

Estrategias de Desplazamiento, Desterritorialización y Reterritorialización en *Prometeo Deportado*, de Fernando Mieles

Estratégias de deslocamento, desterritorialização e reterritorialização em *Prometeo Deportado*, de Fernando Mieles

Strategies of displacement, deterritorialization and reterritorialization in *Prometeo Deportado*, by Fernando Mieles

Manuel F. Medina*

*University of Louisville, Louisville, KY 40292, e-mail:manuel.medina@louisville.edu

RESUMEN: La producción cinematográfica ecuatoriana ha contribuido al diálogo cultural sobre la migración con una serie de películas que versan sobre la experiencia del que viaja hacia mayormente el continente europeo, específicamente a España e Italia en busca de mejores oportunidades para sí y los suyos. En especial, se trata aquí de la película *Prometeo Deportado* (2011), dirigida por Fernando Mieles. En *Prometeo Deportado*, Mieles se sirve del espacio cinematográfico para ofrecer una perspectiva, poco usada, que combina lo surrealista, absurdo, paródico, hiperbólico y cómico de la experiencia de un grupo de ecuatorianos que desembarcan en un aeropuerto no identificado y deben de sortear el control y poder de los diligentes agentes de migración. Analizamos la película estudiando las estrategias de desplazamiento, desterritorialización y reterritorialización empleadas por los protagonistas a medida que se adaptan al y adaptan el espacio en donde atraviesan el proceso de adaptación social experimentado por refugiados y exiliados, aunque la película empuje la interpretación más allá de lo lógico a fin de enfatizar el mensaje de pintar la situación de los emigrantes que últimamente propone. Colocamos la discusión de la película dentro de los promulgados de los estudios de espacio en lo que se refiere a los cruces de frontera, literales o metafóricas, los conceptos de identidad cultural y cómo se negocian entre los refugiados, exilados y de manera especial los desplazados que dejan sus territorios forzados por razones económicas y políticas. Añadimos el diálogo a la conversación cultural sobre los arquetipos de poder que debate el rol de la desterritorialización y la reterritorialización como fenómenos socio-económicos que impulsan el movimiento de personas de su territorio y espacios nativos.

PALABRAS CLAVE: *Prometeo Deportado*; Desterritorialización; Frontera; Migración.

RESUMO: A produção cinematográfica ecuatoriana contribuiu para o diálogo cultural sobre a migração com uma série de filmes que versam sobre a experiência daquele que viaja, em geral, ao continente europeu, especificamente para a Espanha e a Itália, em busca de melhores oportunidades para si e para os seus. Em especial,

se trata aqui do filme *Prometeo Deportado* (2011), dirigido por Fernando Mieleles. Em *Prometeo Deportado*, Mieleles se vale do espaço cinematográfico para oferecer uma perspectiva, pouco usada, que combina o surrealista, absurdo, paródico, hiperbólico e cômico da experiência de um grupo de equatorianos que desembarcam em um aeroporto não identificado e devem enfrentar o controle e poder dos dirigentes agentes de migração. Analisamos o filme estudando as estratégias de deslocamento, desterritorialização e reterritorialização empregadas pelos protagonistas à medida que se adaptam ao e adaptam o espaço em que atravessam o processo de adaptação social experimentado por refugiados e exilados, ainda que o filme conduza a interpretação para além do lógico a fim de enfatizar a mensagem de pintar a situação dos emigrantes que ultimamente propõe. Colocamos a discussão do filme dentro dos promulgados dos estudos de espaço no que se refere ao cruzamento de fronteiras, literais ou metafóricas, os conceitos de identidade cultural e como são negociados entre os refugiados, exilados e de maneira especial os deslocados que deixam seus territórios forçados por razões econômicas e políticas. Acrescentamos o diálogo à conversação cultural sobre os arquétipos de poder que debate o rol da desterritorialização e da reterritorialização como fenômenos socioeconômicos que impulsionam o movimento de pessoas de seus territórios e espaços nativos.

PALAVRAS-CHAVE: *Prometeo Deportado*; Desterritorialização; Fronteira; Migração.

ABSTRACT: Ecuadorian cinematographic production has contributed to the cultural dialogue on migration with a series of films that deal with the experience of those who travel in general to the European continent, specifically to Spain and Italy, in search of better opportunities for themselves and yours. In particular in this text we will treat with the movie *Prometeo Deportado* (2011), directed by Fernando Mieleles. In *Prometheus Deported*, Mieleles uses the cinematographic space to offer a perspective that is little used, that combines the surrealistic, absurd, parody, hyperbolic and comic of the experience of a group of Ecuadorians who arrive at an unidentified airport and must face the control and power of migration agents. We analyze the film by studying the strategies of displacement, deterritorialization and reterritorialization employed by the protagonists as they adapt to the space in which they go through the process of a social adaptation experienced by refugees and exiles, although the film leads to interpretation beyond the logical in order to emphasize the message that portrays the migrants situation in today society. We place the discussion of the movie within the public studies regarding the crossing of boundaries, literal or metaphorical, the concepts of cultural identity and how are negotiated between refugees, exiles and especially the displaced who are forced to leave their territories for economic and political reasons. We added the dialogue to the cultural conversation about the archetypes of power that debate the role of deterritorialization and reterritorialization as a socioeconomic phenomena that drive the movement of people from their territories and native spaces.

KEYWORDS: *Prometheus Deported*; Desterritorialization; Border; Migration.

La producción cinematográfica ecuatoriana ha contribuido al diálogo cultural sobre la migración con una serie de películas que versan sobre la experiencia del que viaja hacia

mayormente el continente europeo, específicamente a España e Italia en busca de mejores oportunidades para sí y los suyos. Entre la lista de películas y documentales que cabe dentro de esta tendencia sobresalen las siguientes: *Problemas personales* (2002) dirigida por Lisandra Rivera y Manolo Fernández, *Pasaje de Ida* (2003) del director Rogelio Gordon, *Paella con ají* (2007) de Galo Urbina, *Bienvenido a tu familia* (2009) de Diego Ortuño, *La Churona* (2010) de la directora ecuatoriana, radicada en España, María Cristina Carrillo Espinosa, *Rabia* (2011) de Camilo Luzuriaga, *Vengo volviendo* (2015) de los directores Isabel Rodas León, Gabriel Paez Hernandez y la película *Prometeo Deportado* (2011) dirigida por Fernando Miele. Las cuatro primeras tratan de las vicisitudes de los ecuatorianos que experimenta el desplazamiento y adaptación cultural propia de inmigrantes y refugiados que viven en el lugar que Homi Bhabha denominó "intermedio" o "in-between" (Bhabha). No se trata de una empresa fácil. La película *Vengo volviendo* sigue a un joven que sueña con emigrar pero termina quedándose en el Ecuador porque el país le ofrece oportunidades y una calidad de vida que no el ofrece el extranjero. La última película de la lista se destaca de entre las demás por la manera que aborda el tema, al centrarse en la experiencia del ecuatoriano que llega y lo colocan en una sala de espera y aguardan la deportación de vuelta al país de origen o que se les permita pasar. En *Prometeo Deportado*, Miele se sirve del espacio cinematográfico para ofrece una perspectiva, poco usada, que combina lo surrealista, absurdo, paródico, hiperbólico y cómico de la experiencia de un grupo de ecuatorianos que desembarcan en un aeropuerto no identificado y deben de sortear el control y poder de los diligentes agentes de migración. *Prometeo Deportado* provee una ventana a esta experiencia permitiendo que la audiencia observe y a menudo se identifique con o identifique a los personajes que aguardan en una sala de espera. Analizamos la película estudiando las estrategias de desplazamiento, desterritorialización y reterritorialización empleadas por los protagonistas a medida que se adaptan al y adaptan el espacio en donde atraviesan el proceso de adaptación social experimentado por refugiados y exiliados, aunque la película empuje la interpretación más allá de lo lógico a fin de enfatizar el mensaje de pintar la situación de los emigrantes que últimamente propone.

Colocamos la discusión de la película dentro de los promulgados de los estudios de espacio en lo que se refiere a los cruces de frontera, literales o metafóricas, los conceptos de identidad cultural y cómo se negocian entre los refugiados, exilados y de manera especial los

desplazados que dejan sus territorios forzados por razones económicas y políticas. Añadimos el diálogo a la conversación cultural sobre los arquetipos de poder que debate el rol de la desterritorialización y la reterritorialización como fenómenos socio-económicos que impulsan el movimiento de personas de su territorio y espacios nativos. Empleamos el marco teórico del espacio-territorio como lo empiezan a usar Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* y en *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* referente a los conceptos de desterritorialización y reterritorialización dentro de un contexto socio-económico marxista. Se define a la desterritorialización como el proceso que se emplea para alejarse, o salir de un territorio determinado. Dicho espacio posee connotaciones que sobrepasan lo literal, y Deleuze y Guattari dan amplios ejemplos de cómo funciona esta gama de eventos, objetos y demás a los que se los puede aplicar, incluyendo sistemas sociales, lingüísticos, afectivos o de cualquier tipo. (Deleuze and Guattari *A Thousand Plateaus : Capitalism and Schizophrenia* 282-309) y (Patton 52). Deleuze y Guattari postulan que la desterritorialización se encuentra íntimamente ligada a su contraparte, la reterritorialización que representa no necesariamente la vuelta al estado original antes de la desterritorialización sino a una nueva versión de tal estado, en el que se combinan nuevas versiones de relaciones entre sus componentes originales: “In short, there is no deterritorialization of the flows of schizophrenic desire that is not accompanied by global or local reterritorializations, reterritorializations that always reconstitute shores of representation. What is more, the force and the obstinacy of a deterritorialization can only be evaluated through the types of reterritorialization that represent it; the one is the reverse side of the other” (Deleuze and Guattari *Anti-Oedipus : Capitalism and Schizophrenia* 316).

Nuestro marco teórico combina las propuestas de Deleuze y Guattari con la del desplazamiento, tal como se emplea en los estudios de frontera, y nos añadimos al diálogo de Chandra Mohanty y Bishnupriya Ghosh y Bhaskar Sarkar que limitan el concepto para referirse a personas que provienen de países colonizados por imperios y que abandonan sus lugares de origen forzadas por desafiantes condiciones económicas. La categorización excluye a personas que se auto-exilian. En su lugar se incluye exclusivamente a individuos que deben escapar las condiciones creadas por imperios económicos con marcadas historias de abuso y explotación de sus colonias, ahora ya convertidas en naciones independientes, a fin de establecer para sí centros que ofrecen mejores condiciones de vida. Los habitantes de

estos sectores carecen de oportunidades debido a las manipulaciones materialistas de países del primer mundo que continúan beneficiándose de los recursos, humanos y naturales de estas áreas:

We narrow our focus on displacement by continuing postcolonial conversations about mobile populations from the third world. Following Chandra Mohanty's definition in *Third World Women and the Politics of Feminism*, by the "third world" we mean the economically challenged peoples of Latin America, Asia, the Middle East, the Caribbean, and Africa (essentially countries who have undergone colonialism in one form or another); we also include the "third world" populations from the above-mentioned parts of the world who live within the boundaries of the first world. Thus the displacement we refer to is not that of self-imposed exile, as in the case of several European intellectuals and travelers of the nineteenth and twentieth centuries, but a dislocation based on an economic imperative. The set of individual options becomes narrow given the materialist histories of exploitation that have legitimized certain Western spaces as centers of economic and cultural improvement. (Ghosh and Sarkar 103)

Fernando Mielles (Guayaquil, Ecuador 1970) se graduó de director de la prestigiosa Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba a donde asistió con los auspicios de una beca. Además de *Prometeo Deportado* ha dirigido *Descartes de Gato Muerto* Producciones y numerosos documentales. Una versión original de *Prometeo Deportado* le mereció el premio al mejor guión en el Primer Festival Internacional de Cine Pobre en Gibara-Cuba en el 2003. La idea original de la película surge de una experiencia personal en el Aeropuerto Barajas, en Madrid cuando en 1993 intentó entrar en España después de salir de Cuba:

“He realizado el camino más largo para un retorno no deseado”. Con esta frase, escrita en una libreta, en el aeropuerto de Barajas, empezó la creación de *Prometeo Deportado*. En 1993, Fernando terminó de estudiar cine en Cuba y no quería regresar al Ecuador. “¿Qué me voy a hacer con un título de director de cine bajo el brazo?” pensó. Le salió una oportunidad indefinida para irse a Portugal. Perdió la cabeza; vendió sus cosas y partió para Europa. Pero en Barajas lo detuvieron para deportarlo, durante unas horas que se sintieron como días. Lo enviaron a Cuba, Panamá, y, finalmente, al Ecuador. A esa experiencia personal, Fernando le añadió años de intenso trabajo, del que obtuvo un guión, cuya versión final, aquella que se tradujo al celuloide, es la número dieciocho. “No es una historia predecible, pero tampoco arbitraria. Es una historia muy trabajada desde el corazón y la cabeza” analiza. (“*Prometeo Deportado*”)

La película *Prometeo Deportado*, comparte su nombre con uno de los protagonistas principales. Los nombres de los personajes principales a menudo constituyen una extensión metafórica del rol que representan en el filme, tales como Escritor, Nadador, Afrodita y el Hombre del Maletín. Trata la historia de un grupo de viajeros ecuatorianos interceptados por la policía de migración en un país no nombrado, que podría ser España, Italia, u otro lugar de Europa. Cuando le presentan al agente de migraciones su rojo pasaporte ecuatoriano, se duda de sus intenciones de visitar al país en condición de turistas y los detienen temporalmente en una sala especial mientras investigan mejor cada caso. El número de turistas retenidos va incrementándose paulatinamente con la llegada de nuevos vuelos procedentes del Ecuador. La capacidad del lugar y las condiciones, o su falta de las mismas, comienza a percibirse a medida que se aumenta la cifra de detenidos que aguardan su probable inminente deportación pero que con optimismo esperan el milagro de la autorización para ingresar. El grupo se convierte en un microcosmos de la sociedad ecuatoriana formado por gente de diferentes sectores sociales, económicos, y geográficos. Eventualmente, empiezan a gobernarse como un país regido por los más fuertes. Al final, *Prometeo Deportado*, que durante toda la película reitera que se trata del “mejor mago, prestidigitador, hipnotizador y escapista de todo el Ecuador” desaparece al entrar en su baúl llevándose consigo a Afrodita con quien había entablado amistad. La película termina con el escape del resto de los detenidos que para salir del aeropuerto simplemente deben de entrar en la maleta del mago y aparecer en otro lugar. *Prometeo Deportado* cierra con un final abierto porque no revela el destino final de los personajes que entran en la maleta. Deducimos del diálogo entre Afrodita y Prometeo que regresan al Ecuador a unirse a sus familiares. Después de la experiencia, el director parece sugerir que todo el mundo sería más feliz en casa que en el país al que intentan emigrar.

Juan Fernando Bermeo Palacios y María Elisa Carrasco Luzuriaga en el único estudio llevado a cabo sobre la película, hasta la fecha, analizan el concepto del encierro en el discurso cinematográfico de la película: “Desde hace tiempo, la ficción en este lado del mundo, ha utilizado el tema de la migración; sin embargo, en la cinta, el tema es visto desde una perspectiva distinta: desde la desolación de un encierro” (Bermeo Palacios Juan Fernando 18). Explican la conexión con el tema de la migración desde una perspectiva de denuncia en contra de los estereotipos asignados a los ecuatorianos y que parecen surgir como

razón única para negárseles el ingreso a la Comunidad Europea. Concordamos con la propuesta de Bermeo y Carrasco y su estudio de la desolación del encierro latente en la película.

Prometeo Deportado maneja magistralmente las técnicas cinematográficas para crear espacios en donde desarrollar la acción y escenificar los múltiples hilos narrativos que desarrolla. Probablemente el elemento más sobresaliente de la película sea el brillante empleo de una cinematografía y escenografía que hacen que *Prometeo Deportado* se vuelva en una experiencia que entretiene a la vez que posee un mensaje de alto contenido social. A partir del primer cuadro que aparece en pantalla, *Prometeo Deportado* se intercala en la conversación sobre la migración. Los créditos iniciales empiezan con una sucesión de sonidos que nos ubican en un avión al momento que aterriza en una terminal aérea: lloros, gemidos, tosido, jadeo de un perro, palpitar de un corazón, puerta que se abre y cierra, tañido de una campana digital, tiritar de frío, enganche o desenganche del collar de un perro que jadea de nuevo, pasos. En la pantalla, aparece la nómina acostumbrada de directores, cineastas involucrados en el proyecto, actores y demás empleando un tipo de letra y arte gráfico que nos recuerdan a los enormes pantallas donde se anuncia las partidas y llegadas de vuelos en los aeropuertos. Empezamos a asumir que se trata de una película que toma lugar en una terminal aérea.

En la escena inicial, usando una toma de ángulo superior se muestra a un hombre que realiza los trámites de migración, interpretado por el mismo director Fernando Mieles, que apenas alcanza la ventanilla mira hacia muy arriba al mismo tiempo que responde a la interrogativa del agente de migración que aparece distante y protegido por la pared de vidrio que lo separa de los recién desembarcados del avión.

— ¿Ecuatoriano?

— Sí.

— ¿Cineasta?

— Realizador de cine, director, guionista, hago películas, documentales, *filmmaker*.

Nótese como el pasajero intenta asumir su condición de individuo con características propias, su profesión pero el guardia le da una etiqueta que lo vuelve igual a los demás y cada que se cierran las puertas de entrada al país basado en la respuesta la pregunta inicial, ¿Ecuatoriano?

La escenografía que se emplea lo coloca al agente de migraciones en una posición superior en relación a Fernando para quien tanto la entrada al país como el agente migratorio se convierten en inalcanzable en todos los sentidos. La audiencia tampoco lo puede ver porque se lo coloca detrás de un vidrio oscuro. El *mise en scène* se utiliza para mostrar a los agentes de inmigración como figuras represivas, secretas y oscuras. Enfocando por medio de tomas de plano medio desde dentro de la cabina, vemos la computadora, el pasaporte de Fernando y la pila de pasaportes ecuatorianos a los que no se les permitirá entrar. Estas tomas revelan su posición de superioridad y que no establecen contacto ninguno con los turistas. Cuando interactúan con los ecuatorianos detenidos no se les muestra la cara o se los muestra desde atrás para deshumanizarlos. En otra toma, se muestra a una agente de migración caminando como robot autómatata en un pasillo largo blanco, lo que de nuevo enfatiza que se hayan lejos del alcance de los ecuatorianos que tratan de entrar al país.

Las tomas ahondan el proceso de vigilancia, similar al panóptico de Michel Foucault que en *Discipline and Punishment* interpreta la mirada como una relación de poder entre el que observa y el observado: “Each individual, in his place, is securely confined to a cell from which he is seen from the front by the supervisor; but the side walls prevent him from coming into contact with his companions. He is seen, but he does not see; he is the object of information, never a subject in communication” (Foucault 200). A los prisioneros los atrapa la mirada del que constantemente los observa. Su teoría del panóptico argumenta que el



Figura 1 Pasajeros en constante vigilia

castigo con el que se condena a los prisioneros representa la constante vigilancia (mirada/survellir) a las que lo someten los guardias.

Prometeo Deportado desde el momento en que a los ecuatorianos se los segrega a una sala especial, se le afirma a la audiencia que se los mantiene bajo constante observación. En vez de mostrarlos directamente, la película los muestra a través de diversos filtros de vigilancia: un agente los mira a través de un monitor que expone lo que graba una cámara que almacena cada movimiento, reacción o palabra emitida. Las tomas muestran que vigilan a los viajeros en la sala, aún cuando van al baño. Esta deshumanización establece una distancia que completamente separa a los guardias de los de turistas y le quita a cada grupo su elemento humano. Se convierte en una relación de poder entre el que observa y es observado.

Los ecuatorianos empiezan a atravesar el proceso de desterritorialización, al experimentar que se han alejado del territorio de origen y se encuentran en otro espacio. Los agentes de aduana, de inmigración, y los mismo obreros del aeropuerto no pueden comunicarse con ellos porque hablan un idioma que los ecuatorianos no pueden entender. En otro acierto de la película, en el afán de construir un espacio anónimo para el lugar donde ocurre la acción, el director inventa un idioma que no existe en Europa y por ende no lo podemos usar para identificar la ciudad. Curiosamente, en realidad se trata del español hablado al revés. Los maleteros conversan entre sí usando el siguiente diálogo: “Sotse sonarotauce najaiiv noc odot le siap oditem ne sal satelam” que sencillamente se traduce a “Estos ecuatorianos viajan con todo el país metido en las maletas.” Observe cómo maletas se convierte en “satelam.” Se trata de un detalle importante y eficaz por todas las connotaciones de la que podemos revestir. En Europa, en este país en específico todo marcha así de una manera opuesta a lo que ocurre en el Ecuador. Y por eso se ha convertido en el centro a la que los ecuatorianos quieren emigrar en procura de una mejor vida. Le permite igualmente al director mantener en secreto el nombre del lugar específico del espacio que intenta reproducir y mantener la premisa que representa todos los lugares a los que los ecuatorianos viajan intentado entrar a Europa y desplazarse allá en procura de mejores oportunidades.

Los horrores del desplazamiento los experimenta primero Hemeregildo, turista que recibe el mayor abuso físico de parte de los agentes de migración y aduana. En la escena que provoca que lo detenga la policía anti-terrorismo, lo vemos a través de una pantallas que

recogen sus movimientos, de nuevo el uso de panóptico como castigo y control porque no puede escaparse de la mirada constante y vigilante de los guardias. Lleva adheridos a su cintura unos paquetes que parecen contener explosivos o drogas. Suena una alarma, y de allí se desencadena una serie de eventos que desafortunadamente toman lugar a diario en los aeropuertos. La obra altera un evento cotidiano al añadirle un elemento cómico: Hemeregildo contrabandeaba unas inofensivas tortugas. Pero esto no impide que la policía lo trate como traficante y terrorista. Bermeo y Carrasco leen a este personaje como ejemplo de la deshumanización que sufren los ecuatorianos que viajan y reciben maltratos de los que sospechan de ellos simplemente a causa de su nacionalidad.

Hemeregildo es también una alegoría de la humillación que sufren los compatriotas en el extranjero, su representación más trágica, pues más allá de ser tratado como criminal, le consideran poco menos que un despojo humano. Ni siquiera tiene privacidad para hacer sus necesidades. El mundo exterior le ignora totalmente, salvo cuando es considerado una amenaza, entonces es aislado en un cuarto, de donde logrará salir únicamente fingiéndose basura. Luego, es condenado a vagar por el aeropuerto, sin encontrar una salida. (Bermeo Palacios Juan Fernando 44)

La película respalda este mensaje al mostrarlo solo lejos de la comunidad que forjan el resto de sus compañeros y lo focaliza empleando escenografías que distan del interior de la sala donde están sus compañeros de vuelo. Se escapa y nadie se da cuenta de su existencia a pesar de que deambula por lugares públicos porque se lo ha deshumanizado y los agentes autómatas ni siquiera se percatan de su existencia. *Prometeo Deportado* empuja este mensaje sucesivamente al exhibirlo una y otra vez en escenarios diferentes, llevando muy poca ropa.

El referente histórico y por ende el contexto socio-político-económico de la película representa el éxodo a Europa desde el Ecuador impulsado por la inestabilidad económica de fines de la década de los noventa. Gioconda Herrera en colaboración con Natalia Genta y Lorena Araujo investigaron las tendencias migratorias de los ecuatorianos entre 1990 y 2005 y encontraron o comprobaron que efectivamente la excesiva inflación, las altas tasas de desempleo, el incremento en los niveles de pobreza y la alarmante baja en el crecimiento económico de fines de los 1990 resultan responsables de la ola migratoria (Herrera 3). Explican que la migración a España alcanzó cifras no vistas antes al punto de sobrepasar a la de Estados Unidos de América que hasta entonces constituyó el destino preferido de los

ecuatorianos: “In effect, between 1999 and August 2006, around 900,000 people left and have not returned (FLACSO-UNFPA, 2006). This represents around 8% of the total population of the country and 20% of its economically active population, which, according to the 2001 census, included 4,445,000 persons” (Herrera 12).

La llegada masiva de los ecuatorianos promovió cambios rápidos y drásticos en la política de control migratorio de España y el Ministerio del Interior propuso y logró cambios en el Tratado Schengen originalmente firmado entre países de la Comunidad Europea en 1985. El tratado creó un espacio común que suprimió las fronteras entre los países firmantes, y dio pautas sobre la seguridad, la inmigración y la libre circulación de personas. España se unió al tratado en 1991 y así pudo regular la entrada de ecuatorianos y miembros de otros países que en pasado no necesitaron de visas para ingresar.

La actitud de las autoridades de migración del país en donde los ecuatorianos desembarcan cabe dentro del concepto de “pánico moral” desarrollado por Stanley Cohen y luego expandido por Steve Macek. Explican que se crea un pánico moral en una sociedad al representar, en la media por ejemplo, a un grupo como amenazante o peligroso lo que acarrea como consecuencia que se lo trate con hostilidad y se los exponga como la personificación misma del mal. “For Cohen, a social panic involves a sudden rise in popular fear about a social group perceived to be threatening or deviant; it also involves increased hostility toward that group, such that they come to be seen as ‘folk devils’ embodiments of evil. (Macek xiii-xiv). Cohen explica que los grupos objetos de estas campañas de mala información resultan predecibles. Su lista incluye además de jóvenes de la clase obrera, y la venta y uso de drogas, a los refugiados, a los que buscan asilo y a los inmigrantes que se aprovechan y usurpan los servicios sociales destinados a los pagadores de impuestos que no los reciben debido al uso y abuso de los extranjeros (Macek viii). Cohen asevera que estos pánicos se caracterizan por las exageraciones que promulgan los que los difunden, al comparar su reacción con la de otras fuentes más objetivas y/o por los comparan con otros problemas más serios con los que en realidad no se los debe igualar: “Two related assumptions, though, require attention-that the attribution of the moral panic label means that the ‘thing’s’ extent and significance has been exaggerated (a) in itself (compared with other more reliable, valid and objective sources) and/ or (b) compared with other, more serious problems” (Macek viii).

A esta política oficial se agregó el racismo mostrado en contra de lo que en España se percibió como una invasión de ecuatorianos cuya presencia se notó fuertemente en la nación. SOS Racismo organización creada en España para luchar contra el racismo y la xenofobia ha documentado numerosos casos de denuncias por concepto de maltrato, abuso, agresiones, recibidas por los ecuatorianos simplemente por su condición de latinoamericanos. Se trata de un ejemplo típico de “pánico moral” en que la media, los políticos y otros grupos interesados culpan a los recién llegados de robarse los servicios proporcionados por el país y pagados por el dinero de los ciudadanos legítimos del país. Y se los colocó al mismo nivel que otros problemas que requerían mayor atención. En un reciente boletín de prensa SOS Racismo advierte la transformación de las causas para el abuso por causas raciales más no su exterminio: “La crisis económica en España ha provocado el crecimiento de opiniones contrarias al fenómeno migratorio y, por tanto, el surgimiento de actitudes racistas contra los extranjeros. El sentimiento de invasión que predominaba entre 2006 y 2007 ha sido sustituido por el de la competencia en el acceso a los recursos entre foráneos y autóctonos” (Villarruel np)

Una vez que los pasajeros empiezan a llenar la sala de espera se instalan en lo que evoluciona hasta convertirse en un micro-Ecuador con todas las variantes de la estructura social, política y económica del país. Gilles Deleuze y Félix Guattari denominan este proceso como el punto inicial de la “primitiva máquina territorial.” (Deleuze and Guattari *Anti-Oedipus : Capitalism and Schizophrenia* 146). Explican que la primitiva máquina social no se basa en las posesiones de territorio sino en el aparato del estado (según Engel) que subdivide no a la gente sino al territorio. Y que desde el inicio claramente se percibe la importancia de la formación de familias y también lo crucial de establecer y mantener vínculos locales. Aseveran que el primer movimiento de desterritorialización prosiguió a la frase de asignación de líderes de familias que tenían que velar por medios de subsistencia. Esas relaciones desarrolladas a través de los años se convierten en patrilineales (Deleuze and Guattari *Anti-Oedipus : Capitalism and Schizophrenia* 146-147). Al comienzo de la película, la cinematografía distingue las personas que se hallan solas de las que viajan en grupos por medio de la escenografía: los grupos aparecen en tomas de plano medio o largo en un solo marco mientras que los individuos aparecen o centrados en una toma de plano medio o en escenarios en donde aparecen a un lado del marco con la otra mitad vacía. Así por medio de

diferentes tomas nos familiarizamos con los diferentes grupos o individuos según el caso. Hay una mujer pequeña con una maleta casi tan grande como ella. Ángel hace el rol del clásico empresario joven que busca alcanzar un nivel de vida superior y trabaja mucho pero que ha tenido que escaparse del país por haber estafado a unos inversionistas. Su esposa lo ha seguido porque Ángel le ha prometido llevarla en un crucero. Aparece un nadador que continúa entrenando sin perder la esperanza de que lo dejen entrar al país y competir. El Hombre del Maletín representa el rol de estafador y charlatán que siempre se las ingenia para sacarle provecho a cualquier situación. Su teléfono celular si funciona pero el de los demás no. Monta un sistema comercial basado en un intercambio de favores, otros objetos de alta demanda: ropa interior, objetos de tocador, primeros turnos en el baño y demás. También se incluye a un doctor que confiesa “Yo vine a buscar trabajo.” Se trata de un profesional establecido que deja su carrera en el Ecuador para irse a Europa a buscar una manera de ganarse la vida y poder mantener a su familia.

A medida que pasa el tiempo, asumimos que el tiempo pasa porque los únicos indicadores de tal representa la sala que se sigue llenando y convirtiendo más y más en un pueblo ecuatoriano. En lo que podemos denominar la “fase primitiva de la máquina territorial” los ecuatorianos se juntan para velar por el bien de la comunidad y empieza el proceso de desterritorialización de que una vez separados de sus territorios empiezan a forjar vínculos con miembros de sus grupos, en este caso, el país del que provienen. Probablemente una de las escenas que mejor definan el momento de comunidad que alcanzan la represente el momento cuando una banda de pueblo, cuyos integrantes todos han sido colocados en la sala de espera, tocan música de baile. Todos se juntan por medio de la coreografía del baile que los identifica como ecuatorianos y que los une sin importar el lugar del mundo en donde se encuentren. Otro ejemplo de que se han organizado como grupo lo constituye el que Doña Murga que en su rol marianista provee otra manera de juntarlos a todos, por medio de la comida. En su maleta carga comida típica ecuatoriana que comparte: cuy, mote, horneado, plátanos y demás. Igualmente el otro momento de discordia también ocurre por disputas a causas de la comida cuando se escasea y empieza a reinar la ansiedad entre todos. La película resuelve la situación cuando se toca el himno nacional del Ecuador que todos escuchan con respecto. Pero regresan a reñir cuando se interrumpe la música.

Gilles Deleuze y Félix Guattari aseveran que al proceso de desterritorialización le sigue el de reterritorialización, impulsados por la máquina capitalista: “As a corollary of this law, there is the twofold movement of decoding or deterritorializing flows on the one hand, and their violent and artificial reterritorialization on the other. The more the capitalist machine deterritorializes, decoding and axiomatizing flows in order to extract surplus value from them, the more its ancillary apparatuses, such as government bureaucracies and the forces of law and order, do their utmost to reterritorialize, absorbing in the process a larger and larger share of surplus value” (Deleuze and Guattari *Anti-Oedipus : Capitalism and Schizophrenia* 34-35). No existe uno sin el otro. Y así ocurre en *Prometeo Deportado* donde los ecuatorianos convierten la sala de espera que se ha convertido en cárcel temporal y provisoria en un microcosmos del Ecuador. En la fase de desterritorialización vemos como han dejado el Ecuador y dirigido a un país de Europa y deben empezar desde un punto cero en el espacio que se les ha asignado. Pero como, Deleuze y Guattari postulan, el espacio se construye a base de las relaciones que no se hayan atadas a lugares geográficos específicos. Así los ecuatorianos se llevan al país y sus idiosincrasias consigo y poco a poco lo van reproduciendo en el aeropuerto. Los ecuatorianos viajan con todo el país dentro de sus maletas explica un trabajador de aduanas al principio de la película. Y los recursos de los que se valen para reconstruir un Ecuador en miniatura mientras aguardan deportación o entrada al país lo comprueban. Bailan a los acordes de la música ecuatoriana y comen platos ecuatorianos. Una vez que el grupo crece lo suficiente para establecerse con una micro-colonia instituyen un gobierno similar a los que se han acostumbrados en su país de origen. Empieza la fase de reterritorialización que incluye adoptar una forma de gobierno similar al que los ha regido en el Ecuador y que en la película aparece como primitivo. Los hombres seleccionan al más fuerte de ellos, el nadador, para que sirva de líder. Y se convierte en un sistema totalitario que se rige de la fuerza para imponer su ley. Bermeo y Carrasco lo ven como un comentario directo sobre el sistema político: “Este hecho consiste en una parodia del poder político, una constatación de que en este país cualquiera puede llegar a la presidencia, aunque no tenga preparación alguna para ello, sea un político improvisado, un charlatán que se aprovechó de la histeria colectiva para lograr sus objetivos” (45).

El recién impuesto presidente le da la bienvenida a los nuevos turistas que llegan a la sala: “Bienvenidos a la Nueva y Soberana República Independiente y Autónoma del Ecuador.

Se les pide entregar sus bolsos y todas sus pertenencias”. Su emitido declara abiertamente sus intenciones: despojar a los carentes de poder y ejercer un régimen basado que opera por la fuerza. Su gabinete lo constituyen los que saben operar el sistema y que lo apoyan para que el poder se mantenga en sus manos. Solo un acto de magia, de parte de Prometeo, los puede destronar. Se ha completado el círculo de desterritorialización a reterritorialización.

Carecemos de marcadores que nos permitan deducir cuánto tiempo pasa entre la llegada del primer grupo de pasajeros y el momento que se convierte en “república.” La película ofrece una tortuga, símbolo de la identidad ecuatoriana, como indicadora del tiempo que ha transcurrido o transcurre. Aparecen pequeñas al inicio de la película, entre las que intenta contrabandear Hemeregildo pero en la escena final ya ha crecido y alcanzado el tamaño de una tortuga adulta. Este detalle no se puede utilizar para medir el tiempo porque las tortugas galápagos viven cerca de dos siglos.

Los procesos de desterritorialización y reterritorialización explican cómo el grupo se organiza dinámicamente para convertirse en un micro cosmos del país. Pero el concepto de identidad desplazada que ha viajado con los pasajeros desde el Ecuador, también al espacio del aeropuerto, micro-Ecuador, se lo cuestiona por medio del personaje del escritor que usa

la ironía para cuestionar lo establecido. Su posición se destaca al contrastarlo con los momentos de fervor patriótico que ayudan a juntar al grupo.

La película lo muestra generalmente en tomas de plano medio y largo para permitirnos verlo en su espacio natural, un despacho de escritor con máquina de escribir,



Figura 2 El Profesor y su escritorio

estante de libros y demás que monta en la sala de espera del aeropuerto. También sirve de focalizador y narrador de la película y gran parte de la acción nos llega a través de su filtro. Se trata de un observador agudo que saca conclusiones lógicas y certeras sobre los demás y que deja plasmadas en el cuaderno que escribe y que cerca del fin de la película, Afrodita lee. Sabía, por ejemplo, que Afrodita trabajaba de prostituta, y que el marido de la pareja que viaja a tomar un crucero había perdido su negocio. Su observación de los compatriotas figurativamente lo mata.

El escritor para entretenerse, además de observar y servir de focalizador de la acción, lee y escribe. Unas selecciones de la prosa que redacta le llega a la audiencia a través de su propia voz que entregada en off narra lo que ha escrito. En la sala de espera, los ecuatorianos haciendo gala de fervor cívico corean un optimista “Sí se puede” como respuesta a las palabras de uno de ellos que trata de razonar que los van a dejar pasar, que son demasiados para mantenerlos en espera por tanto tiempo, en fin. Testificando esta escena, el escritor que

entiende el mundo externo a partir del significado de las palabras diserta sobre el término “nada” y lo conecta con el Ecuador y su condición de país por donde cruza la línea imaginaria que divide al mundo en dos como con tanto orgullo se enseña en el sistema educativo:

Ecuador: círculo máximo de la esfera celeste perpendicular a la línea de los polos. El Ecuador divide la tierra en dos hemisferios: el norte y sur, los de arriba y los de abajo. Línea trazada en la tierra por los puntos donde es nula la inclinación de la aguja imantada. Estado de la América del Sur que debe su nombre a la línea equinoccial que la atraviesa. País de mierda de cuyo nombre no quiero acordarme.

Su discurso afirma el discurso pedagógico porque representa lo establecido cuyos conceptos y definiciones repite de memoria para asegurarse que las generaciones futuras lo hagan parte de la lista de conceptos que deben aprender y perpetuar. Pero al mismo tiempo emplea un tono crítico y cínico que cuestiona lo que recita. Nótese la obvia conexión con *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* en la oración final de la cita que podría sugerir que el escritor tal como el personaje de Cervantes se ha desquiciado con la lectura de tantos libros. Pero al mismo tiempo lo conecta con el lado muy cuerdo de Don Quijote al que solo los que no entienden su visión, lo tildan de demente. Su biblioteca se convierte en otro elemento absurdo porque continúa creciendo sin que entendamos de dónde le llegan tantos libros. Lea con una energía similar a la de Don Quijote en la novela *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

En otra intervención vuelve a meditar sobre la línea imaginaria: “Nombre: palabra que sirve para designar a las personas, cosas, objetos físicos, síquicos, ideales o sus cualidades. Si el Ecuador es una línea imaginaria, los ecuatorianos somos unos seres imaginarios, es decir no existimos.” Sus palabras reflejan la sicosis y crisis de identidad del Ecuador cuya fama proviene exactamente de ser el país por donde pasa la línea imaginaria que divide al mundo. No somos nada más.

Al final muere sin literalmente publicar su último libro que escribe mientras aguarda a que lo dejen entrar al país a dictar su conferencia. Pero eso no significa que su libro no se lea porque Afrodita lo encuentra y ayuda a que el escritor complete su ciclo de redactar para que una audiencia lo lea. Entonces técnicamente el texto no lo imprime una casa editorial pero si recibe la acogida de lectores que aprecian su cometido. El director, siempre observándolo desde afuera o desde cierta distancia nos lo presenta cuando él mira la

contraportada de un libro en que aparece su foto. Se lo ve muy joven y nos sugiere que quizá contemplaba su carrera profesional y sus logros y fracasos. Parece saber que su fin se acerca. En una de las últimas escenas vemos su contribución al mundo: la biblioteca numerosa que logra coleccionar.

El título de la película parece sugerir que se trata de la historia del personaje Prometeo Deportado pero se debe tomar en cuenta que éste se disputa el espacio escénico con un elenco de protagonistas que contribuyen grandemente a la presentación y desarrollo de la historia. Y que probablemente Afrodita representa la personaje que más seriamente le disputa el espacio protagónico. Hace una entrada dramática a la sala de espera porque lo trae una escolta policia y encadenado. El director usa la escenografía para llamar la atención a su llegada, no tan bienvenida por los demás. La cámara hace una paneo de los pasajeros en la sala de espera y permite que la audiencia se entere de la reacción de cada uno de ellos. Al comienzo del largometraje se le pregunta por qué lo han encadenado. Responde afirmando que el mismo se ha colocado las esposas y que lo ha hecho en señal de protesta en contra de los que lo han colocado en esa sala: “A mí no me encadenaron. Yo mismo me encadené.”

Su personaje establece una obvia alusión al mitológico Prometeo bajo cuyo modelo el director parece haberlo creado, por lo de encadenado. Entre las diferentes versiones del personaje de la mitología griega, la más conocida representa la que se trata de un titán que se robó el fuego del Olimpo y se lo dio a los humanos. De castigo, Zeus lo condenó atándolo con cadenas a una roca en donde cada día una águila le devora el hígado. Como ser inmortal que no puede morir, el hígado le crece a diario y la historia se repite sin fin. El castigo cotidiano podría sugerir que Prometeo Deportado representa a sus compatriotas que diariamente deben de pasar por el proceso del encierro en una sala de espera de los aeropuertos y la subsiguiente deportación a sus lugares de procedencia. Al terminar de ver la película notamos que también se le puede asignar la característica de protector de la humanidad porque su acto de magia permite que todos los que comparten su encierro se puedan liberar gracias a su arte. Bemeo y Carrasco notan la presencia de una semántica basada precisamente en personajes de la mitología griega de la que depende para presentar su mensaje: “La película maneja también un código dramático muy apegado a la mitología griega. En este sentido, la necesidad de leer la cinta desde los mitos griegos (sobre todo las

versiones de Esquilo y Hesíodo) será un procedimiento básico que sustentará toda una gama de significaciones e interpretaciones” (2).

Expandiendo el argumento de Bermeo y Carrasco notamos que Prometeo incorpora las historias del conocimiento universal al narrarlas y exhibe dotes de buen “cuentero.” La película usa tomas de plano medio para mostrarlo mientras él relata de una manera muy histriónica sirviéndose de los servicios de un títere tal como lo haría un contador de historias en la calle. Tiene una audiencia encantada que lo escucha con gran atención y los demás se han dormido bajo el arrullo apaciguador de sus historias y de su voz. El director intercala las escenas en que Prometeo narra entre otras que nos mantienen al tanto de lo que ocurre en la sala donde se los ha encerrado. Miele no nos permite a nosotros como audiencia, ni a los que lo escuchan en el aeropuerto, que nos escapemos por completo a través de las historias de Prometeo. El primer cuento narra la historia de la creación del hombre, pero con un contenido que le presta a relatos provenientes de muchas culturas incluyendo las precolombinas: un grupo de dioses se reúnen, crean a seres humanos y no satisfechos con los resultados, tratan de nuevo. Generalmente, la razón principal de tildar de fracaso a sus creaciones representa el que no los adoren, motivo principal por el que los crean. La siguiente se asemeja un poco más a la de Prometeo, por la inclusión del elemento del fuego: Un dios crea a una mujer a semejanza de la Diosa de la Belleza que lo ignora. La construye con los elementos de la naturaleza y con su fuego le da su pasión. Al compararla con las versiones existentes del mito de Prometeo observamos que la entrega muy modificada. Prometeo Deportado la contextualiza para que su audiencia de ecuatorianos la entienda haciendo alusiones a elementos tradicionales del país tales como la comida (mote y palomitas de maíz o cangüíl) el lenguaje y expresiones populares (pidiendo con fe, no hay hembra que no de). Además en una evocación de los postulados postmodernistas y su revisión de de los conceptos tradicionales, la diosa que re-crea Prometeo se trata de una mujer muy promiscua que la presenta más llena de dotes humanos que de la perfección virtuosa de las vírgenes griegas. La conexión entre el personaje mitológico y el de la película se sirve de la gran tradición del conocimiento humano para dotarlo de un significado dinámico difícil de resumir al simplemente recitar la historia del Prometeo original. Contiene las transformaciones que ha atravesado el personaje griego mientras ha servido de fuente de inspiración de artistas y

escritores a lo largo de los siglos. Sin conocer la historia literaria y artística de Prometeo no se puede disfrutar o entender la simbología que emplea Miele.

La transformación del clásico personaje Prometeo en uno más ecuatoriano y postmoderno o contemporáneo se observa aún en la manera en que se viste: una camiseta con el estampado de un diseño de un smoking, lo que sugiere su falta de autenticidad. Finge de mago y no puede realizar los actos de magia que le solicitan. En vez de hacer magia, narra para entretener. Por lo menos, hasta el final, la gran final en su último acto delante de la audiencia de turistas que esperan la deportación les entrega la liberación a todos los que crean que metiéndose en el baúl podrán escaparse de la prisión en que los han colocado los agentes de inmigración.

Afrodita, que podría considerarse el personaje principal de la obra porque se trata del personaje que más evoluciona de principio a fin de la película. Intenta lidiar con su desplazamiento de su lugar de origen al adoptar una identidad que la separe por completo de su semejanza a sus compatriotas. Ha figurativamente cruzado el puente de cultura y se ha asimilado en la cultural estadounidense alterando su aspecto físico a fin de borrar los rasgos que la aten al Ecuador. El director ayuda a la audiencia a conocer el personaje al colocarla en espacios propios en donde la escenografía y el vestuario definen o sugieren las características de su personaje. En una de las primeras escenas, en una toma de plano largo aparece el grupo de pasajeros juntos discutiendo su situación, el escritor sentado y Afrodita a la derecha, completamente separada del grupo vestida con ropa de joven estadounidense, pelo castaño y

ojos claros, con la ayuda de lentes de c ontactos de colores, aprendemos después. Hay una separación proxémica entre ella y los demás miembros del grupo.



Figura 3 Afrodita separada del grupo

En otra escena, el director emplea el *mise en scène* para recalcar su posición de separación del grupo: lleva lentes oscuros y audifonos que sugieren que no quiere ver ni oír a los demás. Canta en inglés para protegerse con la barrera lingüística de posibles conversaciones con los demás. Se la pinta como objeto de deseo que atrae por el misterio que provoca con sus deseos de no comunicarse con nadie. A diferencia del Escritor que servía de focalizador, a Afrodita se la observa y ella parece nutrirse de ser foco de deseo y de curiosidad porque le proporcionan la atención que parece necesitar para subsistir.

Hace esfuerzos mayores para esconder su identidad hasta el final de la película cuando en un momento catártico tanto para ella como para Prometeo se da cuenta que resulta mejor vivir en el Ecuador que sufrir en el encierro del aeropuerto, soportar el abuso de los nuevos líderes que se han impuesto para gobernarlos y la vida difícil que les espera al salir. En una de las últimas escenas de la película, el director por medio de tomas de plano medio que permite que la audiencia se acerquen mucho a los dos personajes que sentados junto al cadáver del escritor, platican sobre la condición en que se encuentran. Afrodita revela y por ende asume su identidad original y deja de fingir como lo había hecho durante toda su estadía

en la sala de espera: “No soy ninguna modelo. Yo soy una puta”. Sin embargo, lo más importante de la escena resulta sus palabras posteriores en las que diserta sobre la condición de los inmigrantes ecuatorianos que viven desplazados en Europa:

No le importamos a nadie ni a nosotros mismos. Es como si no existiéramos. Como si fuéramos los personajes de esa historia. Dígame por favor que todo esto no está sucediendo. Que todo esto es mentira. Que somos reales. Que el Ecuador está allí. No solamente es esa línea imaginaria, por favor. Dígame que todo esto va a terminar, que todo está allá, mi casa, mi mamá, mi papá. Qué todo está allí, que todo esto va a terminar. Dígame, dígame, dígame, dígame.

Prometeo trata de convencerla de que recapacite, que no se olvide de la meta final. Después de todo el paraíso, la tierra prometida se encuentra tan cercana. No hay que darse por vencidos:

Prometeo: —Nosotros debemos prepararnos para salir de aquí, para ver otras cosas, para ver el otoño, la nieve.

Afrodita: —No. No. Yo no quiero estar aquí. Quiero regresar.

Prometeo: —¿Para qué?

Afrodita: — Al Ecuador.

Prometeo: — Va a ver de aquí salimos y en dos semanas nos olvidamos de todo lo que está pasando.

Afrodita reitera su deseo de regresar a su tierra, a sus seres queridos, a su Ecuador en donde la vida no resulta tan mala como la creía antes de salir del país:

Ya no me interesa. No era lo que me imaginaba. Yo quería ser modelo. Me quería ir. Quería ser alguien. Ahora solo quiero regresar, volver a mi casa a Ecuador. Extraño todo, hasta el sol. Sol de mierda, Lo odiaba tanto. Ese sol del mediodía. Ese que duele los ojos. Lo odiaba. Lo odiaba y le tenía miedo. Qué tal me veía más negra. Y ahora solo siento que lo extraño, que lo quiero ver que lo necesito. Ahora no quiero estar sin él. ¿Será que lo voy a volver a ver algún día?

Este cambio de actitud de Afrodita afecta a Prometeo que se une a ella en su deseo de regresar y le promete volver y montar un espectáculo en el Ecuador “El mago Prometeo y su hermosa asistente Afrodita.”

Simbólicamente, en un acto de reterritorialización la película emplea dos actos para demostrar el cambio que experimentan estos dos personajes. Las esposas de Prometeo desaparecen sin que él pueda explicar cómo o dónde se le aflojaron y lo dejaron en libertad. El director parece sugerir que Prometeo se encontraba atado a la idea de vivir lejos de país y al aceptar regresar se libera y por ende pierde las cadenas que lo ataban. En el caso de Afrodita, ella puede ver la realidad cuando se saca los lentes de contacto que usaba para

aparentar ser extranjera o no ecuatoriana. Decide regresarse al Ecuador para escaparse de los dos yugos: su poca satisfacción con su identidad y su idea de que vale la pena vivir en su lugar de origen. El momento catártico sirve para que Prometeo adquiera o recupere, según lo queramos interpretar sus poderes mágicos y los dos entran en su baúl para aparecer en el otro lado, en el Ecuador que Afrodita tanto añora. Los demás pasajeros estancados con ellos se sirven del camino trazado por Prometeo y los siguen para escaparse del encierro del aeropuerto.

En conclusión, *Prometeo Deportado* contribuye a la conversación que se viene suscitando en el cine latinoamericano sobre los desplazados que emigran a países que gozan de mejores condiciones económicas en procura de mejores condiciones de vida para ellos y sus familias. Centra su enfoque en el viaje de ecuatorianos a un anónimo país europeo que les niega la entrada. Por medio de lo que interpretamos como un acto de desterritorialización y luego reterritorialización, los pasajeros se apoderan del espacio de la sala de espera donde los detiene para convertirlo en un micro-Ecuador. Con contadas excepciones, se trata de desplazados que han optado escaparse de las deplorables condiciones económicas en busca de mejoras a su situación. *Prometeo Deportado* permite una discusión sobre los problemas sociales que provocan el éxodo de ciudadanos. La película ahonda en la idiosincrasias de las estrategias de poder colonial y caudillistas que acompañan a los viajeros. La audiencia observa como la sociedad evoluciona de una manera natural de un grupo a una sociedad (república) regida por un tipo de gobierno que surge de la confusión que se basa precisamente en la violencia y la tortura ejercida por los más fuertes. El director elige terminar la película con un fundido en negro total acompañado del sonido de una avión que despegar. Una lectura optimista de esta escena sería asumir que los turistas ecuatorianos parten en ese vuelo rumbo a casa. *Prometeo Deportado* ofrece así una sensación de triunfo de parte de los deportados en vez de la desilusión de no haber podido ingresar al país impedidos por fuerzas del orden representando al sentimiento general de una nación guiada por malos entendidos y prejuicios en contra de seres humanos como ellos que buscan ayudar a construir la nación en vez de saquearla, como ocurrió cuando los europeos colonizaron la América, África y la India.

REFERÊNCIAS

- FERNANDO, Bermeo Palacios Juan; LUZURIAGA, María Elisa Carrasco. *"El concepto de encierro en el discurso cinematográfico de la película: Prometeo Deportado."* vol. BA, BA, Universidad de Cuenca, 2013 2013. general editor, Dr. Galo Alfredo Torres Palchisaca, /z-wcorg/, <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/4647><http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/4647>.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 2004. Routledge Classics; Routledge Classics.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, 1983.
- . *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Athlone Press, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. 2nd Vintage Books edition, Vintage Books, 1995.
- GHOSH, Bishnupriya; SARKAR, Bhaskar. *"The Cinema of Displacement: Towards a Politically Motivated Poetics."* *Film Criticism*, vol. 20, no. 1/2, 1995, pp. 102-113, <http://www.jstor.org/stable/44018843>.
- HERRERA, Gioconda. *Migration and Trends in the Field of Social Policies in Ecuador – 1990-2005*. CeSPi, 2008. <http://www.cespi.it/WPMIG/BREcuador.pdf>.
- MACEK, Steve. *Urban Nightmares: The Media, the Right, and the Moral Panic over the City*. University of Minnesota Press, 2006.
- MIELES, Fernando. *Prometeo Deportado*. Other Eye Films, 2000.
- PATTON, Paul. *Deleuzian Concepts: Philosophy, Colonization, Politics (Cultural Memory in the Present)*. Stanford University Press, 2010.
- VILLARRUEL, Patricia. *"Más Racismo Por La Crisis En España."* *El Universo*, 20 Sep 2013 2012. <https://www.eluniverso.com/noticias/2013/09/20/nota/1469016/mas-racismo-crisis-espana><https://www.eluniverso.com/noticias/2013/09/20/nota/1469016/mas-racismo-crisis-espana>

Data de recebimento: 08/05/2018
 Data de aprovação: 08/05/2018