



CyP

Revista Cambios y Permanencias

Publicación multi e interdisciplinar
orientada a los estudios sociales

Revista Cambios y Permanencias

Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación

Vol. 8, Núm. 2, pp. 596-617 - ISSN 2027-5528

Quito en sus voces e imágenes. Aproximación a sus correlatos fílmicos

Quito in their voices and images.
Approximation to its filmic correlates

Wladimir Sierra Freire

Pontificia Universidad Católica del Ecuador
orcid.org/0000-0001-5156-6723

Recibido: 1 de octubre de 2017

Aceptado: 1 de noviembre de 2017



Grupo de
Investigación
Historia
Archivística y
Redes de
Investigación

Quito en sus voces e imágenes. Aproximación a sus correlatos fílmicos

Wladimir Sierra Freire
Pontificia Universidad Católica del
Ecuador / FLACSO-Andes

Licenciado en Sociología y Ciencias Política de la Universidad Central del Ecuador. Doctor en Sociología por la Universidad Libre de Berlín. Profesor titular de la Escuela de Sociología Pontificia Universidad Católica del Ecuador y Profesor asociado de la FLACSO-Andes, Universidad Andina Simón Bolívar.

Correo electrónico: mwsierra@puce.edu.ec

ORCID ID: orcid.org/0000-0001-5156-6723

Resumen

El siguiente artículo busca reconstruir a la ciudad de Quito desde la última producción fílmica del país. Esa reconstrucción se la hace desde una lectura sociológica de las imágenes y las hablas sociales que se entretajan en las cintas de ficción ecuatoriana que refieren a la ciudad de Quito. Se pone especial interés en mirar a la ciudad como escenario de varios tipos de conflicto social, y en cómo estos otorgan sentido a la misma conformación de la urbe y su urbanidad.

Palabras clave: Quito, cine de ficción, filmes ecuatorianos, imágenes fílmicas, hablas híbridadas.

Quito in their voices and images. Approximation to its filmic correlates

Abstract

The following article seeks to rebuild the city of Quito since the last film production in the country. This reconstruction is done from a sociological reading of the images and social talks that are interwoven in the tapes of Ecuadorian fiction that refer to the city of Quito. There is a special interest in looking at the city as the scene of various types of social conflict, and how they give meaning to shape the city and its urbanity.

Key words: Quito, fiction movies, Ecuadorian movies, filmographic images, hybrid talks.

Introducción

«Und mit wieviele Häusern, oder Straßen, fängt eine Stadt an, Stadt zu sein? Unsere Sprache kann man ansehen als eine alte Stadt: eine Gewinkel von Gäßchen und Plätzen, alten und neuen Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmässigen Straßen und mit eiförmigen Häusern».

Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 2002

Quizá el lugar que mejor concentra explícita e implícitamente las más complejas y abigarradas interacciones humanas sea la ciudad moderna. En sus construcciones arquitectónicas, en sus espacios, se sedimentan distintos sentidos que sus habitantes a lo largo del tiempo y desde sus intereses particulares fueron imprimiendo en la ciudad. Son ellos pues quienes desde el modo de habitarla y nombrarla reconstruyen, *semantizan* y transforman los sentidos de la monumentalidad urbana.

Toda ciudad es el resultado de constantes y férreas disputas por construirla y habitarla de distintos modos. Ella es, sin duda, el resultado de estas disputas, de cómo se imprime el desacuerdo y el acuerdo en sus monumentos y plazas. Desacuerdos que son mucho más visibles si ningún grupo de interés pudo consolidar e imprimir su modelo deseado en la ciudad. En esos casos la disputa por su estatuto se encuentra manifiesta en cada recoveco de su urbanidad, haciendo de ella un espacio plagado de contrasentidos y contradicciones.

La ciudad de Quito pertenece a ese segundo tipo de urbes. A esas ciudades donde los grupos subalternos permanentemente se encuentran saboteando el sentido que las élites y sus intereses quisieron otorgar a la ciudad. Deformándola y otorgándole distintas racionalidades, distintas formas de habitarla, a contrapelo de lo correctamente establecido.

El objetivo de este ensayo es discutir desde la reconstrucción fílmica de ficción cómo se fue construyendo y se construye esta ciudad. En esa búsqueda, exploraremos, primeramente (1) el modo en que la imagen y el habla nos permiten un acceso determinado a la comprensión de la urbe, luego (2) recuperaremos a esa ciudad desde lo que nos informan las imágenes fílmicas, después (3) la analizaremos en la construcción de sus lenguajes sociales y, finalmente, (4) pondremos a consideración la forma en que la ciudad se expresa en sus correlatos fílmicos.

Metodológicamente, el texto es el resultado de la lectura hermenéutica de 12 películas de ficción, y del análisis sociológico crítico de los discursos orales y visuales segmentados para el estudio. Es decir, este trabajo está basado en metodologías cualitativas.

La imagen y el habla como formas de existencia de la ciudad.

Leer una ciudad se puede hacer de muchos modos. Nuestra intención es observarla desde una forma particular de apropiársela: sus relatos fílmicos. En ellos, generalmente, la urbe se expresa como imagen y habla, ella es aquello que la cámara nos muestra, pero también es aquello que sus personajes nos cuentan. Es de nuestro interés en este estudio reconstruir la

ciudad desde sus manifestaciones visuales y también desde sus expresiones lingüísticas.

La ciudad concentra dentro de sí una infinidad de elementos de gran disimilitud, esto porque en ella los seres humanos hemos colocado una serie de artefactos propicios para satisfacer la pluralidad infinita de nuestras necesidades. De ahí que el espacio urbano se presente como altamente compuesto, complejo y muy diverso. Este, pues, puede ser captado como una multiplicidad de imágenes que muestra justamente ese carácter de sobreabundancia visual, de excesiva fragmentariedad representativa, propias de las urbes modernas.

Las imágenes de la vida urbana, a diferencia de las imágenes de la ruralidad tiene la capacidad de manifestarse tan diversa, cuan diversas son las intencionalidades de sus habitantes. Y no es que ese requerimiento sea diferente en la vida rural, sino que en esta última las capacidades técnicas productivas de sus pobladores no permiten que sus formas y colores logren una marcada diferenciación con el entorno natural, haciendo de ellas momentos miméticos del sustrato terrenal. Por el contrario, en la urbanidad, el inusitado despliegue de las tecnologías y la exacerbada capacidad innovadora humana, vinculada por supuesto a esas tecnologías, permite que la ciudad se nos muestre extremadamente cambiante y diversa en sus formas y colores.

En las imágenes se traslucen esas inusitadas formas características de los disímiles modos como los seres humanos modernos habitamos la ciudad. Son documentos que expresan la inscripción de los deseos y necesidades de aquellos que la utilizamos, pero también son documentos que codifican los modos particulares de *perfigurar* la urbe de acuerdo a nuestros intereses utilitarios, intereses por supuesto de muchos tipos. Por todo aquello, las imágenes de la ciudad muestran tanto los momentos de confluencia, pero también los de conflicto en la convivencia social de quienes en ella habitamos.

La ciudad reproducida en imágenes, por necesidad, está absolutamente vinculada a la percepción segmentadora y ordenadora de quién la mira. Pero del mismo modo esa reproducción es exigida por los deseos de por quiénes está construida, es decir, las imágenes son un acuerdo tácito entre productores y consumidores de ese lenguaje. Los seres humanos

miramos la ciudad desde nuestros intereses, no la miramos en su totalidad sino siempre en perspectiva, e incluso esas perspectivas determinan que la misma imagen aparezca con un espesor semántico distinto, con una búsqueda de enunciación particular cada vez que la miramos. Empero, esa segmentación del espacio urbano tienen también en ella los requerimientos de *para quién* quiere ser expuesta. Cuando la recortamos, lo hacemos siempre bajo la intención de transmitirla¹, bajo el imperativo comunicacional de compartirla, acorde a la perspectiva del momento de la decodificación. Queremos con ella, con la imagen, expresar, comunicar, compartir algo a un otro, pero en ese deseo ya está inscrita también la búsqueda de ese otro, la búsqueda de su enunciación. La imagen como momento de un proceso comunicativo es siempre una construcción intersubjetiva. Ella, en cuanto signo material e ideológico, es una edificación compartida y producida entre quienes en ella se encuentran.

Las imágenes además son parte necesarias de una gramática discursiva compleja. De un sistema semiológico de enunciación de alta *polisemanticidad*. Las imágenes evocan, más que connotan. En ellas prima la ambigüedad por sobre la enunciación directa. La conexión entre ellas dentro de la discursividad visual no tiene carácter lineal sino discontinuo, circular y también sistémico. Son puestas en escena cerradas –de modos de existir la ciudad- que se van sucediendo y cobran múltiples sentidos en dependencia de las intenciones enunciantes pero también exigidas por los requerimientos de simbolización de sus lectores.

Si las imágenes son eso, las palabras son quizás más. En los *juegos del lenguaje*² que articulan la vida social de los habitantes de la ciudad, se expresa las formas socializadas de vivirla desde un constructo narrativo. Las palabras insertas en las distintas hablas sociales, en estos juegos lingüísticos, dejan mirar como sus pobladores la construyen simbólicamente, mientras reproducen sus normas instituidas de socialización.

Son las disímiles formas de construcción lingüística las que tejen, por un lado, las

¹ La imagen como signo material e ideológico la podemos encontrar teorizada en la *Semiosis social* de Eliceo Berón.

² La categoría “juegos del lenguaje” nos remite a las *Investigaciones filosóficas* del segundo Wittgenstein. En ellas el autor la define de este modo: “Ich will diese Spiele *Sprachspiele* nennen, und von einer primitiven Sprache manchmal als einem *Sprachspiele* reden.” (Witgenstein, 2002, p. 241).

instituciones normativizadas dentro de las cuales socializamos. Y, por el otro, son ellas la que producen y delinear los sentidos materiales³ de la ciudad donde las *hablas* de ellas se incrustan simbólicamente. Es en la *intersubjetividad* de los hablantes, en la construcción de *consensos*,⁴ donde se actualiza permanentemente las formas de articulación institucional, los modos de organización normativa que integra a esos hablantes al interior de un orden social dado, haciendo de éste el sustrato comunicativo de la vida socializada. Esa misma intersubjetividad se inscribe materialmente, entre otros registros, en la configuración monumental de la urbe. En ella aparecen las hablas socializadas tanto como decantación de sentidos, cuanto como posibilidad constructiva de los mismos.

La analítica de los lenguajes sociales, es decir, el estudio detallado de los *actos del habla*⁵ en ellos presentes, de sus *tonos* y *acentuaciones*⁶, de su retórica y estilística, permite la apropiación de los particulares modos como los seres que habitamos en la ciudad damos cuenta de ella. La conformación de los hablantes y de sus hablas están decididamente determinadas por el entretreído de sus vidas sociales, y estas por supuesto dan forma – determinan- a la arquitectónica urbana. La disposición de la infraestructura citadina, sus calles y plazas, sus monumentos y edificaciones, toda ella tiene conexión necesaria con esas hablas y con el modo en que sus hablantes las utilizan. Sin ellas la ciudad es un espacio vacío de significación, carente de socialización, exento de sentido social. De ahí que la aproximación comprensiva de la urbe, debe dar cuenta necesariamente de esas formas de interrelación comunicativa, sin las cuales ninguna tipo de socialización es posible.

³ Cuando utilizamos las categorías *sentidos materiales* e *ideología material*, nos referimos a la comprensión que de ellas hiciera Mijail Bajtín en *Marxismo y Filosofía del Lenguaje* y a las interpretaciones que de estas categorías aportara Eliseo Berón en *La semiosis social*.

⁴ Es el Habermas de *Teoría de la acción comunicativa* quien introduce las categorías de *intersubjetividad* y *consensualidad* vinculándolas con la pragmática de los actos del habla entre hablantes con competencias lingüísticas y de acción.

⁵ La función *performativa* e *ilocucionaria* del lenguaje fue propuesta por John Austin en *How to do things with words*. La clasificación de los actos del habla hecha en este texto, fue reformulada años más tarde por el filósofo estadounidense John Searle en *Speech acts* desde una perspectiva más pragmática. En nuestro ensayo, la categoría “actos del habla” es entendida en el sentido que estos dos pensadores lo articularon.

⁶ *Tonos* y *acentuaciones* son modos de caracterización de los enunciados que nos remiten a su carga ideológica, carga que puede ser de clase, de profesión, de origen, etc. La introducción de estas categorías para señalar el carácter subjetivo-social del habla fue hecha por el filósofo soviético Mijaíl Bajtín en *Marxismo y filosofía del lenguaje*.

Si bien en las construcciones lingüísticas, como hemos señalado, se muestran los distintos modos como los seres humanos intervenimos en la construcción de la normatividad social, es decir, en los procesos de cohesión social, también en esas construcciones se hace visible las variadas maneras de la conflictividad social, los modos en cómo los grupos sociales - y también los individuos- disputamos la significación, las tonalidades, las entonaciones de las palabras y los discursos. En ellas se transparenta pues también cómo los seres socializados disputamos la impresión, la performatividad, la ilocucionalidad, de las dinámicas sociales. Pues sin ese tipo de discrepancias es imposible la procesualidad de la vida compartida, sus cambios y rupturas. Son justamente esos momentos de disenso, de conflicto, los que propulsan la marcha y la construcción del entramado social. Es por lo anotado que tanto en las lenguas como en las construcciones materiales de la ciudad se muestra, pues, la normatividad constitutiva del orden social, pero también sus conflictos y sus disonancias, es decir, sus procesos de transformación y reestructuración.

Así pues, las imágenes muestran la parte constituida de la ciudad, la muestran desde una apropiación simbólica totalizante, en un ejercicio permanente de auto-reflexión perceptiva. Las hablas socializadas, en cambio, la producen y re-producen constantemente desde los intereses de sus habitantes por el modo cómo habitarla, en un deseo permanente de prefigurarla, inscribirla, asentarla, una y otra vez. Los dos son, por supuesto, modos complementarios –no los únicos- de alumbrar el lugar por excelencia de la vida social moderna.

La ciudad en sus imágenes fílmicas.

El Quito que se muestra en las imágenes fílmicas de la última producción cinematográfica de ficción en el país (10 últimos años) es, por supuesto, un Quito que se deja mirar desde distintos ángulos, o si se quiere, muchos Quitos reconstruidos desde la capacidad interpretativa de sus lectores. Son imágenes de una urbe que se segmenta, se construyen, se yuxtaponen desde el lugar y el modo como la habitamos -quienes en ella vivimos- en los ojos de los realizadores. Es un Quito que se manifiesta vinculado a los transitorios de las clases sociales y

sus estratos, pero también es la ciudad que se ofrece visualmente desde sus migrantes y migraciones. Es el Quito percibido y expuesto, por supuesto, desde el prisma del género, así como también desde las inquietudes de sus generaciones. Finalmente, la ciudad en cuestión no deja de ser tampoco el lugar de los gremios profesionales, el de los barrios y sus dinámicas.

Es además, en esas imágenes, una urbe geográficamente marcada. Es ese Quito que para cualquiera de sus habitantes está imaginariamente conformado por sus inconfundibles zonas: el norte, el centro y el sur. Pero la ciudad es mucho más que eso topológicamente, pues, cada una de esas tres centralidades también tiene sus propias segmentaciones, hay muchos *sures* como *nortes* y por supuesto algunos *centros*. Así también hay los quitos de sus periferias maltrechas. Los quitos de los lujosos valles residenciales de clase alta, como también aquellos de los valles populares aun de raigambre agraria.

Empero, en esas imágenes, la ciudad también comunica su deambular temporal. Es el Quito –o los Quitos- atrapado en la diacronía de sus tiempos. La ciudad, por supuesto, no se *fundó* de un momento a otro, sino que se fue construyendo en los caminares de sus temporalidades. Pero no de un solo tiempo sino de algunos tiempos paralelos, sobrepuestos, entrecruzados. La ciudad se conforma, se inventa en la búsqueda de responder a los requerimientos que cada época le exige y, por extraño que suene, muchas veces se moldea por fuera de esos requerimientos. En unos tiempos y *tempos* de muy libre fluir va sobreponiéndose la ciudad a sí misma, a sus historias y va construyéndose sobre sus pisos sin por ello volverlos invisibles del todo.

Las imágenes, pues, muestran una ciudad fragmentada, una ciudad mapeada acorde a los intereses y recorridos de sus habitantes, pero también coherente a la consecución (o no) de esos intereses en el devenir temporal. Una imaginería social que, por supuesto, nos permite reconocer ligazones topológicas, temporales y también sociales, pero que no deja de manifestar los enfrentamientos y contraposiciones que marcan sobradamente su dinámica social. Es así una ciudad que se niega y se complementa permanentemente desde sus espacialidades y temporalidades, es una ciudad que no deja de construirse y de-construirse seducida por sus contradicciones.

El centro de la ciudad es fundamental en la apropiación visual de la urbe. Ese centro de las iglesias y campanarios de evocación colonial no se agota en su sola referencialidad. No es únicamente el espacio del recuerdo pretérito y mucho menos el mono-espacio de un solo relato. Si bien la monumentalidad de sus calles y plazas nos refiere a siglos pasados, esa arquitectura está habitada y vivida en el presente. Empero, y en la mayoría de los filmes revisados, las imágenes sirven sobre todo para posicionar, para referenciar la ciudad. Se las utiliza con el objetivo de señalar que se está en Quito, pues, muchas imágenes de ese centro, en la producción fílmica que tenemos en discusión, dan cuenta de la pertenencia geográfica a esa urbe más que del transitar vivencial de la ciudad.

El Panecillo y su Virgen, son en los filmes revisados, la iconicidad por excelencia de la ciudad. Siempre hay tomas que sin utilizarlos como espacialidad transitada, los manipulan como indicio de pertenencia. Quito aparece pues como la ciudad vinculada por propio derecho a ese monte y esa estatua. Así como para París es la Torre Eiffel, para Berlín la Puerta de Brandemburgo, para Rio de Janeiro el Corcovado, para el DF el Sócalo, para Quito es, sin ninguna duda, el Panecillo y su Virgen. En los imaginarios sociales de todo tipo, sean estos espaciales o temporales, Quito es la ciudad que se pertenece al monte ceremonial y su deidad hispanizante. A la ciudad se la siente y se la ubica desde ahí, sea que la habites desde el norte, desde el sur, pero también desde los valles o desde el mismo centro. Quito decidió fundar su centralidad en esos hitos geográfico y cultura.

La Virgen merece atención aparte en la reconstrucción que de ella hace *A tus espaldas* de Tito Jara, 2010. En esta cinta la ciudad cobra topología en relación a ese monumento. Ella encarna en su corporeidad y su mirada sus preferencias por los espacios de la urbe, por las poblaciones que en ella habitan. Por sus clases sociales y por sus pertenencias étnicas. La Virgen iconiza, instituye finalmente, una segmentación de la ciudad que sus habitantes ya la tenía, esa segmentación entre el sur y el norte (el centro desde esta racionalidad se suma de algún modo al sur, si es que no desaparece como punto de referencialidad) que dividía a la ciudad en la de los cholos y los blancos, en la de los pobres y los ricos, en la de los occidentalizados y los no occidentalizados, en la de los quiteños de sepa y los migrantes recién llegados. Su construcción vino a materializar viejos imaginarios que ya mapeaban

topológicamente, desde buen tiempo, a la ciudad.

Pero volviendo al centro y a sus espacialidades visuales, el discurso y la imagen fílmica, lo muestras como el lugar donde la ciudad encuentra su origen, un origen engañosamente hispánico en su monumentalidad, en la existencia de sus iglesias, plazoletas y recovecos. Curiosamente, la ciudad céntrica, no se muestra como el lugar de la administración estatal, sino más bien como el habitáculo de seres empobrecidos, de pseudo-ciudadanos de baja ralea. Es el espacio del transitar casual, del caminar obligado de muchos personajes que llegan a él por necesidad o casualidad⁷.

A ese centro también se pertenecen sus barrios. Aquellos que albergaron y siguen albergando a los migrantes ya ciudadanizados. Mención aparte merece la reconstrucción del importante barrio la Tola que se hace en *Fuera de juego* de Víctor Arregui, 2002. Ese barrio que se encarama en las laderas del Itchimbí. Barrio de callejuelas pequeñas y de un primer urbanismo habitacional. En esta cinta se recrea las otrora casonas de buen apellido convertidas ya en viejas casas renteras. Casas que dan albergue a familias y a personas de los estratos populares o a inmigrantes recién arribados a la urbe. Sujetos que acomodan su vida a los exiguos presupuestos laborales y a las viejas y destartaladas casonas.

El sur, o más bien los sures, ocupan gran parte de la nueva producción fílmica. Los distintos barrios que en una suerte de retazos de *collage* se han adherido obligados por el paso del tiempo, evoca una ciudad distinta, una ciudad construida y construyéndose al ímpetu desaforado de las migraciones campesinas y de ningún modo atendiendo a planificación urbanística. Una ciudad de bloque, cemento y columnas sin terminar, constituye el escenario que cobija precariamente los dramas sociales, las desventuras juveniles que repasan insistentemente fracturas familiares de múltiples tipos.

También se muestran con recurrencia, en estas cintas, el nuevo centro financiero de la urbe. Ese Quito que se despliega desde la Av. Patria y que de un modo mentiroso se cierra en

⁷ La imagen que se logra en algunas de estas cintas sobre el centro de la ciudad tiene mucho de *no-topos*. Un espacio que aunque necesario se manifiesta vacío, distante, frío. Un lugar que varias veces se lo evoca solamente desde la distancia visual que deja ver la virgen y las torres de la Basílica.

la Av. Naciones Unidas. Es la ciudad de las finanzas, el comercio, los negocios y los servicios de toda índole. Es una urbe que se acelera en la modernidad de sus tiempos, en la fugacidad de sus luces de neón, como se muestra con diáfana claridad en *La llamada* de David Nieto, 2014. No es, por supuesto, el Quito para los domicilios, sino la ciudad de las transacciones monetarias, la urbe del trabajo y la venta de servicios, pero también es el sector de los acuerdos políticos. En las torres de cristal y en el abuso de la tecnología digital, como lo repasan las imágenes fílmicas, se escenifica la vida pública y económica de sus habitantes. Una vida que de algún modo esconde, minimiza y hasta elimina la reproducción de las afectividades familiares y de amistad. Es la ciudad matizada por el tráfico, el dinero y la aceleración de sus tiempos. Ciudad en la cual sus habitantes la transitan determinados y hasta ahogados por los apremios del trabajo, una ciudad que se la vive entre taxis y oficinas, una urbe que desconoce el espacio público y privado del ocio y la intimidad.

Los valles que conforman la ciudad en su crecimiento desmedido, aparecen un par de veces pero casi de modo marginal. Son lugares donde habitan, cuando no solo duermen, las clases pudientes, espacios por donde la vida no transita con efervescencia y libertad. Los valles y sus residencias se muestran solo cuando el pulso de la ciudad los inunda, de lo contrario no existen en esas imágenes fílmicas. Tan precaria es su presencia que aparecen de un modo más sólido únicamente en los momentos de desatinadas negociaciones de placer carnal, como en *No robarás a menos que sea necesario* de Viviana Cordero, 2013. Son espacios sórdidos de lo privado y vigilado.

Finalmente, en muchos de los productos analizados, el no-Quito, la ruralidad que lo acecha por doquier aparece varias veces como contrapartida necesaria de la urbanidad, pero también como su origen, como su permanente negación. Es interesante notar en las imágenes cinematográficas esa contradictoria necesidad de mostrar lo rural como el *topos* en que la ciudad se afirma en sus habitantes, como distinta y, a veces, en un mismo tiempo, como lo mismo. Esa no ciudad que como kikuyo crece y fragmenta toda posibilidad de urbanidad pura, la ruralidad la mancha desde su exterioridad, pero también en los lugares más urbanizado.

Quizá es justamente esa ruralidad incrustada en todos los poros y grietas de la ciudad, en aquella urbe que desesperadamente intenta negarla para superarla, para abandonarla

definitivamente, la que otorga la característica definitoria, el sentido particular a ese Quito que demanda su especificidad como ciudad única.

La ciudad en sus lenguajes estéticos.

Sin duda alguna son las lenguas particulares, las lenguas de los grupos sociales las que conforman el tejido simbólico y dotan de sentido a cualquier receptáculo de seres humanos. Sobre ellas se construyen los vínculos normativos que otorgan coherencia a las redes de socialidad, redes que permite a los individuos formar parte de una comunidad política. Las lenguas son también, para nuestro estudio, el complemento explicativo de las imágenes fílmicas. Estas últimas adquieren pleno sentido, gana ubicación, si las conectamos con los lenguajes de los grupos sociales que en ella se refieren. Así también, son las lenguas las que nutren de sentido y ubicación semántica a la monumentalidad de la misma ciudad. Sin ellas, la parte material urbanística de la urbe se transforma en significantes sin significancia.

Así como las imágenes producidas por la última cinematografía nos refieren a varios espacios y momentos de la ciudad, del mismo modo las lenguas nos conectan con esa pluralidad de *cronoi* y *topoi* urbanos. Con la ventaja, por supuesto, que desde ellas -desde las lenguas- estos lugares y tiempos, se narran y explican a sí mismos.

En la diversidad de hablas sociales se puede leer del mejor modo las diferentes formas de *performar* y significar a la urbe. Son voces que refieren desde sus tonos y acentos a las distintas maneras de existencia de la ciudad: la del trabajo como la del ocio, la de la política como la de fiesta, la de los adultos como la de los jóvenes. Así también, la de los pobres como la de los ricos y, por supuesto, la de la urbanidad como de la ruralidad.

Una de las primeras características que llama la atención en la recuperación de los lenguajes urbanos, es la permanente presencia de rasgos fuertemente rurales incrustados en los disímiles tipos de hablas que se entretajan en la ciudad. Es decir, una condición híbrida contradictoria que no permiten reconocer lenguajes plenamente urbanizados en los personajes

que hablan en y para la ciudad. Frases como la que aparece en *Canallas*: “compórtate como mujercita que eres”, deja traslucir, más allá del tono marcadamente machista, formas rurales en la dicción del hombre ciudadano. Esas formas de ruralidad lingüística se complementa y contrapone problemáticamente con los modos de entonación ya urbanizados que utilizan otros personajes de la ciudad, por ejemplo, en la misa escena, la voz de Elena.

Otro dato particular que se puede rastrear a lo largo de la última producción fílmica es un proceso permanente de refinamiento lingüístico. Nos referimos a esa estrategia que de modo grueso aparece en la negación, el alejamiento pero también en la recuperación de una serie de elementos quichuas y también rurales que abundan en las hablas de los ecuatorianos. Negación vinculada a la *purificación* de cualquier componente (sobre todo sintáctico) en la utilización de la lengua. Alejamiento a través de correcciones idiomáticas que se introducen en la dicción de los personajes tanto en el nivel fonético cuanto en el sintáctico. Y recuperación por medio de incorporación o acentuación de ciertos vocablos quichuas pero cargados de una novedosa semántica o de una pronunciación particularizada.

El soliloquio de Arturo en *Cuando me toque a mí* de Víctor Arregui (2006), muestra ya un lenguaje fuertemente urbanizado. Un lenguaje que se permite incluso reflexionar críticamente sobre la ciudad y sus habitantes. Soliloquio proveniente de un doctor en medicina que expresa ya un alejamiento lingüístico desacralizante respecto de la muerte (es médico forense). En él se construye claramente un sujeto autónomo propiamente moderno, sujeto que por entenderse como habitante ilustrado de la ciudad puede mirarla con cierta distancia. Puede increparla y tratar de encontrar su lugar de ubicación problemática en la urbe, pues, tienen la capacidad de separarse analíticamente de ella a pesar de pertenecerse a sus habitares. Ese lenguaje moderno de Arturo, y también de su hermano, contrasta abiertamente con el hablar de los taxistas -en la misma cinta-. Habla que recrea muchos elementos de ruralidad campesina e indígena.

Empero, el lenguaje del galeno Arturo contrasta sobre todo con el coro lingüístico que

se despliega angustioso en las afueras del hospital. Esa *voz coral*⁸ de un sujeto colectivo no muestra las especificidades del habla ya castellanizada y racionalizada del médico, sino su intuición marcadamente desordenada y extraviada. Es una voz que generalmente habla desde la tradición y los afectos y no soportada en fines racionalmente contruidos, para ubicarla en el modelo weberiano de la acción social⁹.

Curiosamente es ese médico moderno quien enuncia una de las frases más paradigmáticas de la cinta: “solo esperemos que los volcanes hagan bien su trabajito”. En la semántica de esa expresión confluyen sentidos pre-modernos (la irrefutabilidad del trágico destino de la urbe) y modernos (el sarcasmo en el diminutivo: *trabajito*). Es un enunciado fuertemente significativo, en él la razón mítica mágica está ridiculizada desde la racionalidad occidental, aunque curiosamente presente.

Los dialectos extranjeros también juegan un papel importante en estas producciones. Hay voces argentinas, españolas, norteamericanas, pero sobre todo colombianas, voces que irrumpen con propia tonalidad en las cintas. En ellas la ciudad no pretende mostrarse cosmopolita, sino únicamente sacudida en su provincialidad, descentrada por esas voces díscolas que inquietan su normalidad lingüística. Lo colombiano, sirve como estrategia afirmativa de lo nacional. Se lo utiliza para mostrar cómo no hablamos, cómo no somos. En ellos y su dicción nos reconstruimos como diferentes culturales. Sin embargo, el peso de su singular expresarse recae en un fuerte prejuicio en contra de los migrantes del país del norte. Prejuicio que generalmente se encuentra asociados a la prostitución en el caso femenino y a la delincuencia en el caso masculino. Desde donde se afirma cierta tranquilidad campesina del Nosotros. Por su lado, el tono español, sobre todo en *A tus espaldas*, florece vinculado a los procesos migratorios de los compatriotas hacia la Península Ibérica. Sirve para evidenciar cómo los migrantes en un intento por visibilizar su nuevo estatus, su ascenso social, se

⁸ Sobre la *voz coral* como categoría de enunciación lingüística propia de sociedades que aún -o todavía no- han desarticulado las formas comunitarias de existencia, se puede leer en *Entre la ira y la esperanza* (1987) y *Lecturas y rupturas* (1986) de Agustín Cueva.

⁹ Max Weber, en *Economía y Sociedad* (2000), distingue cuatro modos de acción social: vinculada a la tradición, vinculada a los afectos, vinculada a normas éticas, y vinculada a fines racionales. Las dos primeras son propias de sociedades no modernas, mientras que las dos últimas de sociedades modernas. Es obvio que la voz coral aún no ha experimentado la irrupción de la racionalidad individualizante, característica del actuar de los sujetos modernos.

esfuerzan por utilizar la entonación peninsular, cargada de todas sus particularidades fonéticas. Es memorable el diálogo que mantienen madre y abuela de Jordy la Motta Chicaiza, donde la primera se desplaza con naturalidad entre el español peninsular y el español quichuanizado, mostrando una capacidad camaleónica de simulación e instrumentalización lingüística.

Por otro lado, también es notoria la recurrencia al lenguaje religioso a lo largo de los filmes. Las frases que evocan a la divinidad, a la santidad y a lo milagroso acompañan permanentemente los diálogos y la reconstrucción que los hablantes hacen del medio. Una religiosidad que transita transversalmente en los distintos estratos sociales y en los diferentes tiempos. Hay referencias mucho más propias de la religiosidad natural y otras más próximas a la religiosidad espiritual y unas últimas que evocan solo la pertenencia cultural al Catolicismo pero que se enuncian desde una voz ya pos-religiosa. Deja claro, los usos que se hace del lenguaje religioso, las distintas maneras en que los hablantes habitan todavía modos de vida signados por la divinidad.

Proceso importantísimo en el estudio es las diferentes hablas mestizas que se dan en las distintas cintas. Por hablas mestizas nos referimos a formas de articulación lingüísticas donde se puede leer un asentamiento y conexión sólida de una serie de términos y significados propiamente localizados. Son formas novedosas de expresión donde parece que los diferentes tipos de enunciaciones han logrado cierta conciliación. Se muestra sobre todo en los estratos juveniles medio y bajo. Ahí la pugna entre un español altamente quichuanizado y un castellano estilizado pierde peso y deja fluir diferentes formas de construcciones mixtas en las cuales desaparecen, en mucho, los tonos y acentuaciones problemáticas. Prácticas que dan espacio al surgimiento de tipos de habla con sintácticas y semánticas propias. Este fenómeno es muy notorio, por ejemplo, en el habla que acompaña a Jordi La Motta Cisneros y sus dos amigos en *A tus espaldas*. Es un lenguaje que ha dejado de ser el de los estratos sociales bajos de donde viene la Motta, pero que tampoco aspira a ser el de los sectores pudientes enrolados en la banca. Jordi y su gente manejan otro lenguaje que parece apropiarse decididamente de ese espacio intermedio en que se mueve esa clase media baja. Una jerga que semantiza necesariamente la vida particular de ese nuevo actor social: las clases medias formada desde abajo.

Empero, y a pesar de la buena armonía que guarda el nuevo tipo de habla mestiza, no deja de evidenciarse los espacios de conflictos, ni las asimetrías sociales. En esos mismos lenguajes se traslucen una serie de dobles sentidos, de dobles semánticas, pero también de dobles sintácticas. El carácter aún no fusionado de la lengua irrumpe en diálogos donde los actores deben desdoblarse. Así sucede cuando una antigua vecina de La Motta llega al banco a pedirle ayuda. Al detectar, el protagonista, que puede ser delatado en su origen barriobajero, inmediatamente trata de deshacerse de la inoportuna visita, como si se tratase de una cliente cualquiera. Cuestiones similares se presentan, en la misma cinta, en diálogos que enfrentan al tío con el sobrino en el banco (eres igualito a tu taita). Y al sobrino con su amante en el mismo lugar (te estás tirando a ese cholo), en esta última frase, se muestra con claridad que el nuevo lenguaje no se ha consolidado, pues, otra vez es ubicado como instrumento de estamentización social. Un lenguaje cholo que denigra a sus portadores y que los ubica nuevamente en el lugar del conflicto. El “huevón”, muletilla distintiva propia de los estratos altos, usado por esta clase media en acenso se *conflictúa* con el abuso de diminutivos por los mismos hablantes.

En *Fuera de Juego* de Víctor Arregui (2008), asistimos a la presentación de otro lenguaje *hibridizado*, un lenguaje que, según señalamos más arriba, podríamos definirlo como urbanizado desde abajo. Ese lenguaje aparece pues expresando el resultado de la sedimentación de por lo menos tres generaciones de habitantes pobres de la ciudad. Habitantes que por no querer (o no poder) realizar la migración espacio-simbólica interna decidieron quedarse en los barrios centrales de Quito –para la película en cuestión: La Tola- fueron desde ahí, y por requerimientos del habitar, creando formas particulares de socialización, formas que sedimentan un modo de urbanización caracterizada por una perspectiva de clase baja. En ese tipo del lenguaje asistimos a la construcción de vocablos, modismos, usos semánticos y sintácticos que atenúan en mucho el conflicto fundante. Los hablantes han optado por dejar de preocuparse de los impasses de la disputa lingüística –por la significación, el tono y el acento- y se han dedicado a su uso libre, un uso que por la ubicación y el tiempo del habla ha ido superando el conflicto. Y se lo supera porque en sus espacios de socialización casi no aparecen las voces disonantes. Quizá solo en la irrupción de Eduardo para entablar la relación afectiva con Gioconda, en *Fuera de juego* encontramos nuevamente el florecer de la eterna disputa. Por eso podemos afirmar que si bien esas *hablas* que sedimentan por lo menos tres

generaciones de hablantes si bien han cobijado fuertemente el conflicto hasta hacerlo casi desaparecer, no dejan por eso de conservarlo como silenciado en sus profundidades.

Otras formas de los lenguajes hibridizados que se dejan leer con mucha insistencia en las cintas, son aquellos utilizados por los jóvenes provenientes de las migraciones y afincados en el gran sur de la ciudad. En ese tipo de lenguajes parece que el requerimiento de estilización ha desaparecido. Son hablas que se afirman desde sí mismas, hablas que se van urbanizando desde su ruralidad, al calor de las sumas desordenadas de encuentros lingüísticos que recuerdan los lugares de la migración. Estos lenguajes se van construyendo a espaldas del gran conflicto entre el español y el quichua que caracteriza la problemática de *A tus espaldas*. Y se arman más bien vinculados al conflicto generacional, entre padres de proveniencia católico-campesina e hijos con ínfulas de tribus urbanas marginalizadas. Da la impresión que para estos hablantes la ciudad céntrica y norteña no es relevante, y quizás ni la que ellos habitan. En sus lenguajes se muestra una ciudad que ha crecido desordenada sin planificación arquitectónica, sino impulsada por el ímpetu de perteneces a la ciudad de la bonanza. Son formas de habla rebeldes, formas que se conectan hacia adentro de la jerga de la jerga juvenil, sin el deseo de habitar la ciudad, ni siquiera la de sus padres, pero del resto de personas. Son constructos lingüísticos con fuertes intentos de *ghettización*, de aislamiento, plagada de malas palabras y neologismos.

Curioso también es la presencia de otros tipos de lenguajes: uno académico y otro artificioso. Desde la narrativa analizada se develan más bien como artilugios que como centralidades. Son los lenguajes de los grupos ilustrados y de los sectores económicamente pudientes. La presencia del metalenguaje de las ciencias sociales vinculado a los funcionarios del Estado y del 'oenegeismo', muestra con claridad la distancia que ese tipo de discursividades guarda con el normal desenvolvimiento de la vida en la ciudad, un lenguaje que va imponiendo una racionalidad postiza en la movilidad de una urbe aun llevada por la tradición y las costumbre. El lenguaje de la Ilustración irrumpe sin significación ahí donde se lo enuncia, significantes sin significado, código sin decodificación, este lenguaje irrita el momento que aparece. Así mismo la irrupción de discursividades artificiosas y plásticas vinculadas a prácticas esotéricas relacionadas con ciertos grupos de una élite *snob*, dejan

traslucir ciertas pizcas de posmodernidad en la aletargada ciudad. Son lenguajes que traen lejanas prácticas discursivas de metrópolis altamente complejizadas, prácticas que en nuestra realidad se muestran más como dificultosos ecos que como semantizaciones del caminar social.

Last but not least, el lenguaje del hampa presentado sobre todo en *Ratas, ratones y rateros* de Sebastián Cordero (1999) nos pone frente a la jerga criminallezca. Es un lenguaje poblado de particularismo de todo tipo, es el habla de la violencia y la descomposición social. Tiene, no coincidentalmente, el tono costeño y colombiano. Ese tipo de habla es abiertamente contrario al orden social, al mundo de los afectos y el respeto. Es un lenguaje que no guarda solidaridad ni con los suyos, se afirma en la particularidad de cada hablante. El lenguaje del hampa se encarna paradigmáticamente en Ángel. En la dicción del delincuente guayaco las normas de la *buena sociedad* estallan, su crudeza pone en entredicho la legitimidad de las otras lenguas. Empero, la transgresión normativa del tono arrabalezco des-constituye incluso las normas del buen convivir de su familia, de sus compinches, de sus “amigos”.

Todas estas hablas por supuesto se encuentran conectadas con la ciudad, pero, en las cintas analizadas, lo más notable es el acoplamiento de los lenguajes revisados con las imágenes que se dejan observar en *le corpus* revisado. Las hablas modernas, así como las premodernas, las urbanas como las rurales, las especializadas como las cotidianas, pero sobre todo, las distintas hablas hibridizadas se corresponde con los distintos espacios, con los modelos de construcción, con las particularidades arquitectónicas que el lente trasluce en los filmes. Las hablas nos explican diáfananamente la monumentalidad transitada de la ciudad, nos otorgan las claves que otorga voz propia a la enigmática y caprichosa edificación de la urbe.

La ciudad y sus correlatos fílmicos

Pues bien, para finalizar este ensayo queremos señalar cómo desde nuestra lectura se muestra la ciudad de Quito reconstruida por la producción fílmica. Lo primero por señalar, en cuanto a las imágenes de los escenarios escogidos para las narrativas, es la preferencia que se

da a espacios no necesariamente *poetizables*. Las cintas escenifican recurrentemente sitios de la ciudad –internos y externos- donde la precariedad es la constante. Las barriadas periféricas, los parques descuidados, las calles maltrechas, las casas tugurizadas, los minúsculos condominios y los bares de mala muerte son los escenarios en donde se entretajan muchas de las historias ficcionales. Son espacios del oprobio, de la violencia, del delito, pero sobre todo del abandono y la tristeza.

Un dato fundamental y en mucho determinante es que la ciudad es observada y problematizada por una mirada joven y/o juvenilizada –muy vinculada a la edad de los productores, pero no necesariamente- lo que determina a su vez que en su gran mayoría esta producción se refiera a temas que tienen que ver con ese grupo etario. Es recurrente, en las cintas, los conflictos de adaptación entre la generación joven y la de sus padres; así como entre los valores que encarnan esos jóvenes y las normativas que rigen en la sociedad formalizada. Existe una saturación referencial a las culturas juveniles vinculadas a ciertos géneros musicales, al consumo de alcohol y otro tipo de drogas y a los conflictos que esas prácticas provoca en su existir en la urbe. Así también, la mirada recae permanentemente sobre la sexualidad, la misma que es debatida en los mismo parámetros que hemos señalado, es decir, al interior del conflicto inter-generacional. El cuerpo y sus libertades, la homosexualidad y las preferencias sexuales, son claros indicadores de la necesidad que nuestra sociedad tiene de enfrentar viejos parámetros de comprensión en torno a la sexualidad y el erotismo, parámetros que ya no operan como normas estructurantes en los jóvenes.

Atraviesa también la mayoría de las cintas el conflicto de clases. Las diferencias entre una ciudad de ricos y otra de pobres marca la dinámica de casi todos los relatos. Interesante es notar que en relación con este problema los productores generalmente toman partido por los sectores desposeídos. Los personajes centrales vienen de esos sectores. En ellos se concentra la exclusión, la desigualdad, el desamparo, la violencia. Los estamentos pudientes aparecen no muy claramente como el origen de ese orden social, quizá si como punto de referencia, como espejo de diferenciación, y muchas veces incluso solo como triste mueca decadente.

A la par con el conflicto de clase y muchas veces acompañándolo irrumpe el

irreconciliable clivaje racial. Si la diferenciación de clase es grave en sí misma, la distinción étnica e incluso racial la radicaliza. Da la impresión que la pobreza, la criminalidad, la violencia, el machismo son características naturales de los llamados *cholos* e *indios*. La pertenencia a uno de estos estratos raciales identitarios condena a los individuos a un estatuto, no solo social, sino ontológico inferior. En el reclamo airado de Luis Alberto Granada de la Roca a Greta: *te estás tirando un cholo*, queda todo lo dicho expresado.

La migración en sus dos dimensiones, la interna –del campo a la ciudad- y la externa – de la ciudad a las metrópolis- caracteriza la vida de muchos personajes y marca el libreto de las historias. La migración siempre está ligada a la falta de horizonte de realización, de oportunidades de vida, generalmente económicas. Es siempre un problema de pobres, de gente cobriza y tiene como desenlace el desarraigo y la ruptura familiar. La migración también trasluce en el fondo como una fuerza sobrenatural la corrupción política, el descalabro del país por la mala gestión pública de tipos grises en traje, cuya única actividad visible es el latrocinio.

Para terminar apuntemos que, más allá de las deficiencias estéticas y actorales que puede haber en la última producción fílmica que refiere a la ciudad de Quito, podemos encontrar una gran fortaleza en la escenificación de la ciudad. Fortaleza que desde nuestra óptica se asienta en haber transparentado una ciudad caracterizada por fuertes ejes de fragmentación. Fragmentaciones etáreas, étnicas, de clase, de género, que hacen de la urbe un espacio álgido y problemático. Se muestra una ciudad que intenta construirse pero a costa y dando la espalda a gran parte de sus pobladores y para esto la narrativa fílmica reciente ha puesto su perspectiva en los ojos de algunos de sus excluidos, lo que también es un gran acierto.

Quizá en la sedimentación que conforma la cultura popular de raigambre campesina se deja ver una endeble forma de conexión interurbana. Una conexión que no prospera porque los frágiles puentes que se crean circunstancialmente se quebrantan cuando los intereses particulares no dejan prosperar ese sustrato. Es una ciudad que podría articularse desde lo campesino urbanizado, desde una cultura popular proteica, pero que lamentablemente está

acorralada por los deseos e intereses euro-urbanizantes de las élites y las clases medias.

Bibliografía

Austin, J. (1962). *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press.

Bajtín, M. (1992). *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.

Berón, E. (1993). *Semiosis social*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Cueva, A. (1987). *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Editorial Planeta.

Cueva, A. (1986). *Lecturas y rupturas*. Quito: Editorial Planeta.

Habermas, J. (2004) *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Searle, J. (1985). *Speech acts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weber, M. (2000). *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr Verlag.

Wittgenstein, L. (2002). *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Filmografía

Estupiñán, G. y Luzuriaga, C. (productores) y Franco, C., Coral López, D., Valencia, N. y Fegan, J.A. (2009). *Los canallas*. Ecuador: INCINE.

Muriel, A. (productor) y Arregui V. (director). (2002). *Fuera de Juego*. Ecuador: Otra Cosa Producciones / Xanadu Films / Bochinche Cine.

Parra, I. (productora) y Arregui V. (director). (2013). *El facilitador*. Ecuador: Caleidoscopio Cine, Geoimagen Chile, Blackbox Studioz.

Venegas, P. y Parra, I. (productores) y Arregui, V. (director). (2008). *Cuando me toque a mí*. Ecuador: Otra Cosa Producciones / Xanadú Films.