

¿Nihilistas e incomprensidos? Una perspectiva filosófica del cine ecuatoriano actual mediante una revisión bibliográfica y cinematográfica

Nihilists and misunderstood? A philosophical perspective of current Ecuadorian cinema through a bibliographical and cinematographic review

César Augusto Solano Ortiz

RESUMEN

En Ecuador, son limitadas las investigaciones que abordan el cine y la filosofía con el nivel de rigor necesario. El principal obstáculo de esta escasa producción radica en la falta de una metodología adecuada para el análisis filosófico del material cinematográfico, lo que dificulta la tarea de deconstruir el discurso presente en las películas. Por tanto, el presente trabajo se centra en analizar el cine ecuatoriano desde la filosofía mediante una revisión bibliográfica y cinematográfica para conocer los problemas que se presentan en la narrativa filmográfica. Razón por la cual, se implementó una metodología cualitativa, con un enfoque descriptivo del estudio del cine ecuatoriano desde la filosofía, mediante una revisión bibliográfica y cinematográfica. Se concluyó que, el cine ecuatoriano actual tiene un componente intimista y egoísta propio del capitalismo y producto de las luchas de las clases sociales. Por lo que, este cine se centra en la clase media-alta y sus problemas existenciales, excluyendo a sectores sociales, en donde es necesario una reflexión para conocer los paradigmas y realidades de este país.

Palabras clave: cine; filosofía; largometrajes; cine ecuatoriano.

César Augusto Solano Ortiz 

Universidad de Cuenca – Ecuador. cesar.solano@ucuenca.edu.ec

<http://doi.org/10.46652/rgn.v8i37.1073>
ISSN 2477-9083
Vol. 8 No. 37 julio-septiembre, 2023, e2301073
Quito, Ecuador

Enviado: marzo 23, 2023
Aceptado: junio 17, 2023
Publicado: julio 01, 2023
Publicación Continua



ABSTRACT

In Ecuador, there is limited research that addresses the intersection of cinema and philosophy with the necessary level of rigor. The main obstacle behind this scarcity lies in the lack of an adequate methodology for the philosophical analysis of cinematographic material, which hinders the task of deconstructing the discourse present in films. Therefore, this study focuses on analyzing Ecuadorian cinema through the lens of philosophy, utilizing a literature and film review to identify the issues within its narrative. A qualitative methodology with a descriptive approach was employed to study Ecuadorian cinema from a philosophical perspective. It was concluded that the current Ecuadorian cinema has an intimate and selfish component typical of capitalism and a product of the struggles of the social classes. For this reason, this film focuses on the upper middle class and its existential problems, excluding social sectors, where reflection is necessary to understand the paradigms and realities of this country.

Keywords: cinema; philosophy; feature films; Ecuadorian cinema.

1. Introducción

La presente investigación se centra en analizar la relación entre la filosofía y el cine, especialmente en el contexto actual en el que los audiovisuales han adquirido un protagonismo social significativo en la vida cotidiana de las personas a nivel mundial, impulsado por el desarrollo de plataformas de *streaming* y el auge de la televisión (Chavolla, 2015). Por tanto, es importante estudiar al cine desde un punto de vista filosófico, para desafiar la idea de que el cine solamente es un entretenimiento popular y que la filosofía se centra únicamente en las ciencias.

El análisis de la filosofía y el cine en esta investigación tiene como núcleo el cine ecuatoriano, cuyas producciones documentales y de ficción han experimentado un crecimiento notable en las últimas décadas (Luzuriaga, 2013). Sin embargo, los estudios sobre cine ecuatoriano son escasos, mucho menos desde la perspectiva filosófica. Por ello, el análisis busca cuestionar aspectos que han sido ignorados o subestimados, que contribuyan a la formación de futuros cineastas y en la producción de obras audiovisuales en Ecuador, y posiblemente, en toda América Latina.

El antecedente más cercano sobre el cine ecuatoriano y otras problemáticas relacionadas con los que se cuenta es la investigación de Granda (2007) en el que trabaja sobre el cine silente en el país y, así también, propone una cronología del cine ecuatoriano desde 1874 hasta 2007. Aleatoriamente, publicó un estudio sobre la obra cinematográfica de Augusto San Miguel, considerado el padre fundador del cine nacional. El sociólogo Serrano (2001) publicó un libro titulado *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*, que abordaba el cine ecuatoriano desde el neorrealismo. Así mismo, Miño (2017), recolecta filmografías sobre las formas en las que se ha producido el cine en el país antes de la Ley de cine, desde la propuesta de Paola de la Vega. Finalmente, Mite Basurto (2022), presenta un breve recorrido por el cine ecuatoriano y su repre-

sentación social, analizando, películas como, *Sueños en la Mitad del Mundo* (1999), *Alegría de una vez* (2001), entre otros; y largometrajes como, *Con mi corazón en Yambo*.

Como se evidencia en los antecedentes, los estudios sobre el cine ecuatoriano son limitados, especialmente desde una perspectiva filosófica. Por lo tanto, la presente investigación buscará analizar el cine ecuatoriano desde la filosofía mediante una revisión bibliográfica y cinematográfica para conocer los problemas que se presentan en la narrativa filmográfica. Ahora bien, dentro de la variedad de películas producidas en el periodo de esta investigación (2007-2016), se seleccionó cuatro largometrajes de ficción, catalogados dentro del género del drama, y son: *Sin otoño, sin primavera* (Mora Manzano, 2012), *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* (Andrade, 2012), *Saudade* (Donoso, 2013) y *Feriado* (Araujo, 2014). Es importante aclarar que, esta selección no busca ignorar el hecho de que hay otras producciones en el cine ecuatoriano durante este período con características similares, o que existan obras que contradigan las categorías propuestas en esta investigación.

2. Metodología

En el presente trabajo, se implementó una metodología cualitativa, con un enfoque descriptivo del estudio del cine ecuatoriano desde la filosofía, mediante una revisión bibliográfica y cinematográfica. Desde la revisión bibliográfica, se recolectó información académica y científica en 23 artículos, 7 tesis, 2 libro sobre cine y filosofía. Desde la revisión cinematográfica, se seleccionó cuatro largometrajes de ficción, catalogados dentro del género del drama, y son: *Sin otoño, sin primavera* (Mora Manzano, 2012), *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* (Andrade, 2012), *Saudade* (Donoso, 2013) y *Feriado* (Araujo, 2014).

Así mismo, la elección de este tipo de metodología permitió buscar, indagar, seleccionar e identificar información relevante y resultados de trabajos académicos como: tesis, artículos científicos, libros, documentos oficiales, películas y largometrajes que posibilitan la indagación y el análisis de la información para llegar a conclusiones teóricas y argumentativas de un tema definido (Martínez, 2006). Gallardo (2017) menciona que es importante exponer los criterios y parámetros metodológicos en las investigaciones. Es por ello que, se desarrolló el siguiente diseño metodológico:

Estrategia de búsqueda: este paso se realizó con el objetivo de recopilar información más confiable y segura, los datos recopilados fueron extraídos de los siguientes repositorios y plataformas de búsqueda: Redalyc, Scielo, DSpace, Google Académico, Dialnet y plataformas cinematográficas Ochoiymedio.net, YouTube y formatos DVD. Los términos de búsqueda o palabras claves usadas fueron: cine, cine ecuatoriano, filosofía, largometraje, además se utilizaron términos libres sobre con el nombre de las películas para considerar información acerca de los films: Sin otoño, sin primavera, Mejor no hablar (de ciertas cosas), Saudade y Feriado.

Criterios de Inclusión: los criterios fueron, artículos científicos, tesis y libros publicados en las plataformas y repositorios. Así mismo, las temáticas y objetivos de dichas investigaciones incluidas tienen vinculación con el campo de la filosofía y cine. Además, para la recopilación de los estudios se tomaron en consideraron 65 fuentes bibliográficas, de las cuales, 32 fuentes fueron incluidas en esta investigación por asociarse a los objetivos del presente estudio.

Criterios de exclusión: para criterios de exclusión, se eliminaron estudios que no están publicadas en revistas indexadas, instituciones o universidades que cumplan requisitos científicos mínimos.

3. Desarrollo

Filosofía y Cine: entre debates y acuerdos

La revolución causada por el cine en todos los aspectos de la vida humana, incluyendo el ámbito del pensamiento filosófico, ha generado nuevas preguntas y ha vuelto a plantear cuestiones clásicas (Pazmiño, 2017). En este sentido, se ha debatido sobre la propia naturaleza del cine, si se trata de un arte o de un espectáculo. Autores como Badiou (2009), han explorado la relación entre el surgimiento del cine y las nuevas formas de pensamiento filosófico. El mismo autor expresa que, a pesar de esta vitalidad, los estudios en filosofía del cine todavía son limitados y se han centrado, en su mayoría, en analizar esta relación desde una perspectiva estética. Es por eso que Badiou (2009) sostiene que la filosofía aún no ha comprendido completamente al cine y su amplio potencial.

La relación entre el cine y la filosofía puede resultar complicada en ocasiones. Según Jarvie (2011) los filósofos no suelen tomar en serio al cine como medio para construir sistemas filosóficos, puesto que la materialidad del filme o película no es llamativa para la reflexión. Sin embargo, el cine tiene un valor sustancial para el pensamiento filosófico, ya que puede representar y crear mundos que permiten comprender cómo nos constituimos como sujetos en la sociedad (Flazón, 2005). A través de estas representaciones cinematográficas, se puede aprender la forma de ser y existir en el mundo.

Por tanto, para Eaton (2005) el cine y la filosofía no se limitan únicamente al ámbito estético. De acuerdo con el mismo autor, el cine abre la puerta a otras preocupaciones, ya que los cineastas plasman sus inquietudes y dudas en sus obras. Los grandes cineastas tienen una sensibilidad especial para captar y expresar los problemas de su época, temas que también son abordados por la filosofía. Un ejemplo destacado es la película *Tiempos modernos* de Charlie Chaplin (1936) la cual abordó el debate sobre la influencia de la tecnología en la sociedad, pues como menciona Davies (2009) es un tema que también fue discutido por el filósofo Ortega y Gasset en 1939 en su obra *Meditación de la técnica* y Heidegger en su conferencia *Die Frage nach der Technik* en 1953. Otro ejemplo es la película *Naranja mecánica* de Kubrick en 1971, que se adelantó a los trabajos arqueológicos de Foucault y denunció los usos ideológicos de las llamadas ciencias humanas, que según Kubrick se habían convertido en instrumentos de dominación y control de los individuos.

A su vez, según Jarvie (2011) el cine se presta para abordar inquietudes e incertidumbres del intelecto humano, debido a que crea una situación filosófica por dos razones. En primer lugar, por una razón ontológica, pues, el cine establece una nueva relación entre la apariencia y la realidad, entre una cosa y su duplicado. En segundo lugar, por una razón política, ya que el cine es un arte

de masas, lo que implica una nueva relación entre democracia y aristocracia. Esto significa que el cine no solo se desempeña como una herramienta didáctica en la cual se puede ilustrar cuestiones filosóficas, sino que también constituye un terreno fértil para explorar nuevas problemáticas que afectan a los seres humanos (Baumbach 2019).

En este sentido, el cine tendría su inicio en la ideología platónica, no solo con el regreso a la caverna (salas de cine oscuras), sino también con el autoengaño al que voluntariamente el público se somete al ver y escuchar una película. Según Jarvie (2011) los filósofos deben problematizar los mundos que el cine crea, ya que la “gente común” resuelve el conflicto entre realidad y apariencia planteado por el cine de manera práctica y sin mucho sufrimiento. De esta manera, el cine atrae la atención no solo como un espectáculo placentero, sino también por su componente filosófico, ya sea explícito o implícito, resultando incluso ser más comprensible para la mayoría de gente (Badiou, 2009). Sin embargo, al igual que con todos los problemas filosóficos, la perspectiva adoptada para analizar el fenómeno que surge de los films, determinará la naturaleza problemática del asunto.

Con respecto a lo anterior, Cavell (1996), en sus obras *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* y *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, reflexiona sobre el cine desde múltiples perspectivas que surgen al mirar y escuchar los films. En su primer libro, aborda el cine desde la problemática de la realidad y la ficción, estableciendo puntos de convergencia con Erwin Panofsky y André Bazin. Así también, en los dos siguientes libros, analiza la comedia y el melodrama, centrándose en películas producidas entre 1934 y 1949, un período de transición importante debido a la introducción del sonido en el cine, lo cual aumentaba la posibilidad de reflexionar sobre más cuestiones, que tan solo con la imagen no se podía. Así mismo, Cavell (1996) examina cómo la realidad cinematográfica afecta al espectador y explora cómo el cine puede influir en la formación del ser humano, planteando la posibilidad de que este medio, dadas sus características, pueda contribuir a mejorar como personas, es decir, actúa como una influencia directa en la ética y la moral de las personas.

Así mismo, Deleuze (2013), es un autor de gran importancia en la configuración de la filosofía del cine. Aunque en el prefacio de su obra “La imagen-movimiento” Deleuze (2013), advirtió que no se trataba de una Historia del cine, sino de una clasificación de las imágenes, su trabajo ofrece una oportunidad para que la filosofía ponga a prueba algunos conceptos, ya que evalúa otras prácticas a través de su soberanía sobre el concepto. Deleuze (2013) buscó establecer la relación entre la filosofía y el cine, mostrando que ambas tienen la capacidad de hacernos pensar. La diferencia radica en que mientras la filosofía utiliza conceptos, el cine emplea afectos y preceptos, mediante imágenes previamente planificados en libretos cinematográficos (Deleuze, 2014). Deleuze (2013) sostiene que los grandes cineastas pueden ser comparados no solo con pintores, arquitectos y músicos, sino también con pensadores que utilizan imágenes-movimiento e imágenes-tiempo en lugar de conceptos.

Ian Jarvie (2011), filósofo y sociólogo canadiense, realizó una importante sistematización de la filosofía del cine en su obra “Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetica” publicada en 1987. En este libro, analiza diversos problemas filosóficos que el cine plantea y demuestra que incluso puede replantear cuestiones clásicas de la filosofía occidental. Jarvie (2011) sugiere que el cine sirve como metodología que ayuda a comprender de mejor manera los conceptos y problemas de la filosofía. Desde su perspectiva, el cine brinda un conjunto de “datos empíricos” que complementan el análisis conceptual propio de la filosofía, es decir, es un apoyo metodológico que complementa su comprensión. Siguiendo la tradición del racionalismo crítico de Karl Popper, Jarvie (2011) descarta la posibilidad de un análisis político del cine, argumentando que las cuestiones ideológicas no se ajustan a un enfoque objetivo. Además, critica las interpretaciones marxistas que enfatizan la necesidad de una lectura ideológico-política de las películas.

Por su lado, Carroll (2008) prefiere utilizar el término “Filosofía de las imágenes en movimiento” en lugar de “Filosofía del cine”, puesto que, a través de este término se amplió el rango de objetos de estudio, que incluye no solo el cine, sino también videos caseros y videojuegos. Para el autor, el cine es una forma de comunicación y no un tipo de lenguaje, ya que no puede descomponerse en elementos como sujeto y predicado, propios de una oración, sino que comprende, la estructura narrativa, el cierre narrativo y el estilo, por lo que considera al cine como un arte. Respecto al debate sobre si el cine puede ser considerado un arte, Carroll (2008) presenta tres argumentos que suelen utilizarse en contra de esta afirmación: la pura causalidad física, el control y el interés estético. A pesar de su componente técnico, él sostiene de manera contundente que el cine es indudablemente un arte, destacando que la existencia de una auténtica práctica artística de la creatividad del cineasta es lo que ha motivado el interés por desarrollar una filosofía de las imágenes en movimiento. Así mismo, las películas no son meras fotografías y los fotogramas son elementos dentro de las múltiples dimensiones de una película. Además, considera que las imágenes en movimiento no se limitan únicamente a las capturadas por una cámara, sino que también incluyen aquellas creadas por computadoras, como las películas de animación.

Este recorrido nos lleva a la propuesta de Badiou (2009) filósofo francés, quien basándose en las ideas de Cavell (2011) y Deleuze (2013) establece una relación entre cine y filosofía. Según Badiou (2009) el cine tiene la capacidad de producir pensamiento verdadero, a diferencia de Cavell (2011) para quien representa lo ordinario y de Deleuze (2013) quien sostiene que el cine piensa a través de imágenes mientras que la filosofía lo hace mediante conceptos. Badiou (2009) propone una nueva forma de pensar la relación entre filosofía y cine, mediante el concepto de “verdad”. Además, rechaza tanto la Film Teoría, que argumenta que la verdad es una pretensión ideológica, como la Post-teoría, que sustituye la verdad por el sentido basado en las ciencias cognitivas. De la misma manera, Badiou (2009) afirma que, en la actualidad, los análisis cinematográficos se conforman con los principios ideológicos ya establecidos y se niegan a considerar la idea de que el cine pueda producir sus propias verdades.

Esta selección limitada de filósofos que han contribuido a la configuración de la filosofía del cine no es exhaustiva, ya que se han dejado de lado nombres como Bergson, Benjamin, Merleau-Ponty y otros. También se han omitido los aportes de cineastas como Eisenstein y Godard, así como las reflexiones de críticos y teóricos del cine como Epstein y Bazin (Casetti, 2010). Sin embargo, esta muestra logra reunir el pensamiento esencial de la filosofía del cine. En términos generales, las problemáticas abordadas por estos estudiosos ponen de manifiesto que la filosofía del cine es un campo lleno de posibilidades para la reflexión crítica, especialmente para las cinematografías emergentes (Baumbach, 2019). Además, el autor destaca el valor político-ideológico y lo consideran como un aspecto importante en el análisis filosófico del cine.

En efecto, existen diferentes formas en las que la filosofía se involucra con el cine, incluyendo el análisis crítico de la teoría cinematográfica y la reflexión sobre el cine como fenómeno global o genérico, así como el acercamiento a películas individuales en busca de su trasfondo filosófico (Casetti, 2010). De igual manera, hay una perspectiva que reconoce al cine como agente de reflexión, capaz de generar nuevas ideas más allá del pensamiento conceptual. Desde sus inicios, el cine ha despertado diferentes reacciones y debates sobre su naturaleza y si se debe considerar como un arte, lo cual ha sido objeto de discusiones filosóficas (Chavolla, 2015).

Cine ecuatoriano contemporáneo: reflejo y representación de la identidad y la imagen del país

El cine ecuatoriano ha crecido y se ha convertido en una plataforma poderosa para representar la imagen, cultura y realidad del país (Rueda Laffond y Chicharro Merayo, 2004). Por lo cual, muchos de los largometrajes y películas que se han generado dentro del Ecuador, reflejan la identidad y diversidad cultural, abordando temas relevantes como migración, discriminación, derechos indígenas y medio ambiente (Luzuriaga, 2013). Además, presume la riqueza geográfica de Ecuador, desde la selva amazónica hasta los volcanes Andinos y los oleajes del Pacífico. Así mismo, muchas de las obras filmicas han obtenido reconocimiento internacional, proyectando la imagen y riqueza cultural de Ecuador a nivel global (Luzuriaga, 2013).

Ahora bien, para la presente investigación los largometrajes de ficción escogidos son los siguientes: *Sin otoño, sin primavera* (en adelante SOSA) dirigida por Mora Manzano (2012), *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* (en adelante MNHCC) dirigida por Andrade (2012), *Saudade* dirigida por Donoso Gómez (2013) y *Feriado* dirigida por Araujo (2014).

El primer punto de análisis se centra en determinar si las producciones cinematográficas pueden clasificarse como cine posmoderno, utilizando los criterios establecidos por Gilles Lipovestky y sistematizados por Orellana y Martínez (2010) en la obra *Celuloide Posmoderno*. Se plantea la pregunta de si hubo modernidad en Latinoamérica y si se puede hablar de posmodernidad en la región, evitando así forzar un fenómeno en una categoría preestablecida. Diversos intelectuales en América Latina han intentado abordar esta interrogante, provenientes de campos como la filosofía, sociología, economía, ciencia política, e incluso artistas y cineastas. Algunos aspectos de

la posmodernidad que se desarrollará en los siguientes párrafos son: el culto a la imagen física, la ruptura del tejido familiar, la destrucción de lo político y el hedonismo sin sentido.

En las películas que se analizan, los personajes principales desempeñan el papel de narradores utilizando la voz en *off* como recurso narrativo. Por ejemplo, Francisco (Paco) Chávez en *Mejor no hablar (de ciertas cosas)*, Lucas Franco en *Sin otoño, sin primavera*, Miguel Hernández en *Saudade* y Juan Pablo (Juanpi) Landívar en *Feriado*. Al observarlos, se puede deducir fácilmente que todos los personajes principales son hombres. Los tres primeros personajes son heterosexuales, mientras que Juanpi, el último mencionado, eventualmente acepta su homosexualidad.

Además, cumplen con ciertos estereotipos físicos y sociales. Son jóvenes de entre 16 y 25 años, rebeldes de origen mestizo con elementos caucásicos, pertenecientes a una clase social acomodada. Este aspecto, da lugar a que se haya dejado de lado los temas propios del realismo sucio y se alejen de los presupuestos del tercer cine, que no forman parte de un cine de la pobreza. Aunque, hay excepciones como Manuela en *En el nombre de la hija*, que tiene como personaje a una niña con características caucásicas que pertenece a la clase social acomodada. En contraste, Lucia, de la película *No robarás...* (a menos que sea necesario) es un personaje mestizo con rasgos indígenas, que pertenece a la clase social pobre.

Debido a las características que presentan los personajes, según Imbert (2010) menciona que, estas películas podrían clasificarse como parte del cine posmoderno, ya que se alejan de las ideologías y consignas de lucha de décadas anteriores y proponen una búsqueda de placer y disfrute hedonista. De acuerdo con Habermas (1989) la posmodernidad se enfoca en la inmanencia y el presente, afectando tanto a los valores como a las relaciones del individuo con los referentes fuertes de la sociedad. El culto al cuerpo y la perfección física también son valores destacados en la posmodernidad, por tanto, se vuelve usual que los personajes mantengan relaciones sexuales traicionando a sus parejas como por ejemplo Antonia y Martín (SOSP), Paco y Lucía (MNHCC); también se evidencia, relaciones sexuales entre hermanastros, como Manuela y Miguel (Saudade); y relaciones homosexuales que no se presentan directamente en la pantalla, pero se presentan de forma implícita, como la que sostienen Luis y Rodrigo (MNHCC).

Otro tema presentado en las películas es el de la adicción, por ejemplo, en la película *Mejor no hablar (de ciertas cosas)*, se puede interpretar como una alegoría de las adicciones, donde Paco Chávez, menciona que todos los miembros de su familia tienen vicios con ciertas drogas, tanto legales como ilegales. La cocaína es la droga ilegal central en la trama de la película, ya que Paco y su hermano Luis (MNHCC) son adictos a esta sustancia psicotrópica. Así mismo, el consumo de drogas también se aborda en SOSP donde el personaje Lucas es adicto a las pastillas para dormir. De la misma forma, en *Saudade*, se presenta el consumo de drogas entre adolescentes, retratándolo como algo cotidiano mediante la expresión “porritos inocentes” utilizada por Orellana y Martínez (2010). Parece que el mundo alucinógeno es un intento de escapar de la realidad y crear mundos ficticios más seguros, ofreciendo momentos de felicidad a estos personajes de manera efímera.

Con respecto a la memoria histórica, algunas películas abordan el punto de partida de su trama en el feriado bancario y la dolarización, eventos que impactaron económicamente a clases menos privilegiadas y fortalecieron económica y políticamente a las clases adineradas del país (Troya, 2015). Un ejemplo de este problema se refleja de manera limitada en la película *Fuera de Juego* (Arregui, 2002), la cual presenta cómo el protagonista y su familia son víctimas de la crisis, adoptando una perspectiva diferente a las películas analizadas. *Sausade* (2013) y *Feriado* (2014) utilizan el suceso del feriado bancario como contexto histórico para sus narrativas, pero, debido a que sus personajes pertenecen a una clase social acomodada, no experimentan las dificultades que enfrenta Juan, el personaje principal de *Fuera de Juego*. Es así que, Miguel (Saudade) y Juanpi (Feriado) se muestran despreocupados en torno a la crisis económica del país, mientras tanto, en otras ciudades, principalmente la capital del Ecuador, los enfrentamientos entre manifestantes y la policía dejan miles de muertos.

En el posmodernismo, otro aspecto que experimenta una desestructuración es la familia (Habermas, 1879). En la sociedad contemporánea, el modelo familiar tradicional se desintegra cada vez más rápidamente. Por ejemplo, Paula (SOSP) no ha visto a su padre desde hace doce años y aunque desea confrontarlo por haberla abandonado, se enfrenta a la realidad de que su padre ha formado una nueva familia. Las separaciones y divorcios de las parejas también generan conflictos internos en los personajes, como Narciso, quien al no sentirse protegido y amado por sus padres, busca la satisfacción personal. Además, las relaciones de pareja, como las de Gloria y Martín (MNHCC) o Lucía y Rodrigo (MNHCC), muestran la fragilidad y falta de compromiso al matrimonio en estas películas, donde cada individuo busca su propia felicidad sin considerar la del otro o la de la familia.

La disolución de los lazos familiares, tanto en la realidad como en las películas, ha alterado la percepción de los padres, convirtiéndolos en figuras permanentemente ausentes y reduciendo su autoridad como modelos a seguir para los hijos. La ausencia del padre, como sugieren Orellana y Martínez (2010) genera individuos carentes de conexiones familiares sólidas, destinados a buscar su identidad y raíces a lo largo de su crecimiento. En el caso de Miguel en Saudade, su relación con su padre es constantemente conflictiva, y su madre lo abandonó hace quince años, abandonando incluso el país. Al final, su padre viaja a Argentina para reunirse con su exesposa, dejando a Miguel sin padres y en búsqueda de su propia identidad.

Así mismo, se evidencia la fragilidad familiar a través de la ausencia total de los padres en la vida de Lucas Franco (SOSP); la muerte del padre de Paco Chávez y el abandono de su madre que emigra a Estados Unidos (MNHCC); el abandono de la madre de Miguel Hernández durante su infancia, aparentemente debido a sus ideales revolucionarios (Saudade); y el rechazo del padre de Juanpi a acompañar a su esposa e hijo a una fiesta familiar debido a problemas con su hermano (Feriado).

Ahora bien, en las películas analizadas, se observa la presencia recurrente de espejos que reflejan a los personajes, evocando el mito de Narciso en la mitología griega. En la película Saudade, se muestra al protagonista, Miguel, contemplando su propia imagen reflejada en un lago. En

MNHCC, el protagonista, Paco, recuerda acontecimientos pasados mientras se arregla frente a un espejo. En SOSP, Lucas se enfrenta a su pasado y presente a través de su reflejo en el espejo. Estas características indican que el sujeto en el cine ecuatoriano reciente está impregnado de un espíritu narcisista, posiblemente influenciado por el vacío posmoderno generado por el actual sistema capitalista (Ravelo, 1998).

Cine y ética

En el análisis de la ética presente en las películas seleccionadas, se pone especial atención a la película SOSP y, en menor medida, a MNHCC. Al realizar un análisis semiótico de los títulos de las películas, *Sin otoño, sin primavera* y *Mejor no hablar (de ciertas cosas)*, se puede observar que ambas utilizan la negación, lo que implica la falta o ausencia de algo. En el primer caso, se refiere a las estaciones que Ecuador no experimenta debido a su ubicación geográfica y en el segundo caso, se trata de evitar temas problemáticos que la gente prefiere no abordar.

La película SOSP se enfoca en diferentes momentos de la vida de varios jóvenes de clase media-alta de esta ciudad. La película ha sido descrita por su director y guionista como “una balada punk”, puesto que, los personajes son desventurados, marcando el tono nostálgico de la narrativa. Uno de los personajes destacados es Lucas, quien se vuelve adicto a las pastillas para dormir. Otro personaje, Paula, es quien le suministra estas pastillas y se gana la vida de esta manera. Al final, Lucas y Paula terminan en una relación romántica. Antonia, es un personaje a quien le quedan pocos meses de vida y su único deseo es ser amada y tener una pareja que la acompañe hasta el final. Martín, quien solía tener una relación con Antonia, regresa a Guayaquil después de ocho años en el extranjero junto con su prometida Gloria, de nacionalidad colombiana. Antonia le pide a Martín que tengan una última noche juntos, a lo cual él accede fácilmente sin importarle su prometida. Otra pareja de personajes es Ana y Rafael. Rafael es un empresario que odia su trabajo debido a su monotonía y la relación entre Ana y Rafael termina de manera violenta. Ana se muda a otro departamento, donde conoce a su vecina Sofía y a su novio Manuel, ambos muy jóvenes. Ana termina seduciendo y teniendo relaciones con Manuel.

Con respecto al párrafo anterior, SOSP se construye siguiendo el modelo de la minitrama, donde el espectador presencia varias historias en una misma historia sin un punto de encuentro explícito como por ejemplo en la película “Amores Perros”. Finalmente, SOSP se intenta establecer conexiones entre los personajes en busca de la felicidad, pero no se revela si la alcanzan o no. También, existen personajes pasivos en la minitrama, es decir, que son movidos por las situaciones y están constantemente en búsqueda de la felicidad o la identidad. La estructura narrativa de SOSP se asemeja a un rompecabezas, donde las piezas se van armando gradualmente, con pequeños inicios y finales a lo largo de la película, hasta que se introduce otra historia o se retoma una historia previa. Esto da lugar a un final abierto, similar a otras películas como *Pulp Fiction* (Tarantino 1994), *Magnolia* (Anderson, 1999) e *Historias mínimas* (Sorín, 2002).

Ahora bien, en términos éticos, la película se centra en el tema de la felicidad y cuestiona cómo alcanzarla. Se exploran diferentes teorías éticas materiales occidentales, como el estoicismo, el eudemonismo y el hedonismo, que ofrecen distintos enfoques y definiciones de la felicidad (Lipovetski, 2015). En particular, se destaca el hedonismo, que enfatiza el placer como el camino hacia la felicidad. El concepto de placer puede ser interpretado de diversas formas, desde versiones relacionadas con el pecado hasta definiciones que lo vinculan con el goce espiritual. En este análisis, se utiliza la definición de hedonismo propuesta por Lipovetsky (2015) para referirse a la época posmoderna. Según este autor, en la era del consumo de masas, los valores individualistas, como el placer, la felicidad y la plenitud íntima, predominan y reemplazan a valores como la entrega personal, la virtud austera y la renuncia a uno mismo.

En SOSP, la preocupación ética se presenta en relación con la búsqueda de la felicidad (Serrano Sarmiento, 2019). El personaje de Paula, desde su infancia, graba en cintas de audio los recuerdos felices de las personas en las que confía. Sin embargo, estos recuerdos no deben ser “cursis”, según su propia terminología, sino momentos de felicidad egoísta. Paula le plantea a su psiquiatra la pregunta: “¿Qué es la felicidad para ti? Dos reglas: ni el nacimiento de tus hijos, ni tu matrimonio. Debe ser algo totalmente egoísta”. La mayoría de los personajes en la película se guían por un tipo de hedonismo, buscando el placer a través del consumo excesivo de drogas y de los encuentros sexuales sin compromiso amoroso (Orellana y Martínez, 2010).

En SOSP, Antonia, al descubrir que tiene una enfermedad terminal, decide encontrar a alguien que la haya amado sin ser correspondida. Antonia adopta el hedonismo en su máxima expresión, eligiendo ser una persona que busca el placer en la vida. Sin embargo, a medida que la trama avanza, su enfoque se desplaza hacia su propia soledad y el miedo a morir sin tener a alguien a su lado. En estas películas, se observa una paradoja en la forma que se presente el hedonismo. Por un lado, los personajes se mueven por un excesivo hedonismo, donde el placer impulsa sus adicciones. Sin embargo, sus miedos, temores y soledad los llevan a caer en excesos que contradicen la idea de disfrute total e individualismo. Martín es un ejemplo de estas contradicciones, ya que busca satisfacer los deseos de Antonia, pero también busca una nueva oportunidad con Gloria. Antonia, quien se autodefine como una buscadora de placer, oculta su sufrimiento. Además, las sociedades latinoamericanas han sido influenciadas por los valores de la Iglesia Católica, lo que ha llevado a la censura y represión del goce en diferentes aspectos de la vida social y cultural (Lipovetsky, 2015).

Es importante considerar que el cine ecuatoriano ha sido limitado en la representación de escenas de sexo debido a las restricciones y censura sexual en ese contexto. Sin embargo, en SOPS se ha logrado crear una escena de sexo que, según León (2015) se considera una de las mejores en la historia del cine nacional. Esta escena se destaca por su composición visual y la manera en que los cuerpos se disponen, lo cual se ajusta a la situación retratada. De este modo, la película desafía las convenciones conservadoras que solían prevalecer en las producciones ecuatorianas en relación con el tratamiento de la sexualidad.

Así también, en la nueva etapa del cine ecuatoriano, caracterizada por el narcisismo y el he-

donismo, se plantea una contraposición al dolor a través de varias escenas (Luzuariaga, 2013). En la película *SOSP*, Paula no puede soportar el dolor después de un accidente automovilístico, y se revela que tiene una alta sensibilidad al sufrimiento. En *MNHCC*, el dolor se hace evidente en las muertes violentas de los personajes Lucía, Luis y Leonardo a manos del personaje llamado el Lagarto. En *Saudade*, Miguel y sus amigos presencian en clase de Historia los horrores de las torturas en las dictaduras latinoamericanas mediante un documental. Por último, en *Feriado*, se representa de manera recurrente el acoso y los abusos que los primos infligen a JuanPi.

Con respecto a lo anterior, el cine ecuatoriano contemporáneo se plantea la idea de rechazar el dolor como un medio de redención o sacrificio, abandonando los dualismos antropológicos tradicionales (Luzuariaga, 2013). En su lugar, se enfoca en la importancia del cuerpo como la única realidad significativa, otorgándole una atención y cuidado destacados. La construcción del individuo en estas películas se centra en lo corporal, promoviendo una ideología maniquea en términos de género (femenino-masculino) y moral (cuerpo/alma). Algunas películas se centran en explorar el “eros” del cuerpo humano, mientras que otras prefieren examinar la expresión de la “psiquis” a través del rostro, considerado como un reflejo inmediato del alma (Durán, 2016).

Durán (2016) menciona que, en la era del narcisismo contemporáneo, el cuerpo desnudo de la mujer tiene una posición destacada en la industria cinematográfica, televisiva y publicitaria. Así mismo, se exhiben cuerpos femeninos voluptuosos y bien formados, concebidos como objetos destinados al placer y tratados como productos comerciales. Estas industrias crean representaciones idealizadas de la belleza que se convierten en modelos corporales, aunque sean superficiales en su naturaleza. Además, se observa una tendencia a hacer pública la vida privada, donde la mirada se vuelve el sentido dominante en las sociedades urbanas, difuminando los límites entre lo privado y lo público debido a la influencia de la publicidad. Esto se refleja, por ejemplo, en películas como *SOSP*, donde se presentan escenas similares a anuncios publicitarios de licores, cigarrillos o productos de baño. En la sociedad del capitalismo tardío, el cuerpo se convierte en un objeto de consumo que puede ser adquirido y utilizado, incluso en el ámbito simbólico del cine. Refutando lo anterior, Aumont et al. (2012) mencionan que, esta cultura de consumo visual y expresión del deseo se promueve y reproduce a través de los medios de comunicación y se basa en una pedagogía que enfatiza el cuerpo. Los recursos hiperestésicos, por lo tanto, proporcionan las herramientas para ejercer una estética-política.

En conclusión, en la realidad ecuatoriana, la ética hedonista propuesta por el cine seleccionado no es relevante, ya que la mayoría de la población no tiene cubiertas sus necesidades básicas y carece de los medios para buscar placeres que no contribuyen al mejoramiento de sus condiciones de vida. Para la mayoría, la felicidad está asociada a tener un empleo estable y un salario suficiente para cubrir los gastos esenciales. El discurso cinematográfico en este contexto sirve para justificar las acciones éticas de las clases altas en lugar de cuestionar el orden social, como lo hizo el Nuevo cine latinoamericano en su momento. Además, existe un nihilismo en el que los valores han desaparecido y cada individuo, impulsado por el narcisismo, busca su propio placer egoísta a través de vicios.

Lo político del cine

En este apartado se examinan las posturas políticas e ideológicas presentes en las películas. A diferencia del Nuevo Cine Latinoamericano, los directores de este conjunto de películas no buscan transmitir críticas o denuncias sociales en sus tramas. En su lugar, exploran alternativas políticas que se centran en el narcisismo y la construcción de un sujeto individual, lo que disuelve la idea de comunidad. La película principal para este análisis es “Mejor no hablar (de ciertas cosas)” (Andrade, 2012), y se aplicará el método propuesto en la investigación.

Esta película pertenece a la primera categoría identificada por los autores, ya que aborda la ideología de manera clara y sin desviaciones. Aunque al principio pueda parecer que estas películas se alejan de los problemas ideológicos, a medida que avanza la narrativa, se va construyendo una perspectiva política que expone la desintegración de la sociedad ecuatoriana debido al individualismo o hiperindividualismo. Los personajes, como Lucas Franco en SOPS, no se identifican con otros individuos y rechazan las categorías generacionales establecidas.

Además, la película aborda el tema de la destrucción de lo político a través del personaje de Narciso, quien se involucra en la política formal únicamente para satisfacer su propio ego y no para trabajar en beneficio de sus electores. Del mismo modo, Francisco Chávez en MNHCC se muestra preparando su candidatura para diputado con el objetivo de obtener poder y satisfacer sus propios deseos. La película retrata la corrupción y el desinterés de los jóvenes por la política en Ecuador. Se resalta la presencia de actos ilícitos como nepotismo y malversación de fondos en la política tradicional del país, lo cual ha llevado a que la corrupción se perciba como algo normalizado. El cine expone este problema a través de escenas clave que abordan el tema de la corrupción.

El cine analizado en esta investigación se desarrolla en el contexto de la formación de Alianza País y el mandato del presidente Rafael Correa durante la Revolución ciudadana, una época de relativa estabilidad política en el país. Las películas producidas en este periodo reflejan la sensación de orden político y suelen tener como protagonistas a personas de clase media-alta, quienes tienen una mejor posición para hablar sobre el tema. Sin embargo, hay películas que reflejan un poco más de cerca la realidad presentada en el país, como la película “A tus espaldas” busca representar la división de clases en Quito, donde las clases altas se encuentran en el norte y las clases medias y bajas en el sur. Sin embargo, no logra ofrecer una crítica política en Ecuador y se enfoca más en estereotipos cómicos que no resultan efectivos. Además, borra la diferencia entre el centro y la periferia, los conflictos sociales y las luchas de clases. Otros filmes, como “SOSP”, también muestran la polarización social en ciudades como Guayaquil, pero evitan abordar la diversidad étnica y cultural del país. Los personajes indígenas, afroecuatorianos y mestizos son retratados de manera estereotipada y subordinada. En general, el cine ecuatoriano posterior a la creación del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (2015) tiende a ser influenciado por el castellano, la vida urbana y la cultura occidental, dejando de lado las identidades kichwa, shuar o afroecuatoriana.

En resumen, las películas analizadas en este estudio no siguen la tradición del nuevo cine latinoamericano o tercer cine, que veía al cine como una herramienta para transformar la sociedad. En cambio, pertenece al cine posmoderno, retrata la decadencia y los problemas de la sociedad actual, sin embargo, estas películas no abordan de manera adecuada las identidades indígenas y afroecuatorianas, ya que apenas son representadas superficialmente en algunas escenas. Como resultado, este cine no muestra un compromiso claro con la transformación social, sino que tiende a mantener los esquemas tradicionales de la sociedad ecuatoriana. Los personajes retratados en estas películas se integran en la maquinaria del Estado como servidores públicos o candidatos políticos. Se observa una falta de valores como el amor por la patria y escasez de ideales revolucionarios, y ya nadie sueña con sacrificarse por una sociedad sin clases. Las luchas populares parecen extinguirse, y lo que se logró en las calles se ha perdido en las urnas. En el siguiente capítulo se explorará el origen de este discurso.

5. Conclusión

En conclusión, el cine ecuatoriano actual, representado por las películas y directores analizados en esta investigación, presentan características que no comparten con el Nuevo Cine Latinoamericano o Tercer Cine, cuya intención era educar y transformar la sociedad. En cambio, en estas películas se muestran de forma crítica la realidad de la sociedad ecuatoriana, demostrando sus problemas cotidianos, que, en su mayoría, son resultado del narcisismo y el egoísmo exacerbado propios del capitalismo contemporáneo. El enfoque principal de las obras analizadas recae en retratar la clase media alta y sus problemas existenciales, casi a modo de autorrepresentación de los propios directores.

Es importante destacar que la producción cinematográfica en Ecuador actual tiene un componente intimista y egoísta propio del capitalismo y producto de las luchas de las clases sociales, lo que limita el potencial del cine como medio de expresión artística, generador de pensamiento y reflejo de la realidad social y política. En general, el cine ecuatoriano contemporáneo tiene limitaciones en términos de representación social y compromiso con la transformación social o individual de la audiencia. Además, se cree que podría existir más diversidad en las historias y sostener una tendencia a mantener las estructuras y valores establecidos en la sociedad. Dichas observaciones nos invitan a reflexionar sobre la necesidad de promover un cine más inclusivo y comprometido con las realidades y problemáticas de todos los grupos sociales en Ecuador. Además, demuestran la importancia de la relación bidireccional entre cine y la filosofía, permitiendo enriquecernos de una reflexión del entorno y problemáticas que rodean la actualidad.

Referencias

- Andrade, A.P. (2005). Democracia liberal e inestabilidad política en Ecuador. *Oasis*, (11), 167–190. <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/oasis/article/view/2399>
- Andrade, J. (Director). (2012). *Mejor no hablar (de ciertas cosas)*. [Película]. Punk S.A.

- Araujo, D. (Director). (2014). *Feriado*. [Película]. Luna
- Arregui, V. (Director). (2002). *Fuera de juego*. [Película]. Bochinche cine.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., y Vernet. M. (2012). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. (S. Zierer. Trad.). Paidós.
- Badiou, A. (2009). *Pequeño tratado de inestética*. (G. Molina, L. Vogelfang, J. L. Caputo y M. G. Burrello. Trads.). Prometeo Libros.
- Baumbach, N. (2019). *Cinema / Politics / Philosophy*. Columbia University Press.
- Casetti, F. (2010). *Teorías del cine*. (P. Linares. Trad.). Cátedra.
- Cavell, S. (1996). *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago University Press.
- Chavolla, A., (2015). Filosofía del Cine. *Sincronía*, (67), 1-17.
- Davies, D. (2009). *The Thin Red Line. Philosophers on Film*. Routledge.
- Deleuze, G. (2013). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. (I, Agoff. Trad.). Paidós.
- Deleuze, G. (2014). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. (I, Agoff, Trad.). Paidós.
- Donoso, J. (Director). (2013). *Saudade*. [Película]. Silencio Films/Enfoque/Cineina/ Shut up & Colour Pictures
- Durán, M. (2016). El cuerpo en el cine y el cuerpo del cine. *Arkadin*, (5), 56-71. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/134>
- Eaton, A. (2009). *Talk to Her. Philosophes on Film*. Routledge.
- Gallardo, E. (2017). *Metodología de la Investigación: manual autoformativo interactivo*. Universidad Continental. <https://cutt.ly/6NjgQLq>
- Habermas, J. (1989). Modernidad: un proyecto incompleto. En H. Foster (ed.). *La posmodernidad*. Editorial Kairos
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Cátedra.
- Jarvie, I. (2011). *Filosofía del cine. Epistemología, ontología y estética*. (C. Orstrad. Trad.). Editorial Síntesis.
- León Pesántez, C. (2013). *El color de la razón. Pensamiento crítico en las Américas*. Corporación Editora Nacional, CEN; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Universidad de Cuenca <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7186>
- Lipovetsky, G. (2015). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. (13ra ed.) (J. Vinyoli y M. Pendanx. Trad.). Anagrama.
- Luzuriaga, C., (2013). Antecedentes, inicios y problemas del cine histórico en el Ecuador: apuntes para un estudio crítico. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (121), 73-80.
- Martínez, M. (2006). Validez y confiabilidad en la metodología cualitativa. *Paradigma*, 27(2).

- Miño Puga, M. F. (2017). Reseña de De la Vega Velastegui, Paola (2016). Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. *Procesos, prácticas y rupturas*, 1(2), 68–69. <https://doi.org/10.37785/nw.v1n2.m1>
- Mite Basurto, A.E. (2021). Breve recorrido por el cine ecuatoriano y su representación social. *Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, 10(1). http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2308-01322022000100011
- Mora Manzano, I. (Director) (2012). *Sin Otoño, Sin Primavera* [Película]. La República Invisible.
- Orellana, J., y Martínez J. (2010). ORELLANA, Juan; MARTÍNEZ LUCENA, Jorge: Celuloide posmoderno. Narcisismo y autenticidad en el cine actual. *Filmhistoria Online*, 21(1), 388. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13833>
- Pazmiño Tello, Á., & Mora, M. (2017). Cine emergente en Ecuador: Poder y corrupción El Gobernador. *Ética y Cine Journal*, 7(3), 63-69. <https://www.redalyc.org/journal/5644/564462747008/html/>
- Ravelo Cabrera, P. (1998). Modernismo, posmodernidad y posmodernismo en América Latina. *Filosofía en América Latina*, 55(2), 420-458.
- Rueda Laffond, J. C., & Chicharro Merayo, M. D. (2004). La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (12), 427-450.
- Serrano, J. (2001). *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Acuario.
- Serrano Sarmiento, Á. (2019). Zigmunt Bauman (2018). Sobre la fragilidad de los vínculos humanos. Amor líquido. Barcelona: Paidós. *SCIO: Revista De Filosofía*, (17), 243–249. <https://revistas.ucv.es/scio/index.php/scio/article/view/521>
- Troya, M. (2016). 10. Cambios sociales forzados por movimientos sociales: La comparación de dos ciclos políticos en Ecuador. *Anuario Del Conflicto Social*, (5). <https://revistes.ub.edu/index.php/ACS/article/view/16008>

AUTOR

Cesar Augusto Solano Ortiz. Doctor en Filosofía y Ciencias del Lenguaje, Universidad Autónoma de Madrid. Máster en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, KU Leuven, Bélgica. Licenciado en Ciencias de la Educación, especialidad Filosofía, Sociología y Economía, Universidad de Cuenca. Docente-investigador tiempo completo en la Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación.

DECLARACIÓN

Conflicto de interés

El autor no tiene conflicto de interés que declarar.

Financiamiento

Sin ayuda financiera de partes ajenas a este artículo.

Notas

Los artículos son productos de investigaciones anteriores y permiten profundizar aspectos teóricos y metodológicos que se complementan con mis estudios de posgrado.