

# Rock y Punk en el Cine Ecuatoriano Reciente: Discurso de la Marginalidad y de la Subjetividad

## *Rock and Punk in Recent Ecuadorian Cinema: a Discourse of Marginality and Subjectivity*

**Geovanny Narváez**

PhD por la Katholieke Universiteit Leuven/ KU Leuven, Faculty of Arts (Bélgica). Docente en la Facultad de Artes, Universidad de Cuenca/ UCUENCA (Ecuador).  
geonarvaez@yahoo.fr / walter.geovanny.narvaez@ucuenca.edu.ec

**Resumen:** En el cine ecuatoriano reciente se observa una presencia recurrente tanto en la imagen como en la banda sonora de jóvenes personajes caracterizados con los estilos rock y punk. Esta contribución toma cuatro estudios de caso en los que se analizan las estrategias, los efectos y los significados del rock y punk en los relatos cinematográficos: *Impulso* (Mateo Herrera, Ecuador, 2009), *Sin otoño, sin primavera: una balada punk* (Iván Mora, Ecuador/Colombia/Francia, 2012), *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* (Javier Andrade, Ecuador, 2012) y *No robarás... a menos que sea necesario* (Viviana Cordero, Ecuador, 2013). En estas narrativas audiovisuales del siglo XXI, provenientes de una cinematografía nacional, se aprecian dos tipos de discursos que se interrelacionan: un discurso de la marginalidad y un discurso de la subjetividad.

**Palabras clave:** cine ecuatoriano reciente, rock, punk, marginalidad, subjetividad.

**Abstract:** *In contemporary Ecuadorian cinema there is a recurring presence of young personalities characterized by rock and punk styles. This contribution takes four case studies in which narrative strategies, the effects and the meanings are analyzed in the cinematographic discourses: Impulso (Mateo Herrera, Ecuador, 2009), Sin otoño, sin primavera: una balada punk (Iván Mora, Ecuador/Colombia/France, 2012), Mejor no hablar (de ciertas cosas) (Javier Andrade, Ecuador, 2012) y No robarás... a menos que sea necesario (Viviana Cordero, Ecuador, 2013). In these audiovisual narratives of the twenty-first century, from a national cinematography, two types of discourses are interrelated: a discourse of marginality and a discourse of subjectivism.*

**Keywords:** contemporary Ecuadorian cinema; rock; punk; marginality; subjectivity.

Denominamos cine ecuatoriano reciente a la producción realizada en esta primera parte del siglo XXI, específicamente a partir de 1999 tras el estreno de *Ratas, ratones, rateros* de Sebastián Cordero. Se ha sostenido que la filmografía ecuatoriana anterior ha sido irregular y escasa, al punto de pasar casi siempre ausente de la historia del cine<sup>1</sup>; no obstante, aunque modesta su historia contiene títulos y directores que se han destacado en el siglo anterior.<sup>2</sup> Varios factores han permitido lo que se ha dado por llamar un despertar cinematográfico en este nuevo siglo, entre otros identificamos los siguientes: la globalización tecnológica, el fenómeno de la transnacionalización – la coproducción internacional y los apoyos supranacionales como Ibermedia desde el 2008 –; y, en el ámbito nacional, la aprobación de Ley de Cine (2006) y la creación del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador – CNCINE– (2006-2016).<sup>3</sup>

En esta nueva producción es interesante constatar la resonancia de un grupo de películas que en sus universos fílmicos, banda sonora y banda imagen, contienen elementos y medios concernientes al rock y/o punk. Vale indicar que aquí el término rock sirve para englobar subgéneros, por ejemplo, dentro género metal el *death metal*. Para cada caso y en un momento dado se explicará

[1] Por ejemplo, en *Magical Reels* (1990) de John King, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2003) de Paulo Paraguaná y *Latin American Cinema* (2016) de Paul Schroeder.

[2] Para el caso de la presencia de la música rock, tenemos a *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996) de Camilo Luzuriaga y *Sensaciones* (1991) de Viviana Cordero; la primera, una adaptación de la novela de Enrique Adoum, narra un contexto político y social caótico visto desde la mirada de los artistas e intelectuales; la segunda se ambienta en una zona andina, en una hacienda, con jóvenes personajes de la clase alta que huyen de la urbe en busca de inspiración, donde se mezclan rock y drogas en mundos subjetivistas.

[3] El CNCINE tras los cambios gubernamentales de los últimos años se ha transformado actualmente en ICCA (Instituto de Cine y Creación Audiovisual).

la correspondencia de un género musical con otro<sup>4</sup>. Por cuestiones metodológicas trataremos sólo aquellos filmes en donde estos estilos musicales son tomados como un tándem imagen-sonido<sup>5</sup>; por lo tanto, consideraremos las películas en las que la historia y los protagonistas están ambientados y caracterizados a través de estos estilos culturales. Este es el caso de: *Impulso* (Mateo Herrera, Ecuador, 2009), *Sin otoño, sin primavera: una balada punk* (Iván Mora, Ecuador/Colombia/Francia, 2012), *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* (Javier Andrade, Ecuador, 2012) y *No robarás... a menos que sea necesario* (Viviana Cordero, Ecuador, 2013).

¿Qué representa la recurrencia de estos estilos culturales/musicales en un cine emergente o “menor”? ¿cuáles son los efectos, motivos narrativos o estéticos que desprenden? Nuestro planteamiento es que el recurso audiovisual rock/punk despliegan dos tipos de discursos: un discurso de la marginalidad y un discurso de la subjetividad. Sin embargo, estos discursos se corresponden,

[4] Los antecedentes de estos estilos musicales contienen consideraciones importantes que permiten a priori una comprensión general, concretamente aluden a una manifestación cultural o contracultural de grupos sociales. Así, el *blues*, una expresión musical nacida de la población africana asentada en Norteamérica, se relaciona con la época de la esclavitud: “su origen se refiere a un estado de melancolía o depresión [que representaba] la emoción característica de los negros estadounidenses durante la segunda mitad del siglo XIX y posteriormente fue aplicado al tipo de canto que la expresaba” (LATHAM, 2009, p. 204). Este ritmo, que influyó en otros estilos populares en el siglo XX, desemboca en el *rock and roll* el cual, desde los años cincuenta, encabeza una gran familia y se ramifica en varios géneros y subgéneros. El rock, en el transcurso del tiempo, se ha apropiado de otros estilos musicales cuyos resultados han dado tendencias ligeras y populares, como el rock alternativo y el pop rock; y otras más radicales o *underground* como el *trash metal* o el punk (HEIN, 2004; LATHAM, 2009). Estas manifestaciones culturales –sub o contraculturales, como también suelen ser clasificadas– fueron acogidas de manera sistemática por las industrias musicales que las produjeron y distribuyeron a escala global. Estas hibridaciones musicales, en ciertos casos, sobrellevan aspectos de una sociedad y de una época determinada como la estética visual, musical e ideológica del movimiento punk de Inglaterra y EE.UU de los años setenta, cuyos representantes canónicos son Sex Pistols y Ramones donde los lemas principales son el *No future* y *Do it yourself*. En este mismo contexto de finales de siglo, MTV, la televisión por cable consagrada al video-clip, nace en los años ochenta propagando masivamente estas corrientes estéticas y musicales.

es decir, se asiste a un trayecto entre lo marginal y lo subjetivo y viceversa. En otros términos, la estética rock y punk ambientada en el cine ecuatoriano reciente no se asocia solamente a la marginalidad social sino también a la subjetividad. La recurrencia de estos elementos audiovisuales pone de manifiesto, a su vez, la expresión de los directores respecto de estos estilos musicales y del cine en general, lo que implica ciertas paradojas y desfases: una de ellas es, por ejemplo, que estas producciones se realizan en un contexto político de izquierda, apoyado por el Estado<sup>6</sup>, y es generado principalmente por grupos de clase media y alta<sup>7</sup>.

Para desarrollar nuestra propuesta dividimos esta contribución en dos apartados. En el primero revisamos a grandes rasgos el marco del debate respecto de estos estilos musicales y los discursos en el cine contemporáneo. En el segundo apartado, analizamos los estudios de casos en tres partes –rock y punk en la pantalla, canciones y letras punk y al final una breve apertura analítica de la banda sonora– en el que retomamos las clasificaciones propuestas por Michel Chion (1995) y Laurent Jullier (2006), a saber: mundo diegético o música de pantalla, mundo extra-diegético, mundo

[5] Si bien otras películas contienen soundtrack a ritmo de rock o punk, la parte visual es oblicua, nos referimos, entre otras, a: *Ratas, ratones, rateros* (1999), *Fuera de juego* (Víctor Arregui, Ecuador, 2002) y *Saudade* (Juan Carlos Donoso, Ecuador/Argentina/Canadá, 2014). El coprotagonista (Juan Pablo) de *Feriado* (Diego Araujo, Ecuador/Argentina, 2014) está caracterizado con un estilo *black metal*, y en algunas escenas se escucha este tipo de música. La indisponibilidad de una copia DVD impide una audiovisión para el análisis

[6] La “Revolución Ciudadana” emprendida por el presidente Rafael Correa empieza en el 2007 y termina en el 2017, periodo que corresponde a la producción cinematográfica aquí analizada. Los antecedentes sociopolíticos del Ecuador son la inestabilidad económica, los golpes de estado, la dolarización y la corrupción que despuntaron desde 1996. Vale anotar que, en 1996, se produjo una represión en contra de jóvenes rockeros en un concierto, concretamente en la ciudad de Ambato, por parte de la policía y militares, llegando a extremos de violencia como palizas, detenciones y cortes de pelo (GONZÁLEZ, 2004).

[7] Véase Camilo Luzuriaga *La industria ecuatoriana del cine: ¿otra quimera?* (2014).

interior o meta-diegético y las metamorfosis de las combinaciones audiovisuales<sup>8</sup>.

Antes de continuar, una última consideración. El análisis que proponemos no se relaciona con el *Cine Punk* (THOMPSON 2004; ROMBES 2005), ni menos aun con el *Cine de la Marginalidad* (LEÓN, 2005). Ciertos filmes recientes, por razones contextuales, se inscriben dentro del cine global cuyas formas de producción, temáticas y estéticas exhiben ambivalencias en torno a las nociones de cine independiente y cine nacional, permitiendo un enfoque y estilo transnacional (LEFERE y LIE, 2016). Estas características contradictorias, que se relaciona con las paradojas y desfases anotados más arriba, se ejemplifican en la producción material del cine ecuatoriano con la intervención económica del Estado (CNCINE), los soportes supranacionales y la circulación mediante festivales donde buscan tanto las películas como los directores una legitimación cultural.

#### **Discursos transnacionales:**

##### **cine, rock y punk, marginalidad y subjetividad**

De forma general, por discurso de la marginalidad entendemos ciertas películas de estética realista que ponen en escena a jóvenes personajes de la clase baja y que son víctimas de un sistema social del que tratan de escapar o buscar soluciones. Esta apreciación corresponde plenamente a *No robarás* (2013)<sup>9</sup>. Por discurso de la subjetividad entendemos, en cambio, a aquellas películas de estética posmoderna (JULLIER, 1997) o hipermoderna

[8] La categoría metamorfosis de las combinaciones audiovisuales refiere a las “estrategias que tienden a entrar en el campo diegético, de manera sincrónica, o que tienden a salir – hacia el fuera de campo, hacia la fosa o al de la producción material” (JULLIER, 2006, p. 57-58; traducción nuestra).

[9] En adelante, utilizaremos un título abreviado para cada película.

(LIPOVETSKY; SERROY (2007) que abordan múltiples historias particulares-mínimas de jóvenes de la clase media y media alta; esto se advierte en *Sin otoño* (2012). Las distinciones entre, por un lado, los discursos marginales/subjetivistas y, por otro lado, las estéticas realistas/posmodernas no son categóricas y se presentan con distinta gradación en cada película.

En el mundo del cine, la música rock y punk funcionan como un dispositivo cultural, entre otros dispositivos culturales, que disponen los individuos y los grupos sociales para expresarse. Sin pretender realizar una revisión exhaustiva de la aparición del rock en el cine, mencionaremos que los posibles antecedentes son los filmes norteamericanos: *The Wild One* (Laszlo Benedek, 1953) con Marlon Brando, *Jailhouse Rock* (Richard Thorpe, 1957) con Elvis Presley, y *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969).<sup>10</sup> El punk llega a la pantalla latinoamericana a finales de los ochenta, con *Nadie es inocente* (México, 1986) de Sarah Minter<sup>11</sup> y *Rodrigo D. No futuro* (Colombia, 1990) de Víctor Gaviria. En estos universos cinematográficos las periferias de México D.F. y de Medellín son los escenarios donde personajes punks cohabitan en un mundo de pobreza y violencia.

Es así que un tipo de cine ha incorporado a la ciudad en sus distintos aspectos socioculturales, como la violencia juvenil, la marginalidad y la subjetividad encarnadas a través del rock o punk.

[10] *Easy Rider*, representante tanto del cine independiente como de la contracultura norteamericana, pone en la carretera a dos personajes con un *soundtrack* rock (Steppenwolf, TheByrds). Los créditos iniciales de esta película se abren con *Born to be wild* (1967) de Steppenwolf; este mismo tema se escucha en *Yawar Mallku* (Bolivia, 1969) de Jorge Sanjinés, durante el levantamiento de los indígenas en contra de los médicos extranjeros. Para cada caso la utilización y las connotaciones son diferentes.

[11] Minter también realizó *Alma punk* (México, 1992). A propósito, citamos también a *Sábado de Mierda* (Gregorio Rocha, México, 1988) y los documentales *Guerreros pacifistas* (Gonzalo Justiniano, Chile, 1984) y *Mama era punk* (Guillermo Casanova, Uruguay, 1988).

Geoffrey Kantaris (2004, p. 58), en su estudio sobre el género y la violencia en el cine mexicano, afirma que:

Muchas películas urbanas contemporáneas contienen de algún u otro modo una proyección del espacio urbano a través de la representación estereotipada de una masculinidad altamente performativa cuya apariencia externa es la agresión y la violencia y cuya cultura se representa con una versión demoníaca del rock y del punk.

Desde esta óptica, Kantaris (Ibíd., p. 68) propone entender las ramificaciones del rock y punk en el cine como “discursos urbanos transnacionales de la marginalidad.”

Por otra parte, Christian León (2005) señala que la marginalidad generalizada, al desbordar una ubicación económico-estructural, no tiene un territorio fijo como los identificados en las grandes urbes. Este cine, según León, “[m]uestra a los marginales no como esa “otredad” ubicada en las periferias de la ciudad sino al contrario como personajes que son la médula de las grandes urbes, el oscuro corazón de la urbanidad.” (LEÓN, 2005, p. 14). En este panorama, una parte del cine contemporáneo latinoamericano ha retratado una serie de problemas urbanos desde una visión juvenil, que funciona a veces como alegoría de un Estado-nación, donde la copresencia tumultuosa de temas y estilos culturales emergen en una película.

Si bien coincidimos con los postulados de Kantaris y de León, también divergimos en parte con ellos. El corpus establecido por estos autores es extraído mayoritariamente de los años noventa<sup>12</sup> mientras que nuestro planteamiento se ciñe a una cinematografía

[12] Las películas analizadas por Kantaris son: *Lola* (María Novaro, México, 1989); *Lolo* (Francisco Athié, México, 1991) y *Hasta morir* (Fernando Sariñana, México, 1993). León establece un corpus bastante amplio, entre otras películas, anotamos: *Rodrigo D. No Futuro* (Colombia, 1994) y *La vendedora de rosas* (Colombia, 1998) de Víctor Gaviria, *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, Gaviria, Argentina, 1997), *Ratas, ratones y rateros* (Sebastián Cordero, Ecuador, 1999), *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2000).

nacional reciente. Además, estos dos autores establecen una diferencia estética mediante parámetros basados en la violencia urbana. En ambos casos no se realizan análisis de la música o se refieren con generalidades. Por ejemplo, sobre *Rodrigo D. No Futuro* (1990), León (2005, p. 36) menciona: “La película es un canto desesperado que recoge el espíritu nihilista y la ideología del no futuro del movimiento punkero como expresión de la marginalidad.” Estamos de acuerdo, en cambio, en que este tipo de música y su repercusión en el cine es producto de la globalización tecnológica y cultural cuya expansión parte de los años ochenta, y en donde predominan el relato menor, las fragmentaciones y las hibridaciones audiovisuales; asimismo, consideramos dentro de este periodo las crisis socio-económicas y políticas del neoliberalismo acaecidas en América Latina y en el mundo (MARTÍN-BARBERO, 1999; GARCÍA CANCLINI, 2008).

Siguiendo la idea de discurso transnacional y en cuanto a la estética realista que caracterizaría la marginalidad, anotaremos que, de acuerdo a Paraguaná (2003, p. 199), “[e]l neorrealismo latinoamericano, tan híbrido como el italiano, fue para muchos una alternativa de producción y en algunos casos una fórmula comercial, en lugar de una ética o estética.” De hecho, el realismo en tanto práctica cinematográfica comporta una forma de representación de la realidad en la que subyace un discurso ético y político; sin embargo, esta consideración no está exenta de ambivalencia, concretamente respecto de la cuestión comercial. En esta misma línea, Christian León sobre lo posmoderno y a propósito de *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, Brasil, 2002) señala que esa película

busca la asimilación de la diferencia a partir de su vaciamiento. [...] los marginados son transformados en un icono descargado de su fuerza intranquilizadora y siniestra, que puede ser asimilado al orden visual híbrido del mundo globalizado y multicultural. (LEÓN, 2005, p. 71)

En un ámbito más amplio, Lipovetsky y Serroy (2007) afirman que el cine, a partir de los años ochenta, se encuentra en la etapa hipermoderna cuyas lógicas son, entre otras, la hiperbolización (imagen-exceso), la complejidad formal (imagen-multiplejidad) y la auto-referencialidad (imagen-distancia). Estos autores revelan la banalización de procedimientos y temas cinematográficos que en sus orígenes surgían como técnicas de ruptura y provocación, pero que en la actualidad aparecen como resultado de una hibridación globalizada. Lo anterior desvela características frecuentes en el cine contemporáneo como la imagen-exceso o la imagen-multiplejidad. Acerca del tema de la adolescencia, directamente ligado con nuestros estudios de caso, el cine hipermoderno propicia un territorio de expresión, pero no contiene el espíritu rebelde de la contracultura y se inclina hacia una individualización de experiencias en relatos particulares con representaciones extremas. (LIPOVETSKY; SERROY, 2007, p. 117). De esta manera, surge un individualismo que se caracteriza a través de rasgos fundamentales:

el culto al cuerpo, el culto a lo psicológico o relacional, el culto al hedonismo consumista y el culto a la autonomía subjetiva brotan cuando desaparece la fe en las grandes ideologías de la historia (Nación, Revolución, Progreso). (LIPOVETSKY; SERROY 2007, p. 219).<sup>13</sup>

### Estudios de caso

En este apartado, en un primer momento, se explora la cuestión binaria establecida al principio (marginalidad/subjetividad, estética realista/posmoderna) para luego explorar algunos matices. *No robarás* (2013) contiene rasgos característicos del cine realista en el que se revela un discurso de género. Efectivamente, la directora

[13] En esta cita y en las siguientes utilizamos la traducción de Antonio-Prometeo Moya (2009, p. 205-206).

Viviana Cordero adopta en esta película una perspectiva femenina al otorgar el protagonismo a una mujer y al tratar la violencia doméstica y social. *No robarás* presenta a Lucía, una adolescente colegial, vocalista de una banda de punk, que vive con su madre y sus tres hermanos menores en una zona periférica del sur de Quito. Su rutina bascula cuando su madre, en defensa propia empuja por las escaleras a su novio, un tipo violento y alcohólico; éste va al hospital y ella a la cárcel. Lucía debe hacerse cargo entonces de sus hermanos y ayudar a su madre. Obligada y sin salida en una sociedad fracturada entre ricos y pobres, la adolescente comete robos pequeños hasta llegar al gran robo en una casa, ubicada en una zona acomodada de la ciudad (norte de Quito), en complicidad de su banda punk. Una vez resuelta aquella dificultad, Lucía huye de la ciudad con su familia. Detalle a destacar es que esta película ganó en el premio a la mejor actriz en el Festival de la Habana, en el 2013.

*Sin otoño, sin primavera* (2012) opera, en cambio, como representante del discurso de la subjetividad con una estética posmoderna. La historia en rompecabezas y en un “baño de sonidos” (JULLIER, 2006) despliega un relato fragmentario. Guayaquil, Ecuador es el escenario donde nueve jóvenes de la clase media y media alta conviven con sus conflictos personales. Lucas, estudiante de Derecho, se confronta con las ideologías políticas que se instaura en su universidad. Esta situación le impide desarrollar su concepto de “anarquía de la imaginación”<sup>14</sup> y actuar en contra de la corrupción desde adentro. Como forma de evasión, Lucas se refugia en su departamento donde consume somníferos

[14] Lucas define “la anarquía de la imaginación” de la siguiente manera: “Es cuando tú decides hacer una cosa por ti mismo. Tú tienes que decir, puta, maldita sea, soy un ser humano y no voy a seguir a otra persona. Yo por lo menos no nací para ser un seguidor”.

proveídos por Paula y se sumerge en música con auriculares. En otro momento espacio-temporal y en un acto de venganza Lucas destroza el parabrisas del auto del decano. Otro hilo narrativo sigue a Paula quien busca a su padre e intenta entender la felicidad a través de los otros, grabando para ello en un magnetófono momentos felices-egoístas de otros individuos. Las otras historias y personajes (Gloria, Antonia, Martín, Ana, Manuel) que se entrecruzan giran en torno a la frustración e infidelidad en tonos violentos y nostálgicos; de ahí la imagen contradictoria de *balada punk*. Estos personajes al replegarse en sus problemas internos pasan por fases subjetivistas, experimentan momentos violentos y vacíos existenciales; buscan refugio en el placer hedonista (fiestas, sexo, drogas). En cuanto a la producción material, *Sin otoño* obtuvo, entre otros premios y soportes, todas las ayudas del CNCINE – para la preproducción, producción, postproducción–, así como la intervención de Ibermedia.

*Impulso* (2009) y *Mejor no hablar* (2012) podrían entenderse como puentes entre los discursos marginal-subjetivista. *Impulso*, en el plano estético, es de algún modo cine de arte/ experimental: parte de una apropiación de géneros –suspense, fantástico–, está filmado en blanco y negro, y en momentos recurre a angulaciones de cámara inhabituales. *Mejor no hablar* (2012) encarna de alguna manera una versión desacelerada del realismo sucio: la violencia implícita sucede en fuera de cuadro.

*Impulso* presenta a Jéssica, una adolescente colegial y amante del *death metal*, quien vive con su abuela y su tía en la periferia de la ciudad (sur de Quito); su madre migró a España y su padre la abandonó. Jéssica evade sus problemas domésticos y escolares trajinando con sus amigos rockers en fiestas y en conciertos, hasta que un día se dirige al campo con el pretexto de buscar a su padre

en una hacienda. En ese lugar, donde habitan sus sombríos tíos y los espejos están cubiertos con telas negras, sucede un encuentro sobrenatural. Jéssica establece una relación amorosa con su primo quien, en estado de desdoblamiento, deambula por la hacienda. En ese extraño entorno, Jéssica vive experiencias eróticas. Al percatarse del verdadero estado en el que se encuentra su primo, en concreto durante la visita al hospital, Jéssica obedece a su instinto para desprenderse del mundo terrenal hacia un mundo sensual junto a su amado: el traslado se establece mediante los espejos y la inmersión en el río. *Impulso* ganó el premio principal en el Festival de Toulouse (*Coup de Coeur*) en el 2009.

*Mejor no hablar* se desarrolla en una pequeña ciudad costera (Portoviejo, Ecuador) cuyo punto de partida es, a modo de flashback, el recuerdo familiar trágico narrado por Paco. En ese lugar, y en un tiempo pasado, los hermanos Paco y Luis viven entre el consumo de estupefacientes, fiestas y el grupo punk. Ellos llevan una vida despreocupada porque pertenecen a una familia acomodada, sin embargo, deben hurtar objetos del hogar para solventar su adicción a las drogas. Cuando sustraen un ornamento, un caballo de porcelana, el padre en estado etílico se enfrenta a Luis y pierde la vida en ese conflicto. Luego del acto parricida – en fuera de cuadro –, la familia se desintegra. Paco se encierra en casa con Lucía, mientras Luis se convierte en estrella punk gracias a Rodrigo, un empresario corrupto. En forma de expiación, Luis busca recuperar el caballo de porcelana, entregado al micro-traficante El Lagarto, pero en ese acto mata al hijo de este último. Luego, El Lagarto cobra venganza matando a Luis, y junto a él perecen Rodrigo y Lucía. Enseguida, Paco y el padre de Lucía aniquilan a Lagarto y a su familia mediante una intervención de militares bajo la excusa de un operativo contra el narcotráfico; esta escena de muerte



violenta, al igual que las otras escenas/secuencias, es tratada en fuera de cuadro. Al final, Paco frente al espejo, transformado en político, termina aquel recuerdo familiar. Esta película, al igual que otras aquí analizadas, obtuvo la ayuda del CNCINE y participó en muestras y festivales internacionales, tales como, el de Cataluña y de Santo Domingo.

### Rock y punk en la pantalla

En lugar de agotarse en intentar encontrar el proceso de creación [...], el analista tiene todo el interés de concentrarse en el rol que juegan en la película las tres principales categorías sonoras –sabiendo que cada una de ella puede endosar las tres, es decir, transmitir impresiones, indexar las fuentes, o contener un sistema simbólico. (JULLIER, 2006, p. 44; traducción nuestra)<sup>15</sup>

A nivel diegético, la audiovisión del rock o del punk, en relación a la puesta en escena y puesta en cuadro, varía según el filme. En *No robarás* se asiste durante el ensayo y el concierto de la banda punk de Lucía. En *Sin otoño*, relato coral en modo *puzzle*, la música se metamorfosea del mundo diegético al extra-diegético y viceversa. Estas metamorfosis ocurren mediante cortes y transiciones entre escenas, entremezclando diferentes tiempos y espacios a través de analepsis y prolepsis, por ejemplo, durante el tema *Destruye* (1984) del grupo español Ilegales. Con frecuencia, en *Sin otoño* un tema al final de una escena surge en apariencia del mundo extra-diegético, pero en la siguiente escena se muestra la fuente (tocadiscos, *walkman*). En *Impulso* se utiliza en la primera parte del filme cuando Jéscica escucha *death metal* en su habitación,

[15] "Au lieu de s'épuiser à essayer de retrouver le processus de création – à moins que cela constitue son objet même -, l'analyste a tout l'intérêt à se concentrer sur le rôle que jouent dans le film les trois principales catégories sonores – sachant que chacune d'elle peut endosser les trois, c'est-à-dire transmettre des impressions, indexer les sources, ou supporter un système symbolique."

en el concierto o en el bar, en cada caso se muestra la fuente. En *Mejor no hablar*, se presenta en los ensayos, en las sesiones de grabación y en el concierto de Los Propios, banda liderada por Luis; durante el ensayo la canción *Simón* adquiere la forma de un *performance* musical: una sola toma en plano estático corresponde a la música de pantalla<sup>16</sup>. Un dato interesante es que en *No robarás* y en *Mejor no hablar* la voz en las canciones pertenecen a los propios personajes, manifestando y recordando la consigna punk "Hazlo tú mismo" (*Do it yourself*) que reenvía a la noción de independencia creativa e incluso a la idea de cine independiente, pero en una versión blanda del Punk Cinema.

Antes de continuar, proponemos examinar un elemento conexo visible: la vestimenta. Hay que señalar que esta parafernalia se ha transformado en moda y mercancía en el mundo consumista; esto representa una paradoja de la denuncia social y de la supuesta anarquía del punk<sup>17</sup>. Ese aspecto indumentario de los personajes funciona en dos niveles: por un lado, define las características externas que articula el prototipo del joven rebelde, pero que no corresponde siempre a lo marginal sino más bien a una suerte de código de diferenciación o comunión con un grupo social (rockers, punks), apelando a veces a la auto-marginación, como el caso de Lucas (*Sin otoño*) y Luis (*Mejor no hablar*). Por otro lado, este elemento connota características internas que oscilan entre lo reaccionario, lo nihilista y lo subjetivista<sup>18</sup>. En este punto se observa otra paradoja: la ambivalencia entre una toma de posición

[16] "Este mismo procedimiento de sincronía parece aplicarse durante la grabación y el concierto. El director, Javier Andrade, explica en los comentarios (bonus DVD), que la guitarra la tocaba alguien en fuera de cuadro y Luis actuaba con una guitarra desconectada.

[17] En una escena de *Nadie es inocente* (1986), los punks buscan ropa en un gran basural. Rodrigo de la película de Gaviria no tiene la apariencia tradicional de un punk inglés, en cambio algunos de sus amigos del barrio sí llevan este tipo de vestimenta.

política, un enfrentamiento en contra de algo o alguien (el sistema establecido), o lo contrario una apolitización o repliegue sobre sí mismo (individualismo).

Esta caracterización conectada con la música rock y punk sirve para poner a prueba una serie de límites de los adolescentes personajes (imagen-exceso). Se trata de un cine “del nunca bastante y nunca demasiado, del siempre más de todo: sexo, violencia, velocidad, búsqueda de todos los extremos y también multiplicación de planos, [...] saturación de la banda sonora” (LIPOVESTKY; SERROY, 2007, p. 68); o, en palabras de Martínez y Orellana, del “[r]elativismo, amor libre, exaltación a las drogas, desdramatización de la homosexualidad, inmanentismo radical, el rock como religión, [...] y ese largo etcétera que nace de la fusión entre marxismo y narcisismo.” (MARTÍNEZ; ORELLANA, 2010, p. 84). De este modo, se observan fluctuaciones entre libertad y libertinaje, entre violencia y sensibilidad, entre marginalidad y subjetividad. Lucas (*Sin otoño*) con un corte mohicano, típico de la estética punk, rompe el parabrisas del coche del decano. Las actividades de Lucía (*No robarás*) se reparten entre la atención a sus hermanos, con el grupo punk y acto de robar. Luis (*Mejor no hablar*) antes de consagrarse como estrella punk comete un doble homicidio, debido a su adicción a las drogas.

Sobre la cuestión de la sexualidad –o “eros neurótico” (LIPOVETSKY; SERROY, 2007)– en varias escenas se sugiere o

[18] En un texto nuestro alegamos que *Sin otoño* “se arma en un mundo de subjetivismos, objetivismos híbridos y nihilismos, aunque se podría decir que casi todos los personajes exhiben una dosis de cada clasificación” esto de acuerdo a Thaddeus Metz (2013) para quien: “Los subjetivistas creen que no existen estándares de sentido invariable porque el significado es relativo al sujeto [...]. El sentido de la vida varía de una persona a otra dependiendo de los estados mentales de cada una [...], en cambio, “Los nihilistas cuestionan que algunas vidas sean de hecho significativas [...] Nuestras vidas carecen de significado porque invariablemente somos insatisfechos, o todavía no hemos obtenido lo que buscamos” (THADDEUS METZ apud NARVÁEZ, 2015, trad. M. Vásconez).

se muestra este tópico. La escena erótica entre Antonia y Martín; la masturbación y la violencia sexual que experimenta Gloria; la escena de sexo casual en el coche entre Ana y Manuel (*Sin otoño*). Lucía (*No robarás*) al buscar dinero fácil acepta la propuesta de su compañera de colegio de prostituirse con mujeres adultas de la clase alta, pero no soporta el contacto homoerótico. (Recordemos de paso que el título *No robarás* evoca uno de los diez mandamientos de la religión católica). Luis (*Mejor no hablar*) entabla una relación homosexual con Rodrigo, el ingeniero nostálgico por ser adulto y formar parte del sistema establecido (trabajo, familia). Jéssica (*Impulso*) experimenta un conqueo lésbico con su amiga bajo la ducha. En cada universo fílmico, los personajes en ambientes rock o punk consumen drogas legales e ilegales: alcohol, marihuana, estupefacientes. Resumiendo, entonces, estas películas enrollan y desenrollan la emblemática y a la vez superficial consigna “sexo, drogas y *rock and roll*” donde se incluyen problemas sociales y personales. Dicho de otra manera, se constata que este ambiente visual-sonoro rock y punk despliegan discursos de la marginalidad y de la subjetividad.

Volviendo a la audiovisión en estas películas se advierte que la técnica de la música meta-diegética es menos desarrollada. Tal vez los audífonos en *Sin otoño* representan un mundo interior por la selección arbitraria-anímica del personaje. Una posible metamorfosis acontece en *No robarás*: en algunas escenas se escuchan melodías de piano cuando Lucía está afligida, y cerca del final se ve la fuente: una niña las ejecuta en la casa donde se comete el robo. Esta metamorfosis de *off* a *in* o los cruces de mundos diferentes contiene un binarismo básico: punk y música popular en la clase baja (marginales) y música culta en la clase alta. Otro ejemplo de combinación audiovisual, se presenta en *Mejor*



*no hablar* cuando Lagarto, desde el hospital, mira por televisión el concierto en directo de Los Propios y tras un acercamiento (de la cámara) al televisor se atraviesa al lugar del concierto. Esta técnica, que ayuda a la progresión dramática y transforma la fuente en música de pantalla, representa el cambio de ambientes vida/muerte. En *Sin otoño* hay que resaltar el efecto video-clip, puesto que la banda sonora dicta la organización de la imagen (JULLIER, 2006, p. 20). Este procedimiento se observa en varias secciones, la más significativa ocurre al final, cuando los momentos felices-egoístas recogidos por Paula se concretizan en la pantalla haciendo un compendio de escenas-recuerdos (imagen-multiplejidad) elanzados con la canción *Agotados de esperar el fin* del grupo español *Ilegales* (1984). Este procedimiento funciona además como catalizador de la historia: “delincuentes juveniles ayer, hoy hombres peligrosos / [...] que les empujará, no viven solo esperan, van agotados de esperar / [...] Esa chica pálida y triste vende anfetaminas [...]”.

### Canciones y letras punk

A continuación, por cada filme tomaremos un fragmento de la letra de una canción punk para demostrar que, en efecto, las líricas tienden puentes entre los discursos marginales y subjetivistas. No se considera en este apartado el rock, en concreto el *death metal* de *Impulso*, porque es tratado de forma incidental y además vincula uno de los tópicos comunes que evoca este género—la muerte<sup>19</sup> –, y en la película se evidencia el desarrollo del juego conceptual entre eros y tánatos. El estilo punk de *Mejor no hablar* y de *No robarás* puede ser catalogado como clásico o tradicional, es decir, son temas cortos, rápidos y agresivos contruidos con pocos acordes. La canción Ziego tocada en un concierto en *Sin otoño*

puede clasificarse como post-punk por la utilización al recurso experimental-electrónico (HEIN, 2004; LATHAM, 2008).



Figura 1. Fotograma de *No robarás... a menos que sea necesario* (Viviana Cordero, 2013).

En *No robarás* (Figura 1), la letra de la canción del ensayo dice lo siguiente: “No queremos que esta gente nos gobierne, sé que mienten / No queremos ser esclavos del sistema decadente”. Y la parte del coro declama: “No, ¿por qué?, ¡no sé!”. La denuncia social contra la política que evoca los primeros versos se agota o queda suspendida a través de interrogantes (“¿por qué?, ¡no sé!”). En el tema del concierto, en un contexto incongruente durante una boda, se escucha lo que sigue: “¡Quiero una cerveza, no tengo plata, / tengo un cigarrillo, me voy a fumar! / Mi cerebro está podrido y no entiendo lo que pasa / ¿qué es lo que pasa?”. En esta canción la

[19] La banda sonora es el grupo ecuatoriano Impulso de Tánatos. Algunos de los temas utilizados son: *Almas insanas*, *Tres metros bajo tierra*, *Sueños de fuego*. Se vuelve un tanto difícil diferenciar una banda *black metal* o *death metal* de un país o nación latinoamericana porque, en general, retoman bases instrumentales de bandas pioneras, mayoritariamente europeas o norteamericanas: voces guturales, guitarras distorsionadas y batería de doble pedal.



incertidumbre, al igual que la anterior, se expresa mediante gritos e interrogantes en torno al *hic et nunc* (“¿qué es lo que pasa?”). En este caso, se aprecia un canto nihilista, relativo al estereotipo punk, que refleja la condición marginal, pero recae en la autonomía subjetiva (“yo quiero, no entiendo”, etc.). (Transcripciones de la película)

En *Sin otoño*, durante el concierto de Las Vírgenes Violadoras, el tema *Ziego* (2010) reza como sigue:

Qué miras en el cielo, veo una chica desnuda / sin sostén ni calzón ella vuela dormida / se mea en mi cara, me trago su orina / ella es mi heroína, ella salva mi vida / Mujer hermosa te transformas en arpía [...] / Volaré junto a ti, te llevaré una flor / Y ahora que estoy ciego, te ofreceré mi amor.

En este contexto, el término ciego significa un estado de alucinación u ofuscamiento bajo efecto de drogas; esto recuerda a los llamados “paraísos artificiales”, es decir, un ensimismamiento profundo, por lo tanto, un alejamiento de la realidad hacia un estado sensorial o una suerte de inmanentismo radical que exalta una subjetividad extrema.



Figura 2. Fotograma de *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* (Javier Andrade, 2012).

[20] La banda Las Vírgenes Violadoras existe en la realidad, es decir, no es una banda ficticia como en los dos otros casos.

En *Mejor no hablar* (Figura 2), la canción *Simón* es una repetición de frases simples, conjugadas con algunos verbos (ir, estar, ser) y unas cuantas preguntas:

Yo voy con Simón, tú vas con Simón, él va con Simón, todos con Simón. Simón / Yo soy Simón, tú eres Simón, él es Simón, ella es Simón. [...] / ¿Dónde está Simón? Ahí está Simón. Vente Simón. [...] / Ya murió Simón, pobre Simón. [...] / Valen verga, Simón. (Transcripción de la película)

¿Qué o quién es Simón? Las posibles referencias podrían ser, por una parte, el juego de niños “simón dice...”, y por otra la jerga utilizada por los ecuatorianos para asentir algo – en lugar de sí, se utiliza “simón”. De cualquier manera, este tema enuncia una versión lúdica del dilema existencial sobre la condición juvenil y sobretodo configura el sinsentido alrededor de la vida punk y la adicción a las drogas en ese universo fílmico.



Figura 3. Fotograma de *Sin otoño, sin primavera: una balada punk* (Iván Mora, 2012).

En una suerte de resumen, las letras de estas canciones condensan ideas anárquicas –entendido desde la acepción de desconcertante, caótica e incoherente–, que fluctúan por un

escueto mensaje en contra del sistema, pasan por la exaltación a las drogas y desembocan en el canto nihilista. Visto en perspectiva, se constata la permanencia de un modelo musical y una estética audiovisual estereotipada del punk, al mismo tiempo se muestra un desfase temporal (años setenta y ochenta) y una reactualización de estos estilos en el Ecuador cinematográfico del siglo XXI. Ahora bien, ¿estas películas transmiten un mensaje ético y político o son exaltaciones de una autonomía artística? Si se piensa en la estética realista y posmoderna emergen dos lecturas que, como hemos indicado, se complementan y configuran en los discursos de la marginalidad y de la subjetividad a través del rock y punk. *No robarás* puede entenderse como una denuncia social e incluso, junto con *Mejor no hablar*, como una cartografía de lugares y gentes en circunstancias difíciles o mejor dramáticas (violencia familiar y social, adicción, homicidios); mientras que *Sin otoño* e *Impulso* intentan ilustrar estados interiores emplazados en ambientes externos en la ciudad moderna o en los campos. De este modo, a la idea de una cartografía se suma una suerte de radiografía de esos adolescentes individuos que, en una encrucijada temporal adolescente/adulto, buscan un sentido de la vida.

### **Mas allá del rock y punk:**

#### **Soundtrack y música (trans)nacional**

Aparte de los ejemplos anotados en el acápite precedente, el rock y el punk son menos perceptibles en los relatos, pero se escucha otro tipo de canción en modo *on the air* – difundido por aparatos radiodifusores (CHION, 1995) – en casas, fiestas y bares. Se utiliza

[21] Estas formas musicales fueron el resultado de fusiones desde la colonia con la cultura indígena-andina y los proyectos criollo y mestizo en los siglos XIX y XX: “La cultura mestiza define, por así decirlo, gran parte de lo que actualmente conocemos por “música nacional”; se apropia de varios elementos culturales indígenas y del lenguaje musical andino, y en su

generaciones y estilos de vida. En *Mejor no hablar*, el albazo *Guitarra vieja* (1940?), interpretado por Carlota Jaramillo (1904-1987) o “La Reina de la canción nacional”, como también se la conoce, surge de la radio del automóvil. Este tema reaparece luego versionado en punk por Los Propios. No hay duda del homenaje a la canción nacional y la trasposición del significado de la letra a la condición desolada del parricida. El valse *Pesares* (1950), interpretado por el icono ecuatoriano Julio Jaramillo (1935-1978) o “el ruiseñor de América”, ambienta un bar-cantina donde los hermanos Paco y Luis se resignan ante los acontecimientos, en específico la muerte del padre.

El *soundtrack* de los filmes se combinan también con baladas románticas nacionales y extranjeras de los años setenta y ochenta. En *Sin otoño*, *Los campos verdes* (1973) de Jinsop, el cantante surcoreano-ecuatoriano, atraviesa por el mundo diegético y extra-diegético. En *Mejor no hablar*, *Siempre, siempre* (1986) de Al Bano y Romina Power remite al “efecto Cría Cuervos” (CHION, 1995) en forma de referencia o imagen-distancia. Por otro lado, hay que desatacar la utilización de temas preexistentes, como la adaptación reggae de *Guayaquil city* (1989) de Mano Negra; así como la música original (score) tipo rock, compuesta e interpretada por el mismo director (*Sin otoño*). En estos y otros casos, las canciones evocan cierta nostalgia del pasado, de un Ecuador y una música de antaño, y las letras funcionan como narrador durante una escena o secuencia.

Si bien en los cuatro filmes analizados se incorpora música

pertenencia social observamos que es el producto del proceso colonial terrateniente; de lo español, como una expresión de poder y estratificación social; de lo europeo-occidental, como modelo cultural dependiente; de lo urbano, como una nueva conciencia estética y otros aspectos, que modifican y fusionan varios elementos estructurales musicales bajo una diferente percepción cultural que su originaria indígena.” (MULLO, 2009, p. 17).

ecuatoriana, sin embargo, este apelativo se distancia de la noción “nacional”. En efecto, la música nacional es el resultado de diferentes fusiones e hibridaciones. En este sentido, el rock, en tanto hibridación musical, se practica a nivel mundial, por lo tanto, se trata de una cuestión transnacional. Desde este punto de vista, el rock y el punk en el cine ecuatoriano enarbolan las expresiones de la marginalidad y del subjetivismo como bandera, idioma y religión en tanto discurso transnacional. Es decir, en la estética visual-sonora del rock y sus hibridaciones “los jóvenes de todas las clases parecen haber encontrado su ritmo y su idioma” (MARTÍN-BARBERO, 2001 apud KANTARIS, 2004, p. 67) que se contextualizan en este caso en un marco nacional: estas cuatro películas del cine ecuatoriano reciente que ponen en escena personajes y lugares a ritmo de rock y punk conforman al mismo tiempo un Ecuador cinematográfico.

### Conclusiones

En un primer acercamiento, más allá de situar las historias en escenarios específicos, la recurrencia del recurso audiovisual rock y punk funciona como estereotipo que en principio no contiene ninguna propuesta de cambio ni en el plano cinematográfico –con cierta excepción en *Impulso*– ni a nivel político. El rock y el punk otorgan características internas y externas predeterminadas; por lo tanto, surge como procedimiento fácil que evita otras posibilidades narrativas. En la escala de los matices, la sucesión de los discursos marginales-subjetivistas en ambientes rock y punk puede ser entendido como una interrupción e intraducibilidad en la narrativa de un Estado-nación –tal y como plantea León (2005) a propósito del Cine de la Marginalidad–, evidenciando una desconexión o pérdida de fe en las grandes ideologías: Nación, Revolución, Progreso,

(LIPOVETSKY; SERROY, 2007). Por lo tanto, se asiste a un colapso de las fronteras nacionales que aparentemente definían identidades y cines. Bajo este prisma, los discursos analizados parecen revelar ciertos valores de la sociedad contemporánea. Vale acotar que la utilización de la música es, en alguna medida, destacable en las fusiones y en los homenajes a la canción ecuatoriana que se filtran en los universos fílmicos con un trasfondo de añoranza identitaria.

En otros términos, los personajes y sus mundos –y junto con ellos los directores y los productores– exponen sin tapujos la asimilación de las formas culturales actuales o hibridación globalizada tanto de ideologías como de estéticas, pero desde un lugar delimitado, el caso del Ecuador cinematográfico en el siglo XXI. En este vértigo representación-realidad que generan estas narrativas audiovisuales resaltan paradojas y desfases: ¿los directores no traducen acaso de forma consciente o inconsciente la visión de su entorno y del mundo? Desde esta perspectiva, estas formas discursivas son pretextos, puntos de fuga para insistir en temáticas que se repiten en el cine ecuatoriano reciente, como la puesta en escena de jóvenes adolescentes y de la nación en clave de alegoría. De cualquier manera, los personajes y la música rock y punk irrumpen ciudades, pueblos, hogares en búsqueda de resquicios donde habitar con los suyos y encontrarse con ellos mismos. Es así que esta imaginaria audiovisual (las películas) y a la vez la conformación de una cinematografía nacional (producción material y simbólica) se produce y circula mediante elementos y recursos transnacionales buscando una posición simbólico-cultural en el campo cinematográfico mundial. Estas cuatro películas del cine ecuatoriano reciente despliegan entonces discursos de la marginalidad y de la subjetividad a través del rock y punk tanto en un contexto nacional como transnacional.

Finalmente, con estos postulados proponemos una extrapolación hacia otras cinematografías latinoamericanas recientes que comparten precisamente una construcción visual-sonora a ritmo de rock y punk, entre otras películas anotamos las siguientes: *Ciudad de M*, Felipe Degregori, Perú, 2000; *25 Watts*, Pablo Stoll y Juan Rebella, Uruguay, 2001; *Tan de repente*, Diego Lerman, Argentina, 2002; *Apocalipsur*, Javier Mejía, Colombia, 2005; *Glue*, Alexis Dos Santos, Argentina, 2006 y *El olor de tu ausencia*, Eddy Vásquez, Bolivia, 2013.

## Referencias

CHION, Michel. **La musique au cinema**. Paris: Fayard, 1995.

\_\_\_\_\_. **L'audio-vision**. (3eme édition) Paris: Armand Colin, 2013.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Editorial Paidós (4ª reimpresión): Buenos Aires, 2008.

GONZÁLEZ, Daniel. Rock, identidad e interculturalidad: breves reflexiones en torno al movimiento rockero ecuatoriano. **Íconos**: Revista de Ciencias Sociales. n.18 2004. pp. 33-42.

ILEGALES. *Agotados de esperar el fin*. In: *Ilegales. Agotados de esperar el fin*, España, 1984.

HEIN, Fabien. **Hard rock**, heavy metal, metal. Histoire, cultures et pratiquants. Paris: Mélanie Séteun/Irma, 2003.

\_\_\_\_\_. **Do It Yourself** : Autodétermination et culture punk. Paris: Le Passager Clandestin, 2012.

KANTARIS, Geoffrey. Lola/Lolo: género y violencia en películas de la Ciudad de México. **Guaraguao**. n.18, 2004. pp. 57-78.

KING, John. **Magical reels**: A History of Cinema in Latin America. New York: Verso, 1990.

JULLIER, Laurent. **L'écran post-moderne**: un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice. Paris : Editions L'Harmattan, 1997.

\_\_\_\_\_. **Le son au cinéma**. Paris: Cahiers du cinéma/CNDP, 2006.

LAS VÍRGENES Violadoras. *Ziego*. In: *Las vírgenes Violadoras. Canciones de amor podrido y sin esperanza*, Ecuador, 2012.

LATHAM, Alison (ed.). **Diccionario enciclopédico de la música**. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2009.

LEFERE, Robin y LIE, Nadia. **Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico**. Lieden/Boston: Brill, 2016.

LEÓN, Christian. **Cine de la Marginalidad**: realismo sucio y violencia urbana. Quito: Editora Abya Yala, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles.; SERROY, Jean. **L'écran global**: culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne. Paris: Seuil, 2007.

\_\_\_\_\_. **La pantalla global**: cultura mediática y cine en la era hipermoderna. (Trad: Antonio-Prometeo Moya), Barcelona: Anagrama, 2009.

LUZURIAGA, Camilo. La industria ecuatoriana del cine: ¿otra quimera?. Cartón Piedra, **El Telégrafo**, n. 147, 11 ago. 2014. pp. 20-23.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. La transformación del mapa: identidades, industrias y culturas. En GARRETÓN, Manuel Antonio (coord.). **América Latina, un espacio cultural en el mundo globalizado**. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.

MENESES, Alejandro. **Discografía del pasillo ecuatoriano**. Quito: Editorial Abya Yala, 1997.

MULLO, Juan. **Música Patrimonial del Ecuador**. Quito: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura, 2009.

NARVÁEZ, Geovanny. *Sin otoño, sin primavera: una balada punk* y la cuestión del sentido de la vida. **Revista Tierra en Trance**, 2015. <http://tierraentrance.miradas.net/2015/06/portadas/> Acceso: 04 mar. 2016.

ORELLANA, Juan y Jorge Martínez. **Celuloide posmoderno**: narcisismo y autenticidad en el cine actual. Madrid: Encuentro, 2011.

PARANAGUÁ, Paulo. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina**. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

ROMBES, Nicholas (ed.). **New punk cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.



SCHROEDER, Paul. **Latin American cinema: A Comparative History**. Oakland: University of California Press, 2016.

THOMPSON, Stacy. Punk Cinema. **Cinema Journal**, n.2, v.43, 2004. pp. 47-66.

#### Referencias audiovisuales

**IMPULSO**. Dir. Mateo Herrera. Ecuador, 2009. (84 min.) son, blanco y negro.

**MEJOR NO HABLAR** (de Ciertas Cosas). Dir. Javier Andrade. Ecuador, 2012 (100 min.) son, color.

**NO ROBARÁS... a menos que sea necesario**. Dir. Viviana Cordero. Ecuador, 2013. (95 min.) son, blanco y negro.

**SIN OTOÑO, sin primavera**: una balada punk. Dir. Iván Mora. Ecuador, 2012. (115 min.) son, color.

#### Geovanny Narváez

Es PhD por la KU Leuven, Faculty of Arts (Bélgica); especializado en el cine latinoamericano, la estética cinematográfica y los estudios de los festivales. Es licenciado en Literatura y Lenguajes Audiovisuales (Ecuador) y máster en Arts, Lettres, Cultures, mención Estudios Latinoamericanos (Francia). Ha publicado artículos y ensayos tanto en libros como en revistas especializadas, entre los recientes se encuentran: “El cine latinoamericano y la estética de festival” (2019), “Películas de festival, poética y meta-poética” (2019). Es coeditor del libro *El ojo avizor: diálogos sobre cine ecuatoriano* (en prensa). Sus intereses se centran también en la curaduría y realización de proyectos de arte contemporáneo. Actualmente se desempeña como docente en la Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador).