

**Dirección de arte  
para cine y elementos  
emergentes del  
discurso de identidad  
nacional en Prometeoσ  
deportado(2010)**

**DIRECCIÓN DE ARTE PARA CINE Y ELEMENTOS EMERGENTES DEL DISCURSO DE IDENTIDAD NACIONAL EN PROMETEO DEPORTADO(2010)**

**CINEMA ART DIRECTION AND EMERGING ELEMENTS OF THE NATIONAL IDENTITY DISCOURSE IN THE ECUADORIAN FILM PROMETEO DEPORTADO(2010)**

**RESUMEN**

En este trabajo se analizan elementos de la Dirección de Arte utilizados en la producción audiovisual Prometeo deportado, y su importancia para revelar la presencia de elementos emergentes del discurso de identidad nacional. A través de la definición de los componentes de la dirección artística y su papel en la narración visual, se especifican los recursos técnicos y expresivos empleados para establecer una conexión con los temas recurrentes en la conformación de la identidad nacional ecuatoriana.

**PALABRAS CLAVE:** Cine ecuatoriano, identidad nacional, dirección de Arte, análisis cinematográfico.

Copyright © Revista San Gregorio 2017. ISSN: 1390-7247; eISSN: 2528-7907 ©

**ABSTRACT**

In this paper we analyze some elements of the Art Direction used in Prometeo deportado, and its importance to reveal the presence of emerging elements of the discourse of national identity. Through the definition of the components of the artistic direction and its role in the visual narration, the technical and expressive resources used are specified to establish a connection with the recurring themes in the conformation of the Ecuadorian national identity.

**KEYWORDS:** Cinema, National Identity, Art Direction, Ecuador.

Copyright © Revista San Gregorio 2017. ISSN: 1390-7247; eISSN: 2528-7907 ©



ARTÍCULO RECIBIDO: 17 DE SEPTIEMBRE DE 2017

ARTÍCULO ACEPTADO PARA PUBLICACIÓN: 7 DE DICIEMBRE DE 2017

ARTÍCULO PUBLICADO: 31 DE DICIEMBRE DE 2017

## INTRODUCCIÓN

En la división departamental del proceso de realización de un material audiovisual, se puede percibir que la Dirección de Arte reúne una serie de características que hacen de ella, una de las áreas más interconectadas con todas las fases del trabajo en la producción y posproducción del audiovisual<sup>1</sup>. Se hace necesario precisar que la dirección artística existe para diferentes medios como la publicidad, el cine, los espectáculos, los videojuegos, la edición de libros, etc., por lo que en lo concerniente al presente trabajo, se hará referencia solo a la producción audiovisual para cine, con algunos ejemplos puntuales en publicidad, por la utilización de herramientas formales y expresivas similares, pero que se distinguen una de otra en lo más importante: la finalidad.

Al ser el Director Artístico la máxima autoridad del Departamento de Arte, es el responsable de coordinar y supervisar todo lo referente al diseño en el set: ambientación, vestuario, escenografía y objetos de acción (utilería), así como también el manejo de la correspondiente partida presupuestaria. Según Eduardo Oejo (2004) la procedencia del Director de Arte está en, "... una mezcla de habilidad manual, sentido artístico, imaginación y, sobre todo, el dominio de la técnica"(p.37), por otro lado, Katz y Nolen (2012), mencionan algunas de las experticias que debe tener un director artístico: "conocimiento de arquitectura y diseño, un conocimiento a fondo de los estilos de decoración y vestuario de todos los períodos, habilidad gráfica, agudeza financiera, y un conocimiento a fondo de todo lo concerniente a la producción, incluyendo fotografía, iluminación, efectos especiales, y montaje".(p.1611)

Si el director de arte de una producción audiovisual "construye" el espacio que se ve,

que se percibe, en una película, entonces esta selección de fragmentos que pone en escena, de cosas que aportan significado a la historia narrada, funcionan como cápsulas de acontecimientos, que al estar en el plano de la imagen crean una trama simbólica, que retrata en la película algunos de los valores identitarios de un pueblo, un país, una región. Su trabajo, como el bricoleur, no es el de elaborar estructuras a partir de hecho concretos, sino a partir de fragmentos de estructuras preexistentes que obedecen a un mundo en el que ya no nos encontramos y que, sin embargo, sirven para crear nuevos significados. De este modo su proceder puede estar condicionado por diversos factores, sea por los requerimientos propios del guión, criterios estéticos del Director o situaciones fortuitas de índole social o económica. Son las creaciones del Director de Arte - estos fragmentos encapsulados de la realidad llevados al fotograma, así como su criterio al estructurar su colocación- componentes importantes dentro de la producción cinematográfica para revelar elementos emergentes de esa identidad.

El objetivo del presente trabajo es identificar el empleo de los recursos de la Dirección de Arte en la película *Prometeo deportado*(2010), y analizar si los mismos logran visualizar elementos emergentes y novedosos en el discurso de identidad nacional de Ecuador.

## II. METODOLOGÍA

La metodología utilizada para la realización del presente trabajo consiste en la revisión bibliográfica (para enlazar conceptos de sociología, semiótica, teoría de la cultura y cine) como acción principal, así como el análisis de contenidos de la película *Prometeo deportado*.

Para entender el concepto de análisis de contenido, hay que recurrir a lo intuitivo, pues la misma definición abarca dos conceptos diferentes, en tanto "análisis" es estudiar, revisar y "contenido" es información. Al tratarse del cine la naturaleza de este estudio se torna más compleja, en parte porque los contenidos cinematográficos pueden ser objeto de una doble lectura; de un lado, lo referente a cuestiones técnicas, uso de recursos y herramientas, y por el otro, lo relacionado con la interpretación iconográfica de las imágenes.

1. Al margen de los criterios que consideran el rol del Director de Arte solamente dentro de la etapa de producción, el peso de las nuevas tecnologías en el tratamiento de la imagen, así como la recurrencia de nuevas herramientas y nuevos entornos virtuales dentro del producto audiovisual, hacen que deba ser supervisada la posproducción en base a la estética definida desde el inicio.

Según la propuesta de Abela, J. A. (2002) "los pasos en el proceso de análisis de contenidos son: 1.- Determinar el objeto o tema de análisis, 2.- Determinar las reglas de codificación, 3.- Determinar el sistema de categorías, 4.- Comprobar la fiabilidad del sistema de codificación-categorización, 5.- Inferencias". (p.11)

Para analizar los contenidos de las piezas audiovisuales serán referidas entrevistas a los autores, artículos tanto de revistas académicas como de la prensa digital o impresa, así como las herramientas de la narrativa audiovisual y la semiótica de la imagen. Por su denominación más afín con este estudio, se utiliza una clasificación más específica de los componentes escenográficos, los llamados por Marcel Martin "no específicos porque no pertenecen exactamente al arte cinematográfico y son usados por otras artes" (Marcel, 2002). Desde el fotograma se van a analizar procedimientos en la dirección de arte, tanto en la estructuración de las escenas como en la selección de objetos y ambientes, y la implicación de estas dinámicas en la presentación de nuevos factores al discurso de identidad nacional ecuatoriana, analizando sus aportes a la perspectiva de la integración cultural y la formación de la conciencia nacional.

Para la realización de este artículo se ha tomado como referencia visual y muestra, la versión de la cinta *Prometeo deportado* (2010), contenida en la compilación *Doce miradas del cine ecuatoriano* (2013) en formato DVD, elaborado por el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. El procedimiento para el análisis de estas obras inicia con la descripción del argumento, la revisión de la ficha técnica, la compilación de material de prensa y artículos especializados relacionados, la identificación de la temática, así como el análisis visual de la dirección artística y, en referencia a cuestiones puntuales del discurso de identidad, el análisis narrativo y semiótico de una secuencia modelo.

### III. MARCO TEÓRICO

#### III.1. NACIÓN, NACIONALISMO E IDENTIDAD

Los conceptos de nación y nacionalismo, van intrínsecamente vinculados al desarrollo y crecimiento del Estado, y son especialmente difíciles de definir, así como de analizar. La nación es representada como una especie de

comunidad política entre nacionalidades más pequeñas, tiene en el escenario social amplia repercusión, debido a que representa un paso intermedio en la transición de los saberes individuales, pasando por las identidades regionales y nacionales, a la conformación del Estado. Autores como Anderson y Bottman (2008) señalan, (desde un espíritu antropológico) que nación es: "una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana" (p.23). El uso del término comunidad, en tanto categoría analítica, nos da un acercamiento más profundo a los referentes de identidad, los esquemas de vida, así como a la mejor comprensión de los lazos sociales (Crosa Prottoli & Tavernelli, 2009), permiten identificar de manera más eficiente, la naturaleza de la interacción propia de la nación ecuatoriana, sus visiones compartidas y sentido de pertenencia.

Una imagen recurrente en las ciencias sociales, para representar el concepto de identidad nacional es el crisol, esa especie de vasija donde se funden lenguas comunes, cultura y tradiciones de los pueblos. Nada revela mejor la naturaleza confrontadora y hostil que puede tener este proceso, donde, metafóricamente, se emplea fuego para combinar los elementos. Visto de esta forma, se deduce que los componentes de la identidad nacional sufren transformaciones en esta mezcla: unos se volatilizan, otros se robustecen, unos pierden completamente sus propiedades, algunos, simplemente desaparecen. El resultado será un Estado o nación.

Referido de esta manera, la identidad nacional pudiera ser producto de la ideología nacionalista (Kedourie, 1993). En la práctica es común que se invierta esta afirmación, muchas veces para minimizar las características negativas del nacionalismo. Los nacionalismos son deplorables cuando se entiende como un exagerado orgullo del propio país, cuando los individuos creen que su nación es la mejor y las demás desastrosas. Ése es el sentido habitual de nacionalismo.

#### III.2. ELEMENTOS QUE GENERAN COHESIÓN SOCIAL, EL ORIGEN DE LA IDENTIDAD

El hombre no puede ser estudiado como un ser autónomo y aislado de su contexto social, en su desarrollo se involucra en un proceso

mutuo de intercambio y transformación con este contexto, su identidad individual interactúa con factores de diferentes tipos que luego transmutan en identidades colectivas. Giménez, (2004) comenta que: “podemos hablar de identidades colectivas sólo por analogía con las identidades individuales. Esto significa que ambas formas de identidad son a la vez diferentes y semejantes entre sí”(p.26). Estas interacciones son propiciadas por elementos tan diversos como: las políticas del Estado, las tecnologías, las creencias, ritos y cultos religiosos, la naturaleza, la ubicación geográfica, la cultura y las tradiciones, entre otros. Canán, (2015) señala: “Desde un punto de vista dinámico, los comportamientos y actitudes que constituyen o definen una identidad nacional no pueden ser cualesquiera sino que tienen como una característica necesaria la de tener cierta estabilidad” (p.6). De este modo podrían estar asociados los hábitos, lo habitual, lo que se realiza con asiduidad, como un factor generador de identidad local o regional.

La identidad solo puede formarse desde la cultura y sus recursos, existe una estrecha correspondencia entre ellas, el entramado que se genera en el entorno sociocultural, las estructuras y dinámicas establecidas entre diversos factores, tienden a impactar de manera significativa en la construcción de la identidad.

Otro de los elementos a retomar del concepto “puro” de identidad, es el autorreconocimiento y la visión que construye el individuo para “afuera”, para que sea percibida, y la manera en que este aspecto tan personal y privado afecta la rigidez del discurso de identidad nacional, de manera que no será necesario haber vivido en determinado país, lugar o territorio, para sentirse parte del mismo. Esta relación individuo-colectivo, que cristaliza en la identidad, tiene su paralelismo con los procesos de creación colectiva que suceden en el cine. En este arte, la perspectiva personal del Director no necesariamente se presenta de forma rígida, sino enriquecida y matizada por los aportes de su equipo de trabajo, en una clase de “acuerdo” o más bien un “entendimiento”, en el sentido que refiere Eero Tarasti en La comprensión, la incomprensión y la autocomprensión.(2002)

El cine, desde sus historias narradas, se convierte en ese espacio virtual que genera comunidades, además de reafirmar y dialogar con los saberes que generan lazos sociales. Desde

sus propuestas aporta nuevos elementos al discurso de identidad nacional y regional.

### III.3. ESPACIO DE LA HISTORIA Y ESPACIO DEL DISCURSO. LA ESCENOGRAFÍA

La imagen es el componente esencial del lenguaje del cine, su criterio de realidad es particularmente complejo y se debe, en gran medida, a la ambivalencia que el dispositivo que las registra contiene en su naturaleza, por un lado, está diseñado para captarlas con absoluta precisión y objetividad, por otro, el sentido de las mismas, su orientación, está sometido a los criterios estéticos del Director (Marcel, 2002), que las utiliza y manipula, también, para referirse a espacios fuera de campo, de naturalezas diferentes, que pueden trocar nuestra percepción del tiempo. El montaje cinematográfico es una manera de organizar y dar sentido a estas imágenes para evidenciar estos criterios estéticos y espacios imaginarios. Ya desde los inicios del montaje cinematográfico, se hacía notar cómo estas alteraciones espacio-temporales iban ampliando, en nuestra percepción, conceptos comunes como territorio e identidad nacional, como consecuencia se fueron desligando los mismos de lugares, situaciones y eventos “reales”, sustituyéndolos por centros virtuales de identidad. Generando comunidades.

En la narración cinematográfica, el espacio de la historia es analógico. Y según Casetti y Di Chio:

Se organiza alrededor de tres ejes principales: El primero definido por la oposición in/off, que se corresponden con espacio en campo/ fuera de campo; el segundo definido por la oposición estático/dinámico, según se muevan, o no, los personajes en el campo, el movimiento proceda de la cámara o se muevan ambos a la vez; el tercero definido por la oposición orgánico/disorgánico, según se presente más o menos conexo o unitario, más o menos caótico, disperso o fragmentado. (Casetti y Di Chio, 1991:138 y ss)

En este análisis se hará focalización en el primer eje, en el espacio explícito de la historia, en el fotograma y el campo que cubren sus cuatro bordes, y por consiguiente el intento de interpretar aquellas asociaciones que inducen al espacio implícito, a lo que no puede ser visto, al fuera de campo; para abordar referencias puntuales al tema de la identidad nacional y sus signos representativos.

En lo referente al espacio del discurso, el cual consiste en la "zona enmarcada hacia la que el discurso dirige la atención del público implícito, esa porción del espacio total de la historia que se "comenta" o en la que nos centramos, según los requisitos del medio, a través de un narrador o del objetivo de una cámara" (Chatman, 1990: 109-11), se va a señalar la importancia de los elementos que generan atracción y coparticipación, por parte del público, en un intento por descifrar mecanismos que hacen "identidad", resultados de una construcción conjunta, sitios comunes que desde la lectura potencian lo que se enfoca. Para hacer notables estos enfoques serán utilizadas algunas herramientas de los análisis semióticos de Barthes, en lo referente al sentido de la imagen y sus niveles. Ayudarán a complementar estos argumentos las descripciones de elementos específicos y no específicos, en el diseño escenográfico, en los elementos desplegados en la escena.

La clasificación de los componentes de la escena se va a realizar según la propuesta de Marcel Martin, que distingue y divide en: 1-iluminación, 2-vestuario, 3-Los decorados, 4-El color, 5-La pantalla (en una actualización de este componente, se elige la denominación formato), y 6-El desempeño actoral. (Marcel, 2002: 63-82)

#### IV. DISCUSIÓN Y RESULTADOS

##### IV.1 DE LA IDEA A LA IMAGEN, LOS COMPONENTES DE LA ESTRATEGIA VISUAL

En el diseño de una escena y su montaje, la dirección de arte para cine asume ciertas mediaciones tecnológicas inevitables debido a la naturaleza del medio que visualiza la narración: la fotografía. Ésta persigue acortar la brecha entre la realidad y su representación, mediante la simulación exhaustiva del espacio y los objetos para la toma fotográfica definitiva. En el cine actual "nos acercamos cada vez más a eso que llaman la «alta definición» de la imagen, es decir, a la perfección inútil de la imagen. A fuerza de ser real, a fuerza de producirse en tiempo real, mientras más lograda la definición absoluta, la perfección realista de la imagen, más se pierde el poder de la ilusión" (Baudillard, 1998, p.28). En el teatro, por ejemplo, el montaje se guía por el principio del emplazamiento, donde el público, de manera consciente se sumerge en la ilusión, Benjamin, W. (2012) señala que:

"en el rodaje de una escena cinematográfica no existe ese emplazamiento. La naturaleza de su ilusión es de segundo grado; es un resultado del montaje. Lo cual significa: en el estudio de cine el mecanismo ha penetrado tan hondamente en la realidad que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir técnico, no es más que el resultado de un procedimiento especial."(p.15-16).

La representación "fiel" de lo establecido en el guión, en la dirección de arte no solo se remite a los elementos físicos de la escena, sino que habrá ciertas orientaciones del director que se definen como "expresivas", y que revelan las inclinaciones estéticas, el estilo, del mismo. Para valorar este grado de "fidelidad" alcanzado en la representación del relato cinematográfico, será necesario considerar, además, la naturaleza de la relación Director General/Director de Arte, en base al "entendimiento", por parte del segundo, de la respectiva propuesta del primero, de los significados que se le van a atribuir, tanto simbólicos como literales a los componentes de la imagen, así como las notas expresivas y énfasis requeridos por la intencionalidad del director. Tarasti (2002), señala que: "hay dos tipos de entendimiento: lo que corresponde con la expresión y lo que corresponde con el significado. Ambos están interconectados, de tal modo que no se puede entender la expresión si primero no se capta el significado". (p.8) Lo que lleva a analizar las claves para que estas ideas se representen en el espacio diegético y donde la dinámica de trabajo Director/Director de Arte puede generar licencias y libertades/restricciones creativas, en la propuesta final.

Esta aproximación y confluencia, de objetivos y visiones en la producción fílmica dependen, en gran medida, primero, al tipo de lectura realizado al guión, de su interpretación; y en menor medida, a las coincidencias y preferencias estéticas. Eco (1992), señala dos tipos de interpretación: "La interpretación semántica o semiótica, es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas."(p.36) La naturaleza del texto (guión), base del audiovisual, por su función estética, permite ser

interpretado de ambas formas, por lo que será interesante ahondar, a través de películas nacionales, qué tanto se debe entender desde la dirección artística, una idea del director, para concretar determinado aspecto visual, que apoye y contribuya al desarrollo de la narración. En el caso del cine ecuatoriano reciente, resulta oportuno destacar esta dinámica del acercamiento interpretativo/expresivo entre Director y Dirección de Arte, en *Prometeo deportado* (2010) de Fernando Mieles.

#### IV.2. PROMETEO DEPORTADO. DEL ENTORNO GRIS A LA REPRESENTACIÓN DE LA MEGADIVERSIDAD.

La historia narra el encuentro de un grupo de ecuatorianos de todas las regiones de su país, en un aeropuerto en la Unión Europea. El personaje protagónico es Prometeo, un mago con las manos esposadas por un truco fallido, que es dueño de una maleta mágica. Este encuentro es forzado, debido a que, irregularidades encontradas en los documentos migratorios de los viajeros, hicieron que las autoridades de la terminal aérea los juntaran en una sala, a la espera de poder deportarlos a su país de origen. En el inicio las interacciones entre los connacionales son mínimas, pero diversas situaciones y necesidades en común, hacen que vayan compenetrándose hasta formar una gran fiesta en la que cada uno aporta con su singularidad.

El director dice en una entrevista que acompaña el material audiovisual consultado, que: "...para mí, más que una película, fueron diez años de mi vida."(...) "En un punto es como que, realmente, no era mi historia, yo sentía que la realidad estaba llevando mi escritura" (*Prometeo deportado*, 2013). Esa voluntad de retratar un escenario en su máxima fidelidad, esa reconstrucción de la situación real (porque la película está basada en una experiencia vivida por él mismo en una terminal aérea), probablemente haya sido la orientación principal al departamento de Arte.

Las claves de estas directrices dadas al Director de Arte, para representar la angustia, el desarraigo, el rechazo, la soledad...del sujeto migrante, del viajero, pueden encontrarse en la manera de organizar, de dar sentido a la imagen, que Bárbara Enríquez, directora de Arte del filme, estableció en forma, color y ambientes, para cada escena. En una demos-

tración del entendimiento y la armonía con las expectativas del director del filme.

El gris como nulidad, la luz difusa, artificial en su totalidad, donde, por consiguiente, se tiene un mayor grado de libertad creativa (Marcel, 2002: 64), es utilizada como un medio para acentuar la frialdad y distancia de este imaginario territorio al que migran. Los planos abiertos y con poca estabilidad, de asimétrica composición, que minimiza la escala humana y a su vez generan tensión en la narrativa, el sonido, de poca diversidad, casi monótono y de naturaleza apacible, ausente en las primeras escenas, cuando en el interior de la sala de espera se desarrolla la acción. Ver figura 1.

Figura 1. Locaciones en *Prometeo deportado*, interior de la sala de espera. ©Fernando Mieles.(Ver Anexos)

Figura 2. Locaciones en *Prometeo deportado*, exteriores de la sala de espera. ©Fernando Mieles.(Ver Anexos)

En cambio, en el espacio circundante al área de espera, el color (igualmente frío) aumenta en saturación y contraste, se utilizan planos más simétricos, con predominio de la centralidad en la composición. Se resalta además el elemento tecnológico, lo pulcro, en referencia a un orden, al desarrollo como cualidad de un país. El sonido con tonalidades más agudas y diversas, destaca sin mayor esfuerzo, es una tentación a sentir la misma curiosidad y deseo por salir del encierro, como sienten los personajes.

El sentido de la imagen de esta obra, en general, puede ser estudiado en base al predominio de uno u otro de sus niveles. Barthes (1982) establece, en su análisis de la obra de Eisenstein, tres niveles de sentido: El nivel informativo, el de la comunicación, el del "mensaje"; El nivel simbólico, que se encuentra a su vez dividido en: un simbolismo referencial y un simbolismo diegético, incluso un simbolismo eisensteniano y El simbolismo histórico.

Utilizando esta clasificación se aprecia en esta película el primer nivel, el informativo, el cual se presenta de manera impecable en la imitación exhaustiva de una terminal aérea (notas de color, sonidos, atmósfera en general), dando paso a un nivel más profundo en la lectura de la historia, creando detalles más

sutiles que profundizan el espacio diegético. De ahí el paso fluido al segundo nivel, el simbólico, que tiene como característica su carácter inamovible, hecho con toda intención: es lo expresado por el autor; que va tras el receptor del mensaje. Pero no al que lo interpreta de forma simple, busca hurgar un poco más en la experiencia, al que la vida lo puso en esa circunstancia. El nivel simbólico es de una evidencia cerrada, como en este caso fue la experiencia real.

Vale traer como ejemplo la referencia al lugar donde sucede la narración, su escenografía: en este caso las señales identificadoras de los sectores del aeropuerto y, en general, los textos que aparecen en dispositivos y locales, están escritos en español y al revés, en una especie de cita a un entorno del absurdo, representado a través de una jerga de típico invento de adolescentes, quizá como un guiño metacinematográfico a la jerga nadsat, de *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick.

Figura 3. Locaciones en *Prometeo deportado*, señalética del aeropuerto y textos en dispositivos. ©Fernando Mieles.(Ver Anexos)

Por otro lado, la escena final de la película consiste en una fiesta en la que desfilan todos al son de la música, en una especie de carnaval, al parecer como una metáfora sobre el sentido de los nacionalismos en un país megadiverso como Ecuador. Al evocar al carnaval se recurre a la nulidad de los individuos, de los discursos. Bajtín, Forcat y Conroy (1974) nos refieren al respecto: "Durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia"(p. 9). Su noción de identidad nacional no da protagonismo al nacionalismo, lo sumerge en el absurdo. Al contrario de la noción de identidad como un crisol donde se funden las individualidades y sobreviven las más persistentes, estos nacionalismos son expuestos a la desaparición de sus límites en una ceremonia mayor, la de la alegría -último sentimiento que se debe perder ante la adversidad- confirman los personajes.

-“Fuera de nuestro lugar de origen, todos somos inmigrantes”- dice la voz popular, y de paso los personajes se ven identificados en el desarraigo, suma de muchos destierros voluntarios e involuntarios. El director parece

invitar a conocer esta “comunidad imaginaria” (Anderson y Bottman, 2008) que surge alrededor de un nombre: Ecuador, como referencia a una línea imaginaria que divide al planeta en dos hemisferios. Y toda esta acción se va a realizar en un espacio neutral donde va a ser diseccionado y aislado este cuerpo colectivo, cual espécimen en laboratorio de ciencias.

En un estudio denominado “Las representaciones sociales en torno a la inmigración ecuatoriana a España”, Claudia Pedone nos habla de la recurrencia, por parte de este país europeo, al discurso de “los lazos históricos y culturales” para justificar la llegada de inmigrantes latinoamericanos, y su posición abierta para recibirlos. En una parte de su estudio refiere: “Se trata de diversas estrategias que si bien aceptan la diversidad, establecen jerarquías en su interior las cuales aproximarían a algunos migrantes a las sociedades de destino, mientras que otros serían alejados”. (Pedone, 2002: 59) En esta película se refleja la naturaleza excluyente de estos procesos, hay referencia a esta selección como azarosa e injustificada: se representan desde el absurdo al ser ininteligibles para los personajes los mecanismos, protocolos y controles que se establecen para contenerlos en el espacio del aeropuerto.

Consideramos que la presencia en sí del sujeto migrante ecuatoriano, dentro de la producción cinematográfica nacional se ve a su vez enriquecida con otras características que revela esta película: la inocencia en general, el apego a sus costumbres y tradiciones, entre otras. En clara oposición a la representación de los inmigrantes que llegan a Ecuador: sirvan como ejemplo las cualidades totalmente opuestas de personajes colombianos en el cine ecuatoriano como Vinicio Cepeda en *Crónicas de Fernando Cordero* (2004), Greta en *A tus espaldas* de Tito Jara (2011) y Lorna en *Pescador* de Fernando Cordero(2012), por citar algunos.

## V. CONCLUSIONES

En el presente trabajo se identificaron los recursos de la Dirección de Arte empleados en esta película, así como la importancia de sus componentes a la hora de resaltar elementos expresivos y estéticos en la historia narrada. Se analizó la dinámica de la relación Dirección-Dirección de Arte y su contribución para que esta imagen final pueda representar

eficazmente la visión del Director, cuando las estructuras de colocación de los diseños escenográficos son armonizadas desde perspectivas expresivas y simbólicas similares.

La revisión de los conceptos de identidad, nación y nacionalismo dejaron en evidencia mecanismos empáticos en su fase formativa que son la base de procesos de identidad mayores, similares conceptualmente a la percepción que tienen las historias narradas del cine por el público que las sigue y se aglutina en torno a ellas, como comunidades que se crean imaginariamente y que contienen la esencia de la identidad local, regional y nacional.

Desde el enfoque de este estudio se pudo determinar que la Dirección de Arte en esta película revela en el manejo sutil de sus elementos (en este caso el empleo expresivo del color y la luz) la naturaleza hostil y discriminatoria de las políticas de “brazos abiertos” de países del primer mundo hacia la migración proveniente de naciones subdesarrollados. Se presenta desde el lenguaje incomprensible y a su vez absurdo de las señales del aeropuerto (componente de la escenografía) ese juego contradictorio de apariencias, que caracteriza el manejo político y las conveniencias.

Con la selección de un vestuario colorido y diverso se presentan las identidades locales, lo carnavalesco se convierte en el aglutinante para unir los conflictos regionales en un escenario megadiverso. Por este medio se contribuye a la redefinición del sujeto inmigrante, su aporte positivo y su papel de cambio en el escenario nacional actual, ya no es el que “abandona todo”, olvida y desconoce sus orígenes, ahora se incorpora al panorama cinematográfico como un elemento de equilibrio entre las visiones dentro-fuera de la realidad nacional, interactuando en comunidad y armonía con las diferentes nacionalidades del Ecuador, constituye un elemento diferente y novedoso. De ahí que el estudio de la Dirección de Arte es un instrumento importante para comprender, no solo el significado literal y expresivo de una obra cinematográfica, sino también las construcciones sociales en torno al individuo y su espacio. 

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abela, J. A. (2002). Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada.
- Alemán, G. (2012). Un acercamiento a las nuevas olas del cine latinoamericano: el caso de Ecuador. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (118), 79-85.
- Augé, M. (2001). No-lugares y espacio público= Non-places and public space. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, (231), 6-15.
- Bajtín, M. M., Forcat, J., & Conroy, C. (1974). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento (p. 252284). Barral.
- Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. *Análisis estructural del relato*, 4.
- Barthes, R. (1982). *El tercer sentido*. Unam.
- Baudrillard, J. (1981). *El sistema de los objetos*. Siglo xxi.
- Benedict, A. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*.
- Bordwell, D. (1996). La narración en el cine de ficción.
- Burtenshaw, K., Mahon, N., Barfoot, C., & Ken Burtenshaw, N. M. (2007). Principios de publicidad: el proceso creativo: agencias, campañas, medios, ideas y dirección de arte (No. Sirsi) i9788425221774).
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona.
- Chatman, S., & Prieto, M. J. F. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Cirlot, J. E. (2004). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- Crosa Prottoli, J., & Tavernelli, R. (2009). Identidad nacional y Estado excluyente: representaciones de la otredad y desigualdad de derechos. In *5ta Jornada de Jóvenes Investigadores* (p. 6). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires-facultad de Ciencias Sociales. Retrieved from <http://www.aacademica.org/000-089/25>
- Doce miradas del cine ecuatoriano. (2013). [DVD] Quito: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. CNCINE.
- Eco, U. (2011). *La estructura ausente*. DEBOLS! LLO.
- Eco, U. (2013). *Los límites de la interpretación*. DEBOLS! LLO.
- Flores, S. (2011). Sujetos en la historia: el nuevo cine latinoamericano y la frontalidad del discurso. *Perspectivas de la Comunicación-ISSN 0718-4867*, 4(2), 20-31.
- Genette, G. (1972). *Figures 3*. Seuil.
- Giménez, G. (2004). Culturas e identidades. *Revista mexicana de sociología*, 66, 77-99.
- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. *Representation: Cultural representations and signifying practices*, 13-74.
- Katz, E., & Nolen, R. D. (2012). *The Film Encyclopedia 7e: The Complete Guide to Film and the Film Industry*. Collins Reference.
- Kedourie, E. (1993). *Nationalism, fourth expanded edition*. Blackwell, Oxford, Cambridge, 1960(1961), 1966.
- León, C. (2005). Racismo, políticas de la identidad y construcción de "otredades" en el cine ecuatoriano. *Revista Chilena de antropología visual*, 5, 91-100.
- Lévi-Strauss, C., & Aramburo, F. G. (1964). *El pensamiento salvaje* (No. 04; GN405, L4.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Marcel, M. (2002). *El lenguaje del cine* (5th ed., pp. 63-82). Barcelona: Gedisa. Retrieved from <https://manualesdecine.files.wordpress.com/2010/03/martin-marcel-el-lenguaje-del-cine.pdf>
- Mead, G. H. (1934). *Mind, self and society* (Vol. 111). University of Chicago Press.: Chicago.
- Panofsky Erwin. *Estudios sobre iconología*, Alianza: Barcelona, 1984
- Panofsky, E. (2000). *El estilo y el medio en la imagen cinematográfica*. Archivos de la Filmoteca, (35)
- Pedone, C. (2002). Las representaciones sociales en torno a la inmigración ecuatoriana a España. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, (14).
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI.
- Placencia, M. E. (2008). 'Hola María': racismo y discriminación en la interacción interétnica cotidiana en Quito. *Discurso & Sociedad*, 2(3), 573-608.
- Pudovkin, V. I. (2013). *Film technique and film acting-The cinema writings of VI Pudovkin*. Read Books Ltd.
- Renan, E. (1992). *Qu'est-ce qu'une nation?: et autres essais politiques*. Presses pocket.
- Rolnik, S (2002). Toxicómanos de identidad: La subjetividad en tiempos de globalización, *Revista Criterios*, Número 33, p 150-155.
- Smith, A. (1997). *El fundamento étnico de la identidad nacional*. Smith, Anthony D. La identidad nacional.
- Talens, J., ROMERA, J., & Tordera, A. (1978). *Elementos para una semiótica del texto artístico. Poesía, narrativa, teatro, cine*, Madrid, Cátedra.
- Tarasti, E. (2002). La comprensión, la incompreensión y la autocompreensión. *Cuicuilco*, 9(25).
- Traverso Yépez, M. (1998). *La identidad nacional en Ecuador: un acercamiento psicosocial a la construcción nacional*. Abya-Yala.
- Veliz, M. (2010). *El Cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica*. Revista Lindes, estudios sociales del arte y la cultura, 1.

## ANEXOS



Figura 1. Locaciones en *Prometeo deportado*, interior de la sala de espera. ©Fernando Miele.



Figura 2. Locaciones en *Prometeo deportado*, exteriores de la sala de espera. ©Fernando Miele.

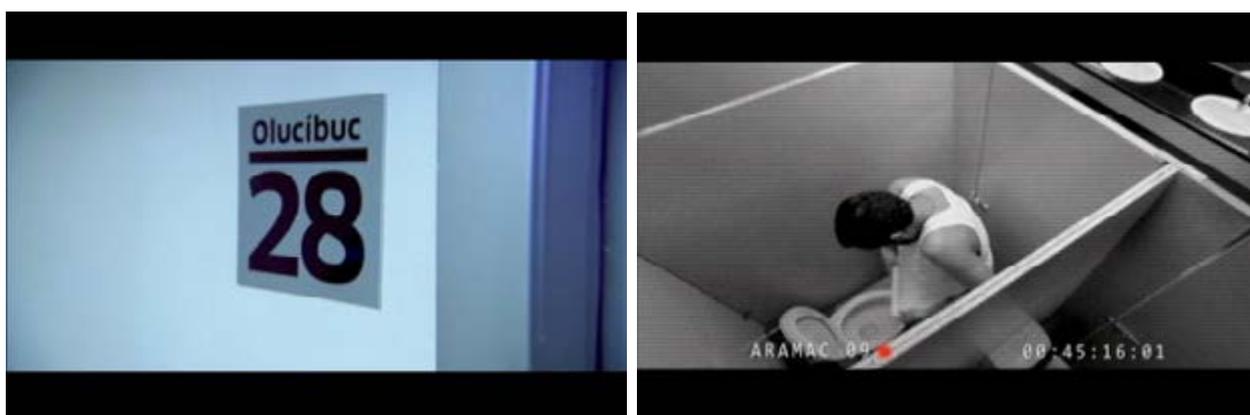


Figura 3. Locaciones en *Prometeo deportado*, señalética del aeropuerto y textos en dispositivos. ©Fernando Miele.

