



Universidad
de las **Artes**

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine

Producto artístico: realización cinematográfica individual.
Guion de largometraje de ficción.

Susurros de mi versión 2.0

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Cine

Autor/a:

Milton Leonardo Mejía Vallejo

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020



Universidad
de las Artes

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, MILTON LEONARDO MEJÍA VALLEJO, de la carrera de CINE, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en CINE. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Jorge Flores Velasco

Tutor del Proyecto

Abel Arcos

Miembro del Comité de defensa

Carla Valencia

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

A mis profesores, por encontrar en ellos a unos apasionados del cine, porque han sabido navegar contra corriente, en el mar de adversidades de esta profesión, y que han sabido transmitir con ese mismo entusiasmo, la manera de crear pensamiento.

Dedicatoria:

A mi familia, que a pesar de todos los contras por mi decisión de optar por el arte, me apoyaron incondicionalmente, cuando estaba a la deriva.

Resumen

Ecuador, octubre del 2019. Una revuelta popular ha estallado por las medidas económicas implementadas por el gobierno de turno, el desempeño de las fuerzas del orden toma un rol crucial en la represión de los actores sociales. El guion de largometraje *Susurros de mi versión 2.0*, se basa en la historia de un personaje de bajo rango de la escala militar que se revela contra el sistema establecido. Se toma como referencia para la escritura de representación realista, los códigos cinematográficos del Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola Francesa, y del Nuevo Cine Latinoamericano, a fin de crear una memoria audiovisual mediante el uso de archivo, La “desobediencia militar” es un pretexto para hablar de otros temas como: la criminalización de la protesta social y los intereses de los medios de comunicación, y el manejo de la información. Un largometraje que antepone los valores humanos a la sumisión del poder, construyendo el retrato de un desertor a la vista de unos y de un héroe a la vista de otros.

Palabras Clave: Protesta social, Cine latinoamericano, Realismo en el cine, Memoria audiovisual.

Abstract

Ecuador, October 2019. A popular revolt has broken out due to the economic measures implemented by the government in power, the performance of the forces of order takes a crucial role in the repression of social actors. The feature film script *Susurros de mi versión 2.0*, is based on the story of a low-ranking character of the military scale who rebels against the established system. The film codes of Italian Neorealism, the French New Wave, and the New Latin American Cinema are taken as a reference for the writing of the realistic representation, in order to create an audiovisual memory through the use of archive. The "military disobedience" is a pretext to talk about other issues such as: the criminalization of social protest and the interests of the media, and the management of information. A feature film that puts human values before the submission of power, building the portrait of a deserter in the eyes of some and a hero in the eyes of others.

Keywords: Social protest, Latin American cinema, Realism in film, Audiovisual memory.

ÍNDICE GENERAL

1. Introducción	
1.1 Antecedentes.....	10
1.2 Pertinencia del Proyecto.....	13
1.3 Objetivos del Proyecto.....	19
2. Genealogía.....	21
3. Propuesta artística	
3.1 Obra.....	26
4. Conclusiones.....	41
5. Bibliografía y filmografía.....	45
6. Anexos.....	49

ÍNDICE DE IMÁGENES

Ilustración 1: *Silencio en el paraíso* (2011). Paisajes sonoros: escena final de la ejecución de los “falsos positivos”.

Ilustración 2: *Las noches de la luna llena* (1984). Octave seduce a Louis / Remi y Louis al principio de su relación.

Ilustración 3. *Anatomía según Grey* (2005). Temporada 13 episodio 8: encadenamiento de planos en sala de urgencias.

Ilustración 4. *Casablanca* (1942. Ambientación interior de escenario.

1. Introducción

1.1 Antecedentes

El presente proyecto, es una investigación filmográfica y teórica, para la escritura de guion del largometraje *Susurros de mi versión 2.0*, cuya historia se basa en un personaje de bajo rango en la escala de mando militar, que se revela contra el sistema, en la protesta social de octubre del 2019, ocurrida en Ecuador. Esta razón, es la pauta para indagar de una manera histórica, otras películas a nivel internacional -pero con especial énfasis a nivel latinoamericano- que trabajen el tema de la desobediencia, la insubordinación, el abuso de poder y la represión; a fin de analizar los códigos de los géneros cinematográficos de estos films de temática realista y de protesta social.

Así, la pesada historia de las dictaduras en el cono sur, en la década de los setentas, y sus posteriores repercusiones, dependiendo de cada país y su memoria visual, ha sido reflejada en múltiples películas latinoamericanas. Sus temáticas se mueven en diferentes frentes: desapariciones, abusos de autoridad, violencia, tortura, represión, persecución; con lo cual las fuerzas armadas de cada país toman un papel protagónico en este tipo de actividades, a su vez apoyados por agencias extranjeras, con clara injerencia en los temas políticos de los países, como lo demuestra la primera página del cable de Robert Scherrer, obtenido del National Security Archive:

Sep 28 1976: "Operation Condor" is the code name for the collection, exchange and storage of intelligence data concerning so called "Leftists," Communist and Marxist, which was recently established between cooperating intelligence services in South America in order to eliminate Marxist terrorist

activities in the area. In addition, “Operation Condor” provides for joint operations against terrorist.¹

En la filmografía internacional, las guerras mundiales han marcado las temáticas de muchas películas, por la intervención directa de los países en el conflicto, y el impacto en sus sociedades, en forma directa o indirecta, tanto en Europa como en los Estados Unidos, aunque con realidades diferentes, abundan el tema del patriotismo, la guerra fría, el Vietnam, la conspiración, el fascismo, los campos de concentración, etc; lo que dio pauta también a otras corrientes filmográficas postguerra como el Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola Francesa, que a su vez influyeron en el Nuevo Cine Latinoamericano.

También surgen historias de militares que deciden apelar a la desobediencia, frente a los avances de la instauración de regímenes de facto, que pierden apoyo ante la masificación de las revueltas populares, sobre todo en América Latina. Con ello se busca reflexionar sobre los problemas éticos y estéticos concernientes al desacato militar, que se construye con episodios personales que anteponen los valores humanos a la sumisión del poder, construyendo el retrato de un desertor a la vista de unos y de un héroe a la vista de otros, según el ojo que lo mire y la mente que lo investigue.

En territorio ecuatoriano, el retorno a la democracia a partir de 1979, puso fin a las dictaduras militares que habían gobernado el país desde 1972, cuando Jaime Roldós Aguilera, asume la presidencia del Ecuador ganando las elecciones populares de ese año. El 24 de mayo de 1981, tras un misterioso percance aéreo, fallece junto a su esposa y parte de su gabinete, entre ellos el ministro de Defensa Gral. Marco Aurelio Subía. El discurso visual, que apareció años después de este episodio de violencia, se lo hizo a través de un cine de

¹ Mar Romero, «La Operación Cóndor y la persecución de la izquierda en América Latina», *EOM sección Geopolítica* (11 de agosto del 2019), <https://elordenmundial.com/operacion-condor-izquierda-america-latina/>

memoria y periodismo de investigación, en el documental del 2013, *La muerte de Jaime Roldós* de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, donde:

el filme examina sus dos muertes: la probable conspiración generada por su política de defensa de los Derechos Humanos en el continente y el drama shakesperiano de sus tres hijos, enfrentados a la manipulación de la imagen de sus padres por un partido populista creado por miembros de su propia familia.²

“El largo silencio de un país” es el complemento al título de este documental, se refiere a las investigaciones realizadas para esclarecer si fue un accidente o un magnicidio, ya que los militares tardaron solo ocho días en redactar un informe, en un “pacto de silencio” que rodeó al caso durante varios años. Sarmiento y Rivera abren un debate sobre la memoria del archivo en el Ecuador en torno a este caso, de cómo generar conciencia a partir de la utilización de distintas fuentes para crear un discurso; este documental implica una combinación entre archivo y testimonio.

El archivo aparece manifiesto en el análisis de los documentos relativos a la investigación parlamentaria, junto al archivo visual (noticieros, cadenas de televisión, filmación de discursos públicos) confluyendo en la reconstrucción de la imagen del presidente Roldós durante la campaña y su gobierno. Por su parte, el testimonio se construye, principalmente con base a las intervenciones de los tres hijos del presidente Roldós y de sus colaboradores cercanos, además de incluir activistas políticos latinoamericanos que aportan a la

² Cineteca Madrid, «I Muestra de cine Ecuatoriano en Madrid», *Línea Imaginaria* (del 28 al 30 de septiembre del 2018), <https://www.cinetecamadrid.com/programacion/la-muerte-de-jaime-roldos>

descripción del contexto de alta conflictividad política internacional en los años ochenta, inscribiendo al Ecuador en tal escenario geopolítico regional.³

Es por eso que, el rol de los gobiernos de turno, los pactos de silencio, la información que se imparte en los medios informativos nacionales, la que se comparte con medios internacionales, la desobediencia civil y militar, la versión de quién construye la historia, depende de la memoria visual de cada uno de los países, de sus influencias estéticas e iconográficas, y de sus particularidades histórico discursivas. En este sentido, me centraré en algunas películas que abordan dichos temas relacionados con la temática de mi investigación cuyo tema central sea la “desobediencia militar” y el “castigo” como forma de adoctrinamiento.

1.2 Pertinencia del proyecto

Así, en *Paths of Glory* de 1957, dirigida por Stanley Kubrick, la historia se desarrolla en el frente francés, en 1916. El ataque suicida del Ejército de Francia contra las posiciones alemanas en la colina de las hormigas, un punto estratégico de vital importancia para el desarrollo de la Primera Guerra Mundial, se convierte en una escandalosa derrota. Para escarmentar a las tropas con un castigo ejemplar, el general Mireau, uno de los principales responsables del ataque y de su estrepitoso fracaso, convoca un consejo de guerra: tres soldados elegidos al azar por sus superiores, son acusados falsamente de cobardía ante el enemigo y se enfrentan a la pena de muerte por fusilamiento.

La denuncia del coronel Dax, que involucra al general Mireau, que había ordenado a la artillería bombardear las trincheras francesas para obligar a sus tropas a atacar, a lo que el

³ Jorge Daniel Vásquez, «Sobre la cuestión de la memoria en Ecuador. *La muerte de Jaime Roldós* ante la perversión historiográfica», *Fuera de Campo*, Vol. 2, n.º 1 (2018): 100.

comandante de las baterías se negó sin una orden por escrito; más tarde, ordenó repetir un ataque aduciendo que ese día no se había alcanzado el porcentaje de bajas considerado como aceptable; es una muestra clara del “pacto de silencio”, ya que no se toman represalias contra los altos mandos, sin embargo son ejecutados tres soldados al azar, con un consejo de guerra que maneja sus propios “códigos internos”.

En la escena del calabozo, por órdenes directas de sus superiores, el sargento Boulanger, insta a los tres soldados condenados al fusilamiento, a que reciban la muerte con honor, aunque él sabe claramente que son condenados injustamente, ya que, fueron escogidos más por cuestiones personales que por casualidad. Aquí, cualquier muestra de debilidad en el carácter, la postura quebrada de los cuerpos afectados, es considerada una falta de hombría, la cuestión de la masculinidad se ve afectada en el sentido del cuestionamiento de la imagen militar.

De esta película, de género antibelicista, quiero destacar cómo se traspa una orden en la cadena de mando, donde el fin justifica los medios, la ambición de una medalla y del reconocimiento, a costa de la vida de los subordinados. La referencia espacial de los escenarios, muestra como la profundidad de campo y los planos panorámicos, van cerrándose mientras la orden de tomar la colina de las hormigas se va ejecutando, desde las lujosas oficinas de los oficiales de mayor rango quienes miran desde lejos, hasta las trincheras de los soldados rasos que se arrastran en el lodo.

Paths of Glory, es una denuncia de los códigos internos de los altos rangos militares, la cuestión de las masculinidades y el pacto de silencio que se maneja por intereses particulares, donde no importa quién caiga con tal de acatar una orden, y ordenar fusilamientos, como forma de mostrar la disciplina, para dar un castigo ejemplar al resto de la tropa. En mi propuesta, el personaje principal se debate en esa interrogante de acatar su

misión o sublevarse, cuando eso implica ser juzgado e incluso ser castigado por cuestiones que él considera más importantes.

Para el director Francis Ford Coppola, que en el año de 1979 estrena *Apocalypse Now*, su punto de partida es el año 1969, durante la guerra de Vietnam. El coronel Kurtz, de las Fuerzas Especiales del Ejército de Estados Unidos, se ha vuelto loco y ahora manda a sus propias tropas de montañeses, dentro de la neutral Camboya, como un semidiós. El coronel Lucas y el general Corman, cada vez más preocupados por las operaciones de vigilancia de Kurtz, asignan al capitán de MACV-SOG Benjamin L. Willard para que ponga fin a Kurtz, es decir dar de baja a ese mal elemento.

El diseño sonoro, que se maneja a nivel sensorial, para el cambio dramático de los personajes, tanto en el capitán Willard, que se ve envuelto en la selva, así como la voz en off y los fuera de campo que actúan sobre el coronel Kurtz, para desertar del ejército y formar el suyo propio; son esos acompañamientos sonoros, que logran esa introspectiva interior de cuestionamiento de la misión, los que me interesa explorar, a fin de lograr comprender si en verdad la “locura” se ha apoderado de quienes deciden comprender a su manera los excesos de la guerra.

En *Apocalypse Now*, el entorno sonoro influye en las decisiones de los personajes. En mi caso, las protestas sociales y todo el ambiente que se genera entre el descontento de la gente, el contraste de las noticias oficiales y las que se generan con medios internacionales, es lo que impulsa a mi personaje a cuestionarse internamente, poco a poco se va dando cuenta que es un peón del sistema, que se mueve según la jugada de las piezas mayores, se convierte en un instrumento sin rostro que puede ser despreciado por la misma sociedad a la que juró defender; se propone analizar distintas formas de interiorizar a los personajes, entre ellas, los

silencios, y la posibilidad de una *voice-over* auto reflexiva del mismo personaje principal, o un conjunto de acciones corporales que reflejen su encrucijada.

De la película *Valkyrie*, dirigida por Bryan Singer en el año 2008, nos centraremos en la figura del Coronel Claus von Stauffenberg, quien regresa de África gravemente herido, para unirse a la resistencia alemana y ayuda a organizar la Operación Valkiria, un complejo plan para desmantelar el régimen Nazi, una vez que Hitler hubiera muerto. Pero el destino y las circunstancias conspiran para proyectar a Stauffenberg, de uno de los muchos implicados en el complot a un papel central de doble filo. No sólo debe liderar el golpe y tomar el control del gobierno de su país, debe matar al propio Hitler.

A nivel de edición, sucede algo muy importante en el montaje cuando son ejecutados, el coronel Stauffenberg y todos quienes participaron de la operación fallida de eliminación de Hitler. Los *raccords* sonoros, de posición y de movimiento se entrelazan en el montaje alterno y paralelo, ya que conectan diferentes escenarios; el tribunal, el paredón, el bosque, el allanamiento de domicilios y oficinas, así como los recuerdos familiares que impulsaron a que todos aquellos oficiales tomaran esa decisión y que ponía en juego sus carreras si es que fracasaban.

En *Valkyrie*, distintos hechos conspirativos suceden en diferentes escenarios que se juntan en el clímax de la película. Para mi personaje principal hay una conexión entre el pasado de sus recuerdos y el presente donde se desarrolla la historia; las calles, los predios universitarios, el cuartel, el hospital, el coliseo donde se encuentran los manifestantes y su novia, los alrededores donde está el cerco humanitario; es ahí donde toma la decisión de la subordinación, ya que necesitamos encadenar todos los sucesos que finalmente influye en su decisión, el objetivo de la puesta en escena es crear en ambientes cerrados las condiciones

necesarias de ficción, mientras que todas las escenas de exteriores se manejarán con imágenes de archivo por la complejidad de recreación de dichos escenarios.

Tomando en cuenta, los recursos fílmicos encontrados en estas películas que abordan temáticas similares, a las que pienso tratar, considero pertinente este proyecto dentro del contexto latinoamericano, a fin de conservar la memoria visual de los acontecimientos internos de los países. Uno de estos puntos es la protesta social, como forma de resistencia a los abusos del poder y el papel que juegan las fuerzas del orden como agentes que velan por mantener el régimen establecido por el gobierno de turno.

En el caso ecuatoriano, la evolución de esta memoria visual, en torno a la protesta social viene ligado a varios procesos internos como, la crisis financiera de 1999. La *Rebelión de los Forajidos* del 2005, fue un movimiento golpista civil, que derrocó el gobierno de Lucio Gutiérrez, posteriormente respaldado por el comando conjunto de las fuerzas militares, entre los más relevantes; donde las temáticas en torno a estos acontecimientos van desde la migración, los escenarios de represión, la tergiversación informativa, los movimientos indígenas y el juego político de intereses.

Acoplándonos a estos referentes del acontecer ecuatoriano, y de las historias que surgen alrededor, tomaremos como ejemplo la película *Fuera de juego* de Víctor Arregui del año 2002, que gira entorno a la crisis del gobierno de Jamil Mahuad en el año 1999. Arregui apela al cine como vehículo de denuncia, plantea problemáticas como la descomposición familiar, el uso de la fuerza como medida represiva, los estereotipos basados en los prejuicios de la sociedad, la corrupción generalizada que obligó a muchas personas a delinquir con el afán de emigrar, así:

Fuera de Juego es la historia de Juan, un joven inocente y sensible que termina involucrándose en hechos delictivos, impulsado por su desesperación y los

efectos que sobre su familia y su entorno ocasionan el colapso social, económico y moral de su país. Una personalidad marcada por la timidez, un amor no correspondido, la pauperización de su familia, la prisión de una gran amiga, sumados a la represión y corrupción generalizada, determinan que el joven, animado por la desesperanza y los malos consejos, decida cometer un crimen para conseguir los recursos que le permitan alcanzar su dorada ilusión: abandonar el país para probar suerte en otro continente.⁴

En tanto, que *Susurros de mi versión 2.0*, se inscribe dentro de esta denuncia social basado en los hechos de octubre de 2019 en Ecuador, donde el paro nacional que se ha desatado por las medidas económicas del gobierno de turno, permitió sacar a la luz varios temas, como la tergiversación informativa de los medios de prensa oficiales, que contrastó con las transmisiones de canales extranjeros, streamings de colectivos independientes y la difusión en redes sociales, la participación de estudiantes universitarios de medicina, el movimiento indígena, la censura y los muertos.

Entonces, partimos de la obediencia, como un estado intrínseco a la carrera militar y la cuestión de jerarquías sobre las personas, cuando un soldado raso está bajo las órdenes directas de todos sus superiores en la cadena de mando, las circunstancias personales y del entorno lo obligan a sublevarse contra el sistema establecido. El episodio en especial cuenta el dilema del personaje que se ve enfrentado a los recuerdos, imágenes y sonidos que van caotizando su mente hasta cuestionarse internamente y a través de la narrativa visual y sonora, hasta caer en desobediencia.

⁴ Cinélatino, «Fuera de Juego», *33es Rencontres de Toulouse* (del 19 al 28 de marzo del 2021), <https://www.cinelatino.fr/es/filmcces/fuera-de-juego-es>

1.3 Objetivos del proyecto

Dentro de los objetivos planteados, se propone la escritura de un guion de realismo latinoamericano, utilizando este concepto como una “ética de trabajo” que busca, representar hechos reales, como son los acontecimientos importantes de la historia social y política del Ecuador desde los acontecimientos de octubre del 2019. Las condiciones actuales de América Latina, donde el neoliberalismo ha impactado en un desmantelamiento del estado y ha ocasionado un descontento social, lo que se ha llamado “dictaduras blandas” y se ha denominado el nuevo Plan Cóndor; las películas latinoamericanas que exponían las dictaduras de los setentas presentaban otros panoramas y otras estéticas:

Desde la “pedagogía del horror”, propia del discurso de la post-guerra sobre el genocidio, hasta la “banalidad del mal”, propia de un discurso antiautoritario, o la “obscenidad del mal”, propia de un discurso ligado a la defensa de los derechos humanos.⁵

Por lo antes mencionado, se propone utilizar los acontecimientos ligados a esta protesta social, para hacer del cine una forma de militancia visual, porque dichos eventos fueron detonantes para muchas otras revueltas populares a nivel del continente como la de Chile. Sea donde se produzcan, se comparten los estragos derivados de la represión de las fuerzas del orden, como la mutilación visual; o los decretos del poder ejecutivo que autorizaban el uso progresivo de la fuerza, así como la judicialización de los actores sociales como método de intimidación para acallar estas formas de sublevación.

También se propone el uso de material audiovisual de archivo de la protesta social acaecida en octubre del 2019 en Ecuador se suman a esta idea, artículos de la prensa escrita,

⁵ David Jurado, «“Pilas de cadáveres”. Un motivo del horror en el cine latinoamericano sobre la violencia de Estado», *Fuera de Campo*, Vol. 2, n.º 2 (2018): 12.

ruedas de prensa de principales autoridades de gobierno, información de los medios informativos alternos de redes sociales, los *streamings* de medios estatales extranjeros, videos caseros, o de dispositivos móviles, etc, que ayudarán a ambientar el tiempo en que se desarrolla la historia, así como también casos reales de desobediencia militar en las dictaduras de Chile y Argentina, que ayudarán a moldear el perfil psicológico del personaje principal.

2. Genealogía

El opening de *Silencio en el Paraíso* (2011) de Colbert García, trata de la ejecución extrajudicial de Ronald, el protagonista principal y otros jóvenes del barrio El Paraíso, un suburbio pobre de Bogotá, por parte de miembros del ejército a civiles inocentes para hacerlos pasar por guerrilleros, los llamados “falso positivos” con los que la milicia colombiana conseguía ascensos y favores personales; dichas ejecuciones se las realizaban en parajes alejados, o en la frontera con Venezuela, donde supuestamente se localizaban los miembros de los grupos insurgentes de ese país.

Lo que logra el director con esta escena inicial, cuando los créditos se despliegan en una pantalla en negro, es apelar al sonido para despertar la expectativa en el público; el paisaje sonoro de la naturaleza, los jadeos producto de la angustia de una persona que sabe que le ha llegado su momento final, se intensifica con la orden de disparar del sargento, que culmina con ráfagas de metralla, lo cual te deja una incógnita que te engancha desde el principio. Al final de la película, se reproduce la misma escena pero ahora acompañada de la imagen, y es cuando terminamos de hilvanar los hilos de la duda que se produjeron al principio, pues ya nos hemos familiarizado con los personajes.



Ilustración 1: *Silencio en el paraíso* (2011). Paisajes sonoros: escena final de la ejecución de los “falsos positivos”.

Apelando a la misma sensación auditiva, con una pantalla en negro al inicio, en *Susurros de mi versión 2.0*, se trata de crear similar expectativa. Se elabora un paisaje sonoro para ubicar al espectador; el trinar de las aves como un sonido característico mañanero, acompañado del silbido del viento que se filtra en el pabellón, es un mensajero de malas noticias, completa la escena los cánticos de soldados trotando a lo lejos, augurando desde el principio el destino de David, el protagonista del film; “me dijo un instructor con cara de demente” refiriéndose al Sargento Maldonado, otro de los protagonistas, que tendrá un mal día pero correrá mejor suerte. Los cánticos continúan; “hay mamita me van a matar de tanto trotar, trotar y trotar...”, es justamente cuando David es sometido a castigos internos extrajudiciales, que terminan con su cuerpo maltrecho en el piso.

En *Susurros de mi versión 2.0*, es importante entender la relación sentimental entre Doris y David, una pareja que se conoce en el campo, pero que por razones de superación personal, obliga a Doris a seguir la carrera de medicina y se traslada a la capital, donde el ritmo, la forma de vida y sus amistades sobre cambian, chocan con un David que ha escogido la vida militar, y no logra adaptarse por completo a la nueva ciudad, hacen que la ruptura de la relación sea inminente, que solo al final David arriesgará todo por subsanar esa herida causada por la incomprensión.

Una idea tomada del guion del director francés Eric Rohmer, en su película *Las noches de la luna llena* de 1984, donde la relación entre Louise y Remi, se ve rota por la decisión de ella para probar su nueva libertad en el centro de París, esto genera tensiones que van subiendo de tono, por la incompatibilidad de personalidades de los personajes, así como de sus profesiones y pasatiempos. Esto impulsa a que Octave, el amigo de Louise, quiera sacar ventaja de ello pero sin lograr nada.



Ilustración 2: *Las noches de la luna llena* (1984). Octave seduce a Louis / Remi y Louis al principio de su relación.

En *Susurros de mi versión 2.0*, Doris es una residente del hospital Eugenio Espejo, se ve enfrentada a pasar de la teoría a la práctica en pocos días, la revuelta social de Octubre 2019, deja varios heridos, muertos e innumerables casos de emergencias, que colapsan este sanatorio en los días que dura la protesta, así mismo, por avatares del destino forma parte del voluntariado que asiste a los indígenas, que se han trasladado desde sus provincias a la ciudad de Quito, y que sus heridos son atendidos en centros ambulatorios, ubicados principalmente en las universidades Politécnica Salesiana y Católica, con insumos que han sido donados por la población de la capital.

Para tener una idea de los procedimientos, protocolos, el ritmo de encadenamiento de los planos en escenas de urgencias moderadas y graves en una sala de urgencias, el uso de voz en off, nombres de los medicamento y equipo usados, se recurrió al análisis de la serie *Anatomía según Grey* de Shonda Rhimes, estrenada en el año 2005, con mayor énfasis en aquellos episodios donde se incorpora el doctor Owen Hunt, un traumatólogo que sirvió en

el ejército estadounidense, por tener un paralelismo con la mayoría de heridas tratadas que presentaban los manifestantes en Quito.



Ilustración 3. *Anatomía según Grey* (2005). Temporada 13 episodio 8: encadenamiento de planos en sala de urgencias.

Los operativos tanto policiales como militares durante el estado de excepción y toque de queda, requieren de planes de represión y formas de amedrentamiento, infiltraciones de agentes encubiertos, uso de armas, tipos de vehículos antimotines a utilizar durante los disturbios, etc. Es por eso que se tomó como una referencia el guion de *Casablanca* escrito por Julius Epstein, Philip Epstein, Howard Koch, película que fue estrenada en 1942. Es un punto de referencia para crear la ambientación, de una revuelta callejera ocasionada por alguna conmoción social, para asociarla con los hechos producidos en la revuelta de octubre de 2019 de Ecuador.

En el guion de *Casablanca*, ocurre una fuerte represión en las calles cuando asesinan a los dos correos alemanes, y en *Susurros de mi versión 2.0*, ocurre algo similar cuando los manifestantes son reprimidos en diferentes puntos de la ciudad; cuando David y el grupo de soldados son “premiados” en el salón de oficiales del cuartel Epiclachima, el guion de *Casablanca*, puede aportar de igual manera, para la ambientación de dicho escenario, tomando como referencia el interior del Café de Rick.



Ilustración 4. *Casablanca* (1942). Ambientación interior de escenario.

3. Propuesta Artística

3.1 Obra

Es así, que, la protesta social de Ecuador, en octubre de 2019, ocurrió por las medidas económicas neoliberales adoptadas por el régimen de turno; los acontecimientos se transmitieron en los medios informativos oficiales, canales de comunicación alternos y medios internacionales; el contraste de dicha información se produjo por las distintas versiones de los hechos, donde, el rol de las redes sociales jugó un papel preponderante a la hora de decidir qué creer; así que, la realidad no existe, sino, puntos de vista sobre dicho suceso, dependiendo del lado de la historia en que te encuentres.

En este proceso de obra como guionista, intento llevar mi historia, es decir, una versión de los hechos a la pantalla. Bajo este concepto se requiere representar el acontecimiento histórico de octubre del 2019, a la ficción, entonces. ¿Cuáles son las formas del cine que logran hacer un tipo de representación realista? Por lo que indagaré, las principales corrientes: el Neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague francesa, ya que, su razón de ser es mostrar la Europa de la posguerra, y cómo estas influenciaron al cine político de los años 70, lo que se denominaría el Nuevo Cine Latinoamericano y que tardíamente llegaría a Ecuador.

En su libro, *¿Qué es el cine?* de André Bazin, establece un hito fundamental para entender la realidad. Cuando aparece la fotografía en el siglo XVIII, libera a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza, por primera vez una imagen del mundo se crea sin la mano del hombre, el conjunto de lentes que posee la cámara mecánica sustituye al ojo humano, nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado en el tiempo y espacio presente, así:

El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas.⁶

El cine nos muestra la imagen de las cosas en su duración, la momificación del cambio, la estética fotográfica nos revela lo real, detalles de las cosas, la belleza propia de la naturaleza, el caos, el orden, “despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor.”⁷

El realismo, no solo representa la realidad mimética, sino que transmite sensaciones, las subjetividades propias del ser humano y del colectivo, de la sociedad a la que pertenece y al tiempo al cual se representa; tiene sobre todo, un punto de vista social y político. En el cine realista, las historias dejan la vía de los sentidos abierta, porque un suceso se representa de forma diferente, la imagen no muestra la realidad, sino una realidad estetizada, dependiendo lo que se quiera contar.

Para Bazin, el pseudorealismo, solo se satisface con la ilusión de las formas, es un deseo psicológico de ver un doble del mundo. Pero, el realismo en el cine, no es solo hacer una representación mimética del mundo, sino añadir las ideas y los pensamientos, ya que tiene una vocación social; la esencia del mundo, son los sentimientos, lo emocional. El realismo, estructura un discurso crítico, de acuerdo al momento histórico concreto, lo esencial del cine radica en la experiencia del sujeto, que se desenvuelve en su realidad social.

⁶ André Bazin, *¿Qué es el Cine?* (Madrid: Ediciones RIALP, 1990), 26.

⁷ Bazin, *¿Qué es el Cine?...*, 29.

Para Siegfried Kracauer, el cine de tipo documental, evita la ficción en favor del material no manipulado, dichos films, no excluyen la escenificación y la representación, que abarcan informes imparciales o mensajes sociales. El documental depende del interés del individuo por el mundo que lo rodea, alejado de sus intereses personales. Según Read, los films de arte, se realizan para incorporar los objetos a los procesos de la vida real de donde emergen, tratan que la obra aparezca como un elemento de la realidad.

Los documentales tienen cierta inclinación hacia lo real, son muy distintos en su actitud hacia la realidad física, transmitiendo mensajes del trabajo de la cámara, de sus imágenes; pero muchos son motivados por otras preocupaciones, sus autores recurren al material real, pero muestran poco interés en utilizarlo para la realización de sus objetivos, en estos films se imponen los impulsos formativos disociados de la tendencia realista y a expensas de esta última.

La tendencia formativa (...) privilegiará la capacidad artística de intervenir y transformar el material a partir del potencial creativo del artista. Mientras la tendencia realista se concentra en el registro objetivo de la realidad física, la formativa despliega la potencialidad creativa del artista no en relación a los hechos existentes sino en función de su posibilidad ilimitada de creación al dar forma al mundo de la imaginación.⁸

En estos dos grupos de documentales, uno que se ajusta al método cinematográfico, en el cual los elementos visuales sirven de fuente principal de comunicación, muchos de ellos son poco más que registro directos de imágenes correspondientes a algún sector del mundo que

⁸ Óscar Espinosa Mijares, «La infancia del cine, una revisión de la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer», *Historia y Grafía*, n.º 36 (2011): 53, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922186003>

nos rodea. En estos films, la búsqueda por parte de los directores de la expresión poética se halla subordinada a su implicación con los objetos en sí, lo que establece el tono es la devoción por el mundo natural.

El tipo de documental formalista, el argumento intelectual prevalece sobre la observación visual, pero toda ella está enmarcada entre fragmentos que presentan la realidad propia de la cámara. Así adquiere el carácter de un interludio, y como tal refuerza la impresión de la vida cinematográfica que la rodea. Prevalecen los sonidos reales, planos más prolongados, llaman mucho más la atención por desarrollarse en ausencia del discurso intencionado, planos que irradian una calidez que por sí sola sugiere la idea que hay detrás de la película.

El realismo en el cine procede entonces en primer lugar de las condiciones históricas y de las posibilidades del medio para hacerlas patentes, es decir, funciona como un testigo y un documento de las mismas, de ahí la importancia de volver a su base fotográfica y orientarse a lo real.⁹

La teoría realista del cine, se basa en las experiencias europeas de las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial, específicamente de la corriente neorrealista surgida en Italia. Lo que hizo repensar la estética realista del cine, es decir, volver a lo cotidiano de la vida, a las historias personales de personajes comunes de las ciudades, olvidando la trama, renunciando a las formas de ficción, indagando en los problemas psicológicos de los individuos, y como llegan al límite las situaciones a las cuáles enfrentan, que los llevan a tomar decisiones cruciales de su existencia.

⁹ Espinosa, «La infancia del cine...», 60.

Así, Roberto Rosellini, en *Roma, ciudad abierta* (1945), cuenta la historia inmediata de la posguerra, del sacerdote Luigi Morosini, torturado y muerto por los nazis por ayudar a la resistencia, cuando aún las cicatrices estaban abiertas; este tipo de cine descartaba toda la espectacularidad del cine comercial. Bazin reconoce la contingencia del guion que está subordinada a la realidad italiana del momento, y a la verdad del actor, para dar mayor veracidad a las historias narradas, sobre todo la utilización de actores no profesionales, donde los escenarios externos devastados aumentan la carga psicológica del rodaje.

Dentro de este recorrido donde se busca las características que nos sirvan para poder comprender la estructura del guion a realizar, basados en los hallazgos ya descritos en el recorrido por las distintas corrientes cinematográficas, que tratan de expresar el realismo. Así, vemos que el Neorrealismo, se preocupa por la construcción de sus personajes, además, para hablar de la pobreza después de la guerra, fue buscar temas en historias pequeñas, que convierten al personaje en alguien universal, como la de Ricci, en *El ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica, donde claramente se viola una de las normas del cine clásico al proponer un final cerrado; ese sentimiento de insatisfacción, ante algo nuevo, Hollywood no lo hubiera planteado en sus producciones.

El Neorrealismo, influyó mucho en la estética Latinoamericana, así examinaremos que en *El grito* (Michelangelo Antonioni, 1957) y *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969), el rodaje se realiza en exteriores por motivos financieros, los decorados y el manejo fotográfico son similares, las locaciones son periféricas, uso de luz natural, personajes marginados de la sociedad (vagabundos), utilización de actores no profesionales, actuando su propio papel, en cuanto a la estilización de los personajes en el Neorrealismo y en el Nuevo Cine Latinoamericano, hay una notable diferencia:

Andreina en *El grito* y Rosa en *El Chacal*. Cabe observar que la indigencia del personaje neorrealista no le impide conservar su distinción y su elegancia. Su pelo arreglado y sus toillettes seducen de inmediato a Aldo, que la considera como objeto de deseo. La mujer del chacal se llama Rosa y su nombre será lo único que remitirá a algo bucólico.¹⁰

Los giros inesperados son otra característica del Neorrealismo como en *Roma, Ciudad abierta* (1945), Roberto Rossellini, mata a la protagonista a los 15 minutos, esto crea un shock en el espectador que está acostumbrado a deleitarse con finales felices como es el caso de *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Gene Kelly y Satnley Donen. Las reglas del cine clásico hay uno y bien definido, y el cine moderno usa variantes, el nuevo cine rompe con los géneros, así Sebastián Cordero, usa el cine de acción en el cine social.

En la década de 1950, empieza a surgir un grupo de jóvenes cineastas franceses, en una corriente a la que se la denominaría la *Nouvelle vague*, siendo en un principio, la mayoría de ellos críticos de la revista *Cahiers du cinema*, que reaccionaban contra el cine de la época, el “cine de papá”, al que consideraban muy intelectual y atado al estilo clásico de contar historias, y abogaban por otras formas de puesta en escena y, sobre todo, catapultaron un concepto que sería innovador en ese entonces; dicha teoría venía formulándose desde los 40s por André Bazin, que era el tema del autor en la obra donde:

¹⁰ Emilie Poirier, «La influencia neorrealista en los nuevos cines latinoamericanos: los límites suplantados», *El ojo que piensa, revista de cine iberoamericano*, n.º 4 (2011), <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/61>

El director es el centro del discurso y proceso cinematográfico, un escritor, un artista, un creador, que está por encima del texto o el guion. El cine de autor adopta un estilo más expresivo, fragmentario.¹¹

Sabiendo que la elaboración de una película conlleva un trabajo colaborativo, siempre debe tener una visión final, que aporta un estilo único, una firma, un sello, un autor; Así, surgen films como, *El bello Sergio* (1958) de Claude Chabrol, que indaga las los trapos sucios de la sociedad posguerra, la filmación en exteriores (locaciones reales) el uso de actores no profesionales; *Los 400 golpes* (1959) de Francois Truffaut, es una auto introspección de los conflictos internos y externos del personaje, destaca el uso de cámara en mano, y planos secuencia para explotar al máximo la actuación.

Otra característica usada por Truffaut está en *Jules y Jim* (1962), las escenas en interiores, en los dormitorios específicamente, donde se desarrollan todo tipo de intimidades no solo amorosas, que también serían adoptados por la Nouvelle vague en general; *Sin aliento* (1960) de Jean-Luc Godard, en la cual el guion se escribe en el rodaje, experimenta y rompe con la continuidad y la cuarta pared; *París nos pertenece* (1961) de Jacques Rivette, apuesta por mezclar géneros, trabaja sin guion e improvisaba con los actores, tampoco se limitaba con el tiempo de sus producciones.

En *Hiroshima mon amour* (1959), Alain Resnais apela al recuerdo de la bomba atómica, además que hace un uso magistral de la voz en off, se preocupa por el pacifismo, muestra el recuerdo que tenemos de las cosas, “No viste nada en Hiroshima”, le dice él; “Sí,

¹¹ María Rosario Andrió Esteban, "*Comprender el Cine: La Teoría Cinematográfica.*" In *La Imagen De La Biblioteca En El Cine (1928-2015)*, 57. Salamanca (España): Ediciones Universidad De Salamanca, 2017. Accessed June 23, 2020. <http://www.Jstor.com/stable/j.ctt1rx5r3.8>.

lo vi todo en Hiroshima”, insiste ella¹², las visiones de cada uno de los personajes está en juego. El uso de la cámara fija implica el uso de trípode, pero es mecánico, no humano; en tanto, que, la cámara al hombro, el leve movimiento agrega un punto de vista, la cámara en mano, se puede asociar al noticiero es más real.

El narrador en el cine clásico, es ideal para quien aspira a la unidad, como las producciones de Martín Scorsese, que en su filmografía usa este recurso a menudo. En *Memorias del subdesarrollo (1968)*, de Tomás Gutiérrez Alea, es la voz, no nos da información ni tampoco es descriptiva, sino, reflexiva. Algunas de las características en entre las corrientes realistas son: la utilización de locaciones en vez de estudios, la cámara al hombro, filmar en la calle, la gente no es extra, no actores.

La Nouvelle Vague y sus similitudes con el Neorrealismo entre ellos, la reivindicación de películas personales, escritas, dirigidas y autofinanciadas por el cineasta; la desaparición del storyboard para dar margen a la improvisación; el uso del sonido directo, luz natural y escenarios cotidianos, o la presencia de actores desconocidos o no profesionales, etc.¹³

El Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), nace como una forma de resistencia, que responde al contexto político, económico y social de la época; que busca utilizar los recursos del cine y su estética contra los procesos neocoloniales de la región. Para ampliar este concepto, Christian León nos acerca un poco más al periodo histórico en que comienza a surgir este cine.

¹² Arnau Vilaró i Moncasí, «Entre la representación la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica», *Historia y Comunicación Social* Vol. 21, n.º 1 (2016): 229.
<https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/52693/48447>

¹³ Vilaró, «Entre la representación...», 223.

El Nuevo Cine Latinoamericano, surge como una estrategia de reconstitución del nacionalismo visual, a raíz del fracaso del cine nacional-popular que se produjo a finales de los años cincuenta.¹⁴

Glauber Rocha, decía que estos nuevos cines nacieron con una idea en la cabeza y una cámara en la mano, en su film *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), se ve la estética del hambre; dos campesinos comprenden la necesidad de rebelarse contra todo poder, utilizan la violencia originada por el hambre para liberarse, donde Rocha postula que:

solo cuando toman conciencia de su mísera condición, los hambrientos pueden combatir el mal de la causa. (...) el Cinema Novo responde con el despertar de la conciencia de los oprimidos. Se trata de reflexionar sobre la violencia, no hacer de ella un espectáculo. (...) El hambre obliga a inventar formas nuevas que reflexionen sobre la realidad del continente e intervengan sobre ella.¹⁵

Octavio Getino y Fernando Pino Solanas, *La hora de los hornos* (1968), abogan por una estética de guerrilla, que propone un cine artesanal, un cine de masa, un cine de autor; Jorge Sanjinés en *El coraje del pueblo* (1971), incorpora al pueblo, su lenguaje, sus luchas:

“muchas escenas se plantearon en el lugar mismo de los hechos, discutiendo con los verdaderos protagonistas de los acontecimientos históricos que estábamos reconstruyendo, los que en el fondo tenían más derecho que nosotros de decidir cómo debían reconstruirse las cosas”.¹⁶

¹⁴ Cristian León, *El Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Ediciones Abya Yala, Corporación Editora Nacional, 2005), 18.

¹⁵ David Oubiña, «Violencia y utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano», *Fuera de Campo*, Vol. 1, n.º 3 (2017): 27.

¹⁶ Miguel Alfonso Bohuaben, «Pensar, crear, resistir. Las rupturas del Nuevo Cine Latinoamericano y sus relecturas contemporáneas», *Fuera de Campo*, Vol. 1, n.º 3 (2017): 18.

Gabriela Alemán, menciona que el otro camino que ha seguido la llamada Nueva Ola del cine latinoamericano es la del cine independiente experimental, cita nombres como Albertina Cardi o Lucrecia Martel, que han conseguido varios premios en festivales internacionales, refiriéndose al nuevo Cine Argentino, con lo cual es aplicable también a otros *nuevos cines* es:

"el hecho de que ninguno de estos nuevos films se ha hecho de acuerdo a un modelo previo, a veces ni siquiera de acuerdo a un guion, sino que han encontrado su camino al andar, como objetos únicos, cada uno con su propio sistema narrativo y estético, lejos del dominio de las fórmulas que impera en buena parte de la producción mundial".¹⁷

Así menciona a Sebastián Cordero, como parte del primer grupo de esta nueva ola, pero que en sus trabajos posteriores como, *Crónicas* (2004) y *Rabia* (2010), ya tuvo más apoyo de directores como Cuarón y trabajó con actores como John Leguizamo, además que tuvo co-producciones con productoras españolas, mexicanas y francesas. Así, destaca a Fernando Miele en *Prometeo deportado* (2010), en un contexto de feriado bancario, con un país quebrado y con una marcada migración de ecuatorianos al exterior, apuesta por este momento histórico y realiza:

Una apuesta arriesgada (...) a falta de una tradición cinematográfica ecuatoriana, opta por un realismo mágico. (...) una línea narrativa que lo ata al teatro de lo absurdo. (...) diálogos repetitivos; falta de una secuencia dramática; atmósferas oníricas, una cierta incoherencia en las tramas; un cuestionamiento del funcionamiento de la sociedad y rasgos existenciales

¹⁷ Gabriela Alemán, «Un acercamiento a las nuevas olas del cine latinoamericano: el caso de Ecuador», *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui* 118, (junio 2012): 80. PDF

donde predomina la metáfora poética para representar estados anímicos y emocionales.¹⁸

El cine de la marginalidad, tiene otro tipo de personajes en su papeles principales, se centra en la “otredad” que habita las periferias de las ciudades, los olvidados, la marginalidad; aquel individuo a pie, que vive el día a día, las mujeres de la calle, los asaltantes, los desempleados. Este tipo de cine apelaba a una realidad diferente –fea-, donde sus temáticas se referían a hogares conflictivos, la miseria, muerte, sobrevivencia en la calle de las grandes urbes, y la crisis existencial del sujeto. El realismo sucio, se caracteriza por utilizar el argot de las clases marginales, que relatan sobre todo historias de violencia y desintegración familiar, de ahí que el cine latinoamericano utilizaría en sus filmes, algunas técnicas como los:

ágiles movimientos de cámara, montaje fulminante e inspiración documental, abordan historias de mundos desencantados, en donde los valores sociales y los ideales comunitarios estaban en descomposición.¹⁹

En la elaboración del guion cinematográfico, tenemos que situarnos, frente a los distintos tipos de escenario que nos propone la historia. Para entender qué lugar ocupa la narración dentro del trabajo que se está realizando analizaremos las propuestas. Tomando como referente principal a Robert McKee, quien nos habla de las principales características del cine clásico, ya que es aquel predominante en la industria cinematográfica, que gira en torno a la figura del héroe, el cual se enfrenta a obstáculos que complican su objetivo, pero al final sale airoso de su misión.

¹⁸ Alemán, «Un acercamiento a las nuevas olas...», 83.

¹⁹ León, *El Cine de la Marginalidad...*, 23.

El diseño clásico implica una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible.²⁰

Para la escritura del guion de *Susurros de mi versión 2.0*, optaré por el guion minimalista, alejado del cine clásico. David, el protagonista principal, como soldado raso, es un personaje pequeño dentro de la historia al cual le suceden grandes cosas, tiene un fuerte conflicto interno, hay protagonistas múltiples que van acotando información según avance la trama, se usará *flashbacks* de principio en un tiempo lineal, está planteado como un final abierto, pero la sucesión de conflictos serán por casualidad, tomando parte de la antiestructura.

“quien utiliza la antitrama rara vez está interesado por la sutileza de sus declaraciones o por una tranquila austeridad; más bien desea expresar con claridad sus ambiciones «revolucionarias», y sus películas tienden hacia la extravagancia y la exageración de su propia conciencia.”²¹

Cuando se apela a un final abierto en este guion, se trabaja la idea de dejar varias preguntas sin responder, para que el espectador articule el final de acuerdo a su conveniencia, a su lectura de los hechos. Cuando David, ha tomado la decisión de ayudar a Baltazar, el líder indígena que se encuentra detenido y torturado en el cuartel Epiclachima, le entrega una llave, no sabemos si logra escapar o no. Una vez que David, bota su fusil en señal de desacato,

²⁰ Robert McKee, *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principio de la escritura de guiones*, (Barcelona: Alba Editorial, s.l.u., 2002), Edición de PDF, 39.

²¹ McKee, *El guión.....*, 40.

sabemos que se enfrentará a un tribunal militar, pero en el interior del pabellón de dormitorios, es brutalmente golpeado con un castigo extrajudicial, por lo que no sabemos si esas heridas lo llevaron al hospital o terminaron con su vida.

Otro de los puntos clave de lo que nos habla Mckee, es el conflicto del personaje, lo cual es un punto medular, a la hora de establecer un posible final. David, tiene el principal conflicto latente, que ha sido terminar con su novia Doris, pensando que tiene una relación secreta con Mario, que lo hace actuar con rencor al momento de recibir órdenes superiores que involucran reprimir los disturbios ocasionados por la revuelta social. La mayoría del conglomerado que apoya las protestas contra las medidas impuestas por el gobierno, son indígenas, esto ha hecho aflorar su lado racista y clasista, pero la conversación forzada que mantiene con el líder indígena le hace comprender el motivo de la lucha, lo cual hace que se cuestione internamente y le haga reflexionar sobre su accionar frente a los acontecimientos que se han ido desarrollando.

En cuestión de protagonistas es interesante analizar si es uno o múltiples dependiendo la información que proporcionen que haga avanzar la trama. A diferencia de la forma clásica que coloca un único protagonista, en Susurros de mi versión 2.0, hay varios relatos que se dividen y crean múltiples relatos. Así desde que inicia la historia podemos ver el conflicto de Doris y David, que por rotación de horarios de sus profesiones, las amistades de ella, el ritmo de la ciudad que ha marcado a Doris, termina por socavar su relación. Mario y Doris como compañeros de profesión, y un interés más sexual de él por ella, que no termina en nada, por la firme decisión de Doris. La búsqueda del padre de Takiri, hace que se teja otra historia cuando llega la Coliseo de la Universidad politécnica Salesiana. El cerco humanitario del cual hace parte Doris y que David también interactúa en forma indirecta, cuando sin saberlo arremete contra ella, para capturar a Baltazar.

Los protagonistas en su actitud se relacionan con los eventos que se quiere establecer en la película. El protagonista de esta historia es reactivo y pasivo, con una lucha interna poderosa, rodeado de acontecimientos dramáticos con en el diseño de tramas múltiples, es un militar de bajo rango que se encuentra bajo las ordenes de los altos, por lo tanto tiene poca elección, solo puede reaccionar. Es un observador pasivo de las trágicas historias a su alrededor, abuso de autoridad, encubrimiento de noticias. David ha participado en la “misión” más importante en la Contraloría General del Estado, cuando se infiltra junto a otros militares, creando caos y culpando a los actores sociales por ello, de ahí que al final solo vemos los resultados de dichas acciones.

En lo referente a los momentos en los cuales se requiere entrelazar las historias para un mejor entendimiento de las mismas, hay que jugar con la temporalidad, así el uso de flashbacks se realizan en un tiempo lineal, regresando brevemente al pasado. Se utiliza este recurso cuando se apela a objetos que encadenan los recuerdos, en la relación de David y Doris, se puede asociar el atrapasueños del cuarto de David, el jarro de cerámica con la impresión de la vara de esculapio que Doris le obsequió a David, y que al final de la película vaticina el rompimiento del cuerpo de David cuando este cae al piso, también puede ser la pulsera que lleva David en su muñeca y Doris le menciona que era “para encontrarse cuando se pierdan”, son regresiones a acciones, objetos, palabras, y sensaciones que nos ayudan a hilvanar la historia.

La casualidad en mi propuesta viene dada por acontecimientos propios de la revuelta social, nadie se imagina lo que va a ocurrir, es una casualidad que el niño sea encontrado por la novia del protagonista; también que el líder indígena sea capturado por la unidad militar de la que David forma parte, que Suyay la esposa de Baltazar, ayude a Doris cuando Mario es herido, o que la operación militar que tiene por objetivo canjear indígenas heridos por

policías y militares capturados se dé en el hospital Eugenio Espejo en el cual labora Doris. En el ámbito de las causalidades y casualidades dentro de un film es necesario acotar que, cada una conlleva un significado diferente.

La CAUSALIDAD guía a las películas en las que hay una serie de acciones que tienen sus propias motivaciones y que producen unos efectos que a su vez se convierten en las causas de otros efectos adicionales, relacionando así los distintos niveles de conflicto de los episodios con el clímax narrativo dentro de una reacción en cadena, que expresa las conexiones internas de la realidad.²²

La CASUALIDAD guía a un mundo ficticio en el que hay una serie de acciones sin motivaciones aparentes que precipitan acontecimientos que no producen ningún efecto ulterior, y que por consiguiente, fragmentan la historia en episodios divergentes y en un final abierto que expresa lo inconexo de la existencia.²³

²² McKee, *El guión.....*, 44.

²³ McKee, *El guión.....*, 45.

4. Conclusiones

A continuación consta una reflexión final del proceso de investigación que se realizó para poder concretar la idea del largometraje *Susurros de mi versión 2.0*, este apartado se encuentra compuesto por una revisión de dificultades y aciertos que se tuvo que enfrentar para llevar a cabo el mencionado trabajo en la etapa de escritura. Tomando como referente principal los acontecimientos ocurridos en la protesta social de octubre del 2019 en Ecuador, contra las medidas económicas del gobierno de Lenín Moreno, cuyo detonante principal fue la eliminación de los subsidios a los combustibles; así como la historia de David Veloso, un soldado chileno, que se negó a embarcar desde Antofagasta a Santiago, por la implementación del estado de excepción dictado por el gobierno de Piñera, y que fue detenido por desacato y cuya defensa presentó un recurso de amparo ante la Corte Marcial de ese país.

Para entender el panorama del momento en el cual se inspira este guion, donde la diversidad de personas involucradas directa e indirectamente, en ese episodio histórico, que dan vida al relato, y que inspiraron para la creación de personajes principales como secundarios, en donde la veracidad de las acciones de los personajes, se vio acentuada con la riqueza de detalles que aportaron las entrevistas realizadas tanto a un sargento del ejército, así como a un estudiante de medicina, que estuvieron en la denominada “zona de conflicto” y otros puntos donde se desarrollaron las protestas. Con este recurso, lo que se logró es dar más realismo a las acciones y a los diálogos entre cada uno de los personajes, ayudando a entender sus reacciones, mediante testimonios directos, recogiendo varios puntos de vista, con este recurso.

Para la creación del personaje de Doris, una residente médica del área de traumatología, se tomó en cuenta en base a la entrevista, el tipo de uniforme que vestiría, los

sitios que frecuentaba, el tipo de insumos médicos con los que contaban en la “zona de paz” de la Universidad Politécnica Salesiana; de dónde procedían los otros estudiantes, voluntarios y profesionales médicos. Los protocolos de seguridad que seguían, las insignias y los símbolos utilizados, el tipo de heridas que atendían, de cómo trataban las fuerzas del orden a manifestantes y cuerpo médico, el tipo de organización de las comunidades indígenas, anécdotas de abusos de autoridad, de las ambulancias que pasaban armas, las consignas que vitoreaban, las personas que eran la voz que dirigían a los indígenas, las relaciones personales que se tejieron, las técnicas y maniobras médicas que se aprenden en la marcha, como eran las camillas improvisadas, etc.

Para la creación del personaje de David, se tomó algunos detalles de la entrevista al sargento del ejército. En primer lugar conocer cómo funcionan las cadenas de mando dentro de la institución, bajo qué leyes se rigen, en qué casos usas el armamento en forma progresiva, cuándo puedes usar tu arma acorde a los convenios de Ginebra y los derechos humanos internacionales. Un factor importante era cómo se juzgan las faltas cometidas, los excesos de uso de la fuerza para salvar a un compañero; el equipo utilizado en Octubre, la dotación de escopetas con cartuchos de goma y cartuchos selectivo, toletes y equipo de protección individual, así también las armas caseras de los manifestantes, que eran fabricadas con tubos galvanizados en forma de morteros o “rambos”, sobre infiltraciones de extranjeros que dieron ideas sobre este armamento casero, y por último la forma de entrenamiento rústica para forjar el carácter, para conocer tus límites hasta dónde puedes llegar, que es utilizada para entrenar a los soldados.

El uso de material de archivo, imágenes, videos, o audios, sean estos de dispositivos móviles, de los noticieros de nacionales o internacionales, así como de programas informativos independientes que transmitieron por las distintas plataformas de internet,

ayudaron a recrear los escenarios, donde interactuarían los personajes. Las ruedas de prensa de autoridades oficiales del régimen, que dieron declaraciones sobre los hechos, fueron tomados escogiendo los fragmentos significativos, que se sentía que podían aportar a la trama, para representar esa contradicción de la “verdad” oficial del régimen y lo que en realidad se vivía en las calles.

Cabe mencionar la importancia del archivo para comprender y razonar sobre la memoria, sobre el lugar de los acontecimientos referidos a una fecha histórica, en este caso en particular sobre un gobierno que adoptó las medidas impuestas por el FMI. El archivo está sujeto a manipulación, para obtener un control de los hechos, esto recae sobre las personas o instituciones sean públicas o privadas que están a cargo de su producción y reproducción, para crear un discurso, y adueñarse de una situación o de un punto de vista de las cosas. Para producir esta memoria audiovisual hay que tomar el archivo, como son las fuentes visuales, de canales de noticias, de prensa escrita, discursos en nuestra era tecnológica de dispositivos electrónicos, para reconstruir los hechos; y los testimonios complementan el contexto en el cual se desarrolla históricamente el hecho.

Con respecto a la cronología de los hechos ocurridos en la protesta social de Octubre de 2019, se tomó en cuenta los artículos de prensa, con los sucesos más importantes de cada día, desde la cadena nacional cuando el presidente Moreno anunciaba las medidas económicas, hasta el día de la derogatoria del decreto 883. Se trató de que coincidieran las acciones de los personajes, con dichos sucesos, poniéndolos en situaciones extremas. Lo que ayudó a la hora de organizar ideas de locaciones, fueron los escenarios que en sí estaban conectados, es decir, se encontraban relativamente cerca, el hospital Eugenio Espejo, las universidades, Salesiana y Católica, la Contraloría General del Estado, se omitió el escenario

del centro histórico de Quito, ya que como sucedió en la realidad estuvo prácticamente amurallado y difícil de acceder.

Bibliografía y Filmografía

Bibliográficas

Bohuaben, Miguel Alfonso. «Pensar, crear, resistir. Las rupturas del Nuevo Cine Latinoamericano y sus relecturas contemporáneas», *Fuera de Campo*, Vol. 1, n.º 3 (2017): 11-23.

Jurado, David. «“Pilas de cadáveres”. Un motivo del horror en el cine latinoamericano sobre la violencia de Estado». *Fuera de Campo*, Vol. 2, n.º 2 (2018): 10-29.

Oubiña, David. «Violencia y utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano», *Fuera de Campo*, Vol. 1, n.º 3 (2017): 24-39.

Serrano, Arturo. *Realismo en el cine*. Quito: Grabador de voz Windows, 2020, Archivo M4A.

Vásquez, Jorge Daniel. «Sobre la cuestión de la memoria en Ecuador. *La muerte de Jaime Roldós* ante la perversión historiográfica». *Fuera de Campo*, Vol. 2, n.º 1 (2018): 88-103.

Digitales e internet

Libros digitales

Alemán, Gabriela. «Un acercamiento a las nuevas olas del cine latinoamericano: el caso de Ecuador», *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui* 118, (junio 2012): 79-85. PDF

Bazin, André. *¿Qué es el Cine?*. (Madrid: Ediciones RIALP, 1990). 23-31. PDF.

León, Christian. *El Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Ediciones Abya Yala, Corporación Editora Nacional, 2005. PDF

McKee, Robert. *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principio de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u., 2002. Edición de PDF. 1-344.

Artículos de internet

Andrío Esteban, María Rosario. "Comprender el Cine: La Teoría Cinematográfica." In *La Imagen De La Biblioteca En El Cine (1928-2015)*, 57. Salamanca (España): Ediciones Universidad De Salamanca, 2017. Accessed June 23, 2020.

<http://www.Jstor.com/stable/j.ctt1rzx5r3.8>.

Cinélatino. «Fuera de Juego». *33es Rencontres de Toulouse* (del 19 al 28 de marzo del 2021). <https://www.cinelatino.fr/es/filmcces/fuera-de-juego-es>

Cineteca Madrid. "I Muestra de cine Ecuatoriano en Madrid". *Línea Imaginaria* (del 28 al 30 de septiembre del 2018). <https://www.cinetecamadrid.com/programacion/la-muerte-de-jaime-roldos>

Espinosa Mijares, Óscar. «La infancia del cine, una revisión de la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer». *Historia y Grafía*, n.º 36 (2011): 41-77.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922186003>

Poirier, Emilie. «La influencia neorrealista en los nuevos cines latinoamericanos: los límites suplantados». *El ojo que piensa, revista de cine iberoamericano*, n.º 4 (2011). 1-11.

<http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/61>

Romero, Mar. «La Operación Cóndor y la persecución de la izquierda en América Latina». *EOM sección Geopolítica* (11 de agosto del 2019). <https://elordenmundial.com/operacion-condor-izquierda-america-latina/>

Vilaró i Moncasí, Arnau. «Entre la representación la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica». *Historia y Comunicación Social* Vol. 21, n.º 1 (2016): 221-239. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/52693/48447>

Filmográficas

Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, (USA, 1979), 153 minutos.

Cantando bajo la lluvia, Gene Kelly y Satnley Donen, (USA, 1952), 102 minutos.

Casablanca, Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch, (USA, 1942), 102 minutos.

Crónicas, Sebastián Cordero, (Ecuador, 2004), 98 minutos.

Deus e o Diabo na Terra do Sol, Glauber Rocha, (Brasil, 1964), 120 minutos.

El bello Sergio, Claude Chabrol, (Francia, 1958), 98 minutos.

El coraje del pueblo, Jorge Sanjinés, (Bolivia, 1971), 90 minutos.

El Chacal de Nahueltoro, Miguel Littín, (Chile, 1969), 88 minutos.

El grito, Michelangelo Antonioni, (Italia, 1957), 116 minutos.

El ladrón de bicicletas, Vittorio De Sica, (Italia, 1948), 93 minutos.

Hiroshima mon amour, Alain Resnais, (Francia, 1959), 88 minutos.

Jules y Jim, Francois Truffaut, (Francia, 1962), 104 minutos.

La hora de los hornos, Fernando Solanas y Octavio Getino, (Argentina, 1968), 260 minutos.

La muerte de Jaime Roldós, Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, (Ecuador, 2013), 120 minutos.

Las noches de luna llena, Éric Rohmer, (Francia, 1984), 102 minutos.

Los 400 golpes, Francois Truffaut, (Francia, 1959), 94 minutos.

Memorias del subdesarrollo, Tomás Gutiérrez Alea, (Cuba, 1968), 97 minutos.

París nos pertenece, Jacques Rivette, (Francia, 1961), 141 minutos.

Paths of Glory, Stanley Kubrick, (USA, 1957), 68 minutos.

Prometeo deportado, Fernando Miele, (Ecuador-Venezuela, 2010), 110 minutos.

Rabia, Sebastián Cordero, (España, 2010), 95 minutos.

Roma, ciudad abierta, Roberto Rossellini, (Italia, 1945), 100 minutos.

Silencio en el paraíso, Colbert García, (Colombia, 2011), 93 minutos.

Sin aliento, Jean-Luc Godard, (Francia, 1960), 89 minutos.

Valkyrie, Bryan Singer, (USA, 2008), 121 minutos.

6. Anexos

Entrevistas

Paolo Mejía

Estudiante de medicina (UTE)

¿Cómo llegaste a formar parte del cerco humanitario en octubre del 2019?

Podría decirte que fue por vocación, un día me contaron lo que pasaba ahí, un amigo me dijo, que iba a llevar medicamentos e insumos que necesitaban, entonces, cogí mi maleta, por si acaso, llevé el mandil, porque me dijeron que habían heridos y necesitaban personal. Fui a la zona de conflicto por la Universidad Católica, pero había mucha gente, después me dirigí a la Universidad Salesiana, dejé los insumos, había un paramédico que necesitaba gente adentro porque había heridos, entré al ala donde habían estudiantes, médicos, enfermeras, psicólogos, me dijo tú vas a hacer esto, necesitamos gente que salga a la zona de conflicto que era en el parque el Ejido, a la altura del Arbolito, y así llegué allá y me involucré en eso.

¿Los insumos que llevaste, en qué consistían?

Había visto publicaciones en Facebook, entonces, llevé un par de vendas, gasas, sueros, hidratantes vía oral, lactante, que es un tipo de hidratante intravenoso, lleve via (inyecciones subcutáneas)

¿Y las otras personas que estaban ahí, eran del Ministerio de Salud, o de dónde?

Me parece que había un médico del Ministerio de Salud, había paramédicos de la Cruz Roja y médicos voluntarios particulares de Quito.

¿Los otros días, cómo conseguían los insumos?

La verdad, donde me establecí en la Salesiana, tenían almacenados insumos donados, otros que necesitábamos como agujas de sutura, hidratantes vía oral o intravenosa, para eso había personas de logística que publicaban en las redes lo que necesitábamos, lo único que llevábamos después era una maleta grande, mandil, casco, para protegernos, los insumos ya nos daban en la Salesiana, fui tres días seguidos, los dos últimos fueron terribles.

¿Cómo se identificaban ustedes?

Al momento que llegué había un profesor paramédico de la Cruz Roja, que dijo yo les voy a organizar, simplemente dijo véanse las caras, hagan pares y entre ustedes dos se cuidan y no se separan, solo nos reconocimos viéndonos y manteniéndonos cerca, seguíamos protocolos de paramédicos de la Cruz Roja, los mandiles solo se distinguían por los sellos de la universidad, los estudiantes de enfermería, no tenían insignias, pero llevaban una banderita roja.

¿Estuviste en el cerco estudiantil, fuera de la Salesiana?

En ese momento no fui parte, estaba adentro, me informaron que el cerco era porque los policías entraron a la zona de paz, habían niños, ancianos, me contaron que hicieron una barrera humana, para que no pudieran pasar.

¿Cómo fue el accionar de la fuerza militar y policial?

Los dos primeros días que estuve fue antes de que mencionaran que mataron a ciertos indígenas que habían venido. El primer día había pocos heridos de gravedad, eran protestas pacíficas, los dos siguientes ya usaron bombas lacrimógenas, se empezó a escuchar disparos de perdigón, me tocó atender algunos disparos de perdigón, era bastante complicado, empezaban a caerles con toletes frente a nosotros, pese a que estábamos con las banderas en alto de cuerpo médico, ellos igual lanzaban las bombas, me acuerdo, empezamos a escuchar disparos y salimos de la zona de conflicto, para ayudar a las personas.

El tercer día fue peligroso, habían un montón de policías con carros antimotines, bombas, hicimos perímetro, lanzaron piedras los manifestantes y nosotros en medio, fue agresivo, incluso un niño cayó, el policía no respetó, porque el niño cayó en medio de la calle, para hacerle RCP tiene que estar acostado, entonces un carro se dirigía hacia nosotros, alzamos la bandera, hicimos un cerco humano, para que se desvíen, el niño talvez estaba en un paro respiratorio o alguna afección respiratoria, porque lanzaron humo, aparte necesitaba diálisis y le llevamos al Eugenio Espejo, justo ahí no les importo nada se subieron a la verdea, cuando le estabilizamos, la actitud de algunos policías no todos, eran prepotentes con nosotros.

La labores médicas que hiciste, que fue lo que te impactó a nivel individual y grupal.

Rcp básico, control de heridas, unas que necesitas suturas, otras solo presión, otras vendaje, y también varias personas deshidratadas, mareadas, dábamos recomendaciones, poner analgésicos, o algo que les ayude, lo más complicado, es sacarles de ahí y llevarles a la Salesiana y darles hidratación intravenosa, o control de heridas graves como suturas o fracturas, en la zona de batalla por así decirlo hematomas, luxaciones, heridas leves cortopunzantes, cuidarnos entre nosotros, como estábamos en medio de zona de fuego, una amiga se lanzó a ayudarlo a alguien en medio de una lluvia de piedras, como alguna vez me dijeron, si tú no estás a salvo, no puedes salvar a nadie, teníamos que cuidarnos entre nosotros.

¿Recuerdas detalles en particular como vestimenta, algún tipo de instrumento médico que usaste, algún arma que te haya impactado de los policías, o detalles del movimiento indígena?

Desde la parte humanitaria, como los indígenas como se movilizaban, y a las personas como salían a organizarse, pedían mascarillas con una solución, para estabilizar el ph para que no se asfixien. Vi a los indígenas que se movilizaban en familias, vi a niños pequeños que les dejaban en el parque, tras de los árboles para que no les pase nada, pero los policías corrían donde estaban los niños y lanzaban bombas, nos tocaba cuidarles a los niños, ver como se organizaron en grupos.

Había un camarógrafo extranjero que grababa en la zona de conflicto, y los policías resguardaban, no recuerdo bien si era la contraloría, cuando el Rodrigo que fue nuestro guía paramédico al mando, dijo alto, que nos agachemos y escuchamos disparos, bombas, y cuando levantamos la mirada, vimos al camarógrafo caído, fuimos a socorrerle de una, pero al ver a los lados habían policías apuntándonos, entonces levantamos la bandera, ellos ahí dejaron de abrir fuego, el camarógrafo tenía un impacto en la cara alrededor del pómulo izquierdo, que atravesaba incluso hasta fosas nasales, había entrado el impacto, perdía mucha sangre, lo llevamos al hospital porque esa herida era bastante considerable, ya que estaba comprometido hueso, dentadura y otro elemento anatómico, había otros compañeros de medicina que estaban en otras brigadas con profesores de la UTE, obviamente no puedes abandonar tu brigada, veas a quien veas, ya formaste un equipo, tienes la responsabilidad de mantener el orden establecido, los polis empezaban a actuar de forma incorrecta desde mi

punto de vista, el camarógrafo no estaba protestando, estaba haciendo su trabajo, de igual manera no respetaron a los niños, hicimos cercos, para sacarles de ahí.

Los indígenas estaban organizados desde que pasaba la Católica, algunos cuidaban los carros, no permitían que pasen ambulancias, porque se supone que pasaban armas, pero nosotros fuimos en una ambulancia el primer día, entonces lo que hicieron, se pararon en frente y revisaron, a ver si teníamos bombas debajo, en las partes, nos hacían levantar las manos, supongo que si había cabecillas en el segundo día, había líderes hablando, había dos al mando en cada grupo, decían “ por nuestro hermanos muertos vamos a tomarnos esto, vamos a seguir”, si a tal hora no nos informan, tenemos que avanzar, si había personas que eran la voz que dirigían a los indígenas.

¿Qué te enseñó como estudiante de medicina esta protesta?

Hice bastantes conocidos, el que era de la Cruz Roja, sigo en contacto, con personas que estuvieron allá. Me tocó aprender, era un doctor particular, nos dijo no tenemos medicamentos, la presión está elevada por los síntomas, y aprendes nuevas técnicas, porque el doctor en la rural le tocó estabilizar la presión con una maniobra, física o mecánica que mejor dicho es aplicar un poco de presión en la arteria carótida y masajear y así estabilizas la presión y en caso más grave hacer presión en las cuencas oculares y esperar que se estabilice, entonces así aprendí algunas maniobras y técnicas, y te da experiencia en control de heridas, fue un primer internado rotativo, porque en la Salesiana y en el arbolito, en la sala de emergencias, decías necesito sutura, coger vía, y si pude establecer relación con las personas que estaban ahí.

¿Y, dentro de la Salesiana, qué pasaba?

Era más tranquilo, hasta que llegaba la tarde y movilizaban los heridos hacia la Salesiana o a la Católica, entonces ahí tocaban estar pendiente del estado en que llegaban, estabilizamos a los que llegaban heridos, era un hospital ambulatorio donde se trataban, con camillas improvisadas, o los que podían caminar solos lo hacían, hasta que se pueda manejar el estado de salud de esta persona.

Sargento primero (Instructor de paracaidismo, fuerzas especiales)

¿Cómo dentro de la vida militar se maneja las cadenas de mando en los niveles jerárquicos del ejército?

Tenemos de menor a mayor, empezando por quien hace la conscripción, un año en el ejército, o dos en Chile, de ahí los soldados profesionales que son los que optan por hacer el curso, que se rigen a las leyes de cada país de acuerdo a su nivel de entrenamiento de seguridad y defensa; va desde el soldado, cabo, sargento, suboficial, los subtenientes, tenientes, capitanes, mayores, tenientes coroneles, coroneles, generales, general de brigada, general de división y general del ejército, que prácticamente es la mayor jerarquía, en la tropa es el suboficial mayor.

¿Los cargos más altos, cómo se designan?

Como en todo ejército, con cursos de perfeccionamiento, los oficiales van a la Academia de Guerra, a los institutos de perfeccionamiento en la rama que se desempeñan ellos. Los generales trabajan por méritos, y los ministros los manejan políticamente, de acuerdo al perfil de carrera, los designa el gobierno de turno, a los generales de turno, la Junta de Calificación desde que se gradúan en la escuela de oficiales, las misiones cumplidas, que van sumando puntaje, reconocimiento de algún país, les acredita para los grados superiores.

¿Has visto algún caso de desacato en Ecuador o militares juzgados por desobediencia?

Nosotros teníamos nuestra propia corte de juzgamiento, pero ahora nos regimos, a las leyes y reglamentos militares, a los derechos humanos y al derecho internacional humanitario. Para el uso proporcional de la fuerza, estas habilitado a usar tu armamento pero en forma progresiva, de acuerdo a como se presente la amenaza, si ves, que tú y tu gente se siente amenazada o en peligro y estás recibiendo fuego, ya sea de cualquier persona, ya sea civil o militar, es lógico que estás en condiciones de hacer uso de tu arma, no estás rompiendo los convenios de Ginebra, ni estas irrumpiendo en el derecho humanitario internacional que son derechos de cada persona.

¿Has sabido de algún militar que haya cometido desacato?

Hasta el momento no hemos tenido problema, si ha habido, pero ha sido manejable, cuando ya han visto como se presenta la situación, entonces ellos han entrado en situaciones, se han dado cuenta que la vida de uno es la que vale, y la del compañero, como tú sabes el factor humano es lo más importante en cualquier empresa o institución. Si ha habido gente que ese rato ha dudado de lo que tienen que hacer, ya se ha visto la situación seria, como se vio aquí en octubre el año pasado, entonces imagínate, ver policías quemados, compañeros caídos, es donde tú también tienes que entrar en situación y actuar con lo que el estado te dio, sin vulnerar los derechos humanos.

¿Sabes cómo se maneja una situación, cuando alguien no acata una orden?

Él ya entraría a un consejo de disciplina, donde su falta será juzgada al nivel de gravedad, la importancia de la misión, o el estado que estaba la situación al cometerse la falta, nosotros cumplimos órdenes siempre y cuando estén amparadas en la constitución, porque sobre ella no va nadie, ni siquiera nuestro reglamento, no hay argumento que valga, lo que tu recibes son órdenes amparadas en la constitución, y peor atentar contra personal civil.

¿La cuestión de la disciplina y los castigos, han cambiado desde cuando tú entraste?

Hace 26 años que entre a la constitución, ha cambiado muchísimo, incluso tenemos conocimiento de derechos humanos y de la normativa de la Corte de la Haya, nosotros firmamos los convenios en los que nos regimos. Antes se vulneraba bastante los derechos humanos, ahora somos más técnicos, salvaguardando la integridad de las personas.

En el Ecuador, ha habido casos de conscriptos muertos, por caprichos de un superior donde el soldado terminó muerto. ¿Cómo procede el ejército en estos casos?

Si resultó muerto el ejército procede según el COIP (Código Orgánico Integral Penal), donde el soldado es juzgado como cualquier persona común y corriente, porque en Ecuador ya no tenemos el juzgado militar, ellos solo juzgan cuando son faltas cometidas en tiempos de guerra. Es separado de la institución o le dan facilidades para que haga su defensa, porque prácticamente es un delito.

Octubre 2019. En la revuelta social, ¿Cómo es estar en un estado de excepción, tú como militar, como vista la función del estado, se excedió?

De que hubo excesos, los hubo; una cosa es ver por redes sociales, y otra es estar en la situación. Yo estaba en la esquina del Municipio de Quito, y también en la esquina donde quemaron al policía por la Plaza de Santo Domingo. Te dicen actúe hasta que se vea amenazado, y tú al recibir piedras, palos e insultos, tienes que ser de palo, pero llega un límite, donde ves caer un compañero, donde te dijeron todos entran y todos salen, sea muerto o vivo pero sale.

Es difícil ver a tu compañero mutilado, solo porque éramos fuerza pública, nos tiraban esos voladores, como misiles al frente, eran artesanales, al ver eso, prevalece el yo personal de salvar tu vida y cuidar de tu compañero. Tú ya no ves a la persona como un manifestante común sino como un oponente, no se utilizó armas letales; nadie ve el trasfondo de la situación, uno es también es pueblo, servimos al pueblo, pero si el pueblo te ataca, tú qué puedes hacer, porque tú también tienes familia, y ves por tí y los que están en casa.

¿En el estado de excepción, hubo Juzgados por exceso de fuerza?

Sí, supuestamente hubo exceso de fuerza, porque quemaron al policía, ahí tienes que entrar con fuerza para salvarlo, cuando quemaron las tanquetas militares en Tambillo, se tuvo que entrar con fuerza, sino iba a morir calcinado o apedreado (el conductor), simplemente te juzgan porque no debió haber actuado así, no se dan cuenta el trasfondo de la situación, el espíritu de cuerpo y el compañerismo es el que prima donde nosotros, y si me excedí en la fuerza fue por salvar al otro. Ellos están en juzgados por atentar contra los derechos humanos, el peor panorama es que pueden ser dados de baja, en el ejército los abogados nuestros son lo peor

¿Al ministro de Defensa, cómo lo eligen?

Lo eligen de una terna, entre generales retirados, y desde el régimen de Correa puede ser cualquier persona civil, que tenga conocimiento de defensa y seguridad, lo hacen en la FLACSO, las maestrías. Se lo designa de acuerdo a la conveniencia del ejecutivo.

¿De la manifestación de octubre recuerdas detalles, qué tipo de vestimenta o armamento usaron ustedes?

Utilizamos equipo de disuasión, escopetas con cartuchos de goma y cartuchos selectivos, son saquitos de arena y los de goma usan perdigones de caucho aturdidores, que explotan a cierta

distancia como si fueran balas reales, agente químico el gas lacrimógeno, granadas de corto y largo alcance y granadas de mano, toletes y equipo de protección individual. Las armas caseras de los manifestantes eran fabricadas con tubos galvanizados en forma de morteros, nosotros lo conocemos vulgarmente como los “rambos”, los forran con esquirlas, clavos, grapas, vidrio molido, a lo que detona sale y la metralla vuela y tiene alcance limitado. En octubre del 2019 habían bastantes venezolanos infiltrados, y ellos son los de la idea del armamento casero, incluso había personal armado, se detuvo a varios, incluso el guambra que se botó del puente de San Roque, él estaba armado, se vio que los motorizados lo iban a coger lo más fácil fue botarse, nadie vio eso, la gente pensó que la policía lo botó, las cosas no fueron así, fueron diferentes.

¿Castigos internos como parte de los entrenamientos, o para crear disciplina de formación?

Más que todo la formación rústica en todo ejército, lo hace Estados Unidos, Alemania, Rusia, Inglaterra, todos los ejércitos, la Legión extranjera; es agreste, con insultos, con patadas con acondicionamiento físico, es lo que te forma el carácter, en una guerra cuando caigas prisionero nadie te va a tratar bien, entonces te forman el carácter, la gente lo ve como un castigo, es una formación del carácter, donde tú ves si estas para eso o no, incluye sillas eléctricas rústicas, cuatro días y tres noches sin tomar agua, si caes en un desierto tienes que conocer tus límites, hasta donde puedes llegar.

Susurros de mi versión 2.0

Largometraje/realización cinematográfica individual

La creación del personaje: David

La vida interior de tu personaje: tiene lugar desde el nacimiento hasta el momento en que comienza tu historia. Es un proceso que forma el carácter.

Nombre: David Esteban Fajardo Gallardo

Edad y lugar de nacimiento: 21, Tulcán-Carchi-Ecuador

Relación con la infancia:

¿Cómo fue su infancia? Fue hijo único, su madre lo presionaba para que se haga cargo del negocio, su padre era muy estricto con el dinero, aunque no pasó necesidades económicas.

¿Cómo ha influenciado eso en su vida? Su casa siempre fue un lugar de reunión tanto para sus amigos como familiares, ya que sus padres era sobreprotectores.

¿Qué relación tenía con familiares, amigos, padres...? Por estar cerca de la frontera con Colombia y las zonas rurales de Tulcán que son agrícolas, su círculo de amistades era muy variado. Sus padres son comerciantes de ropa entre Colombia y Ecuador, por lo que también les ayudaba en la mayoría de su tiempo libre.

Relación con la adolescencia:

¿Qué relación tuvo con el despertar de su sexualidad? Conoció a Doris a los 15 años, ya que sus padres eran dueños de farmacia a unas cuadras del local donde trabajan los padres de David. Doris tenía 17 años y había aceptado un cupo para estudiar medicina en Quito, con una beca del estado. Desde entonces fueron buenos amigos y antes de irse a la capital ella aceptó ser su novia, y ambos perdieron su virginidad.

¿Y con su cuerpo? Al desarrollarse comienza a practicar levantamiento de pesas

¿Vivió el paso a la vida adulta de una manera saludable? En su entorno, en las fiestas populares era costumbre la ingesta de alcohol desde edades tempranas.

¿Optó por una actitud rebelde? Riñas aisladas, pleitos menores, ya que sus padres lo vigilaban mucho.

Relación con su familia:

¿Se siente aceptado? Sí, aunque su padre opina que Doris está fuera de su alcance.

Relación con los espacios:

¿Qué relación tiene con el lugar en el que vive actualmente? Se enlistó en el ejército cuando cumplió 18 años, por escapar del asedio de sus padres, y tener su propio dinero, hasta los 20 sirvió en el destacamento militar El Carmelo, después pidió su pase a Quito para vivir con Doris que ese mismo año comenzó su internado en el hospital; no le gusta mucho la ciudad, sin embargo lo acepta hasta que Doris se gradúe.

Relación con su cuerpo:

¿Tiene complejos corporales? Es delgado, le acompleja un poco su estatura.

¿Se cuida y es deportista? Nunca come afuera, si no es necesario. Le gusta el volleyball, aunque siempre apuesta con ese pretexto.

¿Cómo viste? Le da igual. Aunque viste más formal, cuando va a la capital y conoce a los amigos de Doris.

¿Usa la vestimenta para lucir, aparentar? Le gustan las gafas

¿Fuma? ¿Se droga? No usa drogas duras o sintéticas, pero si bebe a solas.

Relación con su profesión:

¿Escogió su profesión? Cree que puede conseguir contactos en la frontera para ayudar a sus padres a montar su propio negocio de ropa, aunque escogió la carrera militar, por escapar del asedio de ellos.

¿Se la brindó las circunstancias? Sí por el ambiente propio de la frontera, en la ciudad de Tulcán viven varios militares, los destacamentos fronterizos, le gustaba apuntar a los contrabandistas en los pasos clandestinos.

¿Es feliz trabajando en lo que trabaja? Sí, está acostumbrados a las órdenes, pero le atrae las facilidades que le da el ejército para una carrera universitaria.

Relación con lo material:

¿Es importante el dinero? Piensa en eso muy a menudo porque quiere formalizar su relación

¿Gana suficiente? No, pero le gusta el prestigio del uniforme, en su tierra natal, al mudarse a la ciudad, duda.

¿Es capaz de hacer cualquier cosa por dinero u odia a la gente materialista? Tienen sus límites todo al margen de la ley, por la profesión de mercaderes de sus padres.

¿Es superficial? Para nada, tiene conciencia social

¿Tiende a acumular cosa (ropa, objetos, etc...) o vive con lo mínimo? Vive con lo necesario porque también apoya a sus padres

Relación con la moral:

¿Es correcto? Pues debido a la profesión de sus padres, le gusta cumplir con la palabra

Relación con el lenguaje:

¿Su lenguaje lo relaciona directamente con su origen o clase social? Usa los modismos propios de su entorno, es machista por influencia de su padre, le molesta que se burlen de su forma de hablar.

¿Habla rápido o lento? Rápido

¿Usa un lenguaje culto o llano? Llano

¿Es un gran comunicador/a o nadie lo entiende? Tiene bastante fluidez de palabra y buen trato con las personas por lo que es comerciante y tiene relación con personas colombianas

Relación con la sociedad:

¿Le preocupa la política y la sociedad? Sus padres le contaron de algunos vecinos emigraron cuando hubo el feriado bancario, por lo que piensa que se necesita un cambio social.

¿Qué tipo de pensamientos tiene en relación a los temas tabú? Pues muy abierto cuando llegó a la ciudad se encontró con otras formas de pensar pero se adaptó

Relación con el ocio:

¿Qué hobbies tiene? Le gusta los juegos de estrategias.

¿Le gusta llenar su tiempo libre? Prefiere las caminatas al aire libre

¿Le gustan los hobbies en grupo? ¿Solitarios? En grupo

Si lee, ¿lee mucho? ¿Qué autores? No lee mucho

Si ve series... ¿Qué series ve? Series de acción, de fuerzas especiales, de Vietnam

¿Le gusta el cine, los deportes o coleccionar sellos? ¿Por qué? Le gusta el cine comercial, al estar en la frontera los locales de ventas de cds abundaban con películas de Hollywood. Colecciona monedas.

La vida exterior de tu personaje tiene lugar desde el momento en que tu película comienza hasta la conclusión de la historia. Es un proceso que revela el carácter. El cine es un medio visual. Debes encontrar formas de revelar los conflictos de tu personaje visualmente.

Antes del paro, tenían planeado con Doris regresar a Tulcán a festejar el cumpleaños de David, pero la movilización masiva de transportistas primero y después del movimiento indígena, obligó a ambos a posponer su viaje.

Doris no abandona al niño indígena en el hospital y vuelve con él a buscar a sus padres en la zona de conflicto con el pretexto de dejar insumos en las universidades que funcionan como centros ambulatorios.

David al ver que las protestas suben de tono, cuestiona las órdenes de sus superiores cuando mira las noticias oficiales y la de los canales en internet.

Doris decide apoyar el cerco humanitario de los estudiantes de medicina

David soborna a la prostituta para no acostarse con ella

David ayuda a escapar al líder indígena, incurre en desobediencia al botar su fusil al suelo cuando se opondría a disparar al día siguiente.