

Antecedentes, inicios y problemas del cine histórico en el Ecuador: apuntes para un estudio crítico

Resumen

A partir de algunos desarrollos teóricos recientes sobre el significado de la historia y de la novela histórica, el autor propone trasponer estos conceptos para nombrar formas de hacer cine que se refieren a la historia, formas que identifica como cine de época, cine histórico, cine pseudohistórico, y nuevo cine histórico, con algunos ejemplos del cine latinoamericano y una relación más detallada del cine ecuatoriano que se ha producido con este interés, incluyendo estrenos recientes.

Palabras clave: cine histórico, documental histórico, cine ecuatoriano

Resumo

A partir de alguns desenvolvimentos teóricos recentes sobre o significado da história e do romance histórico, o autor propõe transpor estes conceitos para nomear formas de fazer cinema que se referem a história. Identifica tais formas como cinema de época, cinema histórico, cinema pseudo-histórico, e novo cinema histórico, com alguns exemplos do cinema latino-americano e uma relação mais detalhada do cinema equatoriano produzido com este interesse, incluindo estréias recentes.

Palabras chave: cinema histórico, documentário, cinema equatoriano



Camilo Luzuriaga

Ecuatoriano, nacido en 1953, cineasta, director de Incine, fundador de Ochoymedio y Maac Cine. Realizador de los largometrajes de ficción *La tigre* (1990), *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), *Cara o cruz* (2003) y *Mientras llega el día* (2004). Productor ecuatoriano de la película *Prueba de vida* (2000) y productor del largometraje *Los canallas* (2009). Actor, fotógrafo, documentalista, editor y distribuidor de discos de música y de películas. Profesor desde 1982 en las universidades Central del Ecuador, Católica de Quito, Estatal de Cuenca e Incine. Licenciado en diseño y docencia, magíster en gestión educativa. Actualmente cursa un doctorado en literatura latinoamericana.

Correo:
camilo@incine.info

Recibido: enero 2013
Aprobado: febrero 2013



También el cine se plantea problemas parecidos a los de la literatura cuando bebe de las fuentes históricas. También el cine reinterpreta la historia representada. Hay pues una literatura y un cine históricos, que se apropian de los referentes del pasado colectivo y los reelabora, para propiciar así miradas diferentes de las del historiógrafo.

(Luz Marina Rivas)

El historicismo europeo había entrado ya en crisis cuando hacia finales del siglo 19 nació el cine en la misma Europa, crisis que Hayden White resume en un “estado mental irónico” de historiógrafos y filósofos de la historia, que les permitió cuestionar las pretensiones de objetividad de los grandes relatos históricos que les antecedieron.

Paralelamente a ello, la novela –al igual que otras formas de representación artística como la plástica y el teatro- también se cuestionaba la pretensión realista de sus representaciones de la que hizo gala en el mismo siglo, con irrupciones formales que ponían en duda la autoridad del universo ficcional del relato novelado.

El cine recién inventado en ese entonces por obra y gracia de la modernidad, de manera contradictoria, pareció comportarse como si nada de ello sucediera en el entorno, y debió rehacer el recorrido que las otras formas de representación hicieron en siglos, desde lo *clásico* a lo *moderno*.

Como lo había hecho la literatura griega inicial más de dos mil años atrás, el cine que tempranamente se llamó histórico, por el sólo hecho de que los eventos que mostraba se referían a épocas pasadas, debutó en forma de epopeya, con películas como *La caída de Troya* de 1910; *Los últimos días de Pompeya* y *Quo vadis* de 1913; y las míticas *El nacimiento de una nación*, de 1915, versión racista de la guerra civil entre los europeos anglosajones apropiados del territorio norteamericano, e *Intolerancia*, de 1916, especie de “historia antes de la historia” de los Estados Unidos de Norteamérica.

Con el poder soviético, la epopeya cinematográfica deslumbró a la intelectualidad europea de entonces al heroificar a las masas proletarias con películas como *El acorazado Potemkin* de 1925 y *Octubre* de 1927, todavía en la época del cine mudo.

La epopeya se ha caracterizado, desde *La Ilíada* y *La Odisea* homéricas, por narrar acciones

consideradas trascendentales –típicamente bélicas, de viajes o de aventuras- alrededor de la figura de un héroe –usualmente varón- que encarna las virtudes ideales de una colectividad. Las acciones esforzadas de los héroes épicos se narran con grandes trazos de espectacularidad para disfrute del interlocutor, espectáculo que encubre y hace digerible la función didáctica que la epopeya ha tenido desde sus orígenes hasta la actualidad.

“La épica busca la admiración, la seducción del público por las virtudes de los héroes. Y presentarlos como modelos. Responde a momentos de expansión territorial de los estados, que reclaman, a la vez, expansión cultural. La epopeya es, pues, en su origen –y no parece haber cambiado mucho en ese aspecto- un género didáctico: la formación del espíritu de los jóvenes y la exaltación del de los ciudadanos. Las aventuras espectaculares sirven de excipiente, en realidad, a los mensajes ideológicos.” (Cano, 1999: 87)

Este corte épico lo tienen las primeras novelas que se refieren a épocas pasadas, especialmente aquellas escritas hasta el siglo 18 y denominadas pseudo históricas, de discutible verosimilitud, que antes que empeñarse en construir una conciencia histórica ponen énfasis en una didáctica moralizante propia de la epopeya.

Es por esto, tal vez, que Hayden White no considera a la epopeya como una de las tácticas narrativas que el historiador usa en la construcción de su relato, que para él son cuatro: la novela o romance, la comedia, la tragedia y la sátira, en las cuales es posible implicar una mirada irónica de la historia. En la epopeya no: los héroes edificantes parecen ser refractarios a la ironía.

La novela histórica se diferenciaría de la epopeya por la “conciencia histórica de parte del novelista o autor de la ficción, que busca la reformulación de lo histórico, su interpretación, llenar los silencios de la historia no ficcional” (Rivas. 2004: 51). Para Georg Lukács, la novela propiamente histórica nació con Walter Scott y floreció durante todo el siglo 19, vinculada con el romanticismo, y caracterizada por la construcción de una anécdota ficticia sobre un telón de fondo histórico que es respetado, al igual que la moral y la ideología de la época, con los personajes históricos importantes en segundo plano y la anécdota ficticia en primero.

A la epopeya, por el contrario, no le interesaría la conciencia histórica, sino la espectacularidad de las acciones heroicas de los protagonistas de la historia con fines educativos y de entretenimiento, irrespetando frecuentemente el telón de fondo histórico y la moral e ideología propios de la época reconstruida. Es la épica del cine histórico de los comienzos del cine.

Este cine épico subsiste hasta hoy como el modo preferido de tramar el relato histórico de la industria norteamericana, que es la industria cinematográfica que monopoliza desde las pantallas de cine el imaginario del mundo. Para ella, la crisis del relato histórico siguió sin suceder nunca, ni la novela histórica ha sido cuestionada por la llamada nueva novela histórica. Para el cine de época de la industria, su versión de la historia de la humanidad es *la* verdad histórica, como lo dejó claramente establecido David Griffith, el fundador del cine seudo histórico norteamericano.

Cine épico que sigue cumpliendo la función educativa -léase *ideologizadora*- que ha tenido la epopeya desde sus inicios, función que ahora es menos perceptible por el público gracias a la espectacularidad cada vez más apabullante de sus formas efectistas. Cine que sirve descaradamente al empeño geopolítico del Estado norteamericano por educar al mundo sobre las bondades del imperio y su capacidad para proteger a la humanidad de sus supuestos enemigos presentes y futuros, como serían, por ejemplo, las 100 naciones retratadas en la película *300*, sobre la batalla de las Termópilas, todas ellas de África, Medio Oriente y Asia (no aparecen las naciones de América Latina porque saltaría el obvio anacronismo).

Cabría, por tanto, respecto del cine, reconocer una diferenciación entre lo que se ha dado en llamar *cine de época* y lo que sería en propiedad *cine histórico*.

Cine de época sería aquel cine que, en relación a lo histórico, se limita a reconstruir lo que en apariencia pudo haber sido una época pasada de la humanidad, con otros intereses ajenos o contrarios al de construir una conciencia de la historia, muchas veces irrespetando lo que pudo haber sido el espíritu de aquella época, entendido por tal la moral, ideología, conocimiento y costumbres. Sería, probablemente, el equivalente audiovisual de lo que se ha llamado novela seudo

histórica. Sería, sobre todo, el cine épico de comienzos del cine y el cine de la industria actual.

En esta definición cabría mucho del cine que se ha dado en llamar de *ciencia ficción*, aquel que supuestamente crea una época futura de la humanidad. Analizados los procedimientos de este otro cine espectacular de la industria, estos son los mismos que para el llamado *cine de época*, y su finalidad suele centrarse en la mera implementación de los objetivos didácticos propios de la globalización, “de la expansión territorial de los estados [en este caso norteamericanos], que reclaman, a la vez, expansión cultural”, en palabras de Cano.

Cine histórico, por el contrario, sería el equivalente audiovisual de la novela histórica, sería un cine que, mientras reconstruye obligadamente, por las características propias e ineludibles del medio audiovisual, la apariencia visual y sonora de una época, centra su atención en preguntarse por el espíritu de ella, empeñado en la construcción de una conciencia de la historia, lo que implicaría la mirada inquisidora y explicativa propia de un investigador.

Para el cine histórico sería igualmente válido lo que Jitrik reconoce como esencial en la novela: “La verdad histórica constituye la razón de ser de la novela histórica que, en consecuencia, no se limitará a mostrar sino que intentará explicar. Esto es, precisamente, lo que la distingue de cualquier otra novela que pueda legítimamente extraer su material de la historia”. (Jitrik, 1995: 12)

En el camino de su modernización obligada, Hispanoamérica escribió también sus novelas históricas desde el siglo 19, emulando el modelo romántico europeo, no tanto por moda, sino por necesidad, como lo señala el mismo Jitrik, la necesidad después de la independencia política de España de revisar el pasado para afirmarse como

Igual que el camino recorrido por la literatura histórica, el cine que se refiere a la historia también transitó hacia un equivalente de la novela romántica, con modelos paradigmáticos como *Lo que el viento se llevó*, de 1936, y *Casablanca*, de 1942, por citar dos ejemplos de la industria norteamericana.

naciones, para resolver un problema de identidad. Según Rivas, "Si bien los europeos exploraron dentro de la novela histórica el problema de la identidad individual y las identidades colectivas referidas a las clases sociales, los latinoamericanos se volcaron hacia el problema de la identidad nacional"(Rivas, 2004: 48).

De esta preocupación por la identidad nacional parecen haberse nutrido las primeras películas de ficción históricas de la región, con las cinematografías que desde sus mismos inicios han tomado la delantera en el continente: el cine mexicano con *Los libertadores de México*, de 1916, y el cine argentino con *Nobleza gaucha*, de 1915, en base a *Martín Fierro*, el libro nacional de ese país. En este entorno nacionalista, que en América Latina se ha mantenido hasta hoy, no es casual que la primera película de la que se tiene noticia que se hizo en Ecuador, aquella primera incursión del guayaquileño Augusto San Miguel en 1924, se llamara *El tesoro de Atahualpa*, en referencia al mito que subsistió al fatal encuentro del Inca con el conquistador Pizarro en Cajamarca. Obras estas que, por las referencias de la época que han logrado rescatar los historiadores del cine latinoamericano, y como difícilmente podría ser de otro modo, estuvieron cargadas de fuertes tonalidades épicas.

Igual que el camino recorrido por la literatura histórica, el cine que se refiere a la historia también transitó hacia un equivalente de la novela romántica, con modelos paradigmáticos como *Lo que el viento se llevó*, de 1936, y *Casablanca*, de 1942, por citar dos ejemplos de la industria norteamericana. En América Latina, sus nacientes industrias cinematográficas hicieron lo propio, con íconos como *María*, de 1922, en Colombia, en base a la novela de Jorge Isaacs, y en Argentina con *La guerra gaucha*, de 1941, esta última en base al libro de Leopoldo Lugones.

El escasísimo y precario cine ecuatoriano difícilmente puede reflejar el recorrido de otras cinematografías. Fuera de algunos registros documentales realizados usualmente por inmigrantes europeos, y de no más de cinco largometrajes de ficción de tono melodramático que se hicieron entre 1930 y 1960, muy en la línea del cine que México exportó al continente durante estas décadas, no se hizo cine en el Ecuador hasta finales de 1970, cuando una primera generación de cineastas ecuatorianos, algunos

de ellos formados en México y Rusia, empezó el aprendizaje colectivo del oficio del cine en este país, filmando ante todo documentales de corta duración, con un claro interés por la identidad nacional, haciendo lo que la novela en otros países latinoamericanos empezó a hacer un siglo atrás: construir una conciencia de la historia nacional.

El documental histórico, como modalidad del discurso cinematográfico, estaría más cerca de las modalidades no narrativas del discurso historiográfico, como los registros estadísticos y la discusión de problemas, si bien, según Rivas, la narración, en cuanto narratividad, es la forma más común de registrar y explicar el pasado histórico, narrativa que estaría más cerca, en cambio, de la ficción cinematográfica, aquella que trabaja con un argumento y con actores en una ambientación construida.

Que la primera generación de cineastas ecuatorianos haya empezado filmando películas cortas y documentales no es casual, corresponde a la etapa primigenia por la que cursaron todas las cinematografías, aprendiendo a armar el discurso cinematográfico desde la brevedad del cine de corta duración, y reconociendo que el país no disponía de una tradición dramática y teatral a partir de cuya experiencia poder construir la ficción. Y tampoco es casual que su temática haya sido ante todo la historia del Ecuador, entendida tanto como los grandes sucesos del pasado, así como la vida cotidiana indígena, rural y popular, que todavía contenía los vestigios de las formas de vivir y de pensar propias del pasado anterior a la conquista española y anterior a la modernidad.

El documentalismo ecuatoriano del setenta y del ochenta se dedicó a registrar los vestigios arqueológicos y culturales del pasado, entrevistando a los sobrevivientes, inventariando lo que quedaba de todo aquello que se supone que fue esta región del mundo antes de la venida de los españoles y, más acá, antes de la llegada de los norteamericanos y sus intereses petroleros en 1970. El comportamiento de ese documentalismo era estadístico, y su forma de exposición era debatiente, en abierta discusión contra el discurso dominante de esa época, todavía hispanófilo, feudal y antinacional.

Mientras tanto, en la misma década, había surgido en América Latina lo que Seymour Menton llamó la *nueva novela histórica*, especie de superación

crítica de la novela histórica tal como fue conocida sobre todo en el siglo 19, cuando, según Hayden White:

“se consideraba que la ‘historia’ era un modo específico de existencia, la ‘conciencia histórica’ un modo específico de conocimiento, y el ‘conocimiento histórico’ un dominio autónomo en el espectro de las ciencias físicas y humanas. En el siglo 20 [...] pensadores de la Europa continental [...] han insistido en el carácter ficticio de las reconstrucciones históricas y han discutido el reclamo de un lugar entre las ciencias para la historia. [...] El efecto de estas dos líneas de indagación ha sido crear la impresión de que [...] es posible ver la conciencia histórica como un prejuicio específicamente occidental por medio del cual se puede fundamentar en forma retroactiva la presunta superioridad de la sociedad industrial moderna.” (White, 1998: 13,14)

Correspondiendo a esta mirada cuestionadora de la conciencia de la historia, la nueva novela histórica se caracteriza por una forma discursiva que Menton resume en las siguientes características: subordinación de la reproducción mimética a la presentación de ideas filosóficas; distorsión de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; ficcionalización de personajes históricos; metaficción o comentarios del narrador sobre el proceso de creación; intertextualidad; y visiones dialógicas que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo. (Menton, 1993: 43,44)

Algunas de estas características de la nueva novela histórica, sino todas, se encuentran en el cine latinoamericano que se refiere a la historia a partir de la década del sesenta, expresiones cinematográficas que se hicieron eco del llamado *neorrealismo* italiano, la *nueva ola* francesa, así como del *free cinema* inglés, corrientes artísticas que se ubican de

manera crítica frente al discurso de la modernidad, y en oposición a su máximo representante en el mundo del cine, la industria de Hollywood.

Irrumpen por esos años el *cinema novo* brasileño, con obras como *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de 1964, y *Cómo me gustaba mi francés*, de 1971, películas estas de ficción que abiertamente pueden llamarse obras del nuevo cine histórico. Igual sucede en Argentina con *La hora de los hornos*, de 1968, que inaugura un cine de ensayo que cuestiona frontalmente las miradas dominantes de la historia. Y en Cuba, a la vez que se hace una filmografía épica en apoyo del proyecto revolucionario, obras como *Memorias del subdesarrollo*, también de 1968, proponen una mirada intrahistórica de la historia que vivía Cuba ese momento.

Luz Marina Rivas define las características de lo que llama novela intrahistórica en las siguientes:

- Construcción de personajes ficticiales subalternos (frecuente la narración en primera persona) a través de los cuales se ficcionaliza la historia de lo cotidiano.



Mientras llega el día

- Apropiación de los géneros de la intimidad y de los márgenes, es decir formas de las contra literaturas [...] que incluyen diarios, testimonios, relatos autobiográficos.
- Apropiación de los lenguajes y formas de la cultura popular, como la oralidad, el mito y distintas formas de la cultura de masas.
- Metahistoria, como una forma de hacer patente la conciencia de la historia que define la novela histórica (Rivas, 2004: 101)

Desde entonces, desde la década del sesenta, parece ser que gran parte del cine latinoamericano con interés en la historia ha ido de la mano, en sus desarrollos y propuestas éticas y estéticas, con la literatura del continente. Excepto en aquellos países de la región que por razones económicas y políticas han visto postergado el inicio de sus cinematografías, como es el caso de Ecuador.

En este país, sólo en 1990 aparece la primera película que podría llamarse de época, *La tigre*, heredera tardía del nacionalismo nunca consumado en Ecuador, recreación del ambiente rural montubio de la costa ecuatoriana de la década del treinta, cuando la corriente civilizadora había empezado a resquebrajar los vestigios de la cultura rural, película de tonos históricos por cuanto subyace en ella una pregunta y una explicación sobre el porqué del derrumbe y de la subsiguiente mitificación del mundo montubio.

En 1996 se estrena la segunda recreación de época del cine ecuatoriano de largometraje, *Entre Marx y una mujer desnuda*, obra que podría corresponder con propiedad a la conceptualización de nueva novela histórica que hace Menton, pero también a la de intrahistoria que hace Rivas. La película asume la voz crítica y frustrada, a través de un escritor en ciernes, de la juventud militante de un partido comunista que en la década del sesenta impone, como lo hizo en la mayoría de países del globo, una política que atendía a las necesidades geopolíticas de la guerra fría antes que a los demandas de la realidad local.

A partir del año 2003, más de 100 años después de la invención del cinematógrafo, el cine ecuatoriano ha tenido una existencia continua con estrenos anuales en aumento. En aquel año se estrenó *Fuera de juego*, película que ficcionaliza la



Entre Marx y una mujer desnuda



Distante Cercanía

vida de un joven obsesionado por emigrar del país en el contexto de un suceso de la historia reciente: la crisis bancaria de 1999 y la posterior caída del gobierno responsable de ella.

Para Anderson Imbert, ni esta película ni otras aquí citadas podrían considerarse históricas porque no cuentan una acción ocurrida en una época anterior al novelista, sino contemporánea, concepto que ha sido profusamente cuestionado aunque Seymour Menton lo considera el más apropiado.

No podría ser el caso de *Mientras llega el día*, película estrenada en 2004 que recrea momentos significativos del año comprendido entre agosto de 1809 y agosto de 1810, en el cual los quiteños desataron la lucha contra el poder colonial, película esta que, si bien incluye en la trama a personajes y sucesos históricos destacados, incorpora como protagonistas a personajes ficcionados subalternos para recrear la vida cotidiana de ese entonces en Quito, y que “propicia un acercamiento al pasado en actitud niveladora y dialogante, elimina la ‘distancia épica’ de la novela histórica tradicional y propicia una revisión crítica de los mitos constitutivos de la nacionalidad.” (Aínsa, 2003: 28) en palabras que Fernando Aínsa usa para describir la nueva novela histórica, y que bien pueden corresponder a este filme.

Desde entonces, algunos documentales se han realizado con el propósito señalado por Aínsa, como es el caso del largometraje documental estrenado en salas de cine, *Con mi corazón en Yambo*, de 2011, película que repasa la tortura y represión indiscriminada de la policía a fines de 1980, en pleno auge del neoliberalismo en el Ecuador. Y, más recientemente, en 2012, se han estrenado o están por estrenarse dos películas que tienen por material de trabajo a la historia: *¡Alfaro!* y *Distante Cercanía*.

¡Alfaro!, comercializada en DVD, es la recreación ficcionada de los momentos considerados épicos de la lucha liberal en el Ecuador liderada por Eloy Alfaro, que éste recuerda mientras viaja de Guayaquil a Quito detenido por sus enemigos políticos, en el mismo tren que él hizo construir en su gobierno pocos años atrás. La película termina con su masacre y la de sus lugartenientes, y la posterior quema de sus restos en la llamada hoguera bárbara de 1912. El filme, que no pudo estrenarse en salas de cine por su realización

deficiente, ratifica la mirada heroificante y grandilocuente de algunas novelas e historias escolares que en el siglo 19 se empeñaron en América Latina por fundar el santoral nacional, y desnuda las irregularidades de la todavía incipiente producción de cine en el Ecuador.

Distante Cercanía, por el contrario, usa la comedia para ficcionar lo que pudo haber sido la vida de la clase media quiteña en épocas de la segunda guerra mundial, con un empleadillo de banco como personaje principal, que por arribista se integra a la célula fascista que dirige un nazi alemán de medio pelo en el mismísimo Quito, días antes de la caída de Hitler. El arribismo del empleado bancario subsiste y lo perpetúa como desfalcador de los ahorros de la población, personificando lo que a fines de siglo el país vivió como el *feriado bancario*, cuando la clase media ecuatoriana vio esfumarse sus ahorros en un día. Película ésta que bien puede considerarse como intrahistórica ya que, según Carlos Pacheco, “la opción por la intrahistoria implica sobre todo la percepción del acontecer de la Gran Historia desde las perspectivas locales, domésticas o personalísimas de personajes comunes, sin especial relevancia.”¹

Si bien *Distante Cercanía*, a diferencia de *¡Alfaro!*, es poseedora de una factura que la autoriza para su difusión masiva en salas de cine a nivel nacional, no está exenta de los problemas en la construcción de la ficción verosímil de los que adolece todavía hasta ahora el conjunto del cine ecuatoriano, incluyendo su producción de interés histórico antes citada. La verosimilitud es condición para la recepción de la ficción por parte del lector o espectador, condición que comparte con la historia. “Aunque los objetivos de la historia y la ficción son diferentes, la forma del texto es parecida, los procedimientos narrativos utilizados son similares y, sobre todo, están guiados por un mismo esfuerzo de persuasión. [...] El discurso narrativo resultante está dirigido a un receptor que espera que el pacto de la verdad (historia) o de lo posible y verosímil (ficción) se cumpla en el marco del corpus textual” (Aínsa, 2003: 24).

Afirmación de Aínsa que es plenamente aplicable al cine, con la diferencia que en la

¹ Carlos Pacheco, “La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica”, en *Estudios Revista de investigaciones literarias y culturales*, No. 18, Caracas, Universidad Simón Bolívar, 2001, p. 213.

ficción cinematográfica el discurso narrativo se construye por *mostración* de acciones antes que por argumentación y *narración* de sucesos, como en la novela. El cine toma de la tradición teatral la mimesis actoral y los escenarios en que se pone en escena aquello que se va a actuar, excepto que en el cine, desde que se alejó de la réplica de lo teatral que fundó Meliés, y gracias al rodaje en locaciones reales y a la actuación vivencial, el espectador es mucho más propenso a tomar por ciertas tanto la ambientación como las acciones, a tomarlas por verdaderas, es decir, por históricas en cuanto *verdad*.

El cine muestra el desarrollo de la acción en tiempo presente, vivencial y continuo, de modo indetenible, como en la vida. Si fuese la reconstrucción de la historia o del pasado, sería historia o pasado en tiempo *presente*. La ficción cinematográfica sería, entonces, radicalmente más eficiente que la novela en propugnar "la ilusión de espacializar un tiempo bloqueado" (Jitrik, 1995:15), como dice Jitrik que es el propósito de la novela histórica. El cine de ficción histórico encarnaría la ilusión del desbloqueo total del pasado.

En el transcurrir de este tiempo presente continuo, el cine le impone al espectador una sola e interminable imagen audiovisual en movimiento, a diferencia de la novela que transcribe reflexiones, citas, y que evoca, con la narración, escenarios, situaciones y acciones, a las que el espectador adjudica imágenes y sonidos tomados de su propio banco de datos personal, del repertorio familiar, cultural o enciclopédico. La novela sería entonces más polisémica que el cine, menos dictatorial en su modo de hurgar en una evasiva verdad histórica.

Frente a la capacidad naturalizadora de la ficción, que hace pasar por verdadero aquello que sólo es la representación de un punto de vista que se refiere a la realidad, Jitrik propone desarrollar "una teoría crítica del totalitarismo ficcional" (Jitrik, 1995: 65). Está pensando, seguramente, en las acciones que ha desplegado la nueva novela histórica por poner en duda la autoridad del discurso histórico de la novela y de la historia, acciones críticas que al escaso cine histórico ecuatoriano, como conjunto, le falta potenciar. ㊟

Bibliografía

Ainsa, Fernando, *Reescribir el pasado*, Mérida, El otro el mismo, 2003.

Cano, Pedro, *De Aristóteles a Woody Allen*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Jitrik, Noé, *Historia e imaginación literaria*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1995.

Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Pacheco, Carlos, "La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica", en *Estudios Revista de investigaciones literarias y culturales*, No. 18, Caracas, Universidad Simón Bolívar, 2001.

Rivas, Luz Marina, *La novela intrahistórica*, Mérida, El otro el mismo, 2004.

White, Hayden, *Metahistoria*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.