjetivo que una gran parte del quehacer cinematográfico ecuatoriano toma como punto de partida para sus narrativas. Dos claros ejemplos son *A tus espaldas* de Tito Jara y *Prometeo Deportado* de Fernando Mielles.

Así mismo se puede vislumbrar como a través de la pantalla se pretende sostener el proyecto nacional. Películas como *Mono con Gallinas* de Alfredo León o *Un Secreto en la caja* de Javier Izquierdo giran en torno a la temática del estado nación para construir personajes que se enganchen con el público. Mulhetlaer, encuentra que proyectar valores comunes a los miembros de un país frente a la pantalla es una gran estrategia de enganche con la audiencia ya que la idea de ver su representación la seduce.

Continuando con este paneo en busca de la figura del héroe en el cine ecuatoriano es imperativo mencionar a una de las obras cumbres y que significaron un giro de tuerca en la historia del cine nacional.

Ratas ratones y rateros (1999), obra fundacional del nuevo cine ecuatoriano presenta a uno de los personajes más estudiados por parte de académicos y críticos. Ángel, es el arquetipo del héroe posmoderno, Luzuriaga lo denominará como antihéroe mientras León lo verá como un marginal.

El héroe posmoderno también llamado muchas veces antihéroe se volverá parte del espectro cinematográfico ecuatoriano, no solo el mencionado Ángel, también se cuentan todos los protagonistas de las ficciones manabitas, el denominado cine guerrilla que ancla a los sicarios como protagonistas de sus narrativas.

Entonces se puede entender que el héroe en el cine ecuatoriano no solo responde a aspectos formales del ámbito cinematográfico al ser dibujado, sino que este pretende ser una suerte de extensión del contexto tanto nacional como personal del autor que lo concibe. Es decir que como se habló en la primera sección de este texto, el héroe responde a un tiempo, lugar y valores específicos, siendo un reflejo de la sociedad.

Por lo tanto, toma importancia el ejercicio investigativo que esta tesis propone al querer indagar en cómo se está construyendo los héroes de ficción ecuatoriano. Es por ello que se ha propuesto tres objetos de estudio que se presentarán a continuación y nos permitirá permear esta disyuntiva planteada.

Capítulo segundo

Metodología y Resultados

1. Explicación metodológica

Las inquietudes que motivan este presente trabajo de investigación se centran en entender cómo se construyen tanta técnica, social y cinematográficamente los héroes de ficción en la actualidad dentro del espectro cinematográfico ecuatoriano, por ello se procedió a elegir 3 filmes que representen el variopinto abanico que permea la neo-industria cinematográfica nacional.

En la búsqueda de los objetos de estudio se tuvo como variantes a elección que sean películas que representen al denominado nuevo cine ecuatoriano, concepto abarcado por los investigadores Diana Coryat y Noah Zweig los cuales definen a este cine como:

pequeño, glocal y plurinacional; “pequeño” en cuanto al panorama cinematográfico de producción y circulación; “glocal” con referencia a las narrativas mestizas urbanas de ficción que compiten en los mercados de cine nacionales e internacionales; “plurinacional” con respecto a las varias modalidades de actividad cinematográfica que no encajan en las narrativas urbanas mestizas. (2019, 85)

Además de estas características mencionadas es menester delimitar por espacio temporal a los objetos de estudio elegidos, por ello se eligió a la década pasada 2010-2020, tomando en cuenta que fue el período de tiempo de un boom cinematográfico sostenido por el ya extinto CNCine y la promulgación de la ley de cultura.

La siguiente arista para la elección de los filmes a analizar, fue que en su narrativa se inscriba bajo una lógica aristotélica, en donde se inscribe el proceso de 3 actos los cuales según Field (1996, 25) son: planteamiento, confrontación y resolución.

Se hizo especial énfasis en elegir ficciones en las cuales el protagonista desarrolle la trama, teniendo como canon el viaje heroico narrativo. Y así poder al final del análisis, bajo los estándares mencionados en la acción heroica, valorar si el protagonista fue héroe o no.

Para finalizar se debe mencionar que el último criterio de búsqueda tuvo que ver con los autores de las películas, sus obras y contextos. Ya que una de las aristas que se repiten al mencionar y analizar el heroísmo, es entender de donde surgen.

Los filmes escogidos fueron los siguientes: *La mala noche* (2019) de Gabriela Calvache, *La venganza de Cristóbal* de Cristóbal “Criszamver” Cedeño y *Dedicada a mi ex* (2019) de Jorge Ulloa.

Una vez elegido los objetos de estudio se procedió a elegir la forma de análisis de los filmes centrándonos en sus protagonistas. El análisis será realizado tanto de narrativa como de narración.

La investigación elegida para dar respuesta a la pregunta de investigación de este trabajo de tesis será tratada de forma cualitativa, siendo esta la forma investigativa que mediante datos cualitativos como palabras, textos, dibujos e imágenes, utiliza descripciones detalladas de hechos, citas directas de habla de las personas y extractos de pasajes enteros de documentos para construir un conocimiento de la realidad social (Navarrete 2004, 278).

La forma de recolección de evidencia será mediante la observación empírica, la cuál será aplicada mediante el análisis fílmico de los objetos de estudio. En este caso los protagonistas de los filmes.

Según Sulbarán el análisis fílmico es la comprensión, análisis e interpretación de todos los códigos inherentes a la película (2000, 45). Es decir que es el desentrañamiento de un filme en sus partes. Este análisis dispone de multitud de formas de análisis, técnicas y procedimientos, ya que es el investigador quien diseña la estrategia que mejor se adhiera a sus requerimientos.

Con base en esta disyuntiva, Ordoñez plantea dos grandes aristas para el estudio de películas. En los filmes, afirma el autor, encontramos tanto la narrativa como la narración. O en palabras que evitan la confusión semántica: forma y contenido (2018, 102).

La forma, abarcará todos los elementos propios del lenguaje cinematográfico tales como:

—La puesta en escena, la misma que ha sido definida por Bordwell y Thompson como la escenificación hecha por el director para la cámara (1995, 145), está *mise-en-scéne* —termino derivado del arte escénico— abarca los aspectos de decorados y escenario, vestuario y maquillaje, iluminación en cualidad, dirección fuente y color, movimiento de figuras y el arte interpretativo.

-Cinematografía, palabra que en su origen griego significa escritura en movimiento, abarca todo lo reservado a los aspectos técnicos fotográficos dentro de una película. Aspectos

fundamentales como la elección de encuadres, que proporciona el punto de vista sobre la imagen, gama de tonalidades, texturas, perspectivas generadas por lentes manipulando la distancia focal, ángulos y movimientos de cámara para finalizar con el fuera de campo.

—Montaje, tal vez la técnica cinematográfica que mayor experimentación ha enfrentado, este apartado es entendido como la unión de planos de una película para darle continuidad narrativa a la misma. Si bien su concepción original es rígida, no así la totalidad de su uso dentro de los filmes.

El montaje permite al director modificar la experiencia del observador mediante cortes y ritmo, pudiendo poner en entredicho el tiempo y el espacio donde se desarrolla el filme. Existen dos grandes técnicas, el montaje continuo que procura pasar desapercibido y darle orden a la narrativa; y también existe el montaje experimental o discontinuo.

—Sonido, el espectro auditivo de una película ha ocupado generalmente un segundo plano al momento de pensarlo como una herramienta útil para el desarrollo de una historia. Sin embargo, de esta negativa su uso ha ido prevaleciendo y estilizándose a lo largo de los años y la historia del cine. El conjunto total del sonido en el cine viene conformado por 3 elementos: diálogos, música y efectos sonoros, los cuáles son usados generalmente para acentuar la dramática de la historia contada.

Cabe mencionar que el sonido al igual que el montaje condiciona de forma activa lo que se percibe al observar una imagen. Y a más de los elementos nombrados, existen dos tipos de sonidos, los diegéticos que son los que provienen de la puesta en escena y lo no diegético, que son los que provienen de una fuente externa a lo reflejado en pantalla.

Todos estos elementos que hacen parte de la forma cinematográfica son herramientas que cumplen con la finalidad de retratar una parte de la realidad, cumplen el rol de un pincel al pintar un retrato. Al respecto Bordwell y Thompson señalan que, esta forma estética del filme, es la manera en que el director implica al observador con el filme, ya que este último necesita de una experiencia previa para decodificar los elementos mostrados en pantalla y a través de ellos percibir la experiencia cinematográfica reorganizando hábitos usuales y sugiriendo nuevas formas de oír, ver, sentir y pensar (1995, 43–46)

En cambio, al hablar de contenido dentro del análisis fílmico nos referimos a lo que se pretende narrar, lo que la historia pretende contar y al mensaje que el director quiere marcar. Al respecto Ordoñez menciona que, al realizar un análisis de contenido se debe

buscar las capas que se yuxtaponen, sean estas la percepción emocional del filme, la interpretación del mensaje o la elaboración de reflexiones filosóficas o sociales de diversa índole (2018, 116).

En el contenido, la voz del director se hace presente, en este ámbito del análisis cinematográfico se puede llegar a inferir temas sensibles como son las preocupaciones del autor, su contexto personal e inferir en su ideología. Ordoñez nuevamente señala que en este momento del desentrañamiento del filme se refleja el tejido social de la época (2018, 111).

Los elementos constituyentes del contenido son relacionados a la narración, lo que generalmente se llama “historia” (Bordwell y Kristin 1995, 63).

Ahora bien, para dar cuentas de que ocupa al contenido del filme se debe localizar ciertos aspectos fundamentales que juntos forman el núcleo de la historia narrada. Para efectos de esta investigación se tomará en cuenta los siguientes elementos:

—Premisa: Sulbarán revisa a los teóricos Baiz y Egri para definir a la premisa como la proposición ideológica del texto (2000, 51), es decir que es el punto de vista del director acerca del tema narrado. Este apartado es subjetivo y propio del carácter del director.

—Tema: Es el eje que unifica a la historia narrada. Es el contexto donde se desarrolla la historia, el por qué se la decide contar. Según Souireau, existe una vasta cantidad de temas, pero los que más han sido tratados son el amor y la venganza (52).

—Personaje: Sulbarán nuevamente da luces sobre la importancia de los personajes dentro del contenido de un filme, ya que afirma que no existe narración sin personajes, y esta “afirmación se convierte en la piedra angular del film argumental, pues el personaje es la representación del ser humano en el cine, lo cual hace que el espectador crea o esté convencido de que éste es una persona” (62).

En el análisis del personaje, que es la principal motivación de este trabajo de tesis, se va a encontrar los rasgos, motivaciones, personalidad, objetivos y conflictos que atraviesa durante la narración del filme.

Ahora bien, se debe hacer especial manifiesto en mencionar que el análisis fílmico antes descrito se enfocará en los protagonistas de las ficciones escogidas como objetos de estudio. Es decir que Dana de *La mala noche*, Ariel de *Dedicada a mi ex* y Cristóbal de la *Venganza de Cristóbal* serán puestos en análisis, y mediante este análisis fílmico se anclará

a los conceptos previamente estudiados como son: acción heroica, imagen del héroe y el héroe en el cine ecuatoriano.

Estructuradamente el análisis será el siguiente:

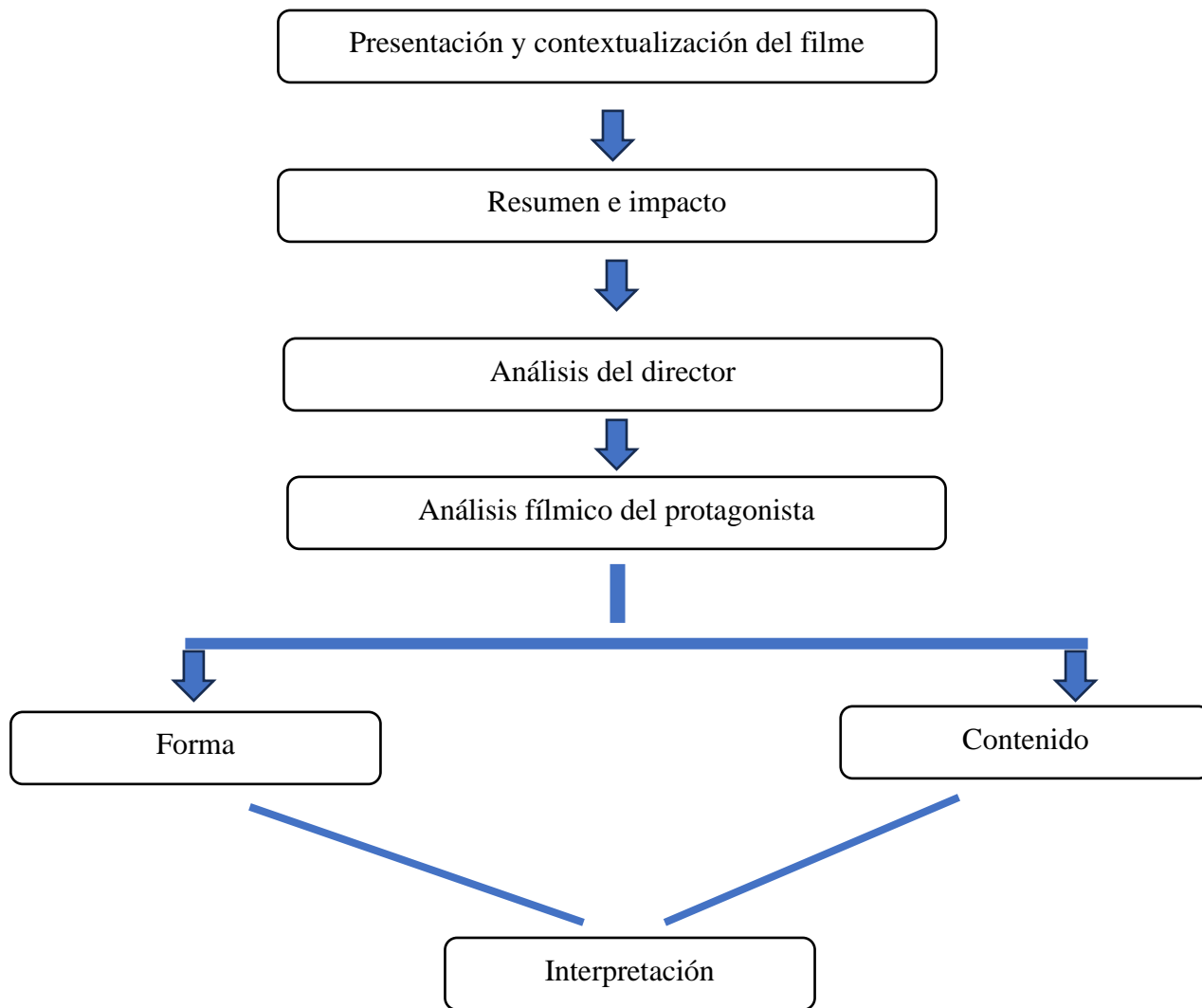


Figura 1. Análisis fílmico a emplear. Elaboración propia

2. Resultados

Dana, en *La Mala noche* de Gabriela Calvache

1. Presentación y contextualización

La mala noche, protagonizada por Dana, es una película producida en Quito en el año 2017, y estrenada en el año 2019. Su estreno mundial fue en el Festival de Cine SXSW, en Austin-Texas y llegó a las salas comerciales del país en agosto del mismo año.

El filme de Calvache se produjo cuando aún se sentían las secuelas del terremoto de abril del 2016, y se constituyó como una de los últimos proyectos ganadores del ahora extinto CNCine.

El contexto político de su producción nace enmarcado en el fin de la etapa presidenciable de Rafael Correa y su estreno se da en medio de tensiones políticas en el país surgidas a raíz de la eliminación de subsidios a combustibles fósiles por el entonces presidente Lenin Moreno.

En el marco cinematográfico la película se adhiere al marco del nuevo cine ecuatoriano, desde una enunciación mestiza y siendo un filme glocal, ya que como lo sugieren los investigadores Coryat y Zweig, la glocalidad en el nuevo cine ecuatoriano funciona bajo la premisa de que las ficciones de este tipo de cine se enmarcan en problemas locales pero su público objetivo es global (2019, 76).

La película ha sido un éxito en cuanto a recorrido por festivales, ha conquistado varios palmares tanto nacionales como extranjeros, entre los principales cabe destacar su premio como mejor película internacional en la edición número 25 del New York Film Festival de HBO.

Así mismo cabe destacar que en el circuito de las salas cinematográficas ecuatoriano, la ficción dirigida por Calvache se erigió como la tercera película ecuatoriana más vista del año de su estreno. A las butacas asistieron 19733 espectadores, una cifra ínfima si se la compara con la película más vista en salas de ese año que fue *Avengers: End Game* que convocó a casi dos millones de espectadores.

Cabe destacar que *La mala noche*, se vuelve parte de una tendencia en alza dentro del nuevo cine ecuatoriano, el cual presenta nuevas voces femeninas como autoras principales de los filmes producidos dentro del país. Coryat y Zweig, señalan que incluso este panorama de intento de equidad de género es mayor que en grandes países industrializados o que la misma industria americana. (2019, 82).

En cuanto a la temática de la película, que narra problemas de género, es indispensable contextualizar cifras alarmantes tanto de femicidios, siendo 106 los reportados

durante el año del estreno del filme, como también el relacionado a la trata de personas, habiendo 332 casos denunciados del 2017 a 2019 (Consejo de Judicatura 2020, párr. 9).

2. Resumen e impacto

Desesperada por su situación, una bella mujer recurre a la prostitución. Deberá entregar sus ingresos al líder de una red de trata de personas, pero la enfermedad de su hija y su adicción a las drogas le impiden entregar su parte habitual. Un evento inesperado le dará la oportunidad de dejar de obedecer y tomar la justicia por propias manos. (SensaCine 2019, párr. 1)

La mala noche, es un thriller que narra una temática dura, el infierno al que millones de mujeres se ven obligadas a vivir. La prostitución que parece voluntaria en el caso de Dana, se contrapone a la historia casi nula de Lulu, una niña que es raptada tras el terremoto que asoló las costas ecuatorianas en 2016.

Calvache nos sumerge en mayor o menor medida en ese mundo que es muy bien conocido pero que pocas veces se ve desenmascarado: la industria del sexo. El metraje de la película nos muestra como varios hombres, de diferente estrato económico y social, acceden a los servicios de Dana. La directora intenta profundizar en los clientes, se nota que hay una inquietud de entender por qué hombres que no son el estereotipo de un perverso, se hacen de los servicios ejercidos por Dana o por otras de las chicas que brevemente salen en pantalla.

El eco de la película no solo ha venido por el lado de los premios, esta cinta protagonizada por la actriz colombiana Noelle Schonwald, ha repercutido en el debate público de la violencia hacia la mujer.

Además, esta cinta incorpora mediante su protagonista las nuevas luchas del feminismo, así como las nuevas complejidades asociadas a la sexualidad, el género o incluso la familia.

Dana es una de las representantes de estas ficciones pensadas, surgidas, producidas y protagonizadas por mujeres que están logrando que la perspectiva dominante cinematográfica cambie ya que su aventura se incorpora a una gran cantidad de nuevos relatos que toman como eje principal a la mujer.

En estos nuevos relatos surgirá una nueva concepción acerca del héroe y la heroicidad ya que: las heroínas no se construyen ya asemejándose a la heroicidad masculina marcada por la fuerza o el uso de la violencia y por la lucha contra un villano, sino que se refleja en

otras características y la lucha que se emprende es contra las opresiones del sistema patriarcal (García 2023, 172).

En estas nuevas ficciones, la mujer deja de ser la madre, esposa o hermana del protagonista y pasa a liderar la aventura, es decir deja de ser representada desde la otredad. Esto ha dado como resultado una mayor representación y un retrato más realista de la mujer provocando que el concepto de heroicidad, se resignifique.

3. Análisis de la directora

Calvache ha producido y dirigido varios cortometrajes y documentales, su corto *En espera* (2011) aborda una temática de denuncia al visibilizar la problemática del trabajo infantil siendo este el retrato de una niña indígena que se ve obligada a ser empleada doméstica. El documental *Labranza oculta* (2010) en cambio sigue el arduo trabajo de un grupo de albañiles que restauran una de las casas patrimoniales del centro de histórico de Quito.

Estos dos ejemplos permiten entender cuáles son las inquietudes desde donde surgen la voz narrativa de Calvache, quien en sus propias palabras define a su arte como contestatario y con un fuerte contenido social (Calvache en Molina 2020, 70; Calvache en Cazar 2019, párr. 17).

Alrededor de esto se puede destacar la opinión que tiene la propia directora sobre su obra prima. En un foro organizado por la escuela de cine de Quito (INCINE), Calvache basa su ponencia en cuanto a su proceso creativo de dirección y escritura alrededor de *La mala noche* y *Dana*, en el proceso cuenta que: se dio cuenta por primera vez lo que implica ser mujer, lo que significa ser mujer y sobre todo el peligro de ser mujer. La directora continúa mencionando que con esta película rompió el silencio de algo que no está bien en la sociedad y que, al romper el silencio, dejó de ser cómplice. (Calvache en Molina 2020, 69–70).

Una vez presentado y contextualizado el filme y a su directora es el momento de analizar fílmicamente a Dana, la protagonista de *La mala noche* de Gabriela Calvache y en base a los conceptos previamente estudiados valorar si este personaje es una heroína y como ha sido graficada en el metraje.

4. Análisis fílmico de Dana

Forma

La construcción de Dana en su narrativa, se da mediante el uso de una cuidada puesta en escena, donde la sensualidad prima en las escenas de sus encuentros sexuales. En la secuencia del minuto 00:07:05, se ve como la directora utiliza la sobre exposición de luz para dar la sensación de un encuentro romántico a lo que en realidad es una transacción monetaria. La locación elegida, simula un cuarto de hotel de alto prestigio. Y la actuación tanto de Schonwald como de Cristián Mercado se aleja de la idea de un momento autómatas para dar paso a una confianza entre los personajes.



Figura 2. Dana y Julián charlando, 2019, Gabriela Calvache

Esta manera de plasmar la sensualidad se contrapone a la forma en que la directora grafica las escenas de intimidad que mantiene Dana con otros clientes que no son Julián tal como se muestra en la secuencia que inicia en el minuto 00:46.23, donde se mantiene la sobreexposición de los calores cálidos, pero se da paso a sombras más marcadas. El menaje de las habitaciones de hotel es menor y sobre todo el vestuario de Dana se mantiene intacto. Ya no se desnuda como cuando atiende a Julián. Así mismo la actuación de Schonwald es más cauta, logra transmitir una pequeña sensación de incomodidad.



Figura 3. Dana atendiendo a un cliente, 2019, Gabriela Calvache

Otro momento importante para analizar la *miss en escene* dentro de la película es la forma en que Calvache presenta la turbulencia emocional que Dana atraviesa. En la secuencia que inicia en el minuto 00:52:16. La puesta en escena es minimalista los colores son opacos y se acentúan las sombras para dejar el foco de la iluminación en el rostro compungido de Dana. Una vez que la protagonista se entera del fallecimiento de su hija, la iluminación cambia, la directora sobreexpone los colores y hace uso del flashback para ingresar en el subconsciente de Dana.



Figura 4. Dana teniendo una crisis, 2019, Gabriela Calvache

En esta secuencia, se acentúa también el apartado de maquillaje y vestuario reflejando físicamente el dolor emocional que la protagonista experimenta.

Para finalizar el análisis de la puesta en escena de Dana, es importante analizar la secuencia final donde lleva a cabo su sacrificio. En la secuencia que inicia en 01:24:03, se ve la distribución de los personajes, estando Dana acorralada por sus futuros victimarios, la utilería propia de una secuencia de acción carga de armas y Dana afronta su destino con un vestido rojo de tonalidad brillante, color semejante a la lencería que utiliza durante el filme.



Figura 5. El sacrificio de Dana, 2019, Gabriela Calvache

Siguiendo el análisis de la forma, se abordará la cinematografía utilizada para retratar a Dana en la pantalla.

La fotografía y los colores estilizan una atmosfera opresiva como una suerte de contradicción, las escenas sexuales son rodadas con sensibilidad y belleza desde el ámbito técnico, Dana fotográficamente no parece estar siendo obligada, su voluntad parece no quebrarse cuando vemos los encuadres diseñados por Calvache.

En la presentación de su protagonista, en el minuto 00:00:47, la directora utiliza un plano medio con seguimiento al personaje. La cámara es llevada en mano, enfocado en la



Figura 6. Presentación de Dana, 2019, Gabriela Calvache

nuca de Dana. Este primer acercamiento deja en dudas la identidad del protagonista hasta el siguiente plano donde se elige un plano general para finalizar la presentación en esta escena *insert*.

Esta lógica de elección de planos y movimientos de cámara serán la regla durante la duración de la película. En las secuencias de cargas emotivas y de su adicción Dana se verá plasmada mediante planos cortos tales como primeros planos y primerísimos primeros planos. En cambio, en escenas relacionadas a su trabajo priman el uso de planos medios y generales. Esta elección va direccionada a la implicación que el observador tiene con los acontecimientos del filme.

Así mismo se puede visualizar que el movimiento de cámara predilecto de Calvache para graficar a Dana es la cámara en mano. Esta inestabilidad refuerza los acontecimientos que la protagonista enfrenta durante los minutos que sobrevive en el filme.



Figura 7. Dana habla con su madre, 2019, Gabriela Calvache



Figura 8. Dana se inyecta, 2019, Gabriela Calvache



Figura 9. Dana interactúa con un joven y su padre, 2019, Gabriela Calvache

Siguiendo esa misma regla, el montaje escogido para presentar a Dana, refuerza los hechos que atraviesa. En la secuencia que inicia en el minuto 00:54:57 se hace uso de un montaje experimental no continuo usando tanto escenas *inserts* como *flashbacks* para profundizar en el dolor que atraviesa la protagonista.

En cuanto el trabajo de sonido dentro de la imagen de Dana sirve como refuerzo de las situaciones que se muestran en pantalla. La música más que una banda sonora, es un trabajo de música ambiente.

En resumen, la forma en que la narrativa está creada alrededor del personaje protagonista Dana utiliza una puesta en escena cuidada y tratada con belleza al momento de retratarla en secuencias eróticas, pero sobreexpone e incómoda cuando la turbulencia emocional de la protagonista es presentada.

Los planos predilectos para graficar a Dana y su trasfondo emocional son los planos cortos tales como primeros planos y planos detalles y se hace uso de la cámara en mano para acentuar el desconcierto que la protagonista atraviesa. Así mismo se percibe un montaje continuó con pequeñas variaciones experimentales cuando la situación emotiva requiere.

Contenido

Para analizar el fondo de Dana, se debe localizar la idea, el tema y la premisa en un primer lugar.

La idea general del filme presenta a Dana como una *scort* de alto nivel que se encuentra atrapada en las telarañas de Nelson, un proxeneta y traficante de mujeres. Esta madre abnegada que se gana la vida utilizando su cuerpo no solo se ve afectada por el sacrificio que ha elegido para poder costear un tratamiento costoso de su hija fantasma, sino que en el remolino de vicisitudes que ha tenido que atravesar, siente el llamado a ayudar a Lulú, una víctima de las redes de trata que la película pretende desenmascarar.

El tema como ya se ha mencionado antes se deriva de una problemática social como es la explotación sexual, si bien Dana no asume un rol de total sumisión, no se encuentra violentada o encerrada como el resto de mujeres dentro de la película, las decisiones que toma se ven cooptadas por la presencia de dos grandes conflictos los cuales se plasman en su hija y en Nelson.

Al respecto Calvache, menciona que Dana no fue construida desde una victimización, más bien rememora los 8 años de investigación que le tomo el poder concluir con la historia y el personaje, ya que esta refleja las vivencias de muchas mujeres sobrevivientes al tráfico sexual (Calvache en Hidalgo y Orellana 2019, párr. 9).

Además, menciona que la idea del guion surgió al conocer la realidad en un centro de acogida de mujeres víctimas de violencia. Es por ello que menciona que esta ficción de 1h30m es un homenaje a la vida y valentía de todas las mujeres que han vivido tráfico sexual (Calvache en Molina 2020, 70).

Ahora, al hablar de Dana entendemos que es el personaje central de la película, ya que es quien lleva la trama e interactúa con el resto de personajes, esto lo convierte en la protagonista del filme. Además, es quien recibe la llamada para la aventura, emprendiendo el viaje del héroe.

En cuanto a su personalidad, Dana es una mujer melancólica, solitaria e introspectiva que tiene problemas para relacionarse emocionalmente con sus allegados, tal como se presenta en la secuencia del minuto 00:34:37 cuando expulsa a Julián de su hogar por una discusión en torno a su adicción.

Es de suma importancia entender que la adicción de Dana se enmarca en el contexto de su actividad como prostituta de alto nivel, este medicamento del cual la protagonista abusa sirve como un disociativo al momento de atender a sus clientes tal como se ve en la secuencia del minuto 00:19:10. También utiliza esta droga como paliativo al dolor que experimenta por la falta de su hija.

El dolor por tener una hija lejos y enferma se convierte en el principal motivo de las acciones de Dana, la cual antepone su seguridad e integridad por el bienestar de aquel círculo familiar inexistente. Calvache igual es clara en graficar a Dana como una mujer de pocos lujos que se siente cómoda viviendo en un barrio popular de la ciudad enfatizando así que su protagonista no disfruta del dinero tal como sucede en la secuencia desarrollada en el minuto 00:14:07.

Al conflicto de la enfermedad de su hija, se suma la presencia de Nelson quien se construye como la cara de la explotación sexual. Dana se ve acorralada por una deuda con este sujeto y esto la convierte en presa fácil de su manipulación y sus deseos.

Se puede encontrar en Dana también rasgos de una personalidad narcisista e individualista, pero así también es de un carácter apasionado y valiente.

Sus decisiones alrededor de su conflicto reflejan lo mencionado. Si bien al enterarse de la muerte de su hija opta por el suicidio como única opción, al sobrevivir, se da cuenta que puede liberar a una niña que le recuerda a su progenie muerta.

Dana, valiéndose de su propia ética no cae en las convenciones morales del estado de derecho, ignora a la policía y toma justicia por sus propias manos.

5. Interpretación de la heroína en Dana

Acción heroica

Luego de analizar tanto la forma como el fondo en la construcción de Dana, se logra enlazar varios de sus rasgos de carácter con las características que se describieron para definir al héroe, específicamente a la acción heroica.

El sacrificio, la valentía y el amor apasionado son rasgos que esta protagonista-heroína comparte con aquellos que otrora tiempos llenaron las ficciones y los mitos primigenios de sus culturas.

La acción heroica de Dana se fundamenta en el sacrificio, en arriesgar su vida por algo más grande que ella mismo, tal cual fundamentaba Campbell alrededor del mito heroico. Esta acción la separa de los comunes, de los indecisos y cobardes como es el caso de Julián. Esta mujer violentada, encarna la virtud de la valentía en su paroxismo.

Luego de este análisis y valoración se concuerda con Gabriela Calvache, quien menciona que Dana es una heroína, una mujer victoriosa en un mundo que la trató de someter.

Imagen de la heroína

En cuanto a la imagen que se proyecta de Dana como heroína en el espectro cinematográfico hay que tomar varias consideraciones.

El primer aspecto es entender como la época y el pensamiento posmoderno se ve reflejado en las producciones cinematográficas actuales, Dana es una heroína que refleja las problemáticas y valores supremos de estos tiempos.

Dana, se vuelve parte de lo que se ha denominado tríptico de violencia en el cine postmoderno, se enfrenta a la violencia a la muerte y al horror como un típico *leitmotiv*, es así que este se vuelve una dimensión estética del filme.

Así mismo sus rasgos psicológicos se adhieren a lo que hemos definido como héroe posmoderno, está mujer dedicada a la prostitución con tendencias suicidas y de personalidad adictiva, no es un modelo a imitar. Sus acciones muchas veces son cuestionadas pero los espectadores logramos empatizar con ellas. Así mismo Dana es construida desde una periferia, es una mujer común del margen que ha sido expulsada de la cotidianidad.

Dana es una heroína postmoderna, está construida sin una clara línea entre el bien y el mal y su presencia hace tambalear a valores tradicionales. Además, la imagen de Dana no solamente refleja la cuestión acerca de la heroína posmoderna, sino que en su complejidad muestra la imagen de un relato que lucha contra la violencia simbólica de ser “la otra” que fue asociado por los decenios a las mujeres dentro del espectro cinematográfico nacional y mundial. Resignificando así el concepto de héroe.

Heroína en el cine ecuatoriano

Dana, se vuelve parte del nuevo cine ecuatoriano, aquel que ya ha sido definido previamente, su punto de vista se produce desde un cine mestizo claramente apoyado por los órganos de producción cultural y el nicho de público asiduo.

Los valores identitarios que son proclamados por Calvache a través de Dana, logran construir una heroína posmoderna que refleje sus tendencias ideológicas desde una visión feminista. Esta heroína posmoderna se fusiona con su autora, un rasgo común en el cine ecuatoriano según Luzuriaga.

Así mismo vemos como se mantiene la lógica al construir héroes que sean los que reflejen una tendencia social, son los que denuncian y se rebelan contra una problemática como es la expuesta por Calvache en el metraje de *La mala noche*.

Cristóbal en la Venganza de Cristóbal de Criszamver Zambrano

1. Presentación y contextualización

La Venganza de Cristóbal, protagonizada por Cristóbal, es una película producida en el año 2013 en la ruralidad de la provincia de Santo Domingo.

Su producción que duró aproximadamente un año, se desarrolló en una estabilidad política y social, coincidiendo en el año de su estreno con la reelección del entonces presidente Rafael Correa.

Así mismo cabe destacar que según informes de la web, Ecuador en cifras, la pobreza sobre todo en el entorno rural, ubicación donde se desarrolla el filme, disminuyó significativamente en dicho año siendo de un 25.55%. (Censos 2014, párr. 1)

En tanto al panorama cinematográfico la situación igual era alentadora ya que durante el año hubo 13 estrenos en salas comerciales, coronando a la película *Mejor no hablar de ciertas cosas* del cineasta guayaquileño Javier Andrade, como el filme que más espectadores convocó a salas de cine para un estreno nacional.

Esta cifra a ojos de quien fuera su titular, Juan Martín Cueva, era una muestra clara que la consolidación del CNCine se fortalecía (El Universo 2013, párr. 2).

Pero mientras cineastas y burócratas planeaban la expansión de los fondos concursables, Crizamver Zambrano presentaba en formato DVD en las calles de Santo Domingo su ópera prima.

La venganza de Cristóbal, escrita producida y actuada por Crizamver Zambrano, se enmarca en la producción cinematográfica *undeground*, aquella conformada por producciones fuera del circuito comercial, con nula presencia del estado y sin pretensiones autorales academicistas.

En este tipo de producciones del margen se destaca el cine guerrilla, término acuñado a la obra de Fernando Cedeño, el cual trata temas escabrosos, pero que son el pan de cada día en las zonas rurales de la provincia de Manabí (Alvear, León 2009).

Al respecto Coryat y Zweig, encuentran que este cine del margen, representa una esfera más pequeña dentro de la esfera pequeña y emergente que de por sí es el cine ecuatoriano contemporáneo. Esta división entre esferas según los autores representarían una inequidad histórica tanto de clase, etnia y región (2019, 76).

En cambio, Henríquez, entiende a este tipo de cine como una forma de autorrepresentación, donde estos directores informales reflejan su entorno, hogar o espacio de trabajo (2018, 148).

Esta película que es el sueño cumplido de Zambrano, es un ejercicio artesanal en toda su extensión. Refleja el ala marginal de un cine nacional que no tiene más “público que su propio pueblo, a quien espeta, no a que abandonen sus contextos, sino que los resignifique” (164).

2. Resumen e impacto

Cristóbal a sus doce años es testigo de la muerte de sus padres por unos asesinos y huye a la selva del Mono. Al pasar los años estos asesinos secuestran a una chica adinerada y la llevan a la selva en donde Cristóbal salvará su vida y se vengará de la muerte de sus padres. (Peña Producciones 2022)

Criszamver, nombre de acción de Zambrano, nos presenta a un protagonista inspirado directamente en las superproducciones de las películas de acción, este rambo ecuatoriano debe enfrentarse a un mundo que se altera con el asesinato de sus padres, ahora debe habitar la selva, aprender a cuidarse sólo, desarrollar habilidades y una ética propia, más allá de la sociedad de la que fue expulsado violentamente.

En las aproximadamente dos horas que dura el filme, Zambrano intenta desarrollar una historia de venganza y amor. Criszamver, no solo encuentra la justicia que por años ha ido buscando, sino que, en un giro de guion inesperado, se enamora de una damisela en apuros la cual le corresponde y se une a su vida en medio de la selva.

Este filme es un ejercicio autónomo de Zambrano, su financiación fueron 5 mil dólares gestionados por los propios bienes del director. Su producción, consistió en locaciones propias del director o de algún colaborador del filme, actores sin experiencia, escenas y diálogos improvisados, cámaras, maquillaje y vestuarios cedidos o prestados y su distribución realizada personal y puerta a puerta por el director y sus ayudantes.

La venganza de Cristóbal, contra todo pronóstico fue un éxito comercial. Se vendieron 18mil copias en DVD, pero además como lo señala Eduardo Henríquez, la importancia de este filme radica en la auto representación que hace el director de su espacio y de su hogar, en la anarquía de su forma de hacer cine que no busca la complacencia de un público profesional. Zambrano, según este científico social, recrea audiovisualmente los hechos sociales convirtiéndolos en testimonio y memoria cultural. (2018, 148–54).

3. Análisis del director

Cristóbal Zambrano, más conocido en el mundo cinematográfico marginal, como Criszamver, es un vendedor informal que un día decidió volverse cineasta y así cumplir su sueño de infancia.

En su filmografía, destacan las temáticas de venganza, sicariatos y todo tipo de tropelías que según su visión se producen en la ruralidad del margen, específicamente en Santo Domingo. Su cine bebe a cantaros de las grandes producciones *hollywodenses* de acción, no en vano se ha ganado el apelativo del Rambo criollo.

Pero este legado de influencias no se ha visto solo condicionado por su gusto personal, Criszamver, al ser un trabajador autónomo tiene contacto directo con la gente, asume sus preferencias y pretende entregarles un producto que él está convencido que será de su gusto.

Este autor, encontró su público en aquellos que consumen DVDs piratas llenos de acción. Además de las influencias extranjeras, este director oriundo de la Manga del cura, toma inspiración de otras fuentes como los noticieros -específicamente la crónica roja- otros vendedores informales y de los propios malhechores que cohabitan con él en su entorno (51).

Para Hernández, quien le dedica un documental completo a la figura del Rambo criollo, figuras como la de Cristóbal Zambrano representan un valor intrínseco para las culturas marginales, ya que incomodan a los grandes centros intelectuales de las urbes.

Esto debido a que, ellos, al tratar de emular los cánones representativos del cine y la televisión generan un lenguaje que puede ser señalado por la sociedad de burdo. Es aquí donde su condición socioeconómica, sus factores contextuales, su actuación, expresión, vestimenta y presencia, son estereotipadas como algo inferior, vulgar y popular, por aquellos que no se sienten representados en las narrativas audiovisuales. (153)

Su cine incomoda a las élites culturales, que no logra identificarse con sus propuestas pero que en sus hábitats es bien recibida y como fue el caso de *La venganza de Cristóbal* se vuelven un acontecimiento.

Para finalizar este análisis del director se puede decir que, en su filmografía, Zambrano, construye la figura de un vengador que se sumerge en los resquicios de la violencia que se pretende ocultar en los márgenes para devolver a los que la habitan, una sensación de esperanza y por qué no, de justicia. Según Henríquez, Zambrano en sus películas construye un héroe (2018, 154).

Ahora bien, luego de analizar tanto el filme como a su director, es momento de realizar un análisis fílmico de Cristóbal, el protagonista de la película que ocupa estas líneas. Tras ello, se procederá con los conceptos estudiados previamente a valorar si este protagonista de acción cumple los requisitos necesarios para ser llamado héroe y como ha sido graficado.

4. Análisis filmico de Cristóbal

Forma

La forma en que se encuentra retratado Cristóbal dentro del metraje del filme, se ve relacionado directamente por la forma artesanal de la producción del mismo. Su puesta en escena carece de una dirección estructurada y es manejada bajo las circunstancias fortuitas que surgen dentro del filme.

En la presentación de nuestro protagonista que inicia en el minuto 00:01:28 se puede observar una locación natural -como son las fincas en la ruralidad de Santo Domingo- luz natural, vestuario propio de los actores nula dirección de arte y maquillaje.



Figura 10. Cristóbal y su padre, 2013, Cristóbal Zambrano

La puesta en escena en este filme, no es sutil, pretende retratar fielmente el contexto en el que se pretende desarrollar a Cristóbal, es así que, si bien pudiera parecer descuidada, cumple con los requisitos narrativos que es el informar acerca del protagonista, como es su vida y su desarrollo.



Figura 11. Cristóbal y familia, 2013, Cristóbal Zambrano

La puesta en escena dentro del filme cumple una función pragmática, no deja nada a la subjetividad.



Figura 12. Cristóbal aprende a sobrevivir en la selva, 2013, Cristóbal Zambrano

Un claro ejemplo de ello, es la secuencia que empieza en el minuto 00:24:54, en el cual se muestra como Cristóbal aprende a sobrevivir en la selva, hasta volverse un adulto que se desenvuelve sin ningún problema entre ramas, piedras y maleza.

A partir de esta secuencia el director toma una decisión arriesgada al momento de graficar a Cristóbal ya que modifica su vestuario y lo deja con un taparrabos, un cliché que recuerda aventuras infantiles.

Ahora en el departamento de cinematografía encontramos que al igual que la puesta en escena, los planos usados van condicionados a la forma de producción y con fines netamente narrativos, ángulos y movimientos complejos de cámara no son utilizados para graficar a Cristóbal.

Durante las escenas de acción, las cuales tienen a Cristóbal como protagonista los planos son amplios. Planos generales y americanos son los elegidos para dar seguimiento a las peleas que son retratadas con la inestabilidad propia de una cámara en mano. Tal es el caso de la secuencia que inicia en el minuto 01:08:11 en el cuál Cristóbal enfrenta y vence a todos los villanos mientras utiliza a la selva como una extensión de el mismo.



Figura 13. Secuencia de acción de Cristóbal, 2013, Cristóbal Zambrano

La cámara se posiciona en favor de mostrar las habilidades que este vengador criollo ejerce sobre quien se enfrenta. El uso de luz natural en su extensión más artesanal provoca que muchas veces exista una sobresaturación en el metraje.

En cuanto al montaje es tratado de una manera secuencial, existe una gran cantidad de planos cuya duración es mínima. Esto dota de dinamismo a las largas secuencias que componen el filme.

Así mismo es indispensable mencionar que la música acompaña a Cristóbal durante su aventura, ya que en los momentos trágicos las melodías son melancólicas, en cambio en los momentos de acción, la música es épica. Así mismo existe una gran cantidad de efectos sonoros que acentúan la veracidad de las peleas mostradas.

En resumen, la forma fílmica de Cristóbal presenta una puesta en escena escasa que cumple un rol netamente narrativo de acompañar la historia, esta se ve restringida a utilizar elementos propios de las locaciones y de los actores quienes colaboran para la realización del filme, de la misma manera la fotografía pretende acompañar las acrobacias y maniobras ensayadas por Zambrano, dotando de un protagonismo a la selva mediante planos generales.

Contenido

Para desentrañar el contenido, o la narración que se presenta alrededor de Cristóbal, es imperativo identificar idea, tema y premisa.

La idea general alrededor del filme es la venganza y el exilio. En cuanto al tema encontramos que el deseo de venganza es la motivación principal que muestra el filme. Esto se ejemplifica literalmente en la escena que inicia en el minuto 00:21:23 en el cuál Cristóbal promete a las tumbas de sus padres encontrar a sus asesinos.

La premisa en cambio puede ser descrita como la venganza se vuelve el motor de una vida rota.

Antes de empezar a describir los rasgos psicológicos, personalidad, motivos y conflictos de Cristóbal, es de suma importancia recordar a quien lo crea.

Criszamver Zambrano, vendedor ambulante de profesión y cineasta por convicción es un soñador que pese a las limitaciones que encontró en su búsqueda artística se logró rebelar contra las convenciones academicistas autorales y de la crítica cultural.

Pero no solo ello, su personalidad se ha fusionado con su personaje de la pantalla. Es por ello que este Rambo criollo recorre en bicicleta y con nada más que un taparrabo las calles de su periferia promocionando sus obras artísticas. Este director asume a la urbe como un circo donde debe seguir representando un papel que lo satisfaga a él y a su público (150).

Este director que hace de su propia vida una extensión de su filmografía, no teme poner en riesgo su vida, peor aún su economía o futuro, al igual que su yo en pantalla, está dispuesto arriesgarlo todo por un motivo.

Y en ambos el motivo principal es la venganza, si Cristóbal juro a la tumba de sus padres vengarse de quienes cegaron sus vidas, Criszamver en cambio hizo lo mismo a todos aquellos que lo menospreciaron cuando decidió hacer cine. En palabras del artista: mi venganza no la hice con malas palabras o golpes. Me vengué con trabajo. Esos fueron los golpes para quienes no me apoyaron (Landeta 2015, párr. 8)

Ahora, al analizar a Cristóbal dentro del filme que ocupa estas líneas, se logra verificar que es aquel que da cuerda a la narrativa para que el desarrollo del filme se produzca, es quien interactúa con el resto de personajes y quien enfrenta los conflictos por tanto es el personaje principal convirtiéndolo en protagonista.

Su personalidad puede ser descrita como melancólica y solitaria tal como se observa en la secuencia que inicia en el minuto 01:28:13, en la cual pese a la atracción que siente por Clarita, la invita a irse de la selva para siempre.

Así también se puede observar cómo su carácter es apasionado y altruista, rasgo que se ve claramente en la secuencia que inicia 00:53:39 en el cual sin saber aún que los secuestradores son sus objetivos de venganza, decide ayudar a la indefensa Clarita.

En cuanto a los motivos que empujan a Cristóbal a embarcarse en esta aventura en la selva es la venganza que anida en su corazón, pero que se ve diluida luego al sentir el llamado de la justicia para liberar a una indefensa.

El conflicto que se encuentra dentro del desarrollo del personaje, es el del dolor por la pérdida de sus padres y el del llamado de justicia.

Sus tomas de decisiones son valientes, arriesgadas y aventureras, su visión de la vida le hace estar en constante movimiento y por ello no puede detenerse para asumir las convicciones morales imperantes de una sociedad que parece no solo haberlo marginado a él sino a toda la comunidad que representa.

5. Interpretación del héroe en Cristóbal

Acción heroica

Una vez desentrañado los rasgos tanto de forma y contenido en relación con Cristóbal, se logra visualizar que cumple rasgos fundamentales en lo que hemos llamado en esta investigación como acción heroica.

Volviendo a Bauza, logramos entender que si algo se admiraba de los héroes era su móvil ético, sus motivaciones de solidaridad y justicia. En este canon ingresa sin lugar a dudas Cristóbal y su entereza de carácter para rescatar a Clarita de las manos de unos bandidos.

Esta acción, que no esperaba una recompensa de ningún tipo convierte a este salvador en un héroe admirado y un ejemplo a seguir. Su hazaña es transmitida y pervive en la gente de su comunidad, su figura se vuelve casi mítica al ser llamado el hombre de la selva, tal cual se visualiza en la escena que empieza en el minuto 01:32:25.

Entonces concordamos con Henríquez en este apartado, quien en su documental sobre la figura de Criszamver Zambrano, aseguraba que los personajes de este transferían sus experiencias del campo a la ciudad con la percepción de un redentor, vengador, un héroe que devuelve la esperanza y la justicia social (2018, 154).

Imagen del héroe

En lo concerniente a la imagen cinematográfica que configura a Cristóbal se percibe una mezcla de varias características que configuran distintas etapas de producción de cine.

Si bien por la época de su producción, Cristóbal ingresa en la imagen del cine postmoderno, sus características al ser retratado pueden ser relacionadas con algunas de la época del cine clásico, estas características específicas conciernen al héroe en movimiento, ya que como se repasó previamente, este tipo de héroe basaba su personalidad en la continua acción, el verse detenido era su final.

Otra característica que se asemeja a lo que se definió como héroe en movimiento, es la temática del *leiv motiv* que marca gran parte del objetivo de Cristóbal, esto será la clásica chica conoce a chica y en la inocencia que se trasmite en su relación de pareja.

No obstante, la imagen del héroe posmoderno se hace presente de igual forma, esto se ve marcado en el surgimiento de Cristóbal desde la periferia, temiendo a la ciudad y lo que representa como un órgano represor de su libertad alcanzada en la selva.

Héroe en el cine ecuatoriano

Nuevamente se regresa a Luzuriaga para pensar como los héroes en el cine ecuatoriano se fusionan con sus autores, como se ha explicado anteriormente la línea entre el personaje y autor es nula al hablar de Cristóbal y Criszamver Zambrano.

De idéntica forma se observa como Cristóbal representa un héroe que se asemeja a la marginalidad de su cine, un héroe lejos del esteticismo que se busca desde la academia. Un héroe que se construye desde el aislamiento que producen las ciudades. Un héroe que genera un cuestionamiento al concepto de ‘industria’ a través de una serie de prácticas artesanales, cuestiona al mercado del filme en tanto mecanismo de exclusión social y, finalmente, pone en entredicho el gusto ilustrado de la clase media modelado en la cultura euroamericana (Alvear y León 2009, 15).

Ariel en *Dedicada a mi ex* de Jorge Ulloa

1. Presentación y contextualización

Dedicada a mi ex, se estrenó en noviembre del año 2019 tras un año de producción entre Ecuador y Colombia. La película se volvió un éxito en taquilla, convirtiéndose en la película más taquillera en la historia del cine en Ecuador con 320.000 espectadores y teniendo un estreno simultáneo en diferentes países de la región donde acumuló más de 520.000 espectadores (El Universo 2021, párr. 13)

Además, cabe resaltar que esta cinta se convirtió también en la primera película ecuatoriana en llegar a las plataformas de *streaming*, aterrizando en *Netflix* donde continuó su camino de éxito comercial.

Llama la atención que esta película no contó con apoyo estatal, ni de ningún organismo de fomento de cine ecuatoriano, así como también el hecho de que su rodaje se haya llevado a cabo totalmente en Colombia.

Estas circunstancias marcan una clara distancia con otras películas contemporáneas de la pequeña industria del cine nacional, como la ya analizada *La mala noche*, con quien compartió año de estreno.

Pese a esta enorme diferencia, y ser una cita apátrida, se entiende que esta película forma parte de ese nuevo cine ecuatoriano que ya ha sido mencionado anteriormente, ya que comparte características con aquel cine mestizo y glocal que Coryat y Zweig mencionan.

Cabe resalta de igual manera que *Dedicada a mi ex* sea adhiere a la tendencia de la world wide web, donde prima la creación de contenido, es un filme sin barreras ni compromisos.

2. Resumen e impacto

Después de haber sido abandonado por Carol, Ariel lo tiene claro: dejarlo todo para viajar y recuperarla, pero no cuenta con el dinero suficiente para hacerlo. Cuando todo parece perdido surge una oportunidad: inscribirse en una batalla de bandas donde el ganador obtendrá 10.000 dólares. Decidido a conseguir su objetivo, reúne una banda de rock conformada por su atolondrado amigo Ortega, una baterista rebelde llamada Felicia y Néstor, un mal guitarrista cristiano. En el camino, la banda tendrá que decidir entre el premio o su amistad, mientras Ariel descubre que el amor, al igual que una buena canción, llegan cuando menos te lo esperas. (Ocho y medio 2019)

Para empezar a analizar el impacto de la ópera prima de Jorge Ulloa se requiere una mirada hacia el mundo de internet, a la web como plataforma de producción, distribución y consumo de contenido.

Ariel, el protagonista de *Dedicada a mi ex* encarna la cúspide del proyecto web llamado *Enchufe Tv*, un proyecto surgido de la mente de Jorge Ulloa y compañía, que, cansados de buscar oportunidades laborables en la TV tradicional, decidieron refugiarse en los nuevos medios digitales y de distribución de contenido.

YouTube, se volvió la plataforma desde donde este grupo de cineastas quiteños consolidó un nuevo lenguaje audiovisual. Un lenguaje ligado a lo digital que tiene marcadas características: ritmo acelerado, cortes rápidos, multiplicidad narrativa e hipertextualidad que moldea un mundo digital (Guerra 2022, 88).

Este proyecto no solo ha marcado un antes y después en la industria audiovisual ecuatoriana, sino que se ha convertido en un éxito global. Sus números los avalan: 26,7

millones de suscriptores, más de 10 billones de visualizaciones y un total de 1.1mil videos subidos a su canal de YouTube.

El éxito de esta empresa es un claro ejemplo de la consolidación de una estética digital, que basa su éxito en la compartición inmediata, en las calificaciones por *likes* y en las reacciones con emoticones. Dentro de este mundo es que surge Ariel, y la ficción que narra su aventura.

La película es una comedia juvenil bien lograda, utiliza un humor ligero muy acorde a los sketches que hicieron famosa a su productora, con una clara influencia de Edgar Wright y su “humor visual” En palabras de su propio director: no quisimos traicionar el lenguaje (audiovisual) que hemos desarrollado durante tanto tiempo, la cinta es súper rápida, súper digital, lo único que cambia es la presentación (Ulloa en El Telégrafo 2019, párr. 3)

Al respecto varios críticos de cine han calificado a la película como una extensión más del proyecto consolidado en YouTube, siendo este un producto seguro que estuvo creado para un público en específico, aquellos que se la pasan viendo videos en celulares, una película de los creadores de Enchufe tv para los fans de Enchufe Tv (López 2019, párr. 6; Linares 2019, párr. 7)

La película aborda temas comunes ya tratados en su alma mater: comedia, drama adolescente, desamor, y situaciones de la vida cotidiana. En este aspecto es que la película destaca ya que al igual que sus sketches antecesores, logra una identificación con su público.

Al respecto Montaña ya señalaba que mediante las nuevas tecnologías los jóvenes han creado comunidades virtuales donde se identifican y comparten a través de arquetipos de humor globales (2015, 10).

Ariel al igual que los que ven su aventura, se desarrolla en un *bios* virtual, en redes sociales y reconocimiento online. Su travesía en busca del amor no se aleja de las computadoras ni de los *influencers* de la red.

3. Análisis de director

Jorge Ulloa forma parte de la nueva generación de autores salidos de la academia, influenciado e inspirado más de las grandes producciones de Hollywood y el cine europeo

que de aquel tercer cine latinoamericano que en los 70-80 configuraban las enunciaciones en la región.

No solo esto diferencia en la forma en que este autor diseña sus ficciones, el humor es una temática que sobresale en su filmografía, siendo este un tema atípico dentro de las producciones nacionales y las preocupaciones comunes de los autores ecuatorianos.

Al respecto narra una anécdota de sus años en el instituto, donde en un festival de exhibición cinematográfica universitaria, su cortometraje era un unicornio de comedia rodeado de cortos experimentales y dramáticos (Ulloa en Vergara 2022, párr. 15)

Ulloa, un socialista moderado como el mismo se define, ha configurado al *sketch* como un modelo estético dentro de la web. Esta nueva estética nacida en YouTube se caracteriza por un ritmo acelerado, incidencia de sonido, memes y personalidades de internet como enganche a la audiencia y con sobre estimulación al espectador.

Al respecto menciona que este estilo procura que las técnicas cinematográficas se adapten a los nuevos medios (Guerra 2022, 79).

Además de ser un empresario exitoso y un director reconocido, este quiteño de 33 años se ha convertido en un gurú del manejo de contenido para redes sociales. Un ejemplo es el curso que oferta llamada: ¿cómo crear contenido viral? en la plataforma de educación *Netzun*.

Una vez finalizado el primer acercamiento a *Dedicada a mi ex* y a su director, es momento de realizar un análisis fílmico de Ariel, su protagonista.

5. Análisis fílmico de Ariel

Forma

La forma en que Ariel, es representando durante el metraje del filme se desarrolla desde una puesta en escena que responde a las características del web-cine las cuales según Guerra son: ritmo acelerado, cortes rápidos, multiplicidad narrativa, sobreexposición del color e hipertextualidad (2022, 88). En la primera secuencia del filme que inicia en el minuto 00:02:27 el protagonista es presentando en una atmosfera donde se saturan los colores y se hace uso de la voz en off como introducción al personaje.



Figura 14. Ariel, 2019, Jorge Ulloa

Así mismo en esta secuencia, se enmarca otro aspecto fundamental en la puesta en escena del filme, el rigor.

Al hablar de rigor, se debe referir a la minuciosidad estética y cuidada del filme, ya que mediante el departamento de diseño de producción se logra una estética idéntica que ancla esta película como una extensión del proyecto principal de sus creadores. Es decir que Ariel, se vuelve parte de los varios protagonistas que existen en la ya mitología de *Enchufe TV*. Ejemplo claro de esto son las secuencias que dan inicio en el minuto 00:11:34; 00:13:51 y 00:25:18.



Figura 15. Fotogramas de Ariel, 2019, Jorge Ulloa

En relación con este último punto, es fundamental mencionar que Ariel, es interpretado por un actor regular dentro del proyecto web: Raúl Santana, quien sostiene la

narrativa del filme, llegando a lograr una actuación que trasmite emociones a los espectadores, pese a que su personaje de Ariel, llega a ser un poco pasivo y exasperante.

Además, este punto es fundamental para entender la conexión que el público tuvo con la película, ya que como se a mencionado anteriormente la estética del web-cine necesita hipertextualidad, y está viene dada por conocer a celebridades de internet que cumplen un rol de fidelización con el público objetivo.

Siguiendo con la puesta en escena es de importancia notar como la elección de vestuario en Ariel, lo contrapone con el resto de personajes, y del tono mismo de la película. Sus atuendos pasan desapercibidos tanto en estilo como color si se lo compara con el resto del elenco.



Figura 15. Ariel, Ortega, Néstor y Felicia, 2019, Jorge Ulloa

Ulloa muestra asimismo gran habilidad para transmitir las emociones de Ariel mediante el uso del color, ya que, durante la mayor parte del filme, los colores cálidos y sobre expuestos priman mientras Ariel sobrevive a una ruptura amorosa, y una inestabilidad propia de un desamor.

En cambio, cuando logra volver a tener una estabilidad emocional, y enamorarse nuevamente, el azul y los colores fríos con gran nivel de saturación eso sí, se hacen presentes.

Tales son los casos de las secuencias que inician en 00:58:10 donde Ariel se acerca emocionalmente a Felicia; 01:26:03 en el inicio del concierto final y 01:30:00 Ariel, vuelve a ser feliz.



Figura 16. Ariel, Fotogramas de Ariel feliz, 2019, Jorge Ulloa

En cuanto a la cinematografía el filme está compuesta de una correcta composición fotográfica, hay un especial cuidado con el lenguaje cinematográfico. Si algo llama la atención en este apartado de la forma, son los movimientos de cámara que se utilizan durante el desarrollo de la fábula protagonizada por Ariel.

Constantes zoom, tanto hacia dentro como fuera, a más de varios paneos con giros completos de 360 grados, son la marca de la casa que acompañan esta aventura romántica.

El montaje en cambio es marcado por un ritmo vertiginoso, la película en su totalidad está compuesta por más de 3500 planos de los cuales muchos son *inserts* que complementan los gags mostrados en pantalla protagonizados por Ariel. Tal es el caso de la secuencia que inicia en el minuto 00:48:30.

Para finalizar este acercamiento a la narrativa se debe mencionar que el sonido juega un papel fundamental en la creación de la imagen del protagonista. Ya se mencionó como en la presentación de Ariel es guiada por una voz en off, pero además durante la hora y media de metraje el sonido tanto diegético como no diegético son una parte activa de la trama. Efectos sonoros y música crean un entorno propio de la web-cine alrededor de Ariel.

Contenido

Con motivo de la búsqueda de la narración o contenido dentro de la construcción de Ariel, se procederá de igual manera que con los otros objetos de estudio. Esto quiere decir que se debe buscar: idea, tema y premisa del filme.

La idea es simple, presentar una comedia romántica juvenil que se desarrolle según las reglas ya establecida en el *bios*-virtual, marca de la casa de quienes producen y dirigen esta película.

Al respecto, Ulloa ha sido enfático en afirmar que la intención de esta película ha sido la de adaptar al cine a los nuevos medios, en su caso a lo digital de la web.

En cuanto al tema de la aventura de Ariel y compañía es fácil localizarlo. El amor como motor de búsqueda y objetivo de la trama. Si bien en un principio del filme se puede inferir que es el miedo a perder el amor, el eje central de la narración, con el pasar de los minutos notamos cual es la verdadera intención del director.

Para ejemplificar, se puede tomar en cuenta a la secuencia que inicia en el minuto 00:07:15 en la cual Ariel, confiesa a Ortega sus sentimientos y futuros planes para reconquistar a su ex novia. Siendo llevado por el miedo como motor.

Para luego pasar a la secuencia que inicia en el minuto 00:25:15, en el cuál Ariel es atropellado -literalmente- por Felicia. Cambiando el rumbo de la narración del filme.

Ahora en el caso de la premisa puede esta ser redactada de la siguiente manera: un adolescente con el corazón roto encuentra un nuevo amor.

Así mismo es de suma importancia mencionar como a través de la escritura de esta aventura romántica, se sostiene un imaginario contemporáneo colectivo, el mundo de las redes sociales y la web como sostén del espacio social. Emoticones, *likes*, seguidores y memes de internet son parte activa y moldeadores del mundo donde la búsqueda de Ariel transcurre. En relación con esto Guerra sostiene que el mundo que se crea desde el guion de esta película, es un mundo que sin redes sociales e internet no puede suceder. Al igual que en la realidad actual, el mundo ficticio de *Dedicada a mi ex* es un mundo hiperconectado (2022, 81).

Previamente a pasar revisión a la construcción de personalidad, comportamiento y rasgos personales de Ariel, es importante mencionar que él cumple con los requerimientos propios que un protagonista debe tener, es decir es quien motiva y mueve la trama. Así mismo es con quien interactúan los personajes secundarios y además es quien emprende un viaje desde la comodidad de su mundo común hacia un futuro incierto.

Los rasgos de personalidad de Ariel vienen marcados por cierto temor a lo desconocido, a afrontar un mundo sin su novia y a la timidez que lo caracteriza. Empero de lo señalado, él también es una persona apasionada y sobre todo enamoradiza.

Así mismo se ve en el también rasgo de una personalidad egoísta, narcisista e individualista ya que para cumplir con sus objetivos no duda en traicionar a su grupo cercano, tal es el caso de la secuencia que inicia en el minuto 01:06:30, en el cuál pese a los deseos del resto decide que su presentación musical no sea en vivo.

Hay que agregar de igual manera que Ariel, no le importa hacer trampa o manipular a los suyos para lograr la empresa en la que esta inmiscuido, tal como lo retrata la secuencia que da inicio en el minuto 00:31:00, en el cuál manipula a Felicia, para que está acceda hacer

trampa junto a él o en la secuencia siguiente que da inicio en el minuto 00:32:01 en el cual se vale de un software de computación para lograr que su canción suene bien.

Pero así mismo es menester mencionar como durante el trayecto de la aventura, Ariel también desarrolla un sentido de empatía con el resto y al finalizar su viaje termina venciendo a sus propios miedos y timidez, tal como es el caso de la secuencia del concierto la cual inicia en el minuto 01:24:22.

Para finalizar este paneo en la construcción de la narración de Ariel, se debe revisar los objetivos, motivaciones y conflictos que enfrenta durante su aventura.

El objetivo primigenio de Ariel es el de re conquistar a su novia y que está no lo abandone. Sus motivaciones vienen enmarcadas en este contexto de desamor, ya que la idea de conseguir dinero para su viaje es la única manera que visualiza para lograr su cometido. Y los conflictos surgen derivados por su propia personalidad.

Una vez finalizado el análisis tanto de forma y contenido o narrativa y narración en la imagen cinematográfica de Ariel, es momento de enfrentar y poner en tensión con los conceptos previamente repasados como son héroe, imagen de héroe y el héroe en el cine ecuatoriano.

5. Interpretación del héroe en Ariel

Acción heroica

Las acciones que Ariel desarrolla durante los 90 minutos del filme quedan lejanas a lo que durante esta investigación hemos denominado como acción heroica.

Ariel, no se sacrifica. Característica fundamental para valorar a un personaje como heroico según Hernández. Tampoco demuestra una entereza de carácter distinta al resto, o una búsqueda basada en un principio de solidaridad o justicia social como lo menciona Bauza. De igual manera sus acciones no ejemplifican ni el paroxismo del amor o de la bravura como lo solicitaría Savater.

Ariel, es un protagonista, pero transcurrida su aventura se puede valorar que no es un héroe.

Es un joven común que logra una identificación con adolescentes que se parecen a él, adolescentes que son asiduos a ver contenido semejante al que Ariel personifica.

Por ello parecería que esta aventura ya no se adhiere al viaje del héroe para poder identificarse con los espectadores, sino que esta se da alrededor de la situación y el entorno virtual que lo rodea. Ariel, entonces es un protagonista que transita imaginarios colectivos dentro de la virtualidad.

Imagen del héroe

Si bien es cierto Ariel no ha cumplido las características bases para poder llevar la etiqueta de héroe, por motivos de su importancia en el espectro audiovisual ecuatoriano, sobre todo en los nuevos medios de producción de contenido, se continuará con su análisis en cuanto a imagen cinematográfica.

Este protagonista no héroe, comparte muchas características similares a lo que se ha definido en capítulos anteriores como el héroe posmoderno en la cinematografía.

Primero se puede regresar a ver nuevamente a García, quien ya daba luces a las características propias del cine posmoderno, en las que es importante resaltar en este caso en particular la virtualidad e intertextualidad que los filmes producidos en la época mantienen.

Como se ha venido repitiendo, Ariel es una extensión de un proyecto nacido en internet y que causa furor en Ecuador y Latinoamérica. Es un protagonista más de una mitología ya estructurada, con arquetipos y estereotipos que basan sus estructuras en los algoritmos sostenidos por *likes* y *shares* dentro del mundo digital.

Además, Ariel, el protagonista no héroe de *Dedicada a mi ex*, navega en otra de las características esenciales que el héroe posmoderno en la cinematografía manifiesta y es que su presencia anula a los grandes relatos: el gran héroe, los grandes peligros, la gran aventura, el peligro existencial y el gran propósito se ven difuminados en una aventura que transcurre en la identificación o como diría García Hernández en prácticas pragmáticas suigéneris (2008, 14).

Héroe en el cine ecuatoriano

Para finalizar este análisis e interpretación es necesario entender como Ariel, el protagonista no héroe de la ópera Prima de Jorge Ulloa, se construye dentro de un imaginario colectivo que se identifica en el mundo de la web.

Si bien el filme analizado, se encuentra dentro de lo que se ha denominado nuevo cine ecuatoriano: pequeño y glocal. Compartiendo características con esta tendencia en el audiovisual nacional, también es un producto disruptivo en cuanto se vuelve universal.

El mundo de la web rompe límites y burla fronteras, Ariel no representa a un protagonista dentro del cine nacional, su forma se basa fuera de los límites de la ecuatorianidad si es que cabe el término. La producción de sentido que este filme conforma no refleja a priori el contexto nacional, sino que basa su representación en relación con comunidades virtuales en donde el contenido de internet forma un nuevo imaginario popular.

Ariel no refleja la identidad ni ideología de su director, Ariel se construye bajo la identidad e ideología de la web.

3. Patrones de semejanza y diferencia

Para lograr vislumbrar como se está construyendo el héroe de ficción en el cine ecuatoriano contemporáneo se procederá a encontrar tanto patrones de semejanza como de diferencias entre los objetos de estudio propuestos. Para ello se agrupará y enfrentará a los 3 protagonistas con las categorías conceptuales estudiadas previamente.

Del héroe y la acción heroica en Dana, Cristóbal y Ariel

Para indagar las características que cimentan al héroe, a aquel que según Hernández debe tener como bandera el sacrificio (2016,59) se debe mirar el contenido de cada uno de los protagonistas ya que en esta arista del análisis es donde se encuentra tanto su personalidad, motivaciones y visión del mundo en general.

Dana personifica y homenaja a las víctimas de explotación sexual. Su objetivo va alineado a la ayuda de mujeres más vulnerables y necesitadas como es el caso de su hija y luego Lulu.

En la misma línea de la ayuda y solidaridad encontramos a Cristóbal, quien ve en Clarita al ser necesitado que necesita ser auxiliada. Ambos protagonistas no dudan en ponerse en riesgo para salvar a quien los necesita, es su móvil ético fundado en un principio de

solidaridad y justicia social lo que les convierte en un modelo de acciones a imitar tal cuál como lo explicaría Bauza previamente (2007,5).

El héroe y la heroína de estas ficciones ecuatorianas llevan su bravura al extremo, y como regla común es que esta pasión desbordada los llevé al infortunio como el caso de Dana al finalizar su aventura.

Entre estos dos héroes encontramos un patrón de semejanza, estos personajes se acercan porque en sus aventuras se imponen al monstruo de las tinieblas, a la adversidad, esta victoria es la que los proporciona el título de protagonistas heroicos.

No así en el caso de Ariel quien lidera la comedia web *Dedicada a mi ex*. En el caso de este protagonista-no héroe no podemos encontrar ninguna de las características básicas que la acción heroica requiere.

Si bien su objetivo se basa en uno de los sentimientos que más paroxismo y belleza encarna al ser humano, su desarrollo y personalidad no cimienta aquello que Savater definía como lo heroico, lo cual se expresaba en encontrar algo excesivo, huracanado, una voluntad dispuesta a afirmarse sin concesiones (2010,184). Es decir que no encontramos en su aventura ni sacrificio, virtud ni entereza.

La imagen del héroe y la heroína en Dana, Cristóbal y Ariel

Tanto Dana, Cristóbal y Ariel en cuanto a imagen cinematográfica comparten patrones de semejanza los mismas que responden a la tipología del héroe posmoderno.

Su construcción visual parte desde una especial atención al lenguaje cinematográfico, saturando en cantidad de planos y colores, utilizando movimientos bruscos de cámara, montajes rápidos y dinámicos y usando el sonido como pieza fundamental dentro de su creación audiovisual.

Estas características caben perfecto en el la descripción que Gutiérrez hacía del cine posmoderno en el cuál la imagen está por encima de todo, afirmando que es este es un cine esteticista (2014, 15).

Este patrón de semejanza solo se ve cooptada por los contextos de producción de cada uno de los filmes.

Ya que, si Dana y Ariel se enmarcan dentro de una puesta en escena bien cuidada, con un correcto y a veces bello uso del lenguaje cinematográfico todo esto apoyado por la

tecnología y los instrumentos que el cine producido en la ciudad puede otorgar, Cristóbal se construye alrededor de la improvisación y el pragmatismo de los recursos que su creador puede utilizar.

Otra simetría ahora en el contenido de cada uno de los protagonistas estudiados es la forma en que su personalidad ha sido construida. Dana es una mujer solitaria, introspectiva, individualista, apasionada, valiente. Cristóbal en cambio es melancólico, solitario, apasionado, altruista, valiente. Por su parte Ariel es temeroso, tímido, egoísta, narcisista, individualista, manipulador, enamoradizo, melancólico.

Como se puede ver las personalidades de cada uno de los protagonistas estudiados van ligadas a la melancolía, a la reflexión y la soledad. Además, que ninguno se caracteriza por tener rasgos divinos. Son seres humanos comunes que habitan la ciudad o la periferia.

Estos héroes posmodernos del cine ecuatoriano contemporáneo tienen un patrón de semejanza. Su personalidad se construye sin una línea clara entre el bien y el mal, sus valores se vuelven más individualistas y relativos. Ellos se alzan contra los grandes relatos basando sus aventuras en pequeñas gestas que reflejan esa tendencia esteticista posmoderna relacionado a lo que Imbert llamó el tríptico de la violencia y a la hipertextualidad.

La imagen del héroe en el cine ecuatoriano

En cuanto a la imagen del héroe en el cine ecuatoriano vemos como la representación e identidad es el patrón común en los tres objetos de estudio.

Dana, refleja al cine mestizo producido en la ciudad a la que su autora pertenece, su historia es glocal patrocinada por fondos concursables. Su aventura es una lucha social que parte desde la militancia feminista, ideología que su creadora Gabriela Calvache comparte.

Cristóbal por su lado refleja al cine marginal, al denominado cine guerrilla que surge en los márgenes alejados de la academia. Este personaje parte desde la informalidad para incomodar a las grandes élites intelectuales que no alcanzan a ver a autores como Cristóbal Zambrano.

Ariel en cambio se muestra desde la comunidad web, lo virtual y global. Su historia se narra compartiendo características con su creador quien es un gurú e ideólogo de las comunidades virtuales y la creación de contenido.

Es por ello que para entender este patrón es menester volver a Muhlethaler, quien ya daba luces de como la ideología y la representación confluyen en la creación de personajes de ficción (2017, 90-91). Y también a Luzuriaga quien ya mencionaba que existe una tendencia identitaria a la heroificación por parte de los autores ecuatorianos (2019, 242).

El patrón de semejanza en los héroes de ficción del cine ecuatoriano contemporáneo replica un universo de representación e identificación tanto social, cultural y epistémico de cada uno de sus autores.

<u>OBJETO DE ESTUDIO</u>	<u>FORMA</u>	<u>CONTENIDO</u>	<u>ACCIÓN HEROICA</u>	<u>IMAGEN DEL HÉROE</u>	<u>HÉROE EN EL CINE ECUATORIANO</u>	<u>DIRECTOR</u>
Dana, en <i>La Mala Noche</i>	<p>Puesta en escena: Cuidada, sensual, sobre exposición de luz, sombras marcadas, minimalista, colores opacos sobreexposados. El maquillaje y vestuario cuidado y adecuado a las emociones del guion. Colores saturados.</p> <p>Cinematografía: Estilizada y opresiva. Planos a elección de la implicación que el director pretende con el observador. P.P, P.P.P en momentos de tensión emocional, PM y PG en secuencias de sensualidad. En movimientos destacan los planos en mano. Gran cantidad de planos.</p> <p>Montaje: Secuencial, y flashbacks e inserts.</p> <p>Sonido: No diegético, música de ambiente.</p>	<p>Idea: Homenaje a la vida y valentía de mujeres que sobrevivieron a tráfico sexual.</p> <p>Tema: Explotación sexual.</p> <p>Premisa: Mujer se rebela contra los que la oprimen.</p> <p>Personalidad: Melancólica, solitaria, introspectiva, individualista, apasionada, valiente.</p> <p>Objetivos: Salvar a su hija, salvar a Lulu.</p> <p>Motivación: Falta de dinero para ayudar a su hija.</p> <p>Conflictos: Enfermedad de su hija, deuda con Nelson, Adicción.</p>	Sacrificio, valentía, amor apasionado	Posmoderna, tríptico de la violencia, no es modelo de imitar, sin línea entre el bien y el mal, mujer del margen.	Imagen de cine mestizo, glocal, identitaria	Ciudad, fondos concursables, academia, luchas sociales, contestaria, contenido social, feminista.
Cristóbal, en <i>la Venganza de Cristóbal</i>	<p>Puesta en escena: Artesanal, fortuita, sin estructura, natural, pragmática, cliché. Colores sobreexposados.</p> <p>Cinematografía: P.G y P.A, luz natural y cámara en mano. Gran cantidad de planos. Colores saturados.</p> <p>Montaje: Secuencial, y flashbacks e inserts.</p> <p>Sonido: Diegético y no diegético, música épica.</p>	<p>Idea: Aventura de un hombre obsesionado con la venganza.</p> <p>Tema: Deseo de venganza.</p> <p>Premisa: Niño se veng de la muerte de sus padres.</p> <p>Personalidad: Melancólica, solitaria, apasionado, altruista, valiente.</p>	Móvil ético, solidaridad, justicia, entereza de carácter, figura de culto.	Posmoderno, tríptico de violencia, héroe del margen, ruralidad.	Marginado, rebelde, cine identitario, cine guerrilla.	Informalidad, ruralidad, cine guerrilla, crónica roja, incómodo.

		<p>Objetivos: Vengar a sus padres, salvar a Clarita</p> <p>Motivación: Venganza y justicia</p> <p>Conflictos: Asesinato de sus padres, exilio, secuestro de Clarita.</p>				
Ariel, en <i>Dedicada a mi ex</i>	<p>Puesta en escena: Cuidada, web-cine, saturación del color, hipertextual. Maquillaje y vestuario se contraponen al resto del tono del filme Colores saturados</p> <p>Cinematografía: Estilizada, buena composición, uso del lenguaje cinematográfico. Movimientos de cámara, zooms, paneos 360 grados. Gran cantidad de planos</p> <p>Montaje: Secuencial, vertiginoso, rápido, lleno de inserts y gags.</p> <p>Sonido: Música original, sonido diegético y extra diegético importante</p>	<p>Idea: Comedia romántica juvenil que se desarrolle según las reglas ya establecida en el bios-virtual</p> <p>Tema: Búsqueda del amor</p> <p>Premisa: Adolescente con el corazón roto encuentra un nuevo amor</p> <p>Personalidad: Temeroso, tímido, egoísta, narcisista, individualista, manipulador, enamorado, melancólico</p> <p>Objetivos: Re conquistar a su ex novia, enamorar a Felicia.</p> <p>Motivación: Búsqueda de amor</p> <p>Conflictos: Corazón roto, falta de talento, tímides</p>	No cumple ninguna de las características básicas para llevar la etiqueta de héroe.	Posmoderno, virtualidad, hipertextualidad, digital, web, suigéneris	Identitario, comunidad virtual, global, web.	Ciudad, academia, YouTube, web, creador de contenido.

Tabla 1. Patrones de semejanzas y diferencias.

Conclusiones

La presente tesis que ha tenido como objetivo conocer cómo se construye los héroes de ficción dentro del cine ecuatoriano contemporáneo ha dado paso no solo a la respuesta alrededor de la pregunta principal de investigación, sino que, derivada de la indagación conceptual, metodológica y al acercamiento a los objetos de estudio ha permitido concluir también que:

El concepto héroe es una palabra cargada de mística y también de una polisemia que arrastra a una confusión latente hasta el día de hoy. La cual es confundir al término héroe con protagonista.

La etiqueta de héroe o heroína se puede adjuntar a un protagonista de ficción cuando esté tras terminar su aventura haya cumplido ciertas características las cuales lo hemos definimos como acción heroica.

La acción heroica contiene características ontológicas, metafísicas y semidivinas, pero no es excluyente a hombres y mujeres terrenales. Este concepto asociado a lo supremo y trascendente también se puede ver reflejado en la vida y obra de personas que sobresalen por sus acciones, que reflejan los más altos valores de su época, sus más grandes ideales y aspiraciones que son el ejemplo de la valentía, solidaridad y desinterés, en resumen: son aquellos en quienes se puede vislumbrar la virtud de la sociedad que representan.

En la actualidad los héroes surgen y nacen desde la cotidianidad. No han desaparecido, sino que han venido evolucionando hasta adaptarse a los nuevos tiempos que vienen marcados por una sobreproducción de imágenes, hiperconectividad a la web y sobreestimulación ligada a la constante creación de contenido.

En síntesis, el héroe no puede permanecer inmutable, pero la acción heroica, sí.

El lenguaje cinematográfico adaptó a estos personajes y buscó según la época de producción la forma en que mejor estos reflejen los valores más álgidos y apreciados de la sociedad que pretendían representar.

Esto dio como resultado que la puesta en escena, cinematografía, montaje y sonido crearan tipologías heroicas distintas. Un héroe cinematográfico distinto para cada época de la historia del cine.

Es por ello que, en la actualidad, en la tan mencionada y manoseada posmodernidad el héroe cinematográfico cumple algunos requisitos dentro de su construcción visual: gran cantidad de planos, colores sobresaturados, movimientos bruscos de cámara, montajes rápidos y dinámicos y el sonido como pieza fundamental dentro de su creación audiovisual.

Al respecto cabe mencionar que la dimensión estética dentro de los héroes posmodernos viene enmarcada en temáticas recurrentes como son la violencia, muerte y horror dando como única salida a estos personajes la muerte, la locura o lo sobrehumano.

Ahora bien, en cuanto a la narración, a la forma en que el héroe cinematográfico se construye en base a su personalidad, valores, ética e ideología, encontramos también varias características propias que se vuelven comunes dentro del espectro cinematográfico actual.

Su personalidad es más reflexiva, flemática, siente un profundo nihilismo y en muchos casos desesperanza, niega el determinismo y se enfrasca en una batalla contra él mismo, es un personaje dual, su moral es por lo menos ambigua y casi nunca es un modelo a imitar. Ya no busca el gran propósito ni afronta el gran viaje.

Como resultado ha surgido la tipología heroica del héroe posmoderno, dentro de esta investigación lo llegamos a denominar como el héroe esquizofrénico. Este modelo de personaje es el que llena hoy en día las salas, televisiones y pantallas de celulares.

En él o ella, la sociedad contemporánea se ve reflejada, es la aspiración que muchos queremos llegar a ser, un personaje que toma las riendas de su propio destino negando a las grandes instituciones que son moldeadas por el poder. Instituciones que otrora fueron sacralizadas son los principales antagonistas de estos héroes cinematográficos que reducen las distancias con la gente común.

Además, durante la investigación se pudo llegar a otra conclusión la cuál es dar por sentada la casi nula diferencia que existe entre héroe cinematográfico posmoderno y antihéroe.

Pese a que el concepto antihéroe surge en relación con la literatura, en la actualidad ambos conceptos son tratados como símiles. En muchos casos mezclando sus nombres como es el caso de autores que hablan del antihéroe posmoderno.

La diferencia, a juicio de quien escribe estas líneas es que al personaje antiheroico no se le exige que cumpla ninguna característica que recuerde al héroe mítico, la acción heroica se ve totalmente negada, sus acciones no pueden ser valoradas al finalizar su aventura. En el antihéroe a diferencia del héroe que transita la posmodernidad lo que cuenta es el camino hacia su rebeldía, no la decisión que toma para sostener su objetivo.

Así también se pudo visualizar que una metodología de análisis fílmico común era insuficiente para los propósitos de esta investigación, por ello se diseñó una metodología de análisis propia que ponga en relieve la importancia del contexto autoral al momento de analizar a los protagonistas de los filmes ya que la búsqueda del héroe contemporáneo necesita un análisis profundo más allá del metraje fílmico.

Por ello el análisis fílmico propuesto se basó en presentar y contextualizar el filme para luego hablar sobre el transitar y personalidad de su autor dejando para el final al objeto de estudio en su análisis tanto de forma y contenido. Solo así, a juicio de quien creo esta metodología, se logra entender a un protagonista a veces héroe en su totalidad.

Por último y enfocado al objetivo de tesis que es conocer cómo se construyen los héroes de ficción en el cine ecuatoriano contemporáneo, vamos a fijarnos en los resultados que fueron arrojados tras el análisis fílmico de forma y contenido a los protagonistas de nuestros objetos de estudio.

Tanto en Dana, protagonista de *La mala Noche* y en Cristóbal protagonista de la *Venganza de Cristóbal* encontramos rasgos de la mencionada acción heroica. Ambos héroes cumplen sus objetivos anteponiendo su bienestar por el de alguien más frágil e inocente.

Este héroe y heroína cinematográficos posmodernos no borran por completo el rastro de los héroes primigenios, quienes cumplían con su deber imponiéndose al destino, demostrando la máxima virtud posible, arriesgando su vida por algo más grande que ellos mismo. Reflejando así ideales de justicia, valentía o amor.

Sus creadores Gabriela Calvache y Criszamver Zambrano no se equivocan cuando en entrevistas mencionan que sus personajes son héroes.

Por otro lado, esta Ariel, protagonista de *Dedicada a mi ex*, que tras finalizar su periplo no cumple con ninguna de las características descritas dentro de la acción heroica. Este personaje poco memorable navega una ventura común que reafirma el proyecto de su autor, quien no describe a Ariel como un héroe en ninguna de las varias entrevistas que

concede a propósito de su opera prima. Para Jorge Ulloa, Ariel es una pieza más de su intento de adaptar el cine a la web.

Pero estos 3 protagonistas reflejan a cada uno de sus autores. La identificación en cada uno de ellos afirma lo que ya mencionaba Luzuriaga cuando se analizó al héroe en el cine ecuatoriano. Existe una mimesis entre héroe y autor.

Dana, refleja las luchas sociales e ideología que su creadora promueve. Esta heroína oprimida por el yugo masculino, se adhiere al proyecto social que Calvache asume desde su trinchera que es el cine. Dana, es diseñada desde una mirada feminista y reivindicativa. Esta heroína refleja los valores e ideales más altos que para su creadora existen.

Además, que, en ella el heroísmo cinematográfico se resignifica ya que aborda una temática ligada a problemas de género narrada y protagonizada por mujeres, luchando así contra la violencia simbólica que las mujeres han enfrentando en la industria cinematográfica al ser construidas bajo el prisma masculino de la narración.

Pero Dana, no solo trasmite un mensaje de lucha social, además al ser una extensión de su autora refleja su contexto el cuál viene marcado por una pequeña industria glocal de cine de nicho, la ciudad como territorio de disputa y al estado como un ente al servicio de la cultura.

De la misma forma Cristóbal se fusiona con su autor, quien de manera más explícita no toma ni el reparo de cambiar el nombre a su personaje. Este director de la informalidad elimina la distancia con su ideal de héroe y se atreve a construirlo como una extensión de su vida, sueños e ideales.

Cristóbal, el héroe transita en la ruralidad, se salta al margen de un territorio abandonado por el estado en el cuál las bandas criminales andan a sus anchas. Él es el único que en base a su fortaleza puede hacerles frente, su objetivo es la justicia y vivir en libertad.

Cristóbal el autor vive las mismas vicisitudes que su héroe cinematográfico de ficción. Sobrevive con su trabajo informal, se desenvuelve en un entorno hostil de abandono estatal y su objetivo es hacer justicia enfrentado a las industrias culturales que le han dado la espalda y vivir su libertad.

Héroe y autor se vuelven uno solo, su ideología de supervivencia, su contexto de violencia, marginalidad y abandono contrastan con el cine y los ideales de las grandes metrópolis. Son unos *outsiders* que en base a su esfuerzo físico y artístico plasman el hábitat

urbano donde transitan. En este héroe cinematográfico la identificación se vuelve una autorrepresentación del autor.

Así mismo se puede plantear a la identificación en el caso de Ariel, el protagonista no héroe del éxito comercial *Dedicada a mi ex*. Este personaje representa todo el conjunto de característica del web-cine que su autor Jorge Ulloa promueve.

Como ya se planteó previamente, Ariel, es parte de una mitología en torno al proyecto web denominado *Enchufe TV*. Tanto su construcción visual como su construcción psicológica responde a mandatos de la bios-virtual. Ariel es y transita en un mundo de compartición inmediata, de *likes* y emojis. *YouTube*, *Facebook* e *Instagram* son ejes fundamentales para que su aventura pueda desarrollarse, así como también necesita de *celebrities* e *influencers* de la web para validarse.

Jorge Ulloa, refleja su ideología y sostiene su proyecto virtual a través de su protagonista.

En definitiva, se concluye que tras ejemplificar mediante nuestros casos de estudio una de las aristas para construir al héroe cinematográfico en el cine ecuatoriano contemporáneo es la identificación y representación por parte de los autores. Al crear héroes de ficción los autores ecuatorianos pretenden mimetizarse.

No es de extrañar esta conclusión si tenemos en cuenta que durante la investigación se pudo observar que el héroe siempre respondía y ejemplificaba los valores y virtudes más altos de las sociedades que los engendraban. Buscando incidir de manera activa en la producción de sentido y en las luchas culturales populares de la época.

Y aunque el héroe cinematográfico posmoderno no puede abarcar a todos los valores imperantes de la sociedad actual, en este ejercicio investigativo encontramos que es la subjetividad de cada uno de los autores quienes enmarca su relación con lo que cada uno entiende como las virtudes y valores de la sociedad actual. El pensamiento posmoderno de anular los grandes relatos y las verdades fijas se hacen presente.

Es decir que otra arista en la construcción del héroe cinematográfico en la cinematografía ecuatoriana contemporánea es la subjetividad propia de la condición posmoderna. El nicho de pertenencia de cada uno de sus autores.

Ahora en el campo visual dentro de nuestros objetos de estudio encontramos las características que se enmarcan en la imagen del héroe posmoderno.

Dana, la heroína y Ariel el protagonista comparten similitudes en cuanto a su puesta en escena, tratamiento cinematográfico, montaje y uso del sonido. Ambos personajes son contruidos con una cuidada puesta en escena, las técnicas cinematográficas al igual que la tecnología son usadas de forma hábil para configurar a la imagen.

La dimensión estética en ambos filmes prima ocasionando críticas en *La mala noche*, y reafirmando el proyecto del cine-web en *Dedicada a mi ex*.

Diferente es en cambio el caso de *La venganza de Cristóbal*, que desde su concepción se vuelve un ejercicio artesanal en toda regla. Puesta en escena, cinematografía, montaje y sonido son recursos que se construyen alrededor de las limitaciones de una producción de lo es el cine marginal.

Esta contraposición de formas de imagen ejemplifica a lo diverso que puede llegar a ser el nuevo cine ecuatoriano. El cuál si recordamos a Coryat y Zweig es pequeño, glocal y plurinacional.

Es decir que otra arista para la construcción del héroe cinematográfico contemporáneo no se basa solo en presentar gran cantidad de planos, colores sobresaturados, movimientos bruscos de cámara, montajes rápidos y dinámicos y el sonido como pieza fundamental, Sino que además de las características visuales dentro de la tipología del héroe posmoderno en el cine, el héroe cinematográfico ecuatoriano contemporáneo basa su imagen según su forma de producción.

En cuanto a las características de personalidad del héroe cinematográfico ecuatoriano encontramos que los 3 casos de estudios presentan personajes similares en cuanto a su forma de entender y afrontar la vida, compartiendo rasgos similares en cuanto a su personalidad como es ser melancólicos, flemáticos y solitarios. Su moral es ambigua y no son dignos de imitar. Es decir que cumplen a cabalidad la forma de entender la vida que los personajes en el cine posmoderno disponen.

Sintetizando la respuesta a la pregunta que guío este trabajo la cuál era ¿cómo se construyen los héroes de ficción en el cine ecuatoriano contemporáneo?

Es que los héroes de ficción en el cine ecuatoriano contemporáneo se construyen bajos los términos del denominado cine posmoderno, creando pequeños héroes cinematográficos que ya no parten desde los grandes confines a la gran aventura, sino que

ahora surgen en la ciudad o periferia, son personas comunes con una personalidad ambivalente y complicada.

Estos héroes cinematográficos ecuatorianos comparten valores, ideales y aspiraciones con sus autores en base a sus subjetividades. Y su construcción en pantalla se da siguiendo las oportunidades y limitaciones que el estilo cinematográfico actual otorga.

Las motivaciones para que crear estos héroes cinematográficos contemporáneos se basan en transmitir mensajes, sostener ideologías y visiones de vida que cada uno de sus autores procura transmitir. Son vehículos dentro de las producciones de sentido que se enmarcan dentro de la sociedad contemporánea que se caracteriza por darle un papel predominante a la imagen.

Obras citadas

- Aguirre, Joaquín. 1996. "Heroe y Sociedad". *Revista de estudios literarios*, n° 3. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero3/heroe.htm>.
- Alvear, Miguel, y Christian León. 2009. *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Ecuador: Ocho y medio.
- Aristóteles. 1988. *Política*. España: Editorial Gredos.
- Bauza, Hugo. 2007. *El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heroica*. México: Fondo de cultura económica.
- Bordwell, David. 1996. *La Narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David, y Thompson Kristin. 1995. *El arte cinematográfico*. Pidos. España.
- Bou, Núria, y Xavier Pérez. 2000. *El Tiempo del héroe : épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Cadena, Edel. 2017. "El cine posmoderno". *La Colmena*, n° 1 (octubre): 9–11.
- Campbell, Joseph. 1972. *El héroe de las mil caras*. Mexico: Fondo de cultura económica.
- Cardona, Patricia. 2006. "Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción". *Revista Universidad EAFIT* 42 (144): 50–68.
- Calvache a Cazar, Diego. 2019. "Gabriela Calvache: 'El arte tiene que ser contestatario' - Culturas". La Barra Espaciadora. 23 de junio de 2019. <https://www.labarraespaciadora.com/culturas/gabriela-calvache/>.
- Censos, Instituto Nacional de Estadística y. 2014. "Pobreza en Ecuador cierra el 2013 con una caída de 1,76 puntos". Instituto Nacional de Estadística y Censos. 2014. <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/pobreza-en-ecuador-cierra-el-2013-con-una-caida-de-176-puntos/>.
- Consejo de Judicatura. 2020. "Los sistemas judiciales de Ecuador y Perú fortalecen la lucha contra el delito de trata de personas". 2020. <https://www.funcionjudicial.gob.ec/saladeprensa/noticias/item/9926-los-sistemas-judiciales-de-ecuador-y-peru-fortalecen-la-lucha-contra-el-delito-de-trata-de-personas?lang=es>.
- Coryat, Diana, y Noah Zweig. 2019. "Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional". *post(s)* 5 (diciembre). [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592).
- Diez, Emeterio. 2008. "Visión trágica, sentimiento trágico y tragedia en el cine nergo". En *Teatro español: autores clásicos y modernos: homenaje a Ricardo Doménech*, editado por Ricardo Doménech, 1. ed. Colección Arte. Serie Teoría teatral 169. Madrid: Editorial Fundamentos.
- El Telégrafo. 2019. "De YouTube al cine, el filme 'Dedicada a mi ex'". 2019. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/1/youtube-cine-filme-enchufetv>.
- El Universo. 2013. "2013, un año para el cine ecuatoriano". El Universo. 26 de diciembre de 2013. <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2013/12/26/nota/1957856/2013-ano-cine-ecuadoriano>.
- . 2021. "'Dedicada a mi ex', la primera película ecuatoriana en Netflix". El Universo. 3 de febrero de 2021.

- <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2021/02/03/nota/9612420/dedicada-mi-ex-netflix-touche-films>.
- España, Rafael De. 2001. "El cine nazi: temas y personajes". *Historia Contemporánea*, n° 22. <https://doi.org/10.1387/hc.15824>.
- Field, Syd. 1996. *El Manual del Guionista*. <https://latoma.cl/download/2194/>.
- García, Francisco, y Francisco Gil Ruiz. 2016. "El antihéroe cinematográfico como un modelo ético a través de las virtudes aristotélicas en Taxi Driver". *Eticanet* 1 (julio): 105–27. <https://doi.org/10.30827/eticanet.v1i1.11939>.
- García Gual, Carlos. 2005. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- García Hernández, Alan. 2008. "El héroe trágico posmoderno". Master's Thesis, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- . 2016. "El héroe trágico en la cinematografía moderna". *Imaginario visual* 5 (10): 6–17.
- García, Laura. 2023. "Series y heroínas feministas. Hacia una nueva edad dorada de la televisión". *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, n° 202 (julio). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi202.9829>.
- García, María Magdalena. 1999. "(Re)Visiones Del Héroe Postmoderno: 'The Purple Rose of Cairo', 'The Truman Show' y La Cultura de Masas". *Philologia Hispalensis* 13 (2): 147–51.
- Gil Ruiz, Francisco José. 2014. "La construcción del personaje en relatos cinematográficos: héroes y villanos". Tesis doctoral, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Gómez, Luis. 2018. "Arquetipo del antihéroe y su representación en el relato cinematográfico en películas de la década del 90 con taquillas superiores a 100 millones de dólares". Tesis doctoral, Sevilla: Uninversidad de Sevilla.
- González, José. 2006. "El héroe del western: análisis narrativo de los héroes crepusculares de Sam Peckinpah". Doctorado, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- González Requena, Jesús. 2007. *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla.
- González Sánchez, José Félix. 2011. "Héroes, antihéroes y villanos en el western español".
- Granda Noboa, Wilma. 1995. *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*. Quito: UNESCO.
- Guerra, Adrian. 2022. "Cine ecuatoriano contemporáneo y estética visual influenciada por los nuevos medios digitales: el caso de Dedicada a mi ex (2019) de Jorge Ulloa". *Fuera de Campo* 6 (1): 63–91.
- Gutiérrez Delgado, Ruth. 2012. "El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico". *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, n° 21: 43–62. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2012.i21.03>.
- Gutiérrez, Martha Leticia. 2014. "El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno". *Razón y Palabra* 87: 24.
- Henríquez Mendoza, Eduardo Fabio. 2018. "Etnografía de las representaciones audiovisuales en sus procesos de producción y distribución comercial: el caso de los productores informales de Santo Domingo de los Colorados (Ecuador)". *TDX (Tesis Doctorals en Xarxa)*. Ph.D. Thesis, Universitat Autònoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/662609>.
- Hernández, María. 2016. "La evolución de las actitudes del héroe en el cine de Hollywood: percepción de psicología del espectador". Doctorado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- Calvache a Hidalgo, Kevin, y Kevin Orellana. 2019. “Gabriela Calvache: ‘Vivimos en una sociedad que naturalmente aprendió a normalizar la violencia’ – OCHOYMEDIO”. 2019. <https://www.ochoymedio.net/gabriela-calvache-vivimos-en-una-sociedad-que-naturalmente-aprendio-a-normalizar-la-violencia/>.
- Imaginario, Andrea. 2020. “Posmodernidad: características y principales autores y obras”. Cultura Genial. 2020. <https://www.culturagenial.com/es/posmodernidad/>.
- Imbert, Gérard. 2010. *Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.
- Jung, Carl. 2004. *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Landeta, David. 2015. “Cristóbal Zambrano cumplió el sueño de ser cineasta”. El Comercio. 2015. <https://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/cristobalzambrano-cineasta-ecuador-produccion-nacional.html>.
- Linares, Uriel. 2019. “Crítica de SensaCine.com.mx para Dedicada a mi ex”. SENSACINE. 2019. <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-275102/sensacine/>.
- Loaiza, Violeta, y Emiliano Gil. 2015. “Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo”. *ComHumanitas* 6 (1): 52–66.
- López, Enrique. 2019. “Dedicada a mi ex, de Jorge Ulloa”. TantoCine. 1 de noviembre de 2019. <https://tantocine.com/dedicada-a-mi-ex-de-jorge-ulloa/>.
- Luzuriaga, Camilo. 2019. “Tensiones e inflexiones en el campo cinematográfico ecuatoriano”. Doctorado, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Lytard, Jean François. 1990. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.
- Melamed, Analía. 1996. “Los héroes del cine no son lo que eran”. *Revista de Filosofía y Teoría Política* 31–32: 208–2018.
- Molina, Diana. 2020. “Foro ‘Mujeres, cine y resistencia’”. *INMÓVIL* 6 (1): 14–14.
- Montaño Endara, María Victoria. 2015. “Enchufe TV: estéticas de la cotidianidad y marcas del humor”. masterThesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4447>.
- Muhlethaler, Jimena. 2017. “La representación de lo nacional en dos películas del cine ecuatoriano: Ratas, ratones y rateros (1999) y Qué tan lejos (2006)”. *Fuera de campo revista de cine* 1 (5): 84–107.
- Navarrete, Julio Mejía. 2004. “Sobre la investigación cualitativa. Nuevos conceptos y campos de desarrollo”. *Investigaciones Sociales* 8 (13): 277–99. <https://doi.org/10.15381/is.v8i13.6928>.
- Obradors, Matilde. 2005. “Abrazar la existencia. Territorios de ‘realidad’ y territorios de ‘ficción’ en la creación cinematográfica”. *Formats*, n° 4: 13.
- Ocho y medio. 2019. “Dedicada a mi ex”. 2019. <https://www.ochoymedio.net/dedicada-a-mi-ex-estreno-ecuadoriano/>.
- Oña, Francisco. 2021. “La catástrofe del antihéroe”. *InMóvil* 6: 64–79.
- Ordóñez Revelo, Gonzalo Javier. 2018. “Narrativa y narración en el relato audiovisual: apuntes para la distinción de forma y contenido”. *Uru: revista de comunicación y cultura*, n° 1: 20.
- Pardo, Alejandro. 2001. “El cine como medio de comunicación social y la responsabilidad social del cineasta”. En *La ética desprotegida: ensayos sobre deontología de la comunicación*, 117–41. Eunsa. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/35977>.
- Pavés, Gonzalo M. 2003. *El cine negro de la RKO: en el corazón de las tinieblas*. 1a ed. Madrid: T&B.

- Peña Producciones, dir. 2022. *La venganza de Cristóbal*.
<https://www.youtube.com/watch?v=rjRZx93SUIk>.
- Rank, Otto. 1981. *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós.
- Reyes, Alfonso. 1955. *Obras completas*. 1. ed. Letras mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz, Francisco José Gil, y Francisco García García. 2016. “Héroe claro y héroe oscuro en el relato cinematográfico”. *Área Abierta* 16 (3): 1–16.
<https://doi.org/10.5209/ARAB.53654>.
- Savater, Fernando. 2010. *La tarea del héroe*. Grupo Planeta Spain.
- Schrader, Paul. 1972. “Notas sobre el film noir”. *Film Comment*, 1972.
- SensaCine. 2019. “La mala noche”. *SensaCine* (blog). 2019.
<https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-265778/>.
- Sulbarán, Eugenio. 2000. “El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa filmica”. *Opción: Revista de ciencias humanas y sociales* 16: 44–71.
- Torres, Galo. 2017. “La faz melodramática del cine ecuatoriano (1965-2016)”. *Fuera de campo revista de cine* 1 (5): 40–59.
- Vázquez, Miguel. 2002. “El cine soviético y la creación del héroe”. *Razón y Palabra*, n° 28.
<http://www.razonypalabra.org.mx/seducion/2002/septiembre.html#1>.
- Verdú, Joaquín. 2021. “Neorrealismo italiano: la mirada y el misterio”. *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, n° 22 (marzo).
<https://doi.org/10.1344/Aurora2021.22.10>.
- Vergara, Victor. 2022. “Jorge Ulloa, del cine a Amazon Prime - Revista Mundo Diners”. 17 de marzo de 2022. <https://revistamundodiners.com/mundo-diners-plus/jorge-ulloa-exito/>.
- Zavala, Lauro. 2005. “Cine clásico, moderno y postmoderno”. *Razón y Palabra*, n° 46.
<https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520647003.pdf>.