



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE LENGUA, LITERATURA Y LENGUAJES
AUDIOVISUALES

**Trabajo de Investigación del Curso de Graduación
previo a la obtención del Título de Licenciados en
Ciencias de la Educación en la Especialización de
Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales**

TEMA:

El concepto de encierro en el discurso cinematográfico de la película:
Prometeo Deportado

AUTORES:

Juan Fernando Bermeo Palacios
María Elisa Carrasco Luzuriaga

TUTOR:

Dr. Galo Alfredo Torres Palchisaca

Cuenca-Ecuador
2013



Resumen

Prometeo Deportado (2010), primera película de ficción del (hasta esta obra) documentalista ecuatoriano Fernando Mieles, presenta ante el espectador un conjunto de alegorías y referencias que funcionan como una clara puesta en escena de las distintas realidades del Ecuador. Desde hace tiempo, la ficción en este lado del mundo, ha utilizado el tema de la migración; sin embargo, en la cinta, el tema es visto desde una perspectiva distinta: desde la desolación de un encierro. Conforme se desarrolla la trama, el espectador experimentará en sí, un viaje alegórico y espiritual. En este trabajo se abordarán conceptos reflejados en las escenas de la película, a través de la filosofía de Gilles Deleuze, Michel Foucault y Francis Vanoye, y sus conceptos de esta prisión en la que los personajes se desenvuelven e intentan encontrar un culmen para su viaje. También se profundizará en los elementos que están dentro de la ficción narrada y juegan distintos roles ajenos a la propia realidad de los personajes, solo perceptibles a esa doble mirada del espectador: es decir, los mundos de la diégesis y la extradiégesis. La película maneja también un código dramático muy apegado a la mitología griega. En este sentido, la necesidad de leer la cinta desde los mitos griegos (sobre todo las versiones de Esquilo y Hesíodo) será un procedimiento básico que sustentará toda una gama de significaciones e interpretaciones.

Palabras Claves: Encierro, *Prometeo Deportado*, cine ecuatoriano, análisis cinematográfico, Mitología Griega, Diégesis, Extra Diégesis, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Francis Vanoye, Fernando Mieles.





Abstract

Prometeo Deportado (2010), the first fiction movie of Ecuadoran documentary maker (up to this movie) Fernando Mieles, presents to the spectator a set of allegories and references that work as a clear putting in scene of the different realities of Ecuador. For long time, the fiction in this side of the world, has used the topic of the migration; nevertheless, in the tape, the topic is seen from a different perspective: from the desolation of a confinement. As the story develops, the spectator will experiment an allegoric and spiritual trip. In this document there will be approached concepts reflected in movie scenes, across the philosophy of Gilles Deleuze, Michel Foucault and Francis Vanoye, and your concepts of this prison in which prominent figures, only perceptible to this double look of the spectator: in other words, the worlds of diégesis and extradiégesis. The movie handles also a dramatic code nearby to the Greek mythology. In this aspect, the need to read the tape from the Greek myths (especially the versions of Aeschylus and Hesíodus) will be a basic procedure that will sustain the whole range of significances and interpretations.

Key words: Confinement, Prometeo Deportado, Ecuadorian cinema, cinematographic analysis, Greek Mythology, Diégesis, Extra Diégesis, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Francis Vanoye, Fernando Mieles.



Tabla de contenido:

Resumen 2

Introducción 5

Capítulo uno: Prometeo desglosado 13

 1.1 El autor y su obra..... 13

 1.2 Diégesis y Extra diégesis 15

 1.3 Argumento y temas tratados 18

Capítulo dos: El encierro 26

 2.1 Entre “Iliadas” y “Odiseas” 26

 2.2 Conceptos Básicos 27

 2.3 Cine, encierro y errancia y migración 28

Capítulo tres: Diégesis: El mundo de Prometeo 33

 3.1 Personajes Principales 33

 3.2 *El conflicto* 46

Capítulo cuatro: Extradiégesis: Observando a Prometeo 51

 4.1 El Narrador 51

 4.2 La dimensión mitológica..... 56

 4.3 Tesis de la cinta..... 62

 4.4 El final 64

Bibliografía: 67



Universidad de Cuenca
Fundada en 1867

Yo, María Elisa Carrasco Luzuriaga, autora de la Tesina: “El concepto de encierro en el discurso cinematográfico de la película: *Prometeo Deportado*”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Ciencias de la Educación en la especialización de Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 05 de septiembre de 2013

María Elisa Carrasco Luzuriaga
0104625330





Universidad de Cuenca
Fundada en 1867

Yo, Juan Fernando Bermeo Palacios, autor de la Tesna: “El concepto de encierro en el discurso cinematográfico de la película: *Prometeo Deportado*”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Ciencias de la Educación en la especialización de Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 05 de septiembre de 2013

Juan Fernando Bermeo Palacios
0104483904

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador





Universidad de Cuenca
Fundada en 1867

Yo, María Elisa Carrasco Luzuriaga, autora de la Tesina: "El concepto de encierro en el discurso cinematográfico de la película: *Prometeo Deportado*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Cuenca, 05 de septiembre de 2013

María Elisa Carrasco Luzuriaga
0104625330

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



Universidad de Cuenca
Fundada en 1867

Yo, Juan Fernando Bermeo Palacios, autor de la Tesina: "El concepto de encierro en el discurso cinematográfico de la película: *Prometeo Deportado*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Cuenca, 05 de septiembre de 2013

Juan Fernando Bermeo Palacios
0104625330

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



Introducción

Cuando se piensa en una película que nos ha emocionado mucho o que nos ha hecho pensar de forma diferente sobre algún concepto, los elementos presentes en esas imágenes suelen aparecer como mensajes claros, estimulantes (si cabe el término), generando casi siempre una simpatía por la cinta que nos obliga a recomendarla. En el cine de autor latinoamericano, suelen haber ciertas contradicciones con este cliché, casi forjado en hierro. En el cine ecuatoriano, los criterios siempre salen espontáneos y abundantes apenas terminada la película, en plena puerta del cine. Así, la crítica del cine de nuestros autores, se vuelve entre sincera pero confusa y circunstancial.

Con todo lo anterior, asumamos toda una teoría de cómo vemos nuestro cine. De ahí que la lectura de la película presente cierto tipo de condiciones que se irá aclarando de a poco, con el avance natural del trabajo. *Prometeo Deportado* (2010), primera película de ficción del (hasta esta obra) documentalista ecuatoriano Fernando Mieles, movió en nosotros ideas dormidas pero latentes, ejes transversales en nuestra crítica y sobre la que va a versar todo este trabajo académico.

El primer punto sobre el que será armada la interpretación, hace referencia a la narración. Desde hace tiempo, una temática usada hasta el hartazgo por la ficción, de este lado del mundo, ha sido la migración; sin embargo, en la cinta que vamos a estudiar el tema es visto totalmente desde otro lente. Se trata, básicamente, de un viaje truncado, del fenómeno migratorio visto desde la desolación de un encierro. Lo que caracteriza y distingue a la película de Mieles de cualquier otra cinta sobre migración es que no hay realización del viaje, los personajes y sus contextos están atrapados en un complejo concepto de encierro: se trata de un viaje en suspenso. Este éxodo no finalizado, saca a la película de cualquier otra caracterización tradicional, pues si al inicio vemos una gran fila de personas, en un espacio parecido al aeropuerto, resulta evidente que se trata de un viaje. En este sentido, el filme resulta absolutamente impredecible, pues nadie se imagina la continuación de lo que ocurrirá dentro de una sala de espera. Conforme se



desarrolla la cinta, el espectador constata que no se trata de un viaje real, sino alegórico, interno, espiritual. Al adentrarnos cada vez más profundamente en la psicología de los personajes, realizamos una interpretación distinta del viaje: está en nosotros, el destino es uno mismo, pero a la llegada todo será distinto, seremos otros. El director logra este efecto mediante una serie de representaciones simbólicas de la identidad nacional: comida, cosmovisión, vestimenta, acentos, símbolos patrios, solo por poner algunos ejemplos. Todo esto logra una reconstrucción muy fiel del Ecuador en un sitio absolutamente impersonal, un no lugar que, sin embargo, se vuelve el hogar de este grupo de migrantes, presumiblemente, cerca de ser deportados.

Las primeras preguntas que flotan ante estas formulaciones son claras: ¿Responde esta aparente contradicción en la narración a algún tipo de código narrativo? Y ¿hay alguna intención detrás de la opción del realizador-guionista por esta estructura dramática? Podrían ser preguntas de respuesta simple como “sí” o “no”, pero optemos por una respuesta analítica. La primera cuestión se puede leer mediante el concepto de “encierro”, es decir, la puesta en escena en ámbitos acotados, demarcados y específicos, y de larga data en la narrativa literaria y cinematográfica. En este trabajo se abordarán estos conceptos, como están reflejados en las escenas de la película, para lo cual apelaremos a ciertas nociones relativas al encierro desde la filosofía y la dramática de Gilles Deleuze, Michel Foucault y Francis Vanoye, quienes ayudarán a aclarar un poco más el concepto de esta prisión en la que los personajes se desenvuelven e intentan encontrar un culmen para su viaje.

Y claro, detrás de esta elección, el realizador tiene un dispositivo discursivo muy claro; así, para responder la segunda pregunta será necesario ahondar en una dicotomía trágica (en el sentido grecorromano del término), que caracteriza a las historias narradas, tanto mejor, a la narrativa propiamente dicha: ¿esta historia es una *Ilíada* o una *Odisea*? Esta diferenciación está basada en los conceptos que Francis Vanoye hace en *Guiones modelo y modelos de guion* (1996), quien ilustra perfectamente las categorías sobre las que se irá hilvanando nuestra teoría; y veremos cómo detrás de este



dispositivo dramático se halla toda una concepción de la nación y el sujeto nacional como atrapado en sus propias limitaciones.

También va a ser importante que se profundice en aquellos elementos que están dentro de la ficción narrada y juegan roles distintos exteriormente, ajenos a la propia realidad de los personajes, solo perceptibles a la “doble mirada” del espectador: es decir, los mundos de la diégesis y la extradiégesis. David Bordwell, en la introducción de su libro *El Cine de Ficción* (1996), toma los conceptos dicotómicos de Aristóteles (diégesis y mímesis) y los utiliza para establecer estas dos categorías cinematográficas. Esta dicotomía será fundamental a la hora de poner sobre la mesa la intencionalidad de las escenas y de cada uno de sus componentes.

La película maneja también un código dramático muy apegado a la mitología griega. El mismo protagonista se desempeña como una referencia viva del Prometeo mitológico. En este sentido, la necesidad de leer la cinta desde los mitos griegos (sobre todo las versiones de Esquilo y Hesíodo) será un procedimiento básico y sustentará toda la gama de significaciones e interpretaciones; además, refieren de forma eficaz a las realidades que quiere criticar la película. Se verá así, un desfile de representaciones alegóricas que se manifiestan en los personajes, en sus distintas situaciones y hasta en ciertos objetos (por ejemplo, la maleta de Prometeo es una “Caja de Pandora”). Este traer a la realidad actual conceptos tan antiguos, demuestra de alguna forma, que el ser humano está condenado a repetir ciertos patrones, pues tal vez, al poblar el mundo, el hombre siempre llevó consigo una parte del lugar de donde salió, y que hasta la fecha, es imposible dejar atrás al migrar.



Universidad de Cuenca

Nuevas tierras no hallarás, no hallarás otros mares.

La ciudad te seguirá.

Vagarás por las mismas calles.

Kavafis



Capítulo uno: Prometeo desglosado

1.1 El autor y su obra

Fernando Mieles (Guayaquil, 1970) aparece en el mundo del cine ecuatoriano a partir del año de 2004 cuando estrena su documental *Aquí soy José: una mirada sobre los primeros años del cineasta francés Joseph Morder*, quien vivió en la ciudad guayaquileña hasta los 14 años. Si bien ya era un realizador de algunos cortometrajes reconocidos (como su magistral *Opus nigrum*), este documental fue su primer largometraje, donde, además, se pudo percibir, por primera vez, las características que se consagrarían en sus obras. Tanto la cinta mencionada, como su siguiente documental *Descartes* (2009), ya tocaban (aunque de forma diferente a su largometraje de ficción) el tema de los viajes, pero más enfocado a la recuperación de la memoria. *Descartes* es una suerte de filme detectivesco que habla del fotógrafo y cineasta ecuatoriano Gustavo Valle y su recorrido por las calles de Guayaquil, mientras intenta rescatar, tanto de la pesada burocracia guayaquileña así como de la memoria de la gente que conoció, sus obras o, al menos, fragmentos de ella.

Mieles estudió cine y se graduó como director en la Escuela de cine y televisión de San Antonio de los Baños, Cuba en 1992, luego de haber estudiado Literatura y teatro en su país natal. Su gusto por el cine lo ha llevado fuera del país, para ser parte de proyectos afines al cine y a la televisión, por ejemplo, estuvo en Brasil como primer asistente de dirección y actor en el largometraje *O toque do Oboé* (Cláudio MacDowell, 1998). Es profesor de la Universidad Católica de Guayaquil en donde imparte su cátedra de Guión, Cine y Realización, desde 1998. Según una entrevista del 2010, Mieles afirma que el mago Prometeo siempre estuvo ahí, en su mente, como una idea clara, sobre todo después de un conocido episodio en el que, luego de terminar sus estudios en Cuba, viajó a España, y fue detenido en el aeropuerto de Barajas, para luego ser deportado por no tener un pasaje de



regreso. Sentado en la sala de espera, los tres personajes principales de lo que luego sería *Prometeo Deportado* se pasearían por su cabeza:

Desde el inicio cuando surgió la idea hubo tres personajes sentados en una hilera de butacas esperando para ser deportados. Eran un escritor, una modelo falsa, y un mago. Ese mago estaba con las manos esposadas y se llamaba Prometeo. Tal vez venga de una sensación: cuando fui deportado no me acuerdo si me esposaron. Tal vez lo soñé” (2010).

El guión de *Prometeo Deportado* ganó el premio del Primer Festival Internacional de cine pobre, en Gibara-Cuba 2003, y desde ese entonces, no dejó de crecer hasta que se convirtió en la obra más importante de su producción: Premio a la Producción, Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador 2007, Premio Augusto San Miguel, Ministerio de Educación del Ecuador 2007, Apoyo Ibermedia a la Producción 2008, Premio a la Post-Producción del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador 2009, Premio especial del jurado al Mejor Director del Festival de Cine Cero Latitud 2010.

Orgullosamente ecuatoriano, ha intentado marcar su obra, dejando siempre una impresión sobre el Ecuador, visto como un país que avanza y que no se deja aplacar: *“En el caso de Prometeo lo ecuatoriano es fundamental. Era algo por lo que se peleó desde el inicio. Primero yo y luego Oderay como productora. Es una historia cien por ciento ecuatoriana. Siempre fue pensada así. Era un reto y no podría haber sido hecha de otra forma (2010)”*.

Siendo una película con un presupuesto aproximado de 800 000 dólares, fue filmada íntegramente en la ciudad de Guayaquil, en un par de localidades dentro de la urbe, que fueron disfrazadas o armadas para el objetivo. Mielles ha manifestado en más de una ocasión su completa conformidad con la cinta, y el haber conseguido con esta película exactamente lo que quería y, por eso, la historia se transmite con mucha empatía con el público quien, además, se siente identificado con ella.



Prometeo Deportado se convirtió en una película ecuatoriana en toda la extensión de la palabra: actores propios de la pantalla y del teatro nacional desfilan por la cinta dando vida a una historia, a pesar de estar ambientada en algún lugar de la Unión Europea, es un testimonio de la identidad ecuatoriana sin tapujos, con sus pros y contras, los cuales se muestran de forma integral para construir un pequeño Ecuador cinematográfico que identifica a los compatriotas e intriga a los extranjeros.

Otro punto a favor, que además no puede ocultarse al ojo del espectador: la relación entre los actores, el director y el equipo de producción siempre fue buena. En una entrevista Mieles cuenta que él y el equipo de producción ocultaron las últimas treinta páginas del guión y las mantuvieron así para todos los actores, hasta que se rodaron las últimas escenas: *“La base es el guión. Los actores confiaron en mí, se entregaron totalmente al punto que aceptaron trabajar sin conocer el final. Solo el equipo técnico conocía el final del guión e hicimos un pacto secreto. Prometeo es una película de confianza, a todo nivel”* (2010).

Los actores desconocían el final de la historia, crearon en ellos la incertidumbre necesaria como para reflejar en pantalla el desasosiego de un grupo de personas encerradas en un lugar que no los entiende y cuyo orden está regido por instancias de poder superfluas y ambiguas.

1.2 Diégesis y Extra diégesis

Partamos de Aristóteles y de su *Poética*, precursor del mundo de la narratología. En este tratado, se divide a la ficción en dos dimensiones: la diégesis y la mimesis. La primera, funciona en la narración introduciendo una realidad alternativa que obedece a sus propias reglas, y que está sujeta a lo que el autor considere debe ser correcto; la segunda, funciona como una narración que se apega totalmente a la realidad, reproduciéndola fielmente, sin que las reglas dentro de ella sean diferentes a las del mundo real. Gérard Genette interpreta esta dicotomía y complementa las ideas:



Para Aristóteles, el relato (diégesis) es uno de los dos modos de imitación poética (mímesis), el otro es la representación directa de los acontecimientos hecha por actores que hablan o actúan ante el público. Aquí se instaura la distinción clásica entre poesía narrativa y poesía dramática (Genette 152)¹.

Hay, pues, dos divisiones aparentemente contradictorias en que el relato se opone a la imitación, en una como su antítesis y en la otra como uno de sus modos. En tanto consiste en palabras, no es, representativa, ya que se limita a reproducir tal cual un discurso real o ficticio: *“La imitación directa, tal como se da en escena, consiste en gestos y palabras. En tanto consiste en gestos, puede evidentemente representar acciones, pero escapa aquí al plano lingüístico, que es donde se ejerce la actividad específica del poeta”* (Genette 154)².

En lenguaje cinematográfico hablaremos entonces de la diégesis como todo elemento de la ficción, de la historia que se cuenta y debe ser verosímil, aunque obedezca totalmente a reglas ajenas a la *realidad real* (Vargas Llosa)³: los planos, la música, los enfoques, entre otras cosas. De la precisión de estos conceptos dependerá también la comprensión de que estos dos mundos son necesarios para captar mensajes denotativos y connotativos del autor en la obra, y de la obra en sí. La narratología contemporánea ha llevado al análisis cinematográfico la división entre historia y discurso, derivadas de la bipartición contenido y forma. Seymour Chatman establece esta división entre los componentes de la historia y los del discurso fílmico (Chatman 7).

¹ Todas las referencias de Genette en este apartado son traducciones nuestras del texto original francés: *Frontières du récit: Pour Aristote, le récit (diègèsis) est un des deux modes de l'imitation poétique (mimèsis), l'autre étant la représentation directe des événements par des acteurs parlant et agissant devant le public. Ici s'instaure la distinction classique entre poésie narrative et poésie dramatique.*

² *L'imitation directe, telle qu'elle fonctionne à la scène, consiste en gestes et en paroles. En tant qu'elle consiste en gestes, elle peut évidemment représenter des actions, mais elle échappe ici au plan linguistique, qui est celui où s'exerce l'activité spécifique du poète.*

³ La Orgía Perpetua.



Así, debemos ver el cine con una *doble mirada*, capaz de acercar al espectador a una experiencia más completa al momento de interpretar una cinta.

Galo Torres nos amplía un poco estos conceptos, tomando también categorías de Gaudreault y Jost:

La doble mirada, en el campo cinematográfico, Gaudreault y Jost la plantean como la distinción entre *narratología del contenido* y *narratología de la expresión*: la primera versa sobre la estructura dramática, la historia contada, las acciones y funciones de los personajes; la segunda, se ocupa de las formas de expresión en atención al soporte material, al lenguaje, a los niveles de narración y punto de vista, a la temporalidad del relato (Torres, 55).



1.3 Argumento y temas tratados

Prometeo Deportado es la historia del viaje truncado: un grupo de ecuatorianos hace fila, en algún complejo aeropuerto de la Unión Europea, esperando pasar el trámite burocrático y continuar su proceso migratorio. Las autoridades a cargo, hablan en un idioma incomprensible y parece no importarles realmente el destino de cada viajero, simplemente los retienen por el hecho de ser sudamericanos. Ya desde el vamos, podemos sentir que la obra está dirigida hacia la denuncia, pues los pasajeros se muestran como icónicos migrantes, de recursos limitados, de diferentes edades y desesperados por pasar al otro lado del mundo. La gente de la Unión Europea, así como aquellos que van llegando desde los Estados Unidos, pasan por la ventanilla de migración sin problema alguno, mientras el resto, o sea los migrantes, se agolpa en una fila estática.

Si bien los motivos para retenerlos nunca son aclarados debidamente, no hace falta para entender la discriminación al migrante ecuatoriano, profundamente relacionada con la anécdota del autor (explicada en el apartado anterior), y que, ser ecuatoriano es motivo suficiente para la deportación. Aparece en la escena un personaje Mieles, intentando pasar también, alegando ser director y cineasta. Sale del plano (y de la película) e, inevitablemente, el resto de los viajeros son llevados a la sala de espera, a partir de ahí, su prisión.

Una vez encerrados, empezarán a interactuar entre ellos y a generar lazos, que irán dejando ver sus verdaderos motivos y, además, mostrarán comportamientos y costumbres arquetípicas de nuestro país. Los personajes aparecen como representaciones del folclor ecuatoriano. Entre ellos, Prometeo el mago, un joven que dice haber estado viajando en una gira por todos los circos del mundo, y va hacia un festival de magia en Mónaco. Afrodita Zambrano, una delgada chica que dice ser de Estados Unidos y además modelo. Hemeregildo, un misterioso hombre cuyos motivos de viaje no están claros. Raymundo Briones, un escritor que viaja a la Feria del Libro



en París, para ofrecer una ponencia magistral en la Sorbona. Doña Murga, una benevolente mujer, espera reencontrarse con su hija. Geoffrey Yépez, un nadador experto, va camino a romper el récord mundial de aguas abiertas. Altagracia, Engracia y Maríagracia, tres devotas mujeres, dispuestas a conocer al Papa. Ángel y Nelly Hidalgo, una pareja de turistas que se dirige a un prometedor crucero por las islas griegas. Además, un sospechoso hombre con un maletín, quien ha traído con engaños a mucha gente y queda atrapado también en la previa deportación.

Con esta gama de personajes principales, Miele abre a discreción del espectador una cantidad de estampas autóctonas que se configuran en un debate permanente entre el encierro y los sueños por cumplirse. La cinta va a desenvolverse en estos ámbitos, mostrando de una forma dinámica los diferentes casos y sus particularidades, para llegar a la posible resolución de cada historia.

1.3.1 Temas

La cinta, como hemos dicho anteriormente, toca algunos temas complejos, los cuales son observables en la realidad ecuatoriana, así como dentro de la misma diégesis de la película. Si bien la mayoría de estos serán profundizados en los capítulos posteriores, vale mencionarlos y caracterizarlos brevemente para así hacer una primera aproximación.

a) Migración

Este controversial tópico ha sido utilizado y reutilizado por el cine, sobre todo en el caso latinoamericano: *Bolivia* (Caetano 2001), *Sin nombre* (Joji Fukunaga 2009), *María llena eres de gracia* (Martson 2004), *Paraíso Travel* (Brand 2008). La primera impresión podría ser que *Prometeo Deportado* aborda este tema; no obstante, desde el comienzo de la cinta, la distinción de otras películas migratorias, se hace evidente. Para empezar: no seguimos a los personajes durante sus trámites y desaventuras para



conseguir salir del país, los conocemos ya fuera. Otra diferencia es, precisamente, el tema del encierro. Si bien, las películas con esta temática suelen volverse unas perfectas Odiseas, por ejemplo *Siete soles* (Ultreras 2008), con personajes que sufren desavenencias hasta conseguir su tan esperado viaje. Aún así, el fenómeno migratorio no deja de ser un tópico controversial en la película, pues, las situaciones en las que los personajes se ven envueltos representan de forma bastante satisfactoria las verdaderas peripecias de la migración. Los comentarios sobre la discriminación, no dejan de ser una fuerte crítica para la forma denigrante en la que los extranjeros suelen ver a quienes viajamos desde países pobres, tercermundistas. La negación de Afrodita, la ecuatoriana, según ella norteamericana, son señales del desarraigo que causa una condición latinoamericana, sentenciada desde un comienzo por la autoridad extranjera; distintivo clásico de la temática migratoria. La desaprobación ante cualquier actitud posible frente al encierro forzado de los compatriotas, por parte de los guardias del aeropuerto, establece también una similitud con los patrones que caracterizan al enfoque negativo de la migración como medio de un futuro mejor para él y quienes se quedan.

b) *Encierro*

En la cinta, el encierro, ya como categoría de una condición en la que los personajes se desenvuelven, juega el papel, no sólo de telón de fondo, sino también como motor de arranque para cada una de las acciones. El permanecer encerrados tanto tiempo, a merced de una suerte de carcelarios (las autoridades de migración), generará en los viajeros una serie de comportamientos que pueden ser reducidos y codificados en patrones como reacciones al latente encierro que los atormenta, limita y condiciona.

El espacio físico también juega un papel primordial para que todo lo anterior se cumpla. El limitante espacial no sólo encierra a los personajes, encierra también al espectador, lo obliga a pensar esa realidad compactada entre los muros de una sala de espera. Esta condición, no sólo funciona como



distintivo de la cinta frente a otras películas de migración, sino además caracteriza a la cinta como una *llíada* indiscutible. A partir de este concepto, el viaje en sí pasará a un segundo plano, y la posta será tomada por los personajes viviendo su encierro, añorando la libertad y esforzándose por mantenerse cuerdos ante una situación que no mejora. Para que esta liberación sea parte de las actitudes procedimentales de los personajes, es necesario este encierro, pues este provoca que cada forma de manifestación típica del país, aflore de manera satisfactoria, hasta establecerse como un paradigma de comparación con la patria.

No olvidemos también las cuestiones añadidas a los focos de poder en el país, las cuales siempre han sido objeto de polémica y de extraños sucesos: hemos tenido desde golpes de Estado, saqueos, Estados de emergencia, presidentes interinos, cierre bancario, por citar algunos casos. La fundación de un nuevo Estado ecuatoriano, ya en la película, ilustra este punto. Pero esta toma de poder, ordena, tranquiliza de cierta forma, los ánimos variables de la gente que se descontrola, acostumbrados a un gobernante, a pesar de estar o no de acuerdo con ello: *“El poder es al mismo tiempo masificador e individuante, es decir, forma un cuerpo con aquellos sobre quienes se ejerce al mismo tiempo que moldea la individualidad de cada uno de los miembros”* (Deleuze, 278).

El país, como prisión de la identidad ecuatoriana, así como de los mismos ecuatorianos que no pueden migrar en las condiciones óptimas por falta de recursos, funcionan como un contenedor, en donde se crean los más inusitados pensamientos sobre la nacionalidad en sí y sobre las expectativas de lo que está fuera. El sujeto nacional con toda la carga de complejos públicos y privados es puesto en escena por unas figuras alegóricas que justamente remiten a todos esos rasgos del ser nacional.

c) *Alegoría*



El Ecuador está reflejado en más de una forma en *Prometeo Deportado*. La cinta representa, de forma bastante variada, la diversidad de arquetipos que podemos encontrar en cada rincón del país. Los personajes funcionan como remarcadas estampas de diferentes oficios y formas de vida características del Ecuador, así, el deportista, el escritor, la falsa rubia, la buena samaritana, el fumador, entre otros, no son personajes individuales, sino se traducen como comunidades individualizadas en figuras actorales, representantes de sectores marcados de la sociedad.

Este antiguo concepto viene del griego *allegorein*, que significa algo como “hablar figuradamente”. Se trata de la representación de una idea abstracta, usando formas o movimientos humanos, a manera de metáfora. Es un procedimiento retórico: un sistema extenso de iconografías metafóricas que representan reflexiones más complejas. Así, la Estatua de la Libertad en Manhattan, EEUU, es una representación alegórica del espíritu libertario, en forma de mujer, sólo para citar un ejemplo conocido por todos. Pedro Calderón de la Barca utilizó la alegoría como sello de sus obras dramáticas, logrando que cada personaje sea una representación de algún pensamiento abstracto: “*La alegoría no es más/ que un espejo que traslada / lo que es con lo que no es,/ y está toda su elegancia/ en que salga parecida/ tanto la copia en la tabla,/ que el que está mirando a una/ piense que está viendo a entrambas*” (Calderón de la Barca 160).

En este fragmento de *El verdadero Dios del Pan* (1670), el género se transforma en un drama alegórico que caracterizaría esta etapa de su obra y que, a la vez, sería fuente de innumerables estudios sobre los usos de la alegoría durante el barroco.

Trasladando estos conceptos a nuestra realidad latinoamericana, la alegorización no ha escapado del arte en general. Este dispositivo simbólico, cuyo significado abstracto se combina con la ayuda de un objeto o una idea concreta, ha ayudado a los artistas en muchas formas a reflejar realidades nacionales y locales, aplicadas en cada caso particular. Friedhelm Schmidt, catedrático del Instituto Iberoamericano en Berlín, analiza un artículo del



crítico literario estadounidense Fredric Jameson, sobre la noción de alegoría nacional, como la presenta en su artículo *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, una teoría sobre las presencias alegóricas en la literatura latinoamericana:

Los textos de tercer mundo, aún los que son aparentemente privados e invertidos con un correcto dinamismo libidinal – necesariamente proyectan una dimensión política en forma de una alegoría nacional: la historia del destino privado individual es siempre una alegoría de la bélica situación de la cultura pública del tercer mundo y la sociedad (Jameson 69).⁴

Como se entiende, el arte latinoamericano parece estar siempre comprometido, apegado a un contexto contestatario que no puede distinguir entre lo público y lo privado, pues siempre tendrá una connotación política. En cambio, la literatura norteamericana o europea, lo que Jameson define como “Primer Mundo”, se caracteriza por la separación entre lo público y lo privado, lo político y lo individual. Obviamente, la idea de la estrecha relación o incluso la equiparación entre política y literatura que Jameson descubre en los textos del llamado “Tercer Mundo”, demuestran cierta tendencia autóctona de alegorizar los distintos conflictos internos, exteriorizándolos y marcándolos siempre como referencias. Esta tendencia sería resultado de la colonización, de esa necesidad de purgar de alguna forma aquellas historias de dominación que llenaban los rincones de este lado del planeta; la alegoría representa un estado mental abstracto que se deja leer para convertirse en una catarsis:

Tanto la heterogeneidad como las alegorías nacionales son el resultado —o, en el nivel estético, las representaciones— de la situación poscolonial, de la inestabilidad del Estado nacional y del sujeto poscoloniales. Pero la heterogeneidad es, mucho más que la noción de alegoría nacional, un concepto del *temps duré*⁵, porque se refiere también a la situación específica de las colonias (Schmidt 182).

⁴ La traducción es nuestra. El texto original dice: “third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic— necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society*” (Jameson 69).

⁵ “El tiempo que dura”, el concepto de duración que tiene cierto fenómeno o acto.



Dentro de la cinta, es obvio que la heterogeneidad se hace presente en el complejo abanico de personajes que plantea Mielés. Si estamos destinados a representarnos en distintas formas alegóricas, como un sustento propio del anecdotario vivencial de nuestros países pobres, la película es, sin lugar a dudas, una alegoría justificada plenamente en la turbulenta historia político – económica del Ecuador.

Los personajes se desenvuelven, interactúan y se realizan de tal forma que la pequeña sala de espera se convierte en un teatro de alegorías de Ecuador pequeño, con diferentes problemas y realidades, propias de una comunidad establecida. Un ejemplo perfecto del Ecuador que empieza a formarse clara y radicalmente en aquel lugar cerrado, es la conversación entre algunos personajes: mientras se instalan y se preparan para dormir, intercambian opiniones y experiencias sobre los problemas económicos que los han aquejado desde antes de emprender el viaje.

La identificación del espectador con los personajes y situaciones se vuelve primordial en este punto, casi necesaria para que la alegoría funcione de forma óptima. No existe referencia al país si los miembros de él no se ven, de alguna forma, en pantalla. Y es que, la amplia gama de escenarios y ambientaciones de la película, convierten a la identificación con los personajes, en un proceso casi imposible de evitar. Todos tenemos un poco de los personajes, y por eso el filme funciona fuera del país. Cada espacio latinoamericano ha desarrollado ciertos ejemplos de comportamientos, asociados más a un tipo de identidad colectiva que a un estereotipo. Reflejar a un país de forma tan primigenia en pantalla, permite además, mostrar realidades que al ser visibles, pueden ser corregidas. Y a pesar de estar seguros de que la cinta no tiene intención de ofrecer ninguna especie de mensaje moralista, la aparición de cierto tipo de moraleja visual, al ver que el totalitarismo funciona como fuente inagotable de control y, además, sirve como un artefacto de regresión perpetua a las complejas situaciones políticas que se han venido viviendo y repitiendo en el país desde siempre, es evidente y necesaria, una invitación a la reflexión, en más de un aspecto.



La alegoría mitológica también está presente, y forma parte fundamental de la concepción de la obra. Ya en la diégesis parece tener gran relevancia aquellos detalles alegóricos (como los nombres de algunos personajes, como Prometeo y Afrodita), y más aún leyendo estas características fuera del contexto de la historia, veremos que la simbología juega un papel importante dentro de la forma de narración, y las referencias mitológicas están más apegadas al guión, como parte primordial de la significación de la cinta. Y como era de esperarse, una película cuyo nombre es el de un titán mitológico tan trascendental en el título, debía poseer una gran carga semántica referente al mito

Una alegoría cinematográfica que no podía faltar de mencionar, y que obviamente está detrás de *Prometeo*, hace referencia a una cinta clásica del cine de autor, *El Ángel Exterminador* (1962) de Luis Buñuel. Esta película toma al encierro como temática principal, para analizar (en forma de relato coral) cada uno de los distintos problemas que aquejan a los personajes, a causa del incómodo y desagradable encierro. Si tan solo dejásemos aquí la explicación, ya sería suficiente para establecer la relación entre ambos filmes. No obstante, la alegoría de esta cinta funciona de tal manera que los paralelismos saltan a la vista en muchos aspectos más. La incapacidad de encontrar una explicación lógica al encierro en ambas cintas, las convierten también en símiles, sin mencionar aquellos personajes que aparecen desde fuera del encierro pero, de alguna manera, permanecen también encerrados.



Capítulo dos: El encierro

2.1 Entre “Ilíadas” y “Odiseas”

Contamos, nos cuentan, desde siempre, desde que podemos recordar; y sin ser conscientes, la historia se reproduce de la misma forma, no con las mismas palabras pero siguiendo el mismo patrón o estructura: *“El cine argumental, muy tempranamente y de la mano de Griffith, se reveló como el continuador y más fiel guardián de contar historias. Pero la narración había recorrido un largo trecho antes de entrar y adaptarse a las imágenes”* (Torres 11).

Por un lado Aristóteles estableció ya su mítica disposición: inicio– conflicto– resolución; y por otro, un tal Homero, cambiarían para siempre la narración. Mediante sus dos únicas obras conocidas, dio un giro espectacular al manejo de la trama. Algunos críticos como Jordi Balló, Vanoye, Torres sostienen que en la actualidad contamos básicamente con dos estructuras narrativas: *Ilíadas* y *Odiseas*. Así, aquellas significaciones orientadas más hacia percepciones nómadas, de éxodos y desplazamientos, conllevará a pensar a la película como una *Odisea*, por el contrario, indicios estáticos, sedentarios o de cierto tipo de génesis, indicaran que la cinta está más enfocada hacia una *Ilíada*. El encierro, sin embargo, puede confundir al espectador y llevarlo a pensar en esta segunda opción de forma inmediata, por eso, hay que establecer el papel importante de la temática migratoria en el guión, que desestabiliza esta primera (y algo acelerada) visión, y nos obliga a conjeturar una nueva forma de análisis para los sucesos de la película.

Como ocurre en el poema épico de Homero, las *Odiseas* son generadas por una serie de inconvenientes a lo largo del viaje, sobre todo durante el regreso:

Y es que la narrativa cinematográfica de aventuras se centra generalmente en los peligros de la ida y sitúa al final de las historias en la posesión del tesoro y no en el



accidentado retorno al hogar que es, como veremos, el itinerario esencial del argumento odiseico (Balló y Pérez 19).

Esta película, indudablemente, se trata de una *Ilíada*, una cinta cuyo eje argumental no se mueve de un lugar fijo y cuyos personajes orbitan en él.

2.2 Conceptos Básicos

El cine independiente, sobretodo el latinoamericano, ha sido un expositor constante de películas de viajes, sobretodo cuando de la migración se trata. Es por eso que cada código cinematográfico salido de los esquemas ha sido profundamente criticado, sobre todo por puristas, amates del cine de masas. Sobre este último punto, Hugo Hernández nos dice:

Un nuevo cine no podía sólo abordar nuevos temas en nuevos escenarios [...], sino que debía hacerlo a contracorriente del anquilosamiento ambiente, proponiendo estilísticas adecuadas a los nuevos temas y a los nuevos tiempos, y asumir responsabilidades que nunca fueron nuevas pero sí cómodamente ignoradas (Hernández Valdivia 1).

Prometeo Deportado, toma el asunto de la migración desde una perspectiva diferente. La migración en la cinta, se aleja de su concepto de “Odisea” (un viaje lleno de peripecias para uno o más de sus personajes), y encierra su trama, convirtiéndola necesariamente en una “*Ilíada*” (acciones y hechos *In Situ*, sin partidas, sin tránsito). Esta aparente contradicción de conceptos, funcionan en el filme como un detonante, una discordia que mueve a la narración hacia adelante. Los elementos diegéticos se cohesionan en una trama que presenta un “encarcelamiento” aparente de los personajes, como en *El ángel exterminador* de Buñuel.

Si bien, cada autor plasma la historia que quiere contar, de la forma más adecuada para cumplir sus objetivos de producción, el arte individual y sus propios conceptos sobre él, siempre saldrán a flote, como un agregado permanente a la producción de la obra. Ya lo dice Hernández Valdivia: “A diferencia del artesano (...), que arma productos para vender, el autor «es el



mayor responsable de la verdad: su estética es una ética” (1). En este contexto, la idea de encierro, de prisión, a la que los personajes son abducidos en la cinta, podrían responder con mucha facilidad a cuestiones lógicas implícitas en el discurso migratorio, es decir, aquel encierro que no se ve, no se percibe, cuando se debe partir lejos de la patria. Sobre este encierro, el pensador francés Michele Foucault, sentenció que el hombre está destinado al encierro, en cuanto a su forma de funcionamiento: “El hombre opera mediante la organización de grandes centros de encierro. El individuo pasa sucesivamente de un círculo cerrado a otro, cada uno con sus propias leyes: primero la familia, después la escuela, después el cuartel, el trabajo, etc.” (14)

Pensando ya en el argumento de la película, veremos en qué formas el encierro priva a los personajes de su libertad, y esto, como aclararemos luego, resulta un detonante para crear en ellos una necesidad urgente de establecerse como una nación independiente.

2.3 Cine, encierro y errancia y migración

“Aunque nos falte afinar la voz, las armas y las estrategias para ganar un espacio en la batalla diaria, cada vez somos más los ecuatorianos que hablamos lenguas, viajamos por el mundo y estamos conectados con él” (Serrano 60). Será por esto que la producción ecuatoriana cada vez dice mucho más sobre otros sitios, deja relegada a la patria y sin olvidar temas, símbolos, íconos propios, construye tramas, tanto cinematográficas como literarias, cosmopolitas, universales. Sobre esto, Volpi afirma: “Testigos del desmoronamiento del socialismo real y del descrédito de las utopías, y cada vez más escépticos frente a lo político, estos autores parecen haberse desprendido por fin de cualquier constreñimiento nacional” (168). En medio del desencanto, también provocado por la errancia, surgen una serie de temas y acontecimientos que no pertenecen ya a una sola cosmovisión ni responden a las necesidades o vivencias de un solo grupo social, lo cual nos lleva a pensar que la carga histórica, emocional de América Latina ha



provocado un movimiento, una búsqueda externa, alejada de todo chauvinismo: *“El vagar errante como forma de vida proporciona un modelo serial alternativo al que se construye en el interior de una casa estable. La repetición se instala aquí en el movimiento continuo, en la ausencia de una geografía a la que regresar siempre”* (Balló y Pérez 198).

La producción nacional nos ha dado films de diversos géneros: desde realismo y denuncia social : *Los hieleros el Chimborazo, La Tigra*, pasando por adaptaciones: *Entre Marx y una Mujer Desnuda*, hasta llegar al neorrealismo posmoderno: *Ratas, Ratones y Rateros* (Serrano 92). En medio de una producción escasa, precaria que intenta tener un lugar en el panorama cinematográfico internacional, aparecen varias películas directamente vinculadas con un tema tan desgastado como actual: la migración. Estamos hablando particularmente de cuatro cintas: *Rabia, Pescador, Prometeo Deportado, Suquillo Exprés*. Las dos primeras dirigidas por Sebastián Cordero, la tercera, primer largometraje de ficción del director Fernando Mieles. La última, una comedia dirigida y producida por Luis Miguel Campos. *Pescador* es la única Odisea, *Rabia* toma el tema de la migración pero se mantiene como una Ilíada puesto que los sucesos ocurren siempre en el mismo lugar, al igual que *Prometeo Deportado*. El caso de *Zuquillo Exprés* es especial, pues si bien hay desplazamiento, nunca salen del país, por lo que el concepto de permanencia que caracteriza a las Ilíadas, sigue siendo dominante.

Parecería que la cinta de Mieles es, ante todo, un testimonio profundamente pesimista sobre la migración, y con razón, pues el realizador fue detenido y deportado en el aeropuerto de Barajas. El hecho de que el ecuatoriano sea tratado como un delincuente en Estados Unidos o España ha marcado ya a muchas generaciones; situación que, además, casi siempre viene acompañada de incomprensiones, cuando no lingüísticas, sociales o culturales.



Podría ser, además, que el director mediante su film pretende crear cierta consciencia sobre lo ecuatoriano, más que sobre el mismo país como tal; nos referimos a una serie de cuestiones ligadas a nuestra identidad: ciertos personajes míticos en nuestra patria, o reacciones propias de quien ha nacido en este punto del globo, sumadas a costumbres, comportamientos e ideales.

Este parece uno de esos raros casos en que lo local se convierte en universal, por humano, sincero, honesto. Decididamente muchos aspectos planteados por Mielles responden a una cosmovisión ecuatoriana. Varios elementos: música, comida, reacciones, actitudes de los personajes, son representantes de nuestra identidad; al punto que impresiona la lucidez del equipo de producción para vislumbrar una situación como esta, en la que varios personajes míticos de nuestro país se encontrarán: la mamá caritativa y conciliadora, el deportista patriota, el intelectual, la prostituta, el mago de circo. Si bien estos arquetipos responden a un contexto específico, la migración es la misma en todos lados, la condición de migrante puede variar en la época o los espacios pero según Sayad: *“Como Sócrates todo inmigrante es un atopos, sin lugar, desplazado, inclasificable [...] Ni ciudadano ni extranjero, ni realmente de su lado, ni totalmente del lado del otro. El inmigrante se sitúa en ese lugar bastardo del que habla también Platón”* (13).⁶

Esta condición, no aplaca la identidad del migrante, sino que, llevando consigo comportamientos, actitudes y tradiciones propias de su país de origen, están condenados a sentirse ajenos a la realidad en la que están, y a la vez, también ajenos a la realidad que abandonaron al viajar a otro país. Este proceso, implica también que esta identidad latente no permita un desenvolvimiento personal adecuado del migrante en el exterior, puesto que el choque entre la inconformidad con el país dejado atrás, y la

⁶ La traducción es nuestra: *“Comme Socrate, l’immigré est atopos, sans lieu, déplacé, inclassable. Rapprochement qui n’est pas là seulement pour ennoblir par la vertu de la référence. Ni citoyen ni étranger, ni vraiment du côté du Mmê ni totalement du côté de l’Autre, l’immigré se situe en ce lieu “bâtard” dont parle aussi Platon”*. Sayad



incompatibilidad con el nuevo mundo al que se enfrenta, crean un desarraigo complejo en el que ya no se siente de ningún lado. En este contexto, retomando el tema de la deportación, un regreso forzoso (ya sea por motivos legales o personales) a la patria abandonada, generaran también un desfase entre las sensaciones de pertenencia. En la cinta, tal vez por esta causa, los personajes ponen tanta resistencia a la deportación, insisten, aún en las condiciones más extremas, en seguir con su viaje y llegar a sus destinos migratorios. El miedo generado por la idea misma del regreso, puede ser un motor más que suficiente para intentar continuar la travesía pese a toda dificultad. Sayad dice sobre esto: *“Estos hombres que volvieron de la migración, hombres entre dos: entre dos lugares, entre dos tiempos, entre dos sociedades, etc., son también y sobre todo hombres entre dos maneras de ser, entre dos culturas”* (158).⁷

Así, un migrante que regresa carga en su maleta, tanto el paquete de costumbres y actitudes autóctonas, como aquellas nuevas visiones que pudo haber adquirido durante su ausencia en el exterior, y así será para siempre.

Un migrante, además, llevará siempre una doble vida: una de añoranza al lugar dejado, y otra de reconocimiento y adaptación a la nueva visión planteada por la realidad en la que se encuentra en el presente. Sobre la condición de ser tratado diferente, está también la adaptación continua que debe ser permanente y que convertirá al migrante en una persona que debe trabajar siempre en una construcción diaria de su identidad, para poder conllevar esta dualidad:

Una de las múltiples paradojas de la migración: ausente donde se está y presente donde se está ausente. Doblemente presente: presente efectivamente aquí y

⁷ La traducción es nuestra: *“Ces hommes revenus de l’immigration, hommes de l’entre-deux - de l’entre-deux-lieux, de l’entre- deux-temps, de l’entre-deux-sociétés, etc - sont aussi et surtout des hommes de l’entre-deux-manières d’être ou de l’entre-deux-cultures”*. Sayad



ficticiamente allá, y doblemente ausente, ausente ficticiamente aquí y efectivamente allá. El inmigrante tendría una doble vida (Sayad 162).⁸

El encierro es, entonces, no sólo un concepto físico, asociado con la sala de espera que no pueden abandonar, Mieles nos muestra un encierro psicológico que mantiene a los personajes dentro del país, sin importar lo lejos que puedan llegar. Mieles nos muestra una cárcel imaginaria, en donde los barrotes no están en el plano visual, sino en el de las ideas, y están fuertemente sujetadas por la identidad del país de origen. La sala de espera, entonces, no funciona sólo como el impedimento para la llegada al extranjero, sino que nos hace también de tela de fondo, en la que podemos ver con claridad que los viajeros se desenvolverán de manera similar en cualquier parte, porque aunque viajen fuera del país, siguen encerrados, y así se mantendrán, puesto que uno no puede negarse a ser de donde es.

⁸ La traducción es nuestra: *"C'est l'un des nombreux paradoxes de l'immigration : absent là où on est présent et présent là où on est absent. Doublement présent - présent effectivement ici et fictivement là - et doublement absent - absent fictivement ici et effectivement là -, l'immigré aurait une double vie"*. Sayad



Capítulo tres: Diégesis: El mundo de Prometeo

3.1 Personajes Principales

En una película coral resulta difícil establecer un análisis acertado de los personajes, no obstante, haremos un esfuerzo, pues además se trata de construcciones complejas, no simples marionetas detrás de la pantalla. *Prometeo Deportado* nos propone una *Ilíada* en la que muy difícilmente se encuentra un protagonista. Lo más obvio sería afirmar que Prometeo es el personaje central pero, a lo largo de la obra se desarrollan otros igual de trascendentes, específicamente Doña Murga, el nadador, Hemeregildo, el escritor. Según el mismo Mielles, contamos con 12 principales, 10 figurantes y 350 extras. Si algo hay en Prometeo, es exceso, sobre todo de personajes y lejos de ser un reproche, es más bien una constatación fuertemente positiva de un filme trabajado con gran habilidad, mucha astucia, como si se tratara de una gran coreografía en la que cada uno tiene una función específica y la cumple a la perfección.

Proponemos un breve análisis narratológico, según Greimás, con el fin de aclarar un poco el panorama:

Sujeto(s): Doña Murga, Prometeo

Objeto(s): Salir

Destinador(s): Afrodita

Destinatario(s): Toda la sala

Ayudante(s): Afrodita, Nelly, el escritor, Prometeo.

Oponente(s): el idioma, Geoffrey Pérez y la guardia presidencial



En este caso tenemos dos sujetos, son los que consideramos más directamente relacionados con la acción. No hemos incluido a Raymundo Briones (el escritor), pues entraría más bien en categoría de narrador; y Geoffrey Pérez, a través de quien la acción da un giro hacia el final, sería un oponente.

Cabe aclarar que cada sujeto tiene un objeto particular, el común consiste en la salida pero junto con este encontramos otros, propios de cada quien.

Sujeto(s)

En principio es Doña Murga quien adquiere un papel protagónico, intenta organizar la sala, la repartición de alimentos. Su fin es puramente altruista, espera que exista igualdad de condiciones para todos. Varias personas comparten este ideal y ayudan a Murga a llevarlo a cabo: Nelly, el escritor y otros personajes de apoyo, el mismo Prometeo, quien en un principio no forma parte de la acción.

Prometeo, gran parte de la película se mantiene al margen, un poco alejado de la acción pero siempre cerca, como ayudante; ya sea narrando mitos, aconsejando al resto, involucrado en la repartición de comida.

Es muy probable que el objeto de Prometeo sea Afrodita Zambrano. A él, en realidad, no le incomoda el encierro, no se frustra demasiado con su viaje irrealizado, pues nunca ha salido del país. Se mantiene tranquilo en la sala de espera, disfruta del trato con la gente y sobre todo de la compañía de Afrodita, por tanto, no le urge salir.

Objeto(s)

El objeto común, como ya se ha dicho, consiste en el deseo de salir. La sala entera comparte este fin, pues las condiciones de encierro resultan inhumanas en un espacio, sin adecuación alguna para la vida diaria de tanta gente, en un hacinamiento creciente, donde muchos no cuentan ni con los mínimos insumos personales. Además, no tienen ninguna forma de contacto



con el exterior, lo cual desemboca en frustración, violencia, saqueo. Esto podría ser una alegoría del *Ángel Exterminador* (Luis Buñuel 1962). Aparte de este objetivo general, cada personaje tiene uno propio. En el caso del nadador es mantenerse en el poder, Doña Murga desea igualdad de condiciones para todos, Prometeo: permanecer con Afrodita, las Tres Gracias: visitar al Papa.

Destinador

La salida nace como máxima complacencia a los deseos de Afrodita, quien resultaría el destinador. Con esto queremos decir que si bien es Prometeo quien encuentra la solución definitiva, lo hace debido a la inconformidad absoluta de Afrodita, quien impulsa, casi obliga a Prometeo a tomar una decisión trascendental, conmovido por la frustración y el descontento de ella, y con toda seguridad suyos también, propone una alternativa al hecho de permanecer en el encierro:

Se puede considerar el efecto que tienen sobre el Protagonista las satisfacciones o insatisfacciones que derivan de las prestaciones que recibe o de las frustraciones de las que es objeto y que pueden traducirse en reforzamientos (negativos o positivos) de su compromiso con la realización de la tarea. (Baiz Quevedo 10)

Destinatario

El destinatario sería toda la sala, pues todos se benefician o perjudican con las acciones, ya sean de Murga, del nadador o de la meta cumplida por Prometeo. Cuando Murga organiza la sala, todas las personas que permanecen en el encierro gozan de porciones adecuadas de comida, se controlan los abusos, cada quien tiene una determinada ocupación, el lugar funciona como una suerte de micro sociedad, con sus respectivos comercios. Durante la época del nadador, también la sala entera es el destinatario de los atropellos y abusos del régimen instaurado. Asimismo,



cuando llega la liberación por parte de Prometeo, todos los deportados salen a través de la maleta.

Ayudante(s)

Cada sujeto tiene su ayudante: Murga: Nelly, Prometeo: Afrodita. Estos personajes serán quienes interfieran de manera directa o no para que los sujetos alcancen su fin.

Murga se siente apoyada incondicionalmente por Nelly, quien en un principio se muestra reacia a la compañía de los otros pero pronto se vuelve muy cercana a Murga, esta, a su vez, le sirve a Nelly como nexo con el resto de la sala. El escritor también es un ayudante trascendental para Murga, pues forma parte de esta especie de organización social que se instaura. Él se ocupa de todo cuanto tiene que ver con la escritura, es un ente de control sumamente fuerte gracias a su moral intachable, por lo cual es una figura altamente respetada. Prometeo también se mantiene cerca de Murga, se diría que estos tres personajes de apoyo, junto con el sujeto antes mencionado, son el equipo responsable del bienestar de la sala, en primera instancia; luego, como veremos, cambiará la situación. Al entrar en acción el nadador, este contará con su propia corte, conformada por la antigua guardia presidencial. Este grupo será el encargado de ejercer la fuerza suficiente para mantener el poder sobre el pueblo.

Oponente(s)

El primer oponente es el lenguaje. Si observamos atentamente el film, resulta obvio que el primer gran obstáculo es de orden lingüístico. De hecho, en un diálogo, esto se vuelve evidente:

“-¿Entonces por qué no nos dicen algo?”

-Porque no nos entienden, no nos entienden”. (14:20’)



Esta situación nos lleva a deducir que si hubiesen hablado el mismo lenguaje que en aquel aeropuerto europeo, probablemente no se hubiera dado el encierro.

El nadador y sus secuaces también son oponentes, pues rompen con el clima de bienestar y organización que venía dándose en la primera parte de la trama. El nadador se vuelve antagonista hacia el final (1:30'), con su toma del poder empieza la resolución. Este personaje tiene como objeto mantener el dominio sobre la sala, aunque para esto utilice medios poco ortodoxos. En este punto se instaura un régimen totalitario, lo cual, cinematográficamente, se traduce en un punto desencadenante sumamente fuerte, pues en la medida en que los personajes se frustran o están incómodos con la situación, crecen sus motivaciones que implicarán un cambio en la acción.

Todos los personajes de los que hablaremos son redondos o complejos (en oposición a los “chatos”, según Baiz Quevedo) y se les debe entender desde una perspectiva ecuatorianista, pues responden a este medio, durante una crisis económica muy fuerte (1999) que marcó profunda y definitivamente a nuestro pueblo.

Trataremos de realizar un análisis lo más profundo posible, valiéndonos de la Mitología y de varios autores como: Jung, Field y Baiz Quevedo. Según Field, los personajes cuentan con tres niveles: profesional, personal e íntimo (Chion 95). Field llama a esto el *interior* y *exterior* de los personajes. El nivel personal corresponde al exterior: lo que el personaje deja ver de sí mismo a lo largo de la película; mientras lo íntimo, como su nombre lo indica, corresponde a su interior, considerando parte de esto, lo que marca al personaje desde su nacimiento hasta el momento de la acción. (Chion 96) Se nombrará a los personajes por orden de aparición:

Ángel y Nelly

Nivel Personal

María Elisa Carrasco Luzuriaga
Juan Fernando Bermeo Palacios





Están en un rango de edad de unos 35 años. Ángel parece el clásico empresario joven que busca alcanzar un nivel de vida superior y trabaja mucho en ello, mientras su mujer es ama de casa. Aparentemente no tienen hijos. Dicen dirigirse a las islas griegas, en un tour.

Una pareja joven que tiene puestas todas sus esperanzas en este viaje pues es lo único capaz de alejarles de la banca rota, las deudas, el desprestigio que dejan en el país.

En principio se muestran aburguesados, clasistas, no buscan relacionarse, manifiestan su descontento de manera violenta, sobre todo la mujer, quien aparentemente padece de una fuerte neurosis. Estos esposos creen encontrarse en condiciones diferentes, al viajar como turistas, esto les daría otra categoría, no la de simples migrantes, como todo el resto.

Nivel íntimo

Nelly es el primer personaje que sufre una evolución tan fuerte, no tarda en asumirse, acepta que la relación con su marido es una falacia, que todo el tiempo se han estado mintiendo mutuamente para no asumir un evidente fracaso, y a Ángel esto le sirve como excusa para sugerir a su mujer no mezclarse con los demás, pues, según él, sus condiciones son totalmente diferentes, por lo tanto pretende que ella se mantenga al margen, sin siquiera hablar con los compatriotas.

Nelly empieza a tomar parte en las decisiones sociales, se vuelve una suerte de activista.

Ángel, mientras tanto, se mantiene en la misma situación durante toda la cinta, no le interesan para nada la vida ni los problemas del resto. Este personaje siempre será poco solidario, falto de interés hacia todo lo que no sea sí mismo o su mujer, de la cual finalmente se distancia pues, en un momento dado, ella actúa según su propio criterio, ya no para darle gusto a un marido machista, poco flexible.



Nivel profesional

No se encuentra algo explícito pero parecería que después de una vida de éxito, holgada, con toda seguridad gracias a negocios realizados por Ángel, los cuales les permitían darse ciertos lujos, sobrevino una época poco fructífera que les obligó a dejar rápidamente el país, como a todos.

Doña Murga, la gran madre

Nivel personal

Alegoría de la mujer de estrato medio-bajo, siempre preocupada por su aspecto físico, bien arreglada, perfumada, vestida a la moda, con gran escote, uñas pintadas y mucho maquillaje. Es una mujer de mediana edad, independiente pero a la vez profundamente ligada a su familia, se nota que ha trabajado toda la vida como peluquera para reunir algunos dólares, con el fin de ir de viaje a Europa para visitar a sus parientes.

Inicialmente se encuentra obsesionada con el dinero, cree posible servirse de este para resolver los problemas internos pero al darse cuenta de que resulta inútil, da prioridad a otros asuntos; es ahí cuando cuaja su personaje, toma fuerza y se mantiene hasta el final.

Su fin último es salir, conseguir un trabajo, aunque dice viajar para visitar a sus parientes. Finalmente espera volver al Ecuador para reunirse con su hijo.

Hemos relacionado a Doña Murga con la Gran Madre, aquella que provee a los suyos, (los suyos son el mundo entero), se preocupa desde su alimentación hasta el físico, vela por la sala entera, organiza la repartición de bandejas, arregla el cabello, presta ropa, ayuda a una muchacha aparentemente desvalida. Es un fuerte nexo entre los personajes, se podría decir que es hasta el pilar fundamental de la primera organización social.

Nivel íntimo



Es probablemente la mejor de todos, la más bondadosa, solidaria, capaz de dejar sus prioridades con tal de ser útil para todos, pero le tiene un cariño especial a Afrodita, a quien cuida como una hija. Su intachable moral le da un sitio privilegiado en la sala, pues influye positivamente en la población.

Nivel profesional

Se dedica a la estética, parecería haber sido peluquera toda la vida, junto con su marido y por vocación. Ella y su pareja trabajan duramente, pues deben mantener una familia durante una época económicamente difícil.

Afrodita Zambrano, Ariadna

Nivel personal

Es una joven mujer de estrato medio-bajo que en principio se muestra reacia a todo contacto humano, pues intenta aislarse en la sala, trata de evitar a Prometeo, inclusive a Doña Murga pero el paso de los días, la convivencia y su necesidad de afecto, le obligan a mantenerse cerca de quienes muestran un sincero interés hacia ella. No quedan del todo claro sus motivos de viaje pero afirma no ser ecuatoriana, para esto ha cambiado el color de su pelo y de sus ojos. En un momento dado, esta joven crea una relación de mutua dependencia con Doña Murga, quien tiene una hija en Estados Unidos, a la cual ve en Afrodita. Sufre una modificación al final, esto afecta directamente a la acción, pues al aceptar su verdadera identidad y hablarlo con Prometeo, se siente liberada, libera al sujeto, quien también asume la realidad y pueden liberar al resto.

Nivel íntimo

Parecería una alegoría de Ariadna. Tal como en la mitología griega, este personaje es una guía para encontrar el camino de regreso, gracias a ella Prometeo alcanza su fin y el pueblo encuentra la liberación. Afrodita es la



única que reniega de su nacionalidad, aunque posteriormente sabremos que su verdadero conflicto no reside ahí sino en su medio de subsistencia. Sufre de un complejo de inferioridad que no le permite relacionarse con los demás. Poco a poco empieza a mutar, se vuelve más tolerante, necesita de los demás, especialmente de Doña Murga. Es un personaje muy inseguro, esto puede hacerle violento, impulsivo, falta de tino; todo esto debido a sus complejos, lo cual conlleva una inconformidad consigo mismo.

Nivel profesional

Es una prostituta encubierta, alega ser una modelo famosísima, de lo cual convence a toda la sala, salvo al escritor.

Jorge Raymundo Briones Terán, el escritor

Nivel personal

Alegoría del intelectual latinoamericano, quien viaja a París para dar una conferencia sobre literaturas pan helénicas y postmodernas. Su carácter y cultura le permiten congregarse a las personas a su alrededor por su condición de intelectual; además, le encargan la escritura de cartas para sus seres queridos, aunque probablemente nunca sean enviadas. Por otro lado, es también el responsable de anotar los nombres de quienes ya han comido y a su vez se asegura de que no coman doble ración. Todos estos aspectos le otorgan un sitio privilegiado entre los deportados, por sus valores intachables.

En su diario escribe la verdadera historia de la gente de la sala, sus identidades propias, no las aparentadas. Los analiza a todos, con sus problemas, errores, conflictos, en la actitud de quien observa sin ser realmente parte de la acción.

Nivel íntimo



Sin duda alguna el personaje más inteligente, por no decir el mejor logrado. Resulta absolutamente coherente su filosofía: pensamiento, palabra, obra, al punto que es el único muerto durante el encierro, pues su condición de pesimista empedernido no le permite hacer otra cosa, además, durante todo el desarrollo de la trama, está consciente de que va morir.

Nivel profesional

Ha sido invitado al encuentro Iberoamericano de literaturas pan helénicas y posmodernas en la Sorbona pero se le obsesiona la escritura, escribe todo el tiempo, a través de un análisis duro y profundo de la situación en la que se encuentran, logra caracterizar a todos los presentes, cuenta sus historias pero no les pone un fin.

Parecería no ser demasiado conocido en el país, esto parecería no representarle una frustración demasiado importante, es más, está en busca publicar su último libro.

Las tres gracias

Nivel personal

Estas tres señoras son una alegoría de la clásica beata, pues son sumamente devotas tanto que su parroquia, les premia con un tour al Vaticano.

Nivel íntimo

Altagracia

Está convencida de ubicarse en una esfera aparte, empezando por su fe y luego porque responde a un fragmento de ese estrato medio-bajo que no está ni aquí ni allá pero piensa provenir de la aristocracia más elevada. Constantemente le prohíbe a su prima Maríagracia relacionarse con la gente, tomar parte en decisiones comunes o simplemente alejarse de ellas



(Altagracia y Engracia). No se solidariza con situaciones ajenas, solo desea que las dejen salir, pues son turistas y no tienen ni quieren tener nada que ver con los demás.

Engracia

Se mantiene neutral pero siempre cerca de los ideales de Altagracia. No ataca a su prima Maríagracia pero tampoco la defiende. Está al margen del conflicto entre las dos. Es la gracia menos relevante, cuenta con pocas apariciones pero en una de ellas manifiesta que fue un error salir de casa.

Maríagracia

Muy noble, siempre positiva, a pesar de que la neurosis de su prima le ataca constantemente, de hecho le culpa de la situación por haber comprado pasajes en un vuelo donde había ecuatorianos. Busca acercarse a los demás. Sufre un repentino ataque de amnesia o Alzheimer, esto es una alegoría de los migrantes que no recuerdan sus raíces.

Nivel profesional

La realización máxima de sus vidas consiste en mantenerse cerca de Dios.

Hemeregildo, Ulises

Nivel personal

Hemos relacionado a este personaje con Odiseo, quien no puede volver a casa durante diez años y en su travesía encuentra toda clase de peripecias. Hemeregildo es también una alegoría de la humillación que sufren los compatriotas en el extranjero, su representación más trágica, pues más allá de ser tratado como criminal, le consideran poco menos que un despojo humano. Ni siquiera tiene privacidad para hacer sus necesidades. El mundo exterior le ignora totalmente, salvo cuando es considerado una amenaza, entonces es aislado en un cuarto, de donde logrará salir únicamente



fingiéndose basura. Luego, es condenado a vagar por el aeropuerto, sin encontrar una salida.

Nivel íntimo

Un hombre humilde, muy tímido. Teme acercarse a los extranjeros para preguntarles sobre la salida, prefiere errar indefinidamente por el aeropuerto, hasta que encuentra a un compatriota, el cual recuerda a su país gracias a Hemeregildo errante.

Nivel profesional

Podría ser traficante de animales exóticos, lo cual cobra trascendencia únicamente al inicio, pues por culpa de las tortugas comienzan sus periplos.

Prometeo, el salvador

Nivel personal

Este personaje es la encarnación de la magia, le resta dramatismo y tensión al encierro. Siempre conciliador, relata ciertos mitos para distraer a los demás deportados, trata de apaciguar su ánimo, sobre todo de Afrodita de quien se enamora. Es visto como un mago de última categoría, hacia el final incluso es abucheado y sufre un ajusticiamiento indígena, pero esto parece no afectarle demasiado, siempre está dispuesto a ayudar, se mantiene atento a las necesidades del resto.

Se auto encadena, da la libertad a los hombres, ve el futuro, todo esto como alegoría de Prometeo Encadenado:

Ningún infortunio me vendrá que no haya previsto. [...] Grande es mi desventura, pues por haber favorecido a los mortales gimo ahora abrumado bajo este suplicio. Un día, en el hueco de una caña, me llevé mi botín, la chispa madre del fuego, robada por mí, y que se ha revelado entre los hombres como el maestro de todas las artes, un tesoro de inestimable valor. Esta ha sido mi culpa y por esto me veo castigado así, clavado en esta roca bajo la inclemencia del Cielo (Esquilo 5).



Nivel íntimo

Es una especie de antihéroe: un poco torpe, algo brillante, siempre muy sensible. Actúa en función de Afrodita y durante todo el filme mantiene la esperanza en una acción final.

Nivel profesional

El mejor mago, prestidigitador, hipnotizador, escapista y mentalizador de todo el Ecuador. Su profesión le da una visión del mundo bastante positiva, honesta, altruista.

Geofry Yepes López (el nadador)

Nivel personal

En principio se muestra muy patriota, no duda en acatar las de reglas propuestas por la primera organización política; además se muestra respetuoso, patriota, solidario. Por otro lado, Geofry Yépez está obsesionado por su preparación física, entrena todo el día, en un espacio adecuado a manera de carril de piscina olímpica, donde pasa muchas horas ejercitándose, con la ayuda de un entrenador, quien básicamente le toma el tiempo y le motiva. Aparentemente su único objetivo está relacionado con el deporte. Este personaje pasa cuasi desapercibido hasta la el último cuarto del filme, cuando se toma el poder. Este hecho consiste en una parodia del poder político, una constatación de que en este país cualquiera puede llegar a la presidencia, aunque no tenga preparación alguna para ello, sea un político improvisado, un charlatán que se aprovechó de la histeria colectiva para lograr sus objetivos.

Nivel íntimo

Sufre una modificación muy fuerte, esto dado por un cambio de objeto, el cual en principio es la natación, en este caso, no afectaba a otros, sino a si



mismo pero a partir del 22', su personaje muta en un villano corrupto, abusivo pues se da cuenta de que puede aprovecharse del caos del momento, de la falta de organización social y de un líder. Para la toma del poder atenta contra la integridad de quien en principio fue su entrenador, ayudante, compañero. Una vez que se autoproclama presidente no vuelve a entrenar y se anula completamente su faceta de lealtad a la patria. El giro dado a este personaje es una clara referencia a la clase política que ha dominado el país durante los últimos quince años.

Nivel profesional

Va a Europa a competir, es nadador de aguas abiertas.

Presidente autoproclamado de la Nueva y Soberana República Independiente Autónoma del Ecuador.

3.2 El conflicto

Se ha dicho ya que *Prometeo Deportado* es un film sobre el encierro, una Iliada coral en la que los personajes sufren múltiples periplos dentro de una sala de espera, a la cual han llegado por causas desconocidas y salen sin ser escuchados ni ayudados por ningún factor externo. Gracias al encierro se logra una alegoría muy acertada del país, se reconstruye la patria con todos los símbolos, costumbres, imaginarios que constituyen la ecuatorianidad.

Tomaremos a la migración como punto de partida para el conflicto, pues es en este contexto donde, conceptualmente, se hace posible la estancia en el *No Lugar*: “*Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni relacional ni histórico, puede definirse como un no lugar*” (Augé 83).

A partir de la permanencia en el *No Lugar* se da el gran encierro, lo llamaremos así para demarcarlo de los encierros individuales. Este se



caracteriza, aparte de la evidente incapacidad de salir, por el hecho de no tener contacto con el exterior. Toda posibilidad de intercambio cultural, lingüístico o meramente humano queda limitada a la sala de espera y a sus habitantes, quienes, ante el incuestionable aislamiento, no tienen más opción que convivir entre ellos, entre nosotros. Los ecuatorianos, con nuestro bagaje cultural a cuestas, el cual se manifiesta ni bien llegados a la sala de espera y consiste en mantener las apariencias sobre su condición de turistas. En primera instancia la gente desea ser vista como una eventual visita al país de destino. El mismo Mielles lo dice en una entrevista incluida en el *Making off* del filme:

Los personajes tenían que empezar aparentando esa sobreactuación de turista. Ese querer demostrar que tú estás viajando por turismo pero en el fondo, te vas a quedar. Es que eso está en todo nivel: está en la historia, en la fotografía, en la dirección de arte y en el manejo actoral. Es algo muy sutil. (2010)

Conforme avanza la cinta nuestra identidad se consolida y empieza a manifestarse de maneras más contundentes, provocando una serie de hechos que, sumados al encierro, al hacinamiento, los problemas internos, despierta en un clímax absolutamente caótico a 1:23'.

No se deben confundir los conflictos internos con *el conflicto*, es la parte central de la narración, una oposición de fuerzas que se encarna en los personajes. En este filme resulta obvio el conflicto, mismo que se hace visible antes de los 5', cuando el viaje queda trunco, la gente es obligada a internarse en esa sala y permanecer ahí, sin motivo aparente.

Encontramos una fuerza (a) que obliga a los ecuatorianos a permanecer en el encierro y otra fuerza (b) el grupo de compatriotas. Durante mucho tiempo esta lucha o conflicto de fuerzas permanece latente, no visible pero siempre ahí, omnipresente, vigilante. De hecho, en el *making off*, el director afirma: *“Ellos se sienten observados, entonces intentan seguir actuando porque hay cámaras que te están observando.”* (16') Obviamente, en un momento dado



se pierden estas formalidades y la gente decide hacer justicia, protestar, como es tan propio de este lado del globo.

Si bien en la cinta se visualizan una serie de acontecimientos y situaciones que fácilmente pueden ser relacionados con el curso de la acción, por ejemplo, la falta de comunicación con el personal del aeropuerto, la riña donde se disputan la comida, o toma del poder por parte de Geofry Yopez López; ninguna de estas acciones desarrollan el conflicto en sí, aunque, por supuesto, son consecuencia del encierro, pues a partir de aquí se desarrolla la acción en un *No Lugar* (Augé).

El encierro como conflicto nos remite a un tiempo y un espacio inexistentes, en los que todo ocurre de manera cuasi irreal, parecen nada más un conjunto de ensoñaciones imposibles, que sin embargo no cesan y van envolviendo el entorno en esta atmósfera onírica pero visible, tanto que muchos personajes mutan al ser afectados por la situación, otros mueren, o cambian de roles.

El conflicto tiene como función agudizar la tensión dramática, lo cual se ve muy claramente en el clímax, al instaurarse la anarquía total. Toda la organización precedente se destruye, la gente pierde sus pertenencias, sus lugares. Es la derrota absoluta como sociedad. Visto por Brecht esto sería un *gestus* social, a través del cual la gente se identifica y se aleja de la narración para reflexionar acerca del hecho en sí. Los ecuatorianos podríamos vernos reflejados en este *gestus* dada nuestra historia de constantes protestas violentas, saqueos, golpes de Estado; en fin, inestabilidades de todo tipo, tanto política como socialmente.

Este proceso tiene como fin resolver el conflicto pero al contrario de lo que propone el guión de hierro hollywoodiense, en Prometeo vemos un clímax que dura aproximadamente 12 minutos, se mantiene con esa intensidad durante un tiempo bastante largo, esto mantiene al espectador pegado a la pantalla, apenas respirando, pues la tensión dramática aumenta a cada segundo y el final resulta absolutamente impredecible, de hecho, no se



vislumbra final posible ante tales acontecimientos. Durante el clímax, finalmente se enfrentan las dos fuerzas existentes desde el inicio del film: el staff aeroportuario y los habitantes de la sala. Este hecho se vuelve absolutamente obvio a la 1:30', cuando los ecuatorianos pretenden salir, por primera vez durante todo el encierro; entonces, las autoridades extranjeras se ven en la penosa necesidad de apaciguar los ánimos libertarios de los compatriotas con cuatro grandes mangueras, sueltan chorros de agua tan potentes que no solo impiden a la gente salir, sino destruyen todas las pertenencias, arruinan por completo la antigua disposición de los espacios y, por supuesto, minan de manera contundente, la moral de quienes pretendían ver el exterior.

A riesgo de hacer una interpretación subjetiva, tal vez hasta errada, proponemos el siguiente orden para el clímax: comienza con la disputa por la comida, esto conlleva el caos de la sala entera, la conmoción de todos, una verdadera revolución en la que cada uno toma partido, así sea por sí mismo; de hecho, este es un momento de individualismo absoluto, cada quien trata de defender su integridad y sus pertenencias pues el ataque es generalizado, sin respeto alguno a personas más vulnerables o a quienes formaban parte de la organización social. Una vez derrotada la clase política (por decirlo de alguna manera), tal y como ocurre en nuestro país, el más "vivo" aprovecha la situación y se toma el poder. En este caso Goefry Yepez, el nadador, sufre una mutación a nivel de objetivo y valores, deja de ser el abnegado deportista para ser un presidente poco humano, nada conciliador, capaz de extorsionar a los ciudadanos de la Nueva y Soberana República Independiente Autónoma del Ecuador. En medio de toda esta confusión muere el narrador principal Jorge Raymundo Briones Terán, el escritor. Este suceso marca profundamente a Afrodita Zambrano, quien a partir de aquí se asumirá completamente, como prostituta, ya no como modelo que triunfa en pasarelas extranjeras. Tras la lectura de los textos de Briones Terán, ella y Prometeo comprenderán la verdadera situación de la sala, lo cual les deja la huida como única opción.



La resolución definitiva que concluyó con el conflicto, el clímax y la cinta, es de tipo mágica y, como ya se dijo antes, surge de Afrodita, quien derrotada, sin más esperanza, le pide a Prometeo una solución capaz de volver real el Ecuador, los recuerdos, todo lo que se dejó atrás y, por consiguiente, que demuestre la inverosimilitud de cuanto se vivió durante el encierro. Entonces, este le propone regresar, pues nada realmente les obliga a permanecer en unas condiciones tan adversas. Finalmente se internan en el baúl del mago, tras ellos, toda la sala y así es como Prometeo les devuelve la libertad a los hombres. De esta manera desaparece la fuerza a, lo cual implica que no existe más el conflicto.⁹

⁹ No se puede citar un autor específico, ni delimitar las ideas de uno y otro, pues estas fueron sintetizadas por el catedrático Diego Carrasco, quien a través de una entrevista telefónica, el día 18 de junio del presente año, nos dio luces sobre este tema.



Capítulo cuatro: Extradiegénesis: Observando a Prometeo

4.1 El Narrador

El lector promedio no se pregunta sobre quién o cómo está relatada la historia, se contenta con saber el orden de los acontecimientos y sus actantes; sin embargo, tanto en la literatura como en el cine resulta evidente, dentro de un análisis, considerar las múltiples posibilidades de narración.

Si hablamos de las letras, concretamente, la confusión no es mayor pues se han diferenciado perfectamente autor, narrador y personajes. Tenemos entonces que autor es el escritor, quien ideó la historia pero este necesita de un artilugio llamado narrador para poder contarla, pues casi nunca el autor es narrador a la vez, sino inventa una suerte de personaje (que puede o no estar presente en la historia) desde cuya óptica relataría los hechos. Dentro de la literatura contamos con varios tipos, dependiendo de la reacción que el autor busca causar en el lector. El narrador puede facilitar la lectura, la comprensión de los acontecimientos o “incomodar al lector” como sugería Cortázar. Los personajes son los actantes, estos están involucrados en la acción pero, de vez en cuando, se puede utilizar a un personaje como narrador, este sería un clásico caso de narrador interno, en contraposición con un narrador externo (este casi siempre en tercera persona).

En el cine el debate se agudiza entre quienes toman como narrador a la cámara y aquellos que no aceptan este precepto; nosotros lo tomamos como válido pues está claro que la imagen no narra, no narran las acciones y solo en el teatro, lo hacen los personajes. Tampoco es el espectador quien narra, pues no vemos el filme como nos conviene, simplemente observamos cuanto se ha preparado con anterioridad. Se necesita un instrumento capaz de convertir la cinta en tal, llevarla hasta el espectador, mostrarle a este los acontecimientos desde un punto de vista, una determinada sucesión, entre otros. Este implemento es la cámara. Es el ojo falso del espectador dentro del filme. Es a ratos un testigo, otras una especie de actante, por momentos encarna la visión de un personaje, a veces se vuelve un espía secreto, capaz de aumentar la tensión, como en *Psycho* de Hitchcock.



En *Prometeo Deportado* se observa una cosmovisión central que corresponde a la identidad ecuatoriana pero para cada ciudadano esta identidad es única, a pesar de responder a una misma idea colectiva. Esto explicaría la polifonía de narradores con la que cuenta el film, debida a las múltiples visiones sobre una sociedad, una nacionalidad. Por otra parte, los diversos narradores son también un reflejo de una película coral: muchos personajes, ningún protagonista, salvo Prometeo que sobresale por momentos.

Al 2' aparece en cuadro un ecuatoriano, el primero de la fila. Afirma ser realizador de cine, guionista, hacer películas, documentales, *film maker*. Su condición de artista, trayectoria, oficios, producciones, no le son suficientes para salvarse del encierro. Este actor es Mieles, puede pensarse que quiso hacer una introducción al filme desde su vivencia: en algún momento él también fue un migrante deportado. El director, en una entrevista para Vistazo, cuando le preguntan sobre si este incidente tiene o no paralelismo con el filme, responde:

En parte. Es el punto de partida, de donde nace todo. Y era necesario para cerrar el viaje y todo el proceso. Pero también habla del oficio de hacer una película, de crear, de encontrar una voz propia y una mirada. Por eso Fernando Mieles no aparece más. Tiene que ver con la relación entre narrador y narratorio, lo que se cuenta y quien lo cuenta y desde qué punto de vista. (2010)

El mismo realizador lo confirma, estamos, entonces, ante el primer narrador de la cinta; pues si tenemos en el encierro a un cineasta, sería bastante lógico que fuera él quien narre la historia. Además, un director ecuatoriano que cuenta todo desde su óptica. Esta situación, en lenguaje cinematográfico, puede representar una pequeña señal para dar a entender al espectador que a continuación se tratarán una serie de cuestiones ligadas a una visión en particular, no hechos aislados. Con estas afirmaciones, lejos de reavivar el viejo debate sobre si el autor es o no el narrador, queremos dejar muy claro que quien sería el narrador es el personaje del realizador, no



Mieles en sí; lo cual implicaría que toda esta secuencia sobre los “ciudadanos comunes” y “otros ciudadanos” (los ecuatorianos) estaría ya relatada por este, así como ese maravilloso *traveling* en el corredor que desemboca en la sala de espera de la cual nunca salen. Resulta interesante analizar la visión de un ecuatoriano sobre su propio pueblo, su condición, más todavía durante la adversidad. Se podría constatar, entonces, la idea del ecuatoriano de llevar su patria consigo, a donde vaya.

En el 7' el narrador se divide las cámaras de vigilancia y algunos planos subjetivos de los agentes de seguridad. Estas imágenes corresponden a la secuencia de Hermeregildo, quien es descubierto con pequeñas tortugas y transportado a un sitio especial para delincuentes o traficantes, donde se realizan exámenes médicos para comprobar la culpabilidad de quien ha sido llevado hasta ahí. De esto deducimos que los planos y secuencias correspondientes a este personaje cuentan con un narrador externo, por momentos también existen cámaras subjetivas de los policías. Los incidentes dentro de la sala, podrían estar siendo narrados por el mismo realizador, salvo la toma subjetiva un miembro del staff del aeropuerto, cuando ingresa a la sala para dejar la comida.

Al 30' encontramos a un narrador interno, se trata del escritor Jorge Raymundo Briones Terán, de fama nacional e internacional. Este personaje es el más duro consigo mismo y con su patria, aporta esa dosis de complejidad a una situación hostil, ya de por sí. A partir de su intervención, se diría que todo el resto de la película es relatado por este personaje oscuro, pesimista. De hecho, hacia el final, se ve que todo el tiempo estuvo escribiendo la verdad sobre lo que ocurría, sobre quienes eran.

Gracias a este personaje el film encuentra una justificación, una explicación en sí mismo a través de la teorización de las circunstancias, en una especie de monólogo interior constante. Como buen intelectual Jorge Raymundo se mantiene al margen, no intima con nadie, se limita a escribir las cartas de quienes lo solicitan y a observar, todo el tiempo, todo, a todos.



Cuestiona la existencia del país, de los ecuatorianos, reniega de su nacionalidad, su condición de migrante:

Ecuador, círculo máximo de la esfera celeste, perpendicular a la línea de los polos.

El Ecuador divide a la tierra en dos hemisferios: el Norte y el Sur, los de arriba y los de abajo. Línea trazada en la tierra por los puntos donde es nula la inclinación de la aguja imantada. Estado de América del Sur que debe su nombre a la línea equinoccial que lo atraviesa. País de mierda de cuyo nombre no quiero acordarme. (30')

Las condiciones de nuestra migración, a partir de la gran crisis económica que afectó a prácticamente todos los estratos sociales es otro punto que se fue minando la seguridad del ecuatoriano. Siendo tratado como criminal en Estados Unidos y en Europa, sintiéndose perseguido a cada paso, se empezó a ver el pasaporte como una traba que, además, se debe cargar de por vida. Esto se ve perfectamente durante los primeros cinco minutos del filme: cualquier pasajero de la UE o de EEUU puede circular libremente por las inmediaciones del aeropuerto, sin siquiera mostrar sus credenciales; mientras que los ecuatorianos son retenidos todos en una misma ventanilla, se les requisa sus pasaportes y son trasladados a una sala de espera, de donde no saldrán durante toda la película.

Después de la reflexión, o negación del Ecuador, obviamente debía venir una sobre sus habitantes. En primera instancia se puede prestar para una lectura muy negativa, de hecho el entrevistador de ecuavisa.com le pregunta a Mieles si le duele ser ecuatoriano, a lo cual el director responde: *“Todo lo que vale la pena, es verdadero y se vive con intensidad duele. Es parte de la vida misma. Vivir duele. El amor duele. La creación duele. Pero duele porque uno está vivo y se hace preguntas. Hay que asumirlo. Y es maravilloso”* (2010).

De veras podemos ver cuanto duelen el país, la migración como encierro, un viaje que nunca llega a un sitio. El narrador continua en su teorización



personal: “Nombre: palabra que sirve para designar a las personas, cosas, objetos físicos, psíquicos, ideales, o sus cualidades. Si el Ecuador es el nombre de una línea imaginaria, los ecuatorianos somos seres imaginarios, es decir: no existimos” (33’).

Sin este discurso sería incomprensible la presencia de Hemeregildo, esta especie de fantasma que divaga por el aeropuerto, sin encontrar una salida, sin ser escuchado, pero es el único que se encuentra fuera, solo él es motivo de una narración externa, lo cual resulta, por decir lo menos, inquietante. Todos estos planos, básicamente *travelings* larguísimos por todo el aeropuerto están como testimonio de la falta absoluta de eco del migrante en su nuevo contexto. Este hombre no lo hace falta a nadie, puesto que no ocupa un lugar de trabajo, por lo tanto, esa sociedad del primer mundo puede prescindir fácilmente de él. Es bien sabido que la migración se da básicamente por causas laborales, como bien lo confirma Sayad: “*El inmigrante existe ante todo y casi exclusivamente para su trabajo (toda inmigración de un pueblo es en principio una inmigración de trabajo)*” (1)¹⁰.

En su siguiente intervención, el intelectual (1:30’) aprovecha para contarnos lo que debería ser el viaje según las expectativas generales:

Dios quiera que cuando recibas estas líneas todos estén tan bien como yo. No te había escrito antes porque andaba muy ocupado conociendo. Aquí todo es tan diferente y bonito que al comienzo cuesta mucho acostumbrarse pero cuando se empieza a conocer a uno se le pasa el tiempo en una cosa y otra, sin saber en qué. Acostumbrarse es una palabra que ojalá nunca sepas. A veces resulta un poco difícil pero por suerte hay muchos ecuatorianos que siempre lo ayudan a uno. Hay tantos que a veces tengo la sensación de nunca haber salido y seguir en el Ecuador [...] (1:03’).

Gracias a las cartas encargadas por los compatriotas, el escritor expresa un sentimiento común: las cosas deberían ser diferentes, no vinimos aquí para esto, no podemos contar estos hechos a nuestros familiares porque,

¹⁰ La traducción es nuestra: “*L’immigré existe avant tout et presque exclusivement par son travail (toute immigration de peuplement est au départ une immigration de travail)*” Sayad



primeramente, es una humillación, luego, la frustración absoluta de nuestros sueños, por último, un sacrificio que se está haciendo en vano, pues, el viaje como tal, nunca llegó a realizarse.

Al 41' un nuevo narrador se hace presente a través de la cámara del celular de uno de los personajes. Se trata de videoclips de alrededor de veinte segundos. Consisten en los deseos de los deportados hacia sus familias. Aquí se plantean varias cosas: primeramente la visión de quien migra sobre su condición, las razones por las que valdría la pena salir y todos los testimonios concuerdan en algo: la familia, los hijos, los que se quedan. Ellos son el motor, la razón primera y última para el gran sacrificio de permanecer lejos.

4.2 La dimensión mitológica

La mitología es una fuente de referencia notable en *Prometeo Deportado*, ya desde el título se puede saber con mucha facilidad que Mieles se basó fuertemente en los antiguos mitos griegos para dotar de fondo a la historia. El título de la película es un símil, una referencia al Prometeo de Esquilo (condición que se evidencia en el uso del participio pasado: “Encadenado” – “Deportado”), no obstante, la alegoría no se limita a esta sola obra, sino mezcla muchos detalles de otros mitos clásicos: Pandora, Hermes, la titanomaquia. Hay algo que podemos apreciar fácilmente y es válido para poner un telón de fondo en la comparación entre la cinta y los mitos clásicos. En las obras clásicas el proceso de anagnórisis permanecía inmanente, como parte del reconocimiento de la obra y de su relación con el público, a través del pasado de sus personajes; así mismo, en la película, se irá descubriendo cada parte de la historia, hilándose con los distintos testimonios de los viajeros que esperan en la sala del aeropuerto.

El nombre "Prometeo" tiene un origen griego y significa "Pre-Vidente" o aquél que se anticipa a los hechos. El mito fue narrado por el poeta Hesíodo en el año 700 a. C. y por Esquilo en el 470 a. C. en gran parte, a pesar de



que la imagen del famoso robo del fuego podría ser más antigua todavía. Empecemos haciendo un pequeño compendio de los mitos más conocidos como una sola historia, para intentar sintetizar la presencia del personaje en la mitología clásica. El titán Prometeo, crea a los primeros humanos. Los hace de forma imperfecta, creados de limo (lodo o barro en algunas versiones). Atenea, diosa de la sabiduría, conmovida con la exquisitez de la obra de Prometeo, decide ayudar a mejorarla. Prometeo le pide ir hasta los cielos para ver qué podría serle útil; entonces descubre el fuego en el sol y cree este puede ser beneficioso para el desarrollo completo del ser humano. Algunas versiones, como la *Teogonía* de Hesíodo, plantean un Prometeo que amaba engañar y jugar con los dioses. La primera vez engaña al gran Zeus (señor de los cielos) al realizar el sacrificio de un buey al dividido en dos partes: en la una puso la piel, la carne y las vísceras, ocultas en el vientre del animal; y en la otra, puso los huesos, cubiertos de mucha grasa. Entonces pide elegir a Zeus la parte que comerían los dioses.

Zeus eligió la capa de grasa y se llenó de cólera cuando vio que en realidad había escogido los huesos (este sería el origen del conocido ritual antiguo de quemar los huesos para ofrecerlos a los dioses como sacrificio). Humillado, Zeus niega el fuego a los hombres. Prometeo lo roba (en un tallo de hinojo), para dárselos a los humanos. Sorprendido y, buscando una forma adecuada de castigarlo, Zeus creó una mujer con arcilla y le dio vida, la llamó Pandora y luego la envió a casa de Epimeteo, hermano de Prometeo, a través de Hermes, ofreciéndosela en matrimonio. Prometeo, sagaz como siempre fue, ya había advertido a Epimeteo que no debía aceptar ningún regalo de los dioses, y él rechazó su oferta de matrimonio con Pandora la primera vez, sin embargo, la vez siguiente no tuvo tanta suerte. El dios regala en la boda una caja cuyo contenido era un misterio. Pandora abre la caja (pese a que Prometeo les puso en alerta de no hacerlo) y todos los males del mundo salen de ella. Por eso, los seres humanos sufren, sienten dolor, entre otras afecciones.



Por haber impedido que Epimeteo aceptara a Pandora la primera vez, Zeus decidió castigar, definitivamente a Prometeo, además estaba enojado, pues el titán podía predecir el futuro y sabía, por tanto, la forma en la que el poderoso jefe del Olimpo sería destronado (según los mitos griegos, desde la titanomaquia, los dioses dominantes eran apartados de su trono sólo al morir, generalmente, devorados o muertos por sus propios hijos). Estos detalles provocan la ira de Zeus que, como era de esperarse, castiga a Prometeo, encadenándolo en la punta de una alta roca, en el monte Cáucaso, en donde Hefestos, con la ayuda de Fuerza y Violencia, aseguran su aprisionamiento. Desde ahí, cada anochecer, un águila enviado por Zeus descendía hacia el Cáucaso y se devoraba su hígado. Como el titán fue dotado con la inmortalidad por Quirón, el centauro, su hígado se regeneraba cada mañana, por lo que el sufrimiento era permanente, cada noche.

Este pasaje nos muestra, a grandes rasgos, un titán valeroso, pícaro y sagaz, decidido a vivir castigado para que los seres humanos puedan tener la chispa divina, el fuego, y así, darle paso al progreso, a la evolución. En la cinta, Prometeo es un mago, que dice ser el mejor del Ecuador, un personaje lleno de picardía y humor, quien recuerda, con mucha ligereza, al locuaz titán que gustaba de engañar a los dioses. Algunos detalles, permitirán el análisis desde la dimensión mitológica:

Primeramente, el mago Prometeo de la película aparece encadenado desde el inicio de la obra (esposado, en realidad). Vemos así, a un mago que, como el titán, se encuentra amordazado, privado de su libertad. Prometeo, desde el Cáucaso, esperaba que los humanos, ya con el fuego, llegaran un día a ponerse a la altura de los dioses, y así, en agradecimiento por la luz recibida, lo liberaran. Esto, es apreciable en la cinta también: el mago, ha llevado alegría a través de su arte, y si espera, es expandir sus horizontes, ser libre, espera, de cierta forma, que lo que él ha dado al país le permita evolucionar, lo libere. La magia, en sí, además, es un arte extranjero, para ser más precisos, tiene sus orígenes en la antigua Grecia y de tierras más antiguas (en Europa, hay que hacer hincapié en esto). Los dioses que



impiden ser felices a los humanos, en el caso de la cinta, refieren a las autoridades de la Unión Europea, encontraremos que la chispa de fuego de Prometeo, en este caso, es la magia. Los dioses, la Unión Europea, lo mantienen prisionero, a él, por llevársela a los ecuatorianos, y a ellos, para que no se liberen.

Las cadenas de Prometeo sólo son rotas una vez que ha habido el respectivo proceso de aceptación, por parte del titán/mago, y cuando la liberación los humanos/ecuatorianos han llegado, de alguna forma a asemejarse a sus carcelarios. El encadenamiento, en el caso del titán, se cumple cuando espera fervorosamente que un humano hábil con el arco, lo libere y, posteriormente, ser puesto en libertad, precisamente, por un semidiós (aceptemos este rango como alguien que se asemeja a los dioses). Estos dos pasos para la liberación aparecen de la siguiente forma en el caso del mago: primero, cuando Prometeo se asume como un fraude, que además nunca debió salir de su país, pues lo necesita. Segundo, cuando supera la jurisdicción de sus carcelarios, usando su baúl para volver a la patria. Las conexiones, aunque parecen distantes, sugieren lo mismo, la aceptación de la necesidad de ayuda, como parte también del asumir una posición sobre los sucesos presentes (ya sea de identidad o de rebelión, en cada caso). Asemejarse a quienes tienen el poder, llegar a ellos o superarlos bajo cualquier concepto, es parte también del proceso de liberación, de romper las cadenas.

No olvidemos, además, el baúl. Si recordamos el mito griego, Prometeo está ínfimamente relacionado con la caja de Pandora que contiene todos los males pero, al ser abierto, crea la sociedad misma que adoraría a los dioses durante la eternidad de la vida. Así mismo, al ser abierto el baúl del mago (este además provocó la primera alarma en el aeropuerto, el inicio de los males de los viajeros), se convierte en la puerta de escape que quiebra el encierro y los libera. En este punto, es imposible no relacionar al mago con Epimeteo, el titán hermano de Prometeo, pensemos que si el ladrón del fuego era valiente e ingenioso, su hermano contrastaba con él por ser torpe



y pensar siempre en los hechos ya ocurridos, es decir, era de lento pensar (su nombre significa literalmente “pensamiento tardío”). La alegoría reside en dos factores determinantes: primero, el mago es muchas veces torpe, o pícaro, en contraposición al del mito, y segundo, la unión con la presencia femenina (Afrodita, en la cinta).

Afrodita, como lo mencionamos anteriormente, no se remite por nombre a la diosa griega del amor, sino es más bien una alegoría de Ariadna, del mito de Teseo, por su papel de guía para conseguir que todos salgan del laberinto/sala de espera (el cordón que forman sus audífonos, son semejantes a un hilo). La única similitud encasilla a la Afrodita que, en la antigua Grecia, fue la diosa de las prostitutas, sobretodo aquellas que practicaban la llamada “Prostitución Religiosa”, precisamente, en el templo de la diosa. Sin embargo, podríamos remitirnos también a Pandora en los mitos de Prometeo, no tanto como un falso presente de los dioses, sino más bien como la mujer que provoca que la caja/baúl, sea abierto. No olvidemos que Pandora significa “Todos los Regalos”, y gracias a Afrodita Zambrano, los viajeros reciben el mejor regalo, la libertad.

Hemeregildo es un viajero errante, más concretamente, un Ulises. Su viaje truncado, y la forma en como es tratado por la autoridad europea, infiere considerablemente, una odisea. Sin embargo, tanto por su nombre, como por su ocupación dentro de la cinta, podríamos representarlo como Hermes, el heraldo de los dioses, un dios cuyo oficio era el de mensajero. Además, su presencia en un plano aparentemente distinto al del resto de personajes, sugiere también una divinidad, y no olvidemos que Hermes era, justamente, la divinidad de los viajeros. También, este dios era el único, según algunos mitos, en poder entrar y salir del inframundo, para llevar las almas hacia el Hades (en la cinta, Hemeregildo permanece como un fantasma, dentro del mundo de los vivos). Si con esto no fuera suficiente, la alarma que lo lleva a ser atrapado y, posteriormente muerto, se debe a que se encuentran tortugas (presumiblemente Galápagos) en su cuerpo, a manera de tráfico. Esto último se apega a la simbología del dios mensajero, pues uno de sus



emblemas era, precisamente, la tortuga, animal que encontró en el monte Cilene.

Las tres gracias son, de por sí, una alegoría a las famosas tres gracias de la antigüedad. Las diosas del encanto, la belleza, la naturaleza, la creatividad humana y la fertilidad: Aglaya, Eufrosine y Talia (“belleza”, “júbilo” y “Floreciente”, en ese orden). Hijas de Zeus y consideradas como parte del séquito de Afrodita, estas tres divinidades tenían relación con ritos religiosos, alusivos a la muerte y el paso al otro mundo. Ahora, si bien la referencia a estas es casi inmediata al basarnos en los nombres de los personajes de la película, es necesario recordar que las tripletas de divinidades griegas son, también, más antiguas y profundas, y pueden ser leídas bajo los preceptos de más referentes clásicos.

Pensemos, por ejemplo, en las Moiras (mencionadas en *Prometeo Encadenado*): las tres representantes del destino o, en otras creencias, la muerte dividida en tres entidades. Se creía que estas tres estaban por encima de los dioses, pues ni ellos mismos podían escapar del destino. Eran representadas como tres mujeres con túnicas, idea persistente en el tradicional velo y la ropa oscura que visten las Gracias de la cinta. Pero, la referencia no se queda ahí, son también alegorías, casi por antonomasia, de las Grayas, divinidades aún más antiguas, nacieron ya ancianas y con cabellos grises (como de la “tercera edad”, apelativo que usan las Gracias en la película para referirse a ellas mismas y pedir un mejor trato), Dino, Enio y Penfredo (“terror”, “horror” y “alarma”, en ese orden), un grupo de tres poderosas brujas hermanas, compartían un solo ojo y diente para todo, por lo que estaban destinadas a hacer todo en grupo (como las Gracias de la cinta, no son capaces de separarse para cumplir las actividades que deben hacer).

Si bien, la referencia a los factores mitológicos, no son relevantes para disfrutar de la obra en sí, las poderosas coincidencias que se encuentran al analizarla desde el plano del mito, permiten apreciar que Mielles no dejó



vacíos al momento de ambientar la cinta; así mismo, nos facilita una lectura más profunda de la obra, cuyo mensaje se ve adornado elegantemente por la mitología. Por falta de espacio, no entramos en más detalles; esto no quiere decir que no existan más símbolos mitológicos en la cinta, muy por el contrario, dejamos a discreción y curiosidad del lector, el completar este generoso mapa mitológico.

4.3 Tesis de la cinta

Nuevas tierras no hallarás, no hallarás otros mares.

La ciudad te seguirá.

Vagarás por las mismas calles.

Kavafis

Debía resultar evidente pero en un principio teníamos varias opciones. La primera consiste en el aspecto tremendamente negativo de la migración pero tras una observación más minuciosa se puede concluir que se trata de la siguiente afirmación, dicha además por un extranjero: *“Estos ecuatorianos viajan con todo el país metido en las maletas”* (Mieles). En esta oración de menos de una línea encontramos la tesis de una cinta tan fascinante como compleja. Nos explica por qué, en medio del encierro, se reproduce de un país que no existe, al no constar en el mapa (pues nada más es una línea imaginaria), únicamente es un ideal, lo cual hace no solo posible, sino aconsejable el hecho de que pueda existir en cualquier sitio.

Nadie se va solo de su patria, tenemos un bagaje histórico-cultural sumamente fuerte, del cual no es posible desprenderse a pesar de la distancia o del tiempo que separen al país natal. Ecuatoriano se es aquí o del otro lado del mundo, se coma o no con papas, se hable o no español y esto, en este país forma también parte de la cultura popular, no declarada sino latente. Es como si todos se supiera de antemano que en el momento de la partida, se tendrá la obligación de llevar una porción de todo esto, de representarlo, tal y como es aquí, en otro sitio, a riesgo de ser mal vistos, tomados por locos, patriotas, chauvinistas.



Hacia el último cuarto de la cinta, el mago Prometeo vuelve a repetir la tesis: *“Los ecuatorianos nunca van a ningún lado, solo cambian de carpa y de nombre para fingir que son otros pero en el fondo son el mismo circo”* (Mieles). En estas líneas se explica el encierro, por qué, a pesar de salir, migrar (o intentar hacerlo), nunca se estará libre de esto que somos, nos guste o nos pese.

Como se puede constatar, la tesis comporta el aspecto maravilloso de nunca haber dejado el hogar pero a la vez la desesperación de no poder despojarse de las herencias, cosmovisiones y hasta traumas de nuestra tierra:

El desarraigo es una experiencia vital que puede llegar a ser traumática en el individuo que la sufre; sin embargo, se la contrarresta con la práctica de este ritual cotidiano que nos recuerda quienes somos y por el cual volvemos a nuestros símbolos, valores, a esas creencias y comportamientos que, por se entrañablemente nuestros, nos hacen sentir que seguimos siendo parte de esa comunidad y de ese país que dejamos atrás. (Valdano 10)

Mieles, retoma, efectivamente muchos símbolos, cuestiones tremendamente marcadas en nosotros, desde nuestra infancia. Un ejemplo muy claro son los símbolos patrios, pero además, tenemos comportamientos, visiones, muy arraigados en esta ecuatorianidad, como el hecho de figurar, lo más lejano de lo que realmente se es. Este guardar las apariencias ante todo, en nuestro país no tiene distinción social ni regional, nada cuenta a la hora de ser quien no se es. Así como, independientemente del medio, si se es ecuatoriano, en algún momento se comerá los platos típicos de la Costa y de la Sierra, todos nos identificamos con chanco *hornado*¹¹, al igual que con el escudo nacional.

A partir de su propia experiencia de migrante, y en un momento dado, de deportado, el director asegura que ante todo, su filme busca dar cuenta de una ecuatorianidad, desde su producción, actores, locaciones, hasta su contenido; todo esto no puede dejar de ser positivo, aunque por momentos,

¹¹ Incorrección: horneado



algunos aspectos se muestren tremendamente negativos, como el hecho de poder organizarnos por voluntad propia, si no tenemos una especie de dictador como dirigente, que exija, violente, oprima.

Para concluir con la tesis, quisiéramos citar las últimas palabras del escritor (personaje), antes de morir: *“Dónde está el Ecuador, dónde sea. El Ecuador no existe pero duele”*.

4.4 El final

Uno de los méritos invaluable que tiene la obra de Mieles, es sin duda, su compleja y excéntrica conclusión. Irónico e incoherente a primera vista, el final toma de manera atípica cada uno de los hilos de narración principales y los va cerrando, así ninguna historia queda sin una aparente resolución. Esto no es fácil de leer a simple vista, la misma película no lo es. Cada detalle, como dijimos en otros apartados, es parte fundamental de la tesis de la cinta y de su realización durante la obra. Evidentemente, el final debía ser, por antonomasia, uno más de estos fragmentos que construyen la tesis de *Prometeo*. Si bien, originalmente se pensaría que el cierre de la trama corresponde al episodio de la maleta, y no puede estar alejado de esta parte, una lectura más detenida nos sugiere el punto inicial del declive de la historia, marcado por un hecho específico: la muerte del personaje del escritor.

Fácilmente, un narrador muerto indicaría en casi cualquier contexto, que la historia se termina; a pesar de no ser una regla; recordemos historias con múltiples narradores u otros de difícil caracterización, como en *Entre Marx y una mujer desnuda*. Aquí nos encontramos con una trama que se niega a terminar, a pesar de no contar con un narrador principal. Es, precisamente, este hecho que marca el comienzo del fin. Cuando el personaje de Peko Andino muere, el nudo cambia hacia el desenlace y, empezamos a ver, de una forma u otra, como los distintos personajes van cerrando sus historias hasta terminar regresando a la idílica patria, de la cual no debieron salir. La muerte del espectador primario, establece la realización de los personajes. La sala ha sido tomada por un dictador, la gente está tranquila porque está



(otra vez) dentro de un régimen establecido. Las buenas intenciones han sido reemplazadas por un instinto de supervivencia que recuerda a los mismos escenarios del éxodo. Esta aceptación al régimen, sólo podía desembocar en un regreso al país, pues nadie viaja para mantenerse en la misma pesada rutina.

Los personajes principales cierran sus capítulos de formas diferentes, antes de salir del encierro y liberarse de su cárcel, no obstante, aparte de la huida por la maleta del mago, comparten cierto rasgo en común al momento de acercarse el final de la cinta: cada uno pasa por un proceso de aceptación de si mismo, sugiriendo que este es el primer paso hacia la libertad.

El primer caso es el de Prometeo: en el mito original, la liberación de Prometeo está supeditada a que los hombres lleguen a un estado de evolución, el cual les permita salvar a quien les ayudó en primera instancia, proceso debido, por supuesto, al mismo fuego que les fue entregado. En este mismo contexto, la implicación obvia, pero compleja, es que la vía parece asemejarse o superar a los dioses, mismos que mantienen encadenado a Prometeo. El mago, encadenado por su propia voluntad, permanece así hasta aceptarse como un artista frustrado, un fraude que aparenta ser algo superior. A esto, se le suma el proceso similar de Afrodita, quien acepta ser una prostituta, cuya pertenencia al país es irrefutable y, que además, nunca triunfará en el ámbito del modelaje pues, aparte, una de sus manos es deforme.

El escenario de todo el asunto funciona como punto de inicio para esto, el baño, donde el escritor muere. La historia que el iba escribiendo en su diario es su propia historia que, para complicar aún más las cosas, ahora no tiene final. En medio de esto, las cadenas de Prometeo desaparecen mágicamente de un minuto de la secuencia a otra, y es Afrodita quien se da cuenta en primera instancia.



A través del fin de su obra, Miele nos plantea que el regreso a la patria es inevitable, ya sea por necesidad o por gusto, uno siempre estará pendiente de regresar, de volver, aunque fuese a través de una maleta mágica. En ese sentido, el viaje de los personajes no termina. Si bien se puede entender que el final del encierro al que han sido sometidos ha sucedido, la liberación de esta cárcel no implica el cierre del viaje. El regreso es, sin lugar a duda, un viaje que se avecina y que tendrá también sus dificultades distintivas, sin embargo, la libertad que brinda el despojarse del poder de los carceleros europeos, es en sí ya una salida, un quiebre para los muros levantados física y psicológicamente por los mismos personajes.

La maleta del mago Prometeo nunca fue la de un pasajero; siempre fue, más bien, el instrumento usado para transportar su acto, sus trucos, su magia. Este toque de fantasía, la apología por lo irreal, puede convertirse siempre en un escape seguro para este viaje interminable que es la vida; así mismo, el país de uno, su hogar, nos recibirá siempre, no importa cuanto tiempo estemos fuera. La patria, y el regreso a ella, nos caracteriza como seres humanos, siempre viajando con nuestro equipaje de sueños y tradiciones, buscando reencontrarnos siempre en otros mundos.



Bibliografía:

Augé, Marc. *Los No Lugares*. Barcelona: Gedisa, 2000.

Baiz Quevedo, Frank. *El Personaje en Acción*. 11 junio de 2013
<<http://www.lapaginadelguion.org/persacc.htm>>

Balló, Jordi. *Imágenes del silencio*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Báez Mesa, Marcelo. *Cine y Literatura: Encuentros cercanos de todos los tipos*. Quito: Editorial Ecuador, 2013.

Calderón de la Barca, Pedro. *El verdadero Dios del Pan*, Zaragoza: Reinchenberg, 2005

Chion, Michel. *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra, 2003.

Deleuze, Guilles. *Posdata sobre las sociedades de poder*. París, 1990.

Esquilo. *Prometeo Encadenado*. Santiago: Pehuén, 2001.

Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza editorial, 2000.

García Gual, C. *Prometeo: mito y literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Genette Gérard. "Frontières du récit". *Communications* Num. 8, (1966).
Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 152-163.

Hesíodo. *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2007.

_____. *Obras y fragmentos: Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

Hernández Valdivia, La autoría como rebeldía, *Revista Literaria de la Universidad de Guadalajara*. 22 de Marzo de 2013
<http://lucina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=718&Itemid=49>.

Jameson, Fredric. "On Magical Realism in Film". *Critical Inquiry* 12 (1986): 301-325.



Lotman, Iuri M. *La semiosfera. I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, Universitat de València, 1996.

Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 28va ed. Lima: Biblioteca Amauta, 1989. (Obras completas de José Carlos Mariátegui. Vol. 2. Edición popular)

Mazzotti, José Antonio y U. Juan Zevallos Aguilar, coordinadores. *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

Moraña, Mabel. "De La ciudad letrada al imaginario nacionalista: Contribuciones de Ángel Rama a la invención de América". *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Beatriz González Stephan et. al., eds. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1995.

_____. "Escribir en el aire, 'heterogeneidad' y estudios culturales". *Revista Iberoamericana* 61/170-171 (1995): 279-286.

Paoli, Roberto y Antonio Cornejo Polar. "Sobre el concepto de heterogeneidad a propósito del indigenismo literario". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 6/12 (1980): 257-267.

Pastor, Beatriz. (Intervención en) "Debate". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15/29 (1989): 39-43.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2a ed. México: Siglo XXI, 1985.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Sayad, Abdelmalek. *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*. Editions: Raisons d'agir, 2006.

Schmidt, Friedhelm. "Literaturas Heterogeneas Y Alegorias Nacionales: ¿Paradigmas para las literaturas Poscoloniales?". *Revista Iberoamericana* [Ibero-Amerikanisches Institut / Berlín] Vol. LXVI, Núm. 190. (2000): 175-185.

Sanmartín Bastida, Rebeca, ed. lit.; Vidal Doval, Rosa, ed. lit. *Las metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la edad contemporánea*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt 2005.

Serrano, Jorge Luis. *El Nacimiento de una Noción*. Quito: Ediciones Acuario, 2001.

María Elisa Carrasco Luzuriaga
Juan Fernando Bermeo Palacios





Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1991.

Valdano, Juan. *Identidad y Formas de lo Ecuatoriano*. Quito: Eskeletra, 2005.

Vanoye, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona: Paidós, 1996.

Entrevistas

Mieles, Fernando. *ecuavisa.com*. Septiembre 2010. Internet. Acceso: 20 de mayo de 2013.

Mieles, Fernando. "El Prometeo Exitoso". Revista Vistazo. 5 de noviembre de 2010. Entrevista.

Carrasco, Diego. Cuenca. Junio, 2013. Entrevista telefónica.

Biofilmografía

7 soles. Video. Dir. Pedro Ultreras. Cuadrante films, 2008.

Babel. DVD. Dir. Alejandro González Iñárritu. Paramount Pictures, 2006.

Bolivia. Video. Dir. Israel Adrián Caetano. PROA Fundación, 2001.

El ángel exterminador. Video. Dir. Luis Buñuel. Buena Vista Home Entertainment 1962.

María llena eres de gracia [María Full of Grace]. DVD. Dir. Joshua Marston. Transeuropa Video Entertainment, 2004.

Paraiso Travel. Video. Dir. Simon Brand. Warner Bros. Digital Distribution, 2008.

Prometeo Deportado. DVD. Dir. Fernando Mieles. 2010.

Psycho. Video. Dir. Alfred Hitchcock. 1960.

Sin nombre. Video. Dir. Cary Joli Fukunaga. 2009.

