

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN

**DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN PERIODISMO PARA
PRENSA, RADIO Y TELEVISIÓN**

**“ANÁLISIS DE LENGUAJE AUDIOVISUAL DE ‘QUITO 2023’ Y VALORACIÓN
COMO PELÍCULA DE CIENCIA FICCIÓN”**

CAMILA MONTSERRAT PROAÑO CALERO

DIRECTOR: DR. CARLOS AULESTIA

QUITO, 2018

Agradecimientos

A la maestra que me enseñó a ver las costuras de cualquier filme.

A mi padre, quien me permitió seguir un camino inusual desde muy joven y me ha apoyado incondicionalmente en este y todos los pasos de mi vida.

A ti, que me has empujado a lograr este objetivo incluso en los momentos más complejos con tu apoyo y tu fe en mí.

A mi tutor, quien me ha dado la confianza para realizar este trabajo.

Índice

Introducción.....	7
Capítulo I: Antecedentes, contexto y metodología de estudio.....	9
1.1. Conceptos.....	9
1.1.1. Cine	9
1.1.2. Relato cinematográfico	10
1.1.3. Lenguaje audiovisual	11
1.1.4. Ciencia ficción	12
1.1.5. Cine ecuatoriano	14
1.2. ‘Quito 2023’: película ecuatoriana de ciencia ficción	14
1.3. Cine de ciencia ficción: cómo debe ser una película para responder a este género	15
1.3.1. El género durante el tiempo y sus mayores exponentes cinematográficos.....	16
1.3.2. Elementos característicos de la ciencia ficción	19
1.4. Lenguaje audiovisual: herramienta para determinar la calidad de la forma de un producto cinematográfico	21
1.4.1. Elementos que conforman el lenguaje audiovisual	22
1.4.1.1. Elementos profílmicos: Escenografía, iluminación	22
1.4.1.2. Códigos visuales. El cuadro, la luz y el color. El movimiento: dinamismo de la acción y movimientos de cámara	23
1.4.1.3. Códigos sonoros: Voz, ruidos y música	24
1.4.1.4. Códigos sintácticos: el montaje	25
1.5. Formas de estudio: análisis de ‘Quito 2023’ a través de segmentación del objeto y asimilación de sus elementos más significativos relacionados a la ciencia ficción	28
1.5.1. Método propuesto por Casetti y di Chio empleado para este estudio	28
1.5.2. Categorías de lenguaje audiovisual que serán tomadas en cuenta durante la estratificación en el análisis del filme	30
1.5.2.1. Elementos profílmicos: escenografía	30
1.5.2.2. Elementos profílmicos: vestuario y maquillaje	30

1.5.2.3. Códigos visuales: cuadro	31
1.5.2.4. Códigos visuales: iluminación	31
1.5.2.5. Códigos sonoros: sonido diegético	31
1.5.2.6. Códigos sonoros: sonido extradiegético	32
1.5.2.7. Códigos sonoros: banda de ruidos	32
1.5.2.8. Códigos sintácticos: montaje	32
Capítulo II: 'Quito 2023', su contexto local y estructura narrativa	33
2.1. 'Quito 2023', el primer largometraje de ciencia ficción en el país	33
2.2. Cine ecuatoriano: breve historia del desarrollo de la producción desde el primer cinematógrafo hasta 16 películas por año	34
2.2.1. Inicios del cine en el país	35
2.2.2. Primer 'boom' cinematográfico: causas y principales exponentes (1920-1930).....	35
2.2.3. Segunda etapa del cine ecuatoriano: ola de producciones audiovisuales en el país, Asocine y otras razones del aumento de filmes expuestos (1977-1999)	37
2.2.4. Tercera etapa del cine nacional: desde 'Ratas, Ratones y Rateros' (1999) en adelante, Ley de Fomento de Cine Nacional (2006), CNCine	38
2.2.5. El 'Boom' cinematográfico más reciente: ¿cantidad o calidad?	40
2.2.6. Historia de la ciencia ficción en el país	42
2.3. Segmentación de 'Quito 2023' en secuencias, escenas y planos	45
2.3.1. Secuencias y escenas	45
2.3.1.1. Primera secuencia: créditos de apertura y contextualización	45
2.3.1.2. Presentación de la situación de los rebeldes.....	46
2.3.1.3. Planificación del golpe y pelea entre los líderes del grupo	46
2.3.1.4. Francisco es atrapado por Ponce.....	47
2.3.1.5. Se descubre quién entregó a Francisco.....	49
2.3.1.6. Hora de prepararse para el gran momento.....	49
2.3.1.7. Ejecución del plan de los rebeldes.....	50
2.3.1.8. Santiago solo quiere salir.....	51
2.3.2. Secuencia que será estudiada y sus escenas	51
2.3.3. Planos del segmento estudiado	53
2.4. Estratificación	55

2.4.1. Elementos profílmicos para creación de ambiente: escenografía	55
2.4.2. Elementos profílmicos para creación de ambiente: vestuario	57
2.4.3. Elementos profílmicos para creación de ambiente: maquillaje.....	58
2.4.4. Elementos profílmicos para creación de ambiente: iluminación.....	59
2.4.5. Elementos sonoros para creación de ambiente: sonido diegético	61
2.4.6. Elementos sonoros para creación de ambiente: sonido extradiegético.....	62
2.4.7. Elementos sonoros para creación de ambiente: banda de ruidos	62
2.4.8. Elemento sintáctico: montaje para unificar las escenas y sus elementos	64
Capítulo III: Visión global del fragmento estudiado de ‘Quito 2023’ y su valoración	68
3.1. Ordenamiento de la secuencia	68
3.1.1. Ordenamiento elementos profílmicos que aportan a la creación de ambiente	68
3.1.2. Ordenamiento elementos sonoros creadores de ambiente.....	72
3.2. Recomposición y valoración del segmento analizado	74
3.2.1. Valoración de los elementos visuales para la creación de ambiente.....	77
3.2.2. Valoración de los elementos sonoros para la creación de ambiente y ritmo	79
3.2.3. El lenguaje audiovisual de ‘Quito 2023’ y la ciencia ficción.....	81
Conclusiones	84
Bibliografía.....	90
Anexos	91

Introducción

Durante casi una década, la producción audiovisual ecuatoriana fue testigo de una proliferación en los trabajos locales. Varios factores como la Ley de Cine y la creación de una entidad estatal que brindaba fomento financiero a este sector influyeron en que se estrenen hasta 14 largometrajes en un solo año. Esto a comparación de los números de períodos como los años 80 o 90 demuestra un aumento significativo en la realización del cine ecuatoriano. Dentro de este 'boom' más reciente –que estuvo activo entre 2006 y 2015– se estrena 'Quito 2023'. Un filme al cual sus autores lo clasifican como una película de ciencia ficción, lo que la convertiría en la primera producción (larga) de este género realizada en Ecuador.

Un filme que presenta la historia de unos rebeldes en el futuro, quienes buscarán enfrentarse y derrotar a un dictador. Así se resume lo que plantea 'Quito 2023', aunque su ubicación temporal no está planteada claramente durante la casi hora y media que dura la película. Dentro de un momento histórico del cine nacional en el que se estrenan filmes sobre diferentes planteamientos de conflictos sociales e historias que parecen un reflejo personal de sus autores, aparece un largometraje que se autocalifica como ciencia ficción, que sería el precedente de este tipo de cine en el país y que se plantearía como una propuesta audiovisual diferente a la norma común en dicha coyuntura.

Un análisis de esta producción, específicamente de la propuesta desde el lenguaje audiovisual, permitirá entender si realmente 'Quito 2023' representa un punto de partida para la ciencia ficción en el país, con respecto al audiovisual. O no. Este género en el cine se maneja con códigos específicos que permiten al espectador reconocer que está frente a un filme de ciencia ficción con solo ver unos minutos la producción o incluso solo al observar algunos fotogramas. Estos códigos 'universales' de la ciencia ficción están presentes en elementos del lenguaje audiovisual como la escenografía, el vestuario o el maquillaje. Este último, en su mayoría, aporta a que en escena se vean personajes

El lenguaje audiovisual de cualquier producción cinematográfica engloba una serie de detalles que al ser adecuadamente utilizados demuestran una buena calidad en el filme. Por

ejemplo, el uso de color como herramienta expresiva ofrece la oportunidad de reforzar la historia o plantear simbolismos para que el espectador complemente la historia. Como este, muchos elementos del lenguaje audiovisual –de orden técnico, como la escenografía, el vestuario, los planos o el montaje– complementan la historia que está plasmada en el guion y permiten que en pantalla se transmitan mayores detalles o sensaciones. Lo importante de este asunto es que los recursos del lenguaje audiovisual estén bien empleados para complementar adecuadamente a guion durante la ejecución. Existen ocasiones en las que ciertos elementos no se utilizan correctamente y se pierde la oportunidad de aumentar el nivel de la producción. O incluso, en casos extremos, cuando se emplean mal ciertos recursos el resultado llega a ser que le resten valor al filme, debido a que estos elementos resultan confusos para el espectador.

En todo caso, un análisis desde el ámbito de los recursos del lenguaje audiovisual que aportan a una historia de ciencia ficción será el hilo conductor de este trabajo. Así, se realizará un análisis de esta producción ecuatoriana y se determinará qué categorías del lenguaje audiovisual se implementaron y de qué forma, para conocer si aportaron o restaron a la narración. Además, este estudio busca valorar si realmente este largometraje debe ser considerado como el primero en el género de ciencia ficción hecho en el país. Y por tanto, si debería ser considerado como un referente o, por lo menos, el primer paso que da Ecuador para acercarse a propuestas de narrativas que salgan de lo que se ha visto, por lo general, en el cine nacional: historias personales, conflictos sociales, problemáticas que responde más a realidades de los realizadores que a historias que llegan a ser interesantes para los espectadores locales y extranjeros.

CAPÍTULO I

Antecedentes, contexto y metodología de estudio

1.1. Conceptos

Es indispensable enmarcar el estudio de análisis de un filme dentro de algunos conceptos propuestos por teóricos de este campo para conseguir el objetivo del trabajo y realizar un diagnóstico adecuado del objeto que se revisará. Al ser este 'Quito 2023', un largometraje de ciencia ficción realizado en Ecuador durante una época de proliferación de la producción cinematográfica, es necesario determinar qué es el cine ecuatoriano, el género de ciencia ficción, el relato cinematográfico y el lenguaje audiovisual, herramienta con la que se lo puede estudiar el objeto en cuestión para determinar su calidad. Esto, debido a que el análisis de este filme se llevará a cabo mediante el estudio del relato y del lenguaje audiovisual que se emplea para responder si 'Quito 2023' funciona como película de ciencia ficción.

1.1.1 Cine

Marcel Martin afirma en su obra 'El lenguaje del cine' que esta es una industria y cita a otros teóricos que compartían esta postura. Sin embargo, define al cine como una expresión que está más allá de lo industrializado de sus métodos:

“Por fortuna, esto no impide su instauración estética, y la corta vida del cine ha producido bastantes obras maestras como para que se pueda afirmar que el cine es un arte, un arte que ha conquistado sus medios de expresión específicos y que se ha desvinculado totalmente de la influencia de las otras artes (en especial, del teatro), para desarrollar sus propias posibilidades con total autonomía.” (2002, p. 19)

El teórico francés destaca que el cine se ha consolidado como un arte debido a “obras maestras” que se han presentado en diferentes momentos de su historia. Esto se debe a que estas piezas tienen una estética que las ha destacado. Esto es clave, debido a que la estética –y los códigos que la componen– es la responsable de diferenciar las buenas producciones que se convierten en “obras maestras” de aquellas que no tienen impacto en la industria.

Martin habla del cine como una disciplina que cuenta con un lenguaje y códigos propios:

“El cine, primero espectáculo filmado o simple reproducción de lo real, poco a poco se fue convirtiendo en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de vehicular ideas: los nombres de Griffith y de Eisenstein son los principales jalones de esta evolución que se ha hecho mediante el descubrimiento progresivo de procedimientos fílmicos de expresión, cada vez más elaborados, y sobre todo mediante el perfeccionamiento del más específico de ellos: el montaje.” (2002, p. 20)

Esto nos da algunos indicios de lo que se puede tomar en cuenta para analizar un filme. El montaje es un componente importante, pero el lenguaje audiovisual está conformado por muchas otras categorías que ya se especificarán posteriormente.

1.1.2. Relato cinematográfico

Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis reafirman en ‘Nuevos conceptos de la teoría del cine’ la posibilidad de que las películas cuenten con su propio lenguaje y formas: “la verdadera analogía entre el cine y el lenguaje, por tanto, funciona no a nivel de las unidades básicas, sino más bien en su naturaleza sintagmática común. Moviéndose de una imagen a una segunda, el cine se convierte en lenguaje”. (Barcelona, 1999, p. 57) Van un paso más allá al afirmar que este es “un conjunto de mensajes basado en una materia de la expresión determinada, y como lenguaje artístico, un discurso o una práctica significativa caracterizada por procedimientos específicos de codificación y ordenación”. (Barcelona, 1999, p. 57) Esto da paso a hablar de lo que son el relato cinematográfico y el lenguaje audiovisual.

Para explicar más claramente el relato cinematográfico, algunos teóricos lo han comparado con el escrito –cuentos o novelas– porque los dos se encargan de contar una historia. Los autores de ‘Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje’ –Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet– definen las distinciones entre el relato literario y el cinematográfico:

“El relato es el enunciado en su materialidad [...]. Pero este enunciado, que en la novela está formado únicamente por la lengua, en el cine comprende imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música, lo que hace que la organización del relato fílmico sea más compleja. [...] es un enunciado que se presenta como un discurso, puesto que implica a la vez un enunciador (o como mínimo un foco de enunciación) y un lector-espectador.” (2005, p. 106)

De esta manera, especifican algunas de las categorías que se deben tomar en cuenta al momento de analizar un filme, al ser este un relato con elementos propios de su naturaleza.

Por su parte, André Gaudreault y François Jost profundizan en el paralelismo que se propone entre relato escrito y fílmico; y los elementos de cada uno:

“Considerar el plano como equivalente de un enunciado, es, ya lo hemos visto, autorizarse a analizarlo en los mismos términos que cualquier otro relato. Surgen, no obstante, dificultades, desde el momento en que tratamos de determinar qué enunciados se encuentran en una imagen.” (1995, p. 30)

En su obra ‘El relato cinematográfico’, los autores se refieren al teórico Christian Metz y a su propuesta de que, en efecto, un filme puede ser estudiado como un relato, ya que cada plano se parece “más a un enunciado que a una palabra” (Metz citado en Gaudreault & Jost, 1995, p. 29). Además, los autores afirman que esta “posibilidad de pensar cualquier relato –ya sea una novela, una película o un ballet– en términos de enunciado define la narratividad como tal y legitima un análisis estructural”. (1995, p. 29) Lo que permite hablar de un estudio de la estructura (a través del lenguaje audiovisual) de un relato cinematográfico específico para determinar su construcción y la calidad del mismo.

1.1.3. Lenguaje audiovisual

Al hablar de la estructura del filme como relato, Joaquim Romaguera i Ramió ofrece un concepto claro en ‘El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales’:

“El lenguaje del cine es, en primera instancia, de carácter visual o, mejor dicho, icónico. Procede, en parte, de la fotografía y se amplía luego con la incorporación del sonido, a partir del momento en que los films llevan una banda de sonidos incorporada [...] Es decir, que lo genuino del arte cinematográfico es la imagen, su componente icónica” (1999, p. 19).

A continuación de esta afirmación, comienza su teorización sobre una gramática cinematográfica: habla de los signos de puntuación y normas internas que tiene un filme para estructurarse. También se refiere –como otros teóricos– a que el plano es una unidad cinematográfica “constituida por una serie de fotogramas consecutivos con unidad temporal” (1999, pág. 19). Y menciona el encuadre, el movimiento de cámara y los cortes.

En ‘Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión’, José Luis Sánchez menciona varios aspectos que conforman el lenguaje audiovisual, coincidiendo en gran

medida con Romaguera i Ramió. “La construcción de la imagen cinematográfica requiere la preparación del espacio real y de todos los elementos dispuestos en él en orden a su captación fotográfica” (Sánchez, 2002, p. 26), para el autor estos son los elementos profílmicos, aquellos que están en la puesta en escena: espacio, escenografía (decorado y caracterización del espacio), vestuario, maquillaje, los actores y su desempeño.

La siguiente categoría que menciona Sánchez es la de los códigos visuales. En esta se encuentran los encuadres, la iluminación, el color, los movimientos de cámara y los movimientos del cuadro. El autor se refiere a los planos, lo que está fuera de campo, la perspectiva de la cámara, el ángulo y altura que crea planos en picado o contrapicado, los tipos de cuadros que hay según la escala (distancia desde la que se atestigua la acción) y la variación de la escala. También menciona los tipos de movimientos de cámara y lo que estos implican, al tener como función darle “dinamismo a la acción dramática”. (Sánchez, 2002, p. 33)

El autor habla de los códigos sonoros que son parte de un filme. Entre estos están los sonidos diegéticos, que se producen por una fuente que “está en el espacio de la imagen porque pertenece al mundo de la historia” (2002, p.37), o los extradiegéticos que son ruidos o canciones que acompañan la historia, sin ser producidos directamente en su universo. Entre estos códigos, el autor toma en cuenta a la voz y palabra de los actores, la banda de ruidos y la música. Finalmente, se habla de los códigos sintácticos (Sánchez, 2002) que son todos los que permiten estructurar el filme con el montaje.

Todos estos elementos conforman, según la propuesta de Sánchez, el lenguaje audiovisual con el que se estructura el texto fílmico. Lo que significa que para realizar el análisis de un filme, se debe considerar tanto los elementos profílmicos, como los códigos visuales, sonoros y sintácticos. Esto permitirá tener un estudio de la calidad técnica del producto audiovisual que se someta a un análisis de estos aspectos.

1.1.4. Ciencia ficción

Otro concepto importante para el análisis de ‘Quito 2023’ es la ciencia ficción, ya que el objetivo es descubrir a través de este estudio si el filme en cuestión funciona como una producción de ciencia ficción. Rick Altman discute en su obra ‘Los géneros cinematográficos’ (2000) lo que es un género y se adentra en los detalles de la ciencia ficción. Para este autor, el término se puede referir a la presentación del texto (épica, lírica o dramática), a su relación con

la realidad (ficción o no ficción), estilo (novela o romance) o el contenido (sentimental, histórica, de aventuras, etc.).

Si partimos de la premisa de que una película es un texto audiovisual –como lo proponen diversos teóricos para explicar su estructura y elementos– aplica también la propuesta de Altman de que “el estudio de géneros cinematográficos no es más que una prolongación del estudio de los géneros literarios. [...] Sin duda, muchas de las afirmaciones sobre géneros cinematográficos son meros préstamos tomados de una larga tradición de crítica de los géneros literarios” (2000, p. 33). El autor cita directamente a Richard T. Jameson para demostrar la definición precisa de lo que es un género en el cine:

“Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación –o en cualquier reseña– sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos -el western, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gánsters, la ciencia-ficción, el terror- y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual.” (They Went Thataway (1994, pág. IX) en Altman, 2000, p. 33)

Jameson y Altman aseguran que la ciencia ficción es un género (literario y cinematográfico) que cuenta con características específicas que lo definen y lo distinguen de otros como el western o el musical, por nombrar un par de ejemplos.

Las formas de cada género están tan bien definidas, que los espectadores saben qué esperarse de un filme con solo saber el género al que responde. Altman afirma que “los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos” (2000, pág. 34). Un género cinematográfico define la estructura que el filme debe tener para pertenecer esa categoría. Las características de un filme de cierto género deben ser entendidas no solo por el director, sino también por los espectadores al momento de ver la película.

Uno de los detalles más puntuales del género de ciencia ficción es la temática que tratan sus historias. J.P. Telotte especifica cuáles son los tópicos más representativos de este género:

“trata manifiestamente sobre la ciencia y las posibilidades científicas; sobre la probabilidad científica incluso. De hecho, por lo general propone esa especie de juego de “¿qué pasaría si...?” en el que se enfrascan los científicos cuando diseñan

experimentos y llevan a cabo su investigación: extrapolar a partir de lo conocido para explicar lo desconocido” (2002, p. 11)

Y junto a esta temática se presentan características en la estética del filme que son indispensables para mostrar historias propias del género. “La ciencia ficción parece deber su atractivo [...] a su habilidad, mediante lo que se conoce generalmente con la expresión “efectos especiales”, a darle forma y existencia a la imaginación.” (Telotte, 2002, p. 12)

1.1.5. Cine ecuatoriano

Este concepto es uno de los más complejos de establecer, porque según cineastas y expertos en el tema, no se puede hablar de un cine ecuatoriano como se habla de un cine francés o un cine italiano que están ya consolidados, tienen una industria y características muy claras ante el mundo. En una entrevista, Alex Schlenker –artista audiovisual y director de ‘Distante cercanía’– dejó en claro lo que es esta denominación para él: “esta categoría tan abstracta y globalizadora como ‘cine ecuatoriano’ me parece que es problemática porque hay una diversidad de miradas, de enfoques, de lenguajes y aproximaciones.” (Schlenker, 2014)

Por su parte, para Christian León, docente de la Universidad Andina Simón Bolívar y experto en comunicación audiovisual, el cine ecuatoriano “es un cine emergente, artesanal que en los últimos años comienza a tener una producción sostenida” (2016). Concuerta en que no existe una industria cinematográfica nacional. “Es un cine más independiente y emergente que se hace, normalmente, con mucho esfuerzo y pocos recursos. Y que tiene muy poca cuota de mercado. Ese es el cine ecuatoriano, es un cine que tiene historia intermitente” (2016). Lo más importante de esta concepto es entender que el cine ecuatoriano es un tema en constante desarrollo que durante el siglo XXI ha tenido una evolución importante, como no se había experimentado hasta ahora.

1.2. ‘Quito 2023’: película ecuatoriana de ciencia ficción

El filme dirigido por César Izurieta y Juan Fernando Moscoso cuenta la historia de un grupo de rebeldes que se enfrentan a General Ponce, un dictador que ha estado en el poder durante años. Los jóvenes que conforman el grupo de los insurgentes afinan los detalles de ataque un

día antes del ataque planificado. 'Quito 2023' pretende mostrar una realidad hipotética futura en la que la capital del Ecuador ha sido amurallada y vive bajo la opresión del dictador Ponce.

Santiago y Marcos son los protagonistas y líderes de este grupo de insurgentes. Estos guían a diversos personajes que están listos para rebelarse contra el dictador y poner fin a sus años en el poder. El filme pretende ubicarse en un contexto distópico en el que Ponce ha oprimido a la gente de forma violenta. La historia busca posicionarse para responder a la pregunta retórica de '¿qué pasaría si en el país hubiese surgido un dictador sanguinario que se instalaba en el poder?' y para esto se plantea un escenario en el futuro próximo (2023).

1.3. Cine de ciencia ficción: cómo debe ser una película para responder a este género

El cine de ciencia ficción es el resultado de dos elementos: el crecimiento del género de ciencia ficción en la sociedad en diferentes representaciones –literatura, revistas, etc.– que buscaba responder la pregunta de “¿Qué pasaría si...?” (Telotte, 2012) y el inicio del cine durante las décadas finales del siglo XIX y las primeras del siglo XX. El primero se genera a partir de una necesidad de responder frente a los avances que se manifiestan desde la primera Revolución Industrial. La segunda –el desarrollo del cine– permite plasmar de manera más amplia temas que se ‘debaten’ en la ciencia ficción, representarlos y crear nuevas realidades.

El género de ciencia ficción tiene como principal eje el responderse preguntas hipotéticas sobre lo que sucedería si se superase la capacidad humana por diferentes vías. Los ejemplos más antiguos son algunos griegos como Dédalo “descrito a menudo como el más famoso técnico del mundo antiguo quien, nos dice la leyenda, fabricó un hombre de bronce para que sirviera a Minos...” (Telotte, 2002, p. 80), o también Ícaro, quien pudo volar con unas alas hechas por el hombre.

Efectivamente, la ciencia ficción –como género antes de ser una de las ramas de la cinematografía– es una “encarnación excepcionalmente moderna de una tradición antigua: la narración maravillosa...” (David Hartwell en Telotte, 2002, pág. 81) Un último factor que fue fundamental para el desarrollo de este género fue la Revolución Industrial, hecho histórico que fomentó una respuesta imaginativa a la nueva realidad que consistía en la existencia y dependencia social de la ciencia y tecnología. La literatura –inicialmente, después el cine– canalizó las respuestas y suposiciones relacionadas al tema.

Por ende, el género trata tópicos relacionados a la tecnología, el desarrollo científico, el futuro. Y estos derivan en el campo común de lo desconocido; la ciencia ficción trata principalmente sobre la reacción –social o de ciertos grupos– hacia temas de desarrollo científico y tecnológico: imaginar que se puede viajar al espacio exterior, en el tiempo o que se puede crear criaturas. Esto se ha desarrollado, principalmente, porque todos los descubrimientos han evolucionado con el tiempo y, de igual forma, lo ha hecho el género y su representación cinematográfica.

1.3.1. El género durante el tiempo y sus mayores exponentes cinematográficos

Jay Telotte (2002) menciona que uno de los primeros exponentes del cine de ciencia ficción fue Georges Méliès, a pesar de que este no haya estado relacionado directamente con la realización de películas. El mago francés decidió usar al cine para crear nuevas ilusiones ópticas, trucos con los que asombrar a su audiencia. Su filme ‘De la tierra a la luna’ (1902) plantea una de las principales temáticas que se tratan en el cine de ciencia ficción: el viaje al espacio exterior, el descubrimiento de seres de fuera de este planeta, equipos para realizar estas proezas (cohetes) y conflictos violentos entre especies.

Después de dicho precedente del género, este se desarrolló con mayor fuerza durante la llamada ‘Era de las Máquinas’, época entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Durante este período el uso de maquinaria aumentó y la sociedad reaccionó ante esta realidad. Si bien es cierto que Charles Chaplin hacía comedia, Telotte menciona una de sus películas (‘Tiempos Modernos’, 1924) dentro de la historia del cine de ciencia ficción por tratar temas de tecnificación y la inserción de las máquinas en el día a día.

Uno de los primeros hitos del cine de ciencia ficción que se presenta en este período –entre 1914 y 1940– es ‘Metrópolis’ (1926), filme alemán que representa a una sociedad futura (específicamente del 2015) como se la podía imaginar su autor en esa época. El largometraje presenta elementos característicos del género: el futuro, la hipótesis, el desarrollo. Durante ese lapso temporal se producen varios ejemplos de cine de ciencia ficción como ‘Una fantasía por venir’ (1930, David Butler) o ‘The shape of things to come’ (1933, H.G. Welles).

A partir de finales de la Segunda Guerra Mundial se inicia una nueva etapa en el cine de ciencia ficción, denominada también como Era Atómica. La temática se acerca mucho a las posibilidades de catástrofes relacionadas a pruebas nucleares y a la bomba atómica. Este

fenómeno tiene como resultado el surgimiento de nuevos 'personajes' en los filmes de ciencia ficción: mutantes o monstruos. Por otro lado, también se intensifican temáticas más "ambiciosas" como las llama Telotte, por ejemplo, invasiones extraterrestres, lluvias radiactivas o exploración espacial. Susan Sontag calificó a la producción de esa época como "la imaginación del desastre" (Telotte, 2002, p. 118).

"El aspecto más positivo de la ciencia y la tecnología de esa época parece haber quedado reservado a las películas que tratan de la exploración del espacio." (Telotte, 2002, p. 119). Por esta razón, el interés por la exploración espacial adquirió fuerza y el hito de esta corriente fue '2001: Odisea en el espacio' (1968, Stanley Kubrick). Toda la producción cinematográfica relacionada a la ciencia ficción se dirigió a ese campo temático después de haber explotado el tema del debacle mundial. De igual manera, la calidad de efectos especiales mejoró y eso aportó al desarrollo de temas más elaborados.

Entre las décadas de los 70's y 80's, el cine de este género se enfocó en imaginar cómo los avances científicos y tecnológicos de la época afectaban a la identidad del ser humano: la posibilidad de modificar humanos, mejorarlos o incluso manufacturar nuevos seres –la inteligencia artificial–, así como la introducción de la robótica en la vida cotidiana y el trabajo. En este tiempo, también se presenta la paradoja de la tecnología: facilita la vida de las personas, pero a la vez la empeora porque destruye y contamina.

La importancia del desarrollo tecnológico no se representa únicamente en la temática, sino que también es fundamental para que la calidad de la producción mejore y se pueda lograr mejores historias, visualmente. "Las posibilidades que ofrecía el ordenador fueron creciendo poco a poco. Tron (1982, Steven Lisberger), filme clave en el uso que hace de la tecnología, supone un paso más en la introducción en el cine de nuevas técnicas y conceptos visuales." (Pérez Acal & Hernández Martín de Arrova, 2003). Por esta razón, el género tiene la capacidad de redefinirse y presentar historias épicas como 'Guerra de las Galaxias' (dirigida por George Lucas y estrenada en) o 'E.T. El Extraterrestre'.

A partir de la década de los 90, la ciencia ficción presenta nuevos protagonistas: los robots, 'cyborgs', replicantes o androides; seres totalmente artificiales creados por el hombre. El impacto de las máquinas inteligentes –ya no solamente mecanizados, sino con autonomía y capacidad de pensamiento– y la automatización de la robótica son el nuevo tópico de este género cinematográfico. Una película representativa de este tiempo es 'Blade Runner' (1982, Ridley Scott); presenta humanos fabricados en ciudades distópicas, acabadas por la tecnología.

Más allá de esta clasificación que destaca el autor para hablar de distintas corrientes y filmes de ciencia ficción, se han estrenado a lo largo de los años diversas producciones audiovisuales de Hollywood tanto como de otros lugares y propuestas cinematográficas. Por ejemplo, Fritz Lang es el director de 'Metrópolis' (1927) y 'La mujer en la luna' (1929). El austríaco realizó durante su carrera filmes que responden al género y que se han convertido en referentes del mismo desde su propuesta narrativa y estética. Lo mismo sucede con Andréi Tarkovski, el director soviético que llevó a la gran pantalla y a la historia de la cinematografía trabajos como 'Stalker' (1979) o 'Solaris' (1972).

Otros directores estadounidenses como Steven Spielberg también han aportado con producciones destacadas en este género. Por ejemplo, el primero realizó filmes como 'Encuentros cercanos del tercer tipo' (1977) e 'ET El Extraterrestre' (1982) que exploraban el tema de la vida en el universo y su llegada al planeta Tierra. O 'Inteligencia Artificial' (2001), un filme sobre la creación de seres robóticos semejantes a los humanos, 'Jurassic Park' (1993) sobre los avances de la ciencia para alcanzar escenarios hipotéticos como la clonación de dinosaurios extintos hace miles de años o 'Minority report' (2002), una adaptación cinematográfica del cuento escrito por Philip K. Dick y publicado en 1956: 'El informe de la minoría'. En esta historia se explora el escenario del futuro y la tecnología para predecir y evitar crímenes y cómo este sistema afecta a su protagonista.

Por su parte, realizadores como James Cameron han estrenado 'Aliens' (1986), 'The Abyss' (1989) o 'Avatar' (2009) durante su carrera. Estas propuestas han aportado al género cinematográfico. Por ejemplo, 'Avatar' fue el primer filme en ser estreno con la tecnología de 3D para que los espectadores cuenten con un factor extra al ver la película que era una tridimensionalidad lograda más allá de la profundidad de campo en el cuadro. Entre los autores más contemporáneos que han destacado en la ciencia ficción se debe considerar a Christopher Nolan o Alfonso Cuarón. El primero ha estrenado filmes como 'El Origen' (2010) o 'Interestelar' (2014) que explora temas relativos a la ciencia ficción. El director mexicano realizó producciones como 'Hijos de los hombres' (2006) y 'Gravedad' (2013), también con temáticas de distopía y un imaginario futurista, en la primera, y la idea de los viajes al espacio, en la segunda. Incluso un ecuatoriano ha estado frente a una producción audiovisual de ciencia ficción relativamente reciente: Sebastián Cordero dirigió 'Europa Report' (2013), una película sobre el viaje de misión de seis astronautas a las lunas de Júpiter.

1.3.2. Elementos característicos de la ciencia ficción

Durante la evolución de un siglo de cine de ciencia ficción, las temáticas fueron variables, pero la mayoría de las producciones estuvieron alineadas a los tres tipos de relato que plantea Edward James: un viaje extraordinario, una historia del futuro o una de ciencia (Telotte, 2002). Esto enmarca lo que es el cine de ciencia ficción y cuáles son los elementos claros que requiere una producción para identificarse con esta corriente cinematográfica.

Uno de los elementos más importantes en cualquiera de estos tres modelos de relato es el distanciamiento. En un ensayo realizado por Antonio Pérez Acal y Antonio Hernández Martín de Arriva (*La estética en el cine de ciencia-ficción*, 2003), se plantea que este distanciamiento es una ruptura con lo real y que se logra a través de distintas maneras en la construcción de la historia para que el 'yo' –espectador del filme– note las diferencias entre su entorno y lo que está viendo.

En este ensayo sobre ciencia ficción se plantea que puede existir un desfase con el 'yo', el 'aquí' y/o el 'ahora'. Esto significa que existen tres ejes de distanciamiento que se evidencian en el género. Una historia puede alejarse desde uno de los tres ejes –temporal, espacial o actoral– o presentar el desfase con dos de los fundamentos planteados.

El distanciamiento del eje espacial consiste principalmente en que se presenten geografías desconocidas y se las explore. Por ejemplo, en esta categoría se encuentran las películas de viajes al espacio exterior o a la luna. En este caso no se modifican ni los actores ni el tiempo; lo que significa que los personajes de la historia serán conocidos (seres humanos) y que el relato se desarrollará en un momento familiar para la audiencia – presente o pasado cercano, pero no pasado prehistórico o futuro.

Por su parte, el distanciamiento del eje temporal se refiere exclusivamente a viajes en el tiempo. En esta categoría es importante recalcar que un viaje –un traslado desde el presente hacia el pasado o hacia el futuro– debe ser fruto de una máquina o elemento que ubique en dos momentos históricos diferentes a los mismos personajes. No existe un distanciamiento de eje temporal en una película en la que existen 'flashbacks' o 'flash forwards'; estos son recursos cinematográficos para contar momentos pasados o acontecimientos futuros de los personajes, pero son solo recuerdos y no forman parte del relato ni lo modifican.

Finalmente, el último eje en el que puede existir distanciamiento, según Pérez Acal y Hernández Martín de Arriva (2003), es el actoral. Esta categoría especifica a todo aquello que se presenta en un filme que difiera con el 'yo'. Esto se refiere a la presencia de personajes que no

son familiares para el ser humano tales como robots, mutantes, extraterrestres, entre otros. En este punto, se presenta un encuentro del 'yo', de lo conocido, con el 'otro'; de alguna forma es una proyección de los miedos de los seres humanos, según los autores del ensayo.

En cuanto a los elementos 'técnicos' del lenguaje audiovisual, existen algunos que son distintivos o imprescindibles en el cine de ciencia ficción; sirven para diferenciar a este género de otros. Son verdaderos soportes para caracterizar el relato y la naturaleza del filme. Por ejemplo, la escenografía es uno de los componentes más importantes para lograr una atmósfera y ambientación adecuada a la historia que presenta distanciamiento de algún tipo.

La decoración se alinea a la historia, lo que significa que si el filme es sobre un viaje al espacio se incluirán todos los elementos pertinentes para lograr que el espectador entienda la historia. Algo que también refuerza esto es el vestuario: este complementa el ambiente y el espacio que se representa. Con este elemento de la vestimenta se logra crear la sensación de distanciamiento, ya que se presenta ropa que no le es familiar al espectador, que se ha creado con cierta imaginación para retratar un espacio, un tiempo o condiciones lejanas a la realidad.

Otro componente indispensable de la iconografía del cine de ciencia ficción es el espacio; lo que se entiende como el lugar en el que se desarrollan las acciones. Existen dos grandes escenarios predominantes en el género: la ciudad y la nave. La primera presenta lo que pasaría en una urbe si se dieran cambios tecnológicos, industriales o incluso sociopolíticos que alteren su 'normalidad'. Las ciudades de ciencia ficción suelen ser lugares inhumanos, espacios hostiles para la vida humana que presentan violencia, polución y decadencia. La nave, por su parte, es un elemento clave para las historias en las que se dan viajes espaciales o temporales.

Finalmente, debido a la naturaleza altamente visual de este género, los efectos especiales son uno de los ingredientes principales para componer una película de ciencia ficción. Incluso, los autores del ensayo aseguran que "la importancia (...) es tal que, en ocasiones, llegamos a pensar que un filme pertenece al género más que por la historia que narra, por los efectos, elementos iconográficos y decorados que se han añadido." (Pérez Acal & Hernández Martín de Arrova, 2003) También aportan para la construcción de la historia y del ambiente los efectos de sonido y la música que acompaña distintas escenas. De hecho, estos pueden llegar a tener mayor peso en el relato que los mismos diálogos de los personajes.

1.4. Lenguaje audiovisual: herramienta para determinar la calidad de la forma de un producto cinematográfico

Los teóricos y cineastas debatieron desde hace décadas qué es el cine y qué es un filme, cómo está compuesto, si es lengua o lenguaje. Christian Metz recoge varias de estas visiones en 'Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)' (2002) [Paidós, Barcelona]. Está claro que el cine es la consecución de imágenes, que forman un relato, Metz afirma a propósito de esto que "pasar de una imagen a dos es pasar de la imagen al lenguaje" (2002, p. 72). El autor asegura que el cine se ha convertido en lenguaje por su capacidad de contar historias (p. 73).

Esto da paso a que se pueda hablar con certeza de un lenguaje cinematográfico (así como de un audiovisual, aunque no sean estrictamente lo mismo). De hecho, el propio Metz da paso a la conexión entre el lenguaje de un producto audiovisual y los códigos que le pertenecen:

"visto desde un cierto ángulo, el cine aparenta totalmente ser lo que no es. Es evidente que se trata de un tipo de lenguaje; algunos han visto en él una lengua. Permite, e incluso requiere, una planificación y un montaje [...] Resulta demasiado obvio que el filme es un mensaje como para que no se le suponga un código." (p. 66)

Entonces, el lenguaje está constituido por códigos visuales (las imágenes en movimiento) y los códigos sonoros que acompañan a lo que se ve. Sánchez (2002) habla de cuatro tipos de códigos que son parte de cualquier producción. Pero tanto las imágenes como los sonidos cuentan con una 'gramática' particular que define la estructura de un largometraje.

Estos factores habilitan la construcción de mensajes a través de imágenes en movimiento y sonido. Esto es clave para entender el lenguaje audiovisual, ya que no es solo consiste en lo que se ve y lo que se escucha, sino cómo esto está construido para permitirle al lector –en este caso el espectador de la película– decodificar el mensaje y entenderlo en su totalidad. El lenguaje audiovisual es en definitiva el conjunto de elementos con los que se construye una historia desde el punto de vista de lo audiovisual. Pero no es solo iluminación, vestuario o actuación; a pesar de que estas categorías son fundamentales dentro del lenguaje audiovisual y un análisis del mismo. Sino también se toma en cuenta la forma en la que estos elementos se han distribuido y manejado para construir un mensaje determinado.

1.4.1. Elementos que conforman el lenguaje audiovisual

En este campo existe expertos conocedores del cine y qué es lo que lo conforma. En este caso, tomaremos inicialmente la visión de Marcel Martin sobre el cine y después pasaremos a una apreciación de Sánchez Noriega, quien ha recopilado a varios teóricos o diversas formas de ver al cine y de definir qué lo conforma.

Según Martin, el lenguaje del cine se conforma por varios elementos. Martin habla de la cámara y sus funciones: planos, encuadres, ángulos y movimientos. Por otro lado, están los “elementos fílmicos no específicos”, como los clasifica en su libro *El lenguaje del cine*, y estos son el vestuario, el maquillaje, la actuación, la decoración del escenario y el color que se maneja. Martin habla también de demás elementos como el montaje y lo que este significa, el espacio y el tiempo de la historia, los enlaces y transiciones entre escenas, la profundidad de campo, etc.

Sánchez Noriega categoriza estos mismos elementos de los que hablan tanto Martin como Bordwell, Spottiswoode y otros tantos. Dentro de su obra ‘Historia del cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión’, Sánchez Noriega destina un capítulo entero a hablar sobre los elementos del lenguaje audiovisual y a categorizarlos para que se presenten de una manera más ordenada. El autor propone cuatro categorías: Elementos profílmicos: escenografía, iluminación; Códigos visuales: el cuadro, la luz y el color; Códigos sonoros: voz, ruidos y música; y Códigos sintácticos: el montaje.

1.4.1.1. Elementos profílmicos: Escenografía, iluminación

Sánchez Noriega incluye en esta ‘macrocategoría’ a todos los elementos que se ubican dentro del cuadro. Esto significa que se toma en cuenta lógicamente a la escenografía y a la iluminación, pero se lo hace en función de qué aporta al espacio; a lo que se ve. Un primer punto del que habla el autor es el espacio en sí, para determinar si el rodaje se llevó a cabo en una locación cerrada y montada (set o plató) o si, por el contrario, se rodó en un espacio real.

Una vez que esto está cubierto, Sánchez Noriega se refiere a la escenografía como todo aquello que se ve en cámara; el espacio en el que se desarrolla la acción. Allí el autor propone que es necesario tomar en cuenta no solo los elementos que son parte de la escenografía, sino también cómo están distribuidos en el cuadro, qué funciones tienen –por ejemplo, si solo decoran o si sirven

para llevar a cabo una determinada acción— y también si es que le dan verosimilitud y credibilidad a la historia. Con esto, el autor se refiere a que los elementos que se vean estén de acuerdo al contexto de la historia: tiempo, época del año, región o lugar en el que se desarrolla, etc.

Por último, dentro de esta categoría, Sánchez noriega ubica también a los actores. Primero, porque ellos también se encuentran dentro del cuadro y, segundo, porque a través de su vestimenta, maquillaje, etc. tienen que guardar coherencia con su entorno. Al momento de hablar de los actores, si bien es cierto que el autor propone que se tomen en cuenta elementos tales como el maquillaje, el vestuario y la disposición de estos en la escena, también resalta la importancia de tomar en cuenta la actuación; el desempeño actoral de cada persona en escena.

1.4.1.2. Códigos visuales. El cuadro, la luz y el color. El movimiento: dinamismo de la acción y movimientos de cámara.

Dentro de los códigos visuales se encuentra todo lo que Marcel Martin denominaba como ‘función creadora de la cámara’. A esto, Sánchez Noriega le adiciona algunas cosas como la profundidad de campo. El autor habla del cuadro como lo que se ve en pantalla, pero también menciona en ese punto el manejo de fuera de campo, ya que este puede aportarle a la historia de estar bien utilizado. También dentro del cuadro se toma en cuenta si es fijo o si varía mediante el uso de *zoom*.

Sánchez Noriega también habla de la perspectiva, en la que se refiere a la utilización de planos subjetivos y si se los entiende como tales, por ejemplo, si se reconoce que un plano subjetivo es desde el punto de vista de A o B personaje. Esto es importante ya que de no ser bien utilizado podría confundir al espectador. En lo que se refiere a la composición del encuadre, el autor habla sobre los distintos formatos que esta podría tener y qué expresan, por ejemplo, si es equilibrada o desequilibrada y si esto demuestra algo con respecto a los personajes: relaciones de jerarquía, estados de ánimo, etc.

Los siguientes elementos de esta ‘macrocategoría’ de códigos visuales son el ángulo y el nivel de la cámara. En el primero se toma en cuenta el tipo de ángulo que se usa: recto, picado o contrapicado; ya que el distinto uso de estos tipos puede tener un significado diferente. En lo que

se refiere al nivel de la cámara, Sánchez Noriega habla de si este es equilibrado –el eje de la cámara paralelo con el piso– o si no lo es y causa la sensación de vértigo o desestabilidad.

Por último, el autor habla de la escala y la profundidad de campo, elementos que están relacionados entre sí. El primero se refiere a la distancia entre la cámara y la acción, al tipo de plano y a la coherencia entre los distintos planos que se use. La profundidad de campo se refiere en parte también a la distancia entre la cámara y los objetos, pero sobre todo, se toma en cuenta si existe un enfoque específico, si se nota un espacio casi tridimensional y si se dan varias acciones dentro del mismo plano a diferentes distancias.

Sánchez noriega incluye dentro de los códigos visuales a la iluminación y al movimiento, tanto dentro del plano como el de la cámara. Por su parte, con la iluminación se refiere a si es suave o dura, si ilumina todo el cuadro o solo una parte y si le da un efecto diferente a los rostros o a las acciones; en definitiva, se habla de las funciones que cumple la iluminación dentro de las escenas más allá de aportar a la diégesis de la historia. Por su parte, al movimiento se lo toma en cuenta como el movimiento de los elementos dentro del cuadro, los diferentes tipos de movimientos de cámara y si existe una combinación entre los dos.

1.4.1.3. Códigos sonoros: Voz, ruidos y música

En lo que respecta a los códigos sonoros, Sánchez Noriega los categoriza en tres elementos: sonidos diégéticos, sonidos extradiegéticos, funciones del sonido y una banda de ruidos. Este primer elemento se refiere a todo lo que suene y que sea parte de la historia: las voces de los personajes, la música de una radio que está en escena, los ruidos de puertas, ventanas y otros elementos de escenografía que están dentro de la historia y se entiende como tal. Inclusive voces de personajes que se entiende que están ahí, pero que no se los ve porque están en el fuera de campo entran en esta primera categoría. Todos los sonidos que se manejen en el fuera de campo, pero se entienda que pasan ahí son parte de esta categoría.

Los sonidos extradiegéticos se refieren a todo lo que esté fuera la historia como tal. Allí entran dos grandes elementos que suelen aportar grandemente a la historia, aunque no sean parte “directa” de ella: la música que aporta al ambiente y la voz en off de un narrador. Este segundo elemento no suele usarse con tanta frecuencia. Sin embargo, la música sí aporta y acompaña a la historia de distintas maneras, desde contrastes hasta reforzamiento de las acciones.

Sánchez Noriega diferencia estos dos elementos anteriores de las funciones que estas puedan cumplir porque así la categorización y posterior análisis se facilita. Primero se menciona si existen o no todos los elementos antes mencionados –presencia de voces fuera de campo o de música extradiegética– y después se apunta las funciones que estos puedan cumplir. Estas son: creación de un espacio dramático, direccionamiento de la mirada del espectador, anticipación de sucesos, apoyo a la transición del montaje, entre otros.

Por último, dentro de esta categoría de los códigos sonoros, Sánchez Noriega menciona a la banda de ruidos. Esto se refiere sobre todo a la función de los ruidos en escena, por ejemplo si se abre o se cierra una puerta. Este último elementos de los códigos sonoros clarifica si existe coherencia entre lo que se ve y lo que se escucha y también si estos sonidos pueden tener una función expresiva que posiblemente adelante situaciones o le permita imaginarse algo al espectador.

1.4.1.4. Códigos sintácticos: el montaje

El último elemento que Sánchez Noriega sugiere se necesita para la construcción y estructuración de un filme es el trabajo de montaje. Este “supone una actividad mecánica de ensamblaje (...), pero, sobre todo, estética, pues se trata de la sintaxis de la imagen cinematográfica.” (Noriega, Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión., 2002, p. 41) Por ende, se lo contempla también como un código sintáctico, ya que se encarga de unir todas las tomas que se hicieron durante el rodaje para crear secuencias que tengan ritmo y dinamismo.

El montaje está ligado al planteamiento que se hizo en el guion y debe ser más riguroso el trabajo de conexión de escenas en caso de que el guion seas “más débil” o “esté menos trabajado en sus detalles”. (Noriega, Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión., 2002, p. 41) Al momento de realizar el montaje o unión de las distintas tomas que se hizo en el rodaje, se trabaja con el material que ya se tiene grabado, así como con elementos que aporten a la estructura total, tales como las transiciones entre toma y toma, secuencia y secuencia.

Sánchez Noriega se refiere a este último componente del lenguaje audiovisual como un paralelo al lenguaje escrito y habla de que “el montaje articula el texto fílmico en planos, secuencias, fragmentos y partes...” (p. 42) Antes de continuar con la explicación de casa parte de la película a las que se refiere el autor, es importante recalcar que los filmes son textos audiovisuales

y por lo tanto, las transiciones –con sus distintos tipos y aplicaciones– equivalen a signos de puntuación y los errores de *raccord* son comparables con “faltas de ortografía en la escritura cinematográfica” (p. 44)

El montaje logra estructuras conjuntos de tomas que tienen como resultados planos y secuencias. A los primeros, el montaje les da sentido, ya que los planos por sí solos no tienen necesariamente una significación completa y solo cuando se los une logran representar una idea. Esto se debe al efecto Kulechov, al que Sánchez Noriega explica como la yuxtaposición de tomas que logran traducir imágenes en ideas. Las secuencias son un conjunto de planos que muestran una misma acción o tiempo y espacio.

Por su parte, los fragmentos son la unión de varias secuencias que tienen un mismo tema y que se distinguen porque “plantean un mismo tema, tiene relieve un personaje, está separado de otros por un rótulo o transcurre en un espacio distinto.” (p. 42) Por su lado, las partes son los conjuntos más grandes con los que cuenta un filme y están conformados en la generalidad por uno o más fragmentos que se mencionó anteriormente. Todas estas divisiones de una película sirven también para entender la estructura de introducción-planteamiento del problema-desarrollo-clausura del relato, similar a la que tiene un cuento o texto escrito.

El montaje se encarga de unir toma por toma todo el largometraje que se mostrará como producto final. Por lo tanto, el proceso va de lo menor a lo mayor armando secuencias, fragmentos y las partes del filme. Para lograrlo, una de las principales herramientas es la forma en la que se unen tomas: las transiciones.

Sánchez Noriega asegura que al momento de unir tomas que corresponden a una misma secuencia se debe usar solamente cortes secos, así como fundidos y encadenados. Para concatenar varias secuencias se pueden usar los demás tipos de transiciones como fundidos en negro, cortinillas, etc. Esto ayuda a que el lector del texto audiovisual reconozca cuándo cambia una secuencia a otra. Un punto importante dentro del montaje es el *raccord* que ayuda a “que la transición entre planos sea coherente y dé sensación de continuidad de la acción” (Noriega, Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión., 2002, p. 43) para que las tomas muestren lo mismo desde distintos ángulos y eso le facilite al lector entender lo que está viendo.

En cuanto al *raccord*, se lo puede lograr a través de varios elementos audiovisuales como la vestimenta, el maquillaje, la luz, el sonido, entre otros. Todo elemento que aparezca en escena y que permita demostrar continuidad entre las tomas refuerza la historia y facilita el entendimiento a quien está viendo el filme. “Los errores de *raccord* son como faltas de ortografía en la escritura cinematográfica”. (Noriega, Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión., 2002, p. 44)

Finalmente, el montaje tiene diferentes tipos y funciones que son importantes para reconocer el objetivo o propósito de su uso. En lo que se refiere a los tipos, están el montaje analítico que divide una misma secuencia en varios planos; sintético que usa planos secuencias y tomas largas; lineal, que presenta sucesos en orden cronológico y que responde a los principios de causa-efecto; paralelo o alterno, que presenta escenas de dos acciones diferentes intercaladas; y el continuo en donde las acciones se concatenan en un mismo espacio y contexto –iluminación, sonidos, movimientos, etc.

“La función básica del montaje tiene que ver con la articulación del tiempo y la creación de relaciones causales entre los hechos narrados.” (Noriega, Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión., 2002, p. 44). El montaje entonces tiene una función narrativa, ya que cuenta una historia a través de la concatenación de escenas y secuencias. También cuenta con una función rítmica, ya que dependiendo de la extensión de las escenas que se unen se puede crear movimiento o estancamiento en las acciones; por ejemplo, para escenas de acción se ponen varias tomas cortas –sobre todo de planos detalle– de segundos, y como resultado se tiene la intensificación de lo que se ve, en cambio si se pone tomas muy largas –de planos detalle, generales o mostrando a los personajes– las escenas no son tan veloces y pueden incluso pausar las acciones.

Por último, está la función productora de sentido que tiene el montaje, aquí se toma en cuenta recursos retóricos audiovisuales –elipsis, metáforas, analogías, por nombrar algunas– que se logran a través de la yuxtaposición o contraposición de distintas tomas o imágenes. De esta manera de arma la secuencia de escenas que conforman la historia. Esta función productora de sentido es clave para determinar la calidad de una producción audiovisual. Dicho aspecto se debe a que a través del buen empleo del montaje el espectador logrará entender la historia, incluso si esta no está planteada en el filme como una narración cronológica.

1.5. Formas de estudio: análisis de ‘Quito 2023’ a través de segmentación del objeto y asimilación de sus elementos más significativos relacionados a la ciencia ficción

Para determinar si ‘Quito 2023’ funciona como un filme de ciencia ficción se deberá implementar un método de análisis que tome en cuenta diversos aspectos del largometraje y los valore. Para esto se ha tomado como referencia a Francesco Casetti y Federico di Chio con su obra ‘Cómo analizar un film’. Los autores plantean una metodología que consiste en segmentar, estratificar, enumerar y ordenar para, como último paso, recomponer el objeto (1991).

Una producción audiovisual cuenta con varios elementos que la componen. Por eso, también se escogerán ciertas categorías de análisis y no se hará un estudio exhaustivo de todos los componentes del filme. José Luis Sánchez acota que “[...] lejos de imponer un esquema rígido a cualquier filme, se trata de adaptar un modelo teórico a la película concreta. Ello quiere decir que, según el texto concreto, tendrán más relevancia unos u otros elementos” (2002, p. 61).

En el caso del análisis de ‘Quito 2023’ es indispensable agregar a este modelo los elementos propios del cine de ciencia ficción para ver si se cumplen las características y si está bien logrado. Entonces se realizará un estudio que descomponga la película, tome los elementos de ocho categorías puntuales y se analizará el valor y calidad que estos le aportan al largometraje.

1.5.1. Método propuesto por Casetti y di Chio empleado para este estudio

Francesco Casetti y Federico di Chio plantean que existe un procedimiento para realizar el análisis de un producto audiovisual. Para esto, hablan de las etapas que son parte del proceso. En total, los autores hablan de cuatro pasos que serán tomados en cuenta como la metodología de estudio para este caso de ‘Quito 2023’. Lo primero en un análisis de un objeto audiovisual es segmentar. Luego se debe estratificar, enumerar y ordenar. Finalmente, se debe recomponer el objeto para comprender mejor su estructura. (1991) Así se logra tener una idea más profunda y concreta sobre el filme que está sometido al estudio.

El primer paso es la segmentación del objeto. Esto consiste en subdividir el filme en las distintas partes que lo componen. Entonces se determinará cuáles son las unidades de ‘Quito 2023’: sus secuencias, escenas, planos y cuadros. Se parte de lo más grande –las secuencias– y se llega hasta lo más ‘micro’ de un trabajo audiovisual, que es el cuadro. Según los autores, esta

primera etapa facilita el inicio del abordaje al filme y consiste en una “descomposición de la linealidad” (1991, p. 37) que permite reconocer las partes del texto fílmico.

La siguiente cuestión que se plantean Casetti y di Chio en la forma de analizar un filme es la de descomponer el espesor del objeto estudiado. Esta segunda fase es la estratificación y consiste en identificar los componentes que forman el conjunto, es decir, el filme. Para esta parte del análisis se deben responder preguntas sobre el contenido o los elementos que se pueden reconocer en una secuencia o escena del largometraje, así como en el todo del objeto. Lo que se hace es “indagar transversalmente las porciones de texto preelegidas, para diferenciar componentes intensos” (1991, p.37).

En este punto entonces se debe también especificar que se tomarán en cuenta ocho categorías de elementos profílmicos, así como de códigos visuales, sonoros y sintácticos propuestos por Sánchez en su ‘Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión’ (2002). En la fase de estratificación se anotará y destacará todos los elementos que se encuentren en: escenografía, actores –como vestuario y maquillaje, ya que son parte de la ambientación de un filme–, cuadro, iluminación, sonido diegético, sonido extradiegético, banda de ruidos y montaje.

El tercer paso del método de análisis que se empleará es el enumerar y ordenar los elementos que se han identificado en las dos fases anteriores. Esta etapa sirve como un resumen de lo que se ha obtenido en los momentos anteriores del análisis. De esta forma, se organizan todos los elementos que se han obtenido de la segmentación y estratificación del filme. Esto forma una especie de mapa, de acuerdo a los autores, que permite conocer ciertas piezas del largometraje que son relevantes para el estudio. Este es un mapa descriptivo que ayudará a “intentar penetrar en la lógica del propio objeto” (1991, p. 35) y concluir el análisis.

Finalmente, se realizará el proceso de recomponer y modelizar los elementos que se han obtenido en las partes previas del estudio. Esta parte del proceso es una reconstrucción del texto fílmico que se ha descompuesto y clasificado anteriormente. Para esto, Casetti y di Chio proponen que se haga a través del reagrupamiento de los elementos que antes ya se resumieron. De esta forma, se logra unificarlos ya sea porque son equivalentes y homólogos. Este paso previo abre la posibilidad de la modelización: es decir, que se pueda recomponer el objeto estudiado con todos sus elementos, pero de manera simplificada para conocerlo a fondo.

En este caso, se someterá a un análisis minucioso que cumpla con estos cuatro pasos únicamente a una secuencia del filme 'Quito 2023'. Según Cesatti y di Chio, una de las alternativas que permite esta metodología de análisis es que se someta a revisión un fragmento del filme y no el trabajo global. De hecho, por esta razón el primer paso es la segmentación del objeto de estudio para, posteriormente, pasar a una contemplación más profunda de otros elementos, pero solo es una secuencia que resulte representativa del filme. Además, los teóricos confirman que el segmento que será sometido a análisis queda a discreción de quien realizará el estudio. De esta manera, se da paso a que el observador sea quien tome la decisión de cuántas o qué partes de un producto audiovisual se analizarán a través de esta metodología de cuatro pasos.

1.5.2. Categorías de lenguaje audiovisual que serán tomadas en cuenta durante la estratificación en el análisis del filme

1.5.2.1. Elementos profílmicos: escenografía

La categoría de escenografía distingue algunos detalles para poder describir lo que está visible en cada escena. Por una parte, dentro de este segmento del análisis se tomará en cuenta la disposición de los elementos físicos –por ejemplo, la utilería como muebles, lámparas y demás objetos que contextualicen el lugar que se está mostrando– dentro del cuadro. El siguiente elemento dentro de esta categoría es la función de estos elementos: si le otorgan verosimilitud a la escena y a la historia o no. La escenografía es relevante, ya que aporta a la creación de ambiente del filme. Esto en un largometraje de ciencia ficción es determinante.

1.5.2.2. Elementos profílmicos: vestuario y maquillaje

Otros factores para la creación de ambiente, así como de verosimilitud en la historia, son el vestuario y maquillaje que presentan los personajes del filme. Estos dos elementos ayudan a generar la atmósfera adecuada, sobre todo cuando se trata de relatos pertenecientes a géneros específicos como la ciencia ficción. Esto se debe a que la ciencia ficción cuenta narraciones ambientadas en contextos diferentes al cotidiano –viajes al espacio, historias futuristas, etc.– y una de las mejores maneras para lograr estos efectos es a través del vestuario y maquillaje. Además, estos dos componentes brindan continuidad visual entre tomas y escenas (raccord). En caso de contar con buen raccord la calidad de la historia y la narración será mejor.

1.5.2.3. Códigos visuales: cuadro

El cuadro –o plano como también se lo denomina (Sánchez, 2002)– aporta mucho a la expresividad de la historia. Este elemento es la base de la construcción de cualquier producción audiovisual. El tipo y la composición del cuadro sirve también como soporte para el montaje, que también se tomará en cuenta. Esta categoría contemplará los tipos de cuadro que se usan para descubrir cuáles predominan en el filme. Así como el papel de los planos en la construcción total, es decir cómo aportan al montaje. Y finalmente cómo se hace el uso de fuera de campo, que es uno de los parámetros para medir la calidad de una producción audiovisual (Sánchez, 2002).

1.5.2.4. Códigos visuales: iluminación

Por su parte, la iluminación aporta enormemente no solo a la composición de una imagen, sino también a la historia que se presenta. Por lo tanto, en esta categoría se toma en cuenta qué tipo de iluminación se emplea en cada escena o secuencia: suave –que difumina las formas dentro del cuadro– o dura –acentúa objetos y los contrasta–, así como los efectos que este empleo tiene en la historia. También se tomará en cuenta la distribución de la luz en el encuadre, es decir, si resalta un punto o si es homogénea en toda la imagen. Se considerará también si este elemento crea o incrementa efectos dramáticos en la historia.

1.5.2.5. Códigos sonoros: sonido diegético

Por su parte, la categoría de códigos sonoros tiene algunas divisiones según las sugerencias de José Luis Sánchez. Lo primero que se tomará en cuenta sobre esta división del lenguaje audiovisual es el sonido diegético del filme. Este comprende todo lo que se escuche en el largometraje que sea parte de la historia: voces de los personajes, voces fuera de campo, música que sea parte de la escena –que suene de un radio– y los ruidos que se generen en el cuadro como puertas o ventanas al abrirse, carros, etc. Estos aportan a la creación de una atmósfera y permiten darle realismo o verosimilitud a la escena. Los sonidos diegéticos complementan y refuerzan la imagen que se ve en cuadro, por lo que un uso adecuado de este recurso permite al espectador entender mejor la historia, lo que le da calidad a la producción.

1.5.2.6. Códigos sonoros: sonido extradiegético

El sonido extradiegético es aquel que no es parte directamente de la historia, sino que esta superpuesto a las imágenes. Es decir, la música de una escena que no escuchan los personajes, pero sí la audiencia es un sonido extradiegético. Aporta a la ambientación o a reforzar una situación para el espectador, pero no para quienes están dentro de la historia. Otro elemento que puede ser parte del sonido extradiegético es una voz en voz que narre ciertos eventos. Estos elementos de musicalización y sonidos que no son parte del universo del filme, pero que llegan a la audiencia, son parte de una forma de acentuar ambientes o contextos.

1.5.2.7. Códigos sonoros: banda de ruidos

En géneros como la ciencia ficción la banda de ruidos es importante, no solo para generar la sensación de verosimilitud, sino también para complementar el ambiente de la historia. Sánchez plantea que la banda de ruidos cumple con dos funciones: la representativa y la dramática (2002). La primera tiene que ser con los sonidos o ruidos que deben ser parte de la historia como ecos, sonidos de coches, etc. La segunda sirve para fortalecer la atmósfera del filme. Estos pueden ser sonidos naturales, naturales manipulados o artificiales. Y principalmente crean el ritmo del filme, ya sea porque acompañan adecuadamente o contrastan con las imágenes. Los ruidos agregados pueden, por ejemplo, ayudar a aumentar la tensión, direccionar la mirada o dar indicios a los espectadores de lo que va a suceder. Por esta razón, para crear un ambiente de ciencia ficción esta categoría es importante.

1.5.2.8. Códigos sintácticos: montaje

El montaje es clave para poder estudiar un filme y conocer sobre su calidad. A través de este se articulan los planos, que resultan en escenas, y así sucesivamente hasta tener el largometraje. Dentro de esta categoría, existen ciertos elementos importantes que determinan si el montaje es bien logrado. Esto es importante porque tiene un impacto directo en la percepción que tenga la audiencia de la historia que ha visto: si se entendió la trama, los saltos y la continuidad. Esto se valora a través del raccord que exista entre planos y secuencias para que la yuxtaposición de las imágenes sea entendida por la audiencia. Esto es la función productora de sentido del montaje: que se entienda lo que se ve. Además, otra de las funciones es la de dar ritmo o dinamismo al filme; esto sucede sobre todo en las escenas de acción intensa de un filme.

CAPÍTULO II

‘Quito 2023’, su contexto local y estructura narrativa

2.1. ‘Quito 2023’, el primer largometraje de ciencia ficción en el país

‘Quito 2023’ es una idea original de Lorena Caicedo, César Izurieta y Juan Fernando Moscoso. Los dos últimos son también los directores de esta producción ecuatoriana que se estrenó en 2014. Este largometraje de ficción tiene una duración total de 90 minutos. En este tiempo se cuenta la historia de un grupo de rebeldes liderados por Marcos (interpretado por José Luis Vergara) y Santiago (Silvio Villagómez). Todos buscan vencer al General Ponce (Enrique Carvajal), quien se instaló en el poder en 2014, amuralló la capital y ha mantenido un régimen autoritario. Así buscan los rebeldes lograr que su realidad de represión y clandestinidad termine.

Lorena Caicedo consta también en los créditos del filme como la productora. Y estuvo a cargo de la producción ejecutiva junto a César Izurieta. Según los créditos de esta producción, ‘Quito 2023’ fue escrito por Juan Fernando Moscoso, quien es también director y aportó a la edición junto a Julian Coraggio. Entre el equipo técnicos detrás de cámaras se encuentran también Roberto Frisone, como director de arte, y Camilo Coba Riofrío, como director de fotografía. En el elenco están Elvira Durango y de Jorge Ulloa, quienes interpretan a Lorena y Francisco, respectivamente. Según declaraciones de los creadores a El Telégrafo para un reportaje que fue publicado el 21 de febrero de 2014, uno de los retos que encontraron fue un presupuesto reducido (Sáenz para El Telégrafo, 2014). Pero optaron por trabajar con lo que tenían a la mano para cumplir con la realización de este largometraje.

Este filme está catalogado en sitios como la Internet Movie Database (IMDb) como un largometraje de ciencia ficción. Está considerado así también por sus creadores, lo que consta incluso en la página web oficial de la producción. Dentro de un contexto en el que los estrenos nacionales aumentaron sustancialmente, ‘Quito 2023’ representaba una novedad por responder a un género tan específico como la ciencia ficción, que no se había visto antes en la producción audiovisual reciente de los últimos años en el país. El trabajo de Caicedo, Izurieta y Moscoso sentaba, a primera vista, un precedente al presentar ante el público y el ámbito cinematográfico ecuatoriano una historia que, en teoría, saldría de las temáticas y planteamientos que comúnmente trataba el cine nacional al ser una narración audiovisual de ciencia ficción.

2.2. Cine ecuatoriano: breve historia del desarrollo de la producción desde el primer cinematógrafo en el país hasta el estreno de 16 películas por año

Desde hace algunos años, en las salas de cine del país se han proyectado más películas hechas en Ecuador que hace dos décadas. De hecho, según un artículo de El Telégrafo publicado a inicios del 2014, tan solo cuatro largometrajes de ficción producidos en el país se estrenaron durante toda la década de los 90, uno de ellos fue 'Ratas, Ratones y Rateros' (1999, Sebastián Cordero) que para algunos expertos marcó un punto de quiebre en la forma de hacer cine localmente. Este dato demuestra que ha existido un incremento de la cinematografía nacional –principalmente en la producción que se hace localmente–, considerando que en 2013 estrenaron 13 producciones ecuatorianas, y dos de estas fueron documentales.

Según datos del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine), en 2014 se estrenaron un total de 16 largometrajes ecuatorianos, 12 de estos fueron de ficción y los restantes documentales. En este año, uno de los de mayor producción nacional, se estrenó 'Quito 2023', un filme dirigido por César Izurieta y Juan Fernando Moscoso que presenta la historia de un grupo de rebeldes que existen en el futuro y buscan derrotar al dictador que gobierna en ese momento. La película está clasificada como un thriller de ciencia ficción y, de cumplir los requisitos, sería el primer largometraje de ficción de ese género.

El año del estreno de 'Quito 2023' fue el último en el que se vio gran cantidad de producciones nacionales en las salas de cine. Desde hace una década, se ha notado una estabilidad en la realización y proyección de trabajos nacionales, pero solo 2013 y 2014 fueron los años con más de una docena de películas ecuatorianas estrenadas. Para el 2015, según datos del CNCine, solo se proyectaron cinco filmes nacionales, tres de ficción y dos documentales. Uno de los factores críticos de esta nueva realidad del cine hecho en Ecuador es la calidad de las películas y la presencia que tienen en el mercado.

Ahora el debate podría centrarse ya no en la cantidad, sino en la calidad de la producción. No se discute que ahora hay mayor número de realizadores, directores y actores, pero la mayoría de los trabajos contemporáneos parecen tener un nivel que no atrae a los ecuatorianos. "Algo no termina de funcionar entre el cine ecuatoriano y su público, o el que debería ser su público: aquel 98% que no compra cine ecuatoriano." (Luzuriaga, 2014, p. 21), lo que significa que es difícil encontrar audiencias que se interesen en la producción nacional o que las

encuentren satisfactorias. Para entender el estado actual de la producción nacional hay que puntualizar un par de hechos actuales y recordar cómo se desarrolló el cine en el país.

2.2.1. Inicios del cine en el país

Louis y Auguste Lumière inventaron el cinematógrafo y lo patentaron en 1895 (Sánchez, 2002). Esta invención dio paso a lo que actualmente es la industria cinematográfica y a la posibilidad de realizar trabajos audiovisuales. La novedad de imágenes en movimiento llegó al país antes que la máquina. En 1901 muchos guayaquileños fueron testigos de lo que se podía lograr con un cinematógrafo, por primera vez en el país, vieron algunas proyecciones sobre la pasión de Jesús y los funerales de la Reina Victoria (Granda, 1995) Desde ese momento, Ecuador descubrió el cine. Cinco años después, llegó la primera persona que realizaría registros de imágenes en el país: Carlo Valenti.

El inicio de la producción cinematográfica se oficializó a partir de los registros que Valenti hizo de “La Procesión del Corpus en Guayaquil”, “Amago de Incendio” y “Ejercicios del Cuerpo de Bomberos” en 1906 (Granda, 1995). Sin embargo, solo desde de la década de los 20 inició una producción más regular en el país con Augusto San Miguel a la cabeza. Desde ese punto hasta el inicio de la primera “edad de oro del cine silente ecuatoriano” (Serrano, 2001, p. 33), como llama Wilma Granda al período de la década de los 20, aumentó sobre todo la proyección de cine en el país.

En 1910, dos empresarios guayaquileños –Eduardo Rivas Orz y Francisco Parra– fundaron Ambos Mundos, “la primera distribuidora y productora cinematográfica nacional y su local de teatro Cine Eden” (Granda, 1995, p. 30) con la cual trajeron al país numerosas películas extranjeras. Durante este período previo a la “época de oro” se realizaron registros audiovisuales de eventos en el país, pero estos no fueron producciones largas y elaboradas.

2.2.2. Primer ‘boom’ cinematográfico: causas y principales exponentes (1920-1930)

La primera empresa de producción y distribución del país se fundó en 1910 –*Ambos Mundos*–, y estuvo más enfocada en la distribución y proyección de películas latinoamericanas

hasta inicios de la década de los 20. En ese momento retomó las actividades de producción. Durante el lapso entre 1910 y 1920 los diferentes sucesos políticos recortaron el apoyo gubernamental a la producción cinematográfica y por eso no se desarrolló. Sin embargo, a partir de 1920 se estabilizó la situación nacional y se pudo retomar el cine en el país.

Los factores políticos y económicos del país jugaron un papel protagónico en el primer momento prolífero de producción audiovisual nacional. Desde inicios de la década de los 20, diferentes grupos creyeron que “el cine debía servir para la propaganda de gestiones gubernamentales o actividades económicas privadas a fin de atraer inversión extranjera” (Granda, 1995, p. 64) lo que aumentó la inversión de estos sectores en la producción audiovisual. Comerciantes, banqueros e industriales le extendieron una mano al cine ecuatoriano en esos años. A mediados de esa década, el gobierno facilitó la entrada de inversión extranjera y esto le dio vida a la producción nacional.

Según las investigaciones de Wilma Granda, desde 1920 hasta 1930 se realizaron en el país aproximadamente 50 producciones entre documentales y largometrajes de ficción, o “argumentales” como los llama la investigadora. Esto demuestra un pico de cantidad de producción que a inicios de la década de los 30 se redujo notablemente. Surgieron varias empresas de producción y distribución de cine que jugaron a favor del aumento del cine nacional, entre ellas *Ambos Mundos*, *Ocaña Film*, *Olmedo Film*, *Rivas Films* y *Ecuador Film Co.* Esta última de Augusto San Miguel, el ecuatoriano responsable de esta primera edad de oro según Granda (1995, p. 82).

Augusto San Miguel fundó a los 18 años Ecuador Film Co., una empresa productora que aportó al cine nacional. Fue el primero en realizar una película argumental, lo que rompía con los esquemas de la época en la que solo se registraban eventos. Y por último, su filmografía se convirtió en un precedente a pesar de ser muy corta. En agosto de 1924, estrenó la primera película de la productora y de su autoría ‘El tesoro de Atahualpa’. Meses después estrenó su siguiente argumental (en este caso una comedia): ‘Se necesita una guagua’. Su tercera y última producción de ficción fue ‘Un abismo y dos almas’, estrenada en 1925. Además, produjo otros tres documentales; todo en tan solo 8 meses (Granda, 1995, p. 82), lo que demuestra su papel protagónico para convertir a la década de los 20 en el primer ‘boom’ cinematográfico del país.

2.2.3. Segunda etapa del cine ecuatoriano: ola de producciones audiovisuales en el país, Asocine y otras razones del aumento de filmes expuestos (1977-1999)

Los estudios de Wilma Granda se enfocan mucho en la primera etapa del cine ecuatoriano: en el cine silente que estuvo presente con fuerza hasta mediados de la década de los 30. A partir de ese momento disminuyeron las producciones nacionales. Después de esto, poco se hizo en cuestiones de producción audiovisual –sobre todo largometrajes como los trabajos de Augusto San Miguel– hasta la siguiente etapa fructífera para el cine nacional en los años 80.

Hay que destacar un par de eventos sobresalientes en el cine ecuatoriano en este período entre la primera “edad de oro” y una segunda época productiva que fue muy fugaz. En 1949 se produjo el primer filme sonoro ecuatoriano llamado ‘Se conocieron en Guayaquil’ y entre mediados de los 30 y ese momento aparecieron solo “trabajos dispersos, esfuerzos desplegados con grades lagunas por medio” (Serrano, 2001, p. 35).

Camilo Luzuriaga ubica cronológicamente a este segundo período de aumento en la producción audiovisual entre 1977 y 1999 (2014, p. 21), porque, según él, la creación de Asocine – primer gremio de cineastas nacionales– fue el punto de partida para que surja una primera generación que de forma autodidacta reviva la producción nacional. Según un escrito de Pedro Saad Herrería, quien fue presidente de esta asociación entre 1981 y 1982, Asocine nació para generar una “colaboración más orgánica” (1999, p.2) de lo que ya se hacía.

“Quien revise la lista de los miembros fundadores se encontrará con nombres “extraños”, que agrupan a varios presentadores de televisión (Polo Barriga y Freddy Ehlers, por ejemplo), algún actor o actriz, varios camarógrafos (Jaime Cuesta, Gustavo Corral, Ramiro Bustamante, Pedro Saad, Carlos Carcelén) y un realizador unipersonal, separado de grupos, que se negaba a incursionar en el vídeo (Gustavo Guayasamín).”
(Saad Herrería, 1999, p.2)

Para el momento previo a la formación de Asocine, existían coproducciones que se realizaban entre países como México y Ecuador. Aunque, según Saad, “el aporte ecuatoriano se limitaba a ser el paisaje y dos o tres chicas guapas que aparecían ligeras de ropa” (1999, p. 1), lo que impedía un desarrollo del cine ecuatoriano. Inicialmente, los trabajos y esfuerzos de este grupo se vieron limitados por las condiciones del cine local que eran muy complejas. Los equipos más modernos eran muy costosos y no contaban con el financiamiento necesario.

En esta ocasión, los factores políticos y económicos volvieron a jugar un rol importante en el aumento de producción cinematográfica y audiovisual del Ecuador. Primero, el inicio de la exportación de petróleo en la década de los 70 significó para el país un crecimiento económico importante. El boom petrolero formó una clase media “con fuertes apetencias culturales” (Saad Herrería, 1999, p. 2) lo que ayudó a la producción nacional.

Sin embargo, el “micro ‘boom’” del que habla José Luis Serrano en su obra ‘El nacimiento de una noción’ sucedió por otro factor político-económico casi una década después de la primera exportación de petróleo en 1972. Este fue un decreto presidencial que exoneraba de impuestos a espectáculos organizados por ciertas entidades, por ejemplo, cualquier actividad o evento público que realizar o patrocinaran la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), la Sociedad Filarmónica (SFN) o la Unión Nacional de Periodistas (UNP) estaba exenta de aranceles.

Según Serrano (2001, p. 41), Edgar Cevallos se enteró sobre este decreto presidencial y decidió aprovecharlo. Lo curioso de este mandato, es que estuvo vigente desde la dictadura militar (Saad Herrería, 1999, p. 4), pero solo se aprovechó para la producción cinematográfica después de mucho tiempo. Cevallos negoció que se “coproduzcan” cortos de ficción o documentales con la UNP – gremio en donde su hermano era presidente– para lograr así el beneficio de la exoneración. Saad Herrería asegura que en esa etapa de produjeron cerca de 21 cortometrajes que se proyectaron de manera gratuita en las salas de cine como “yapa” de una película de cartelera.

2.2.4. Tercera etapa del cine nacional: desde ‘Ratas, Ratones y Rateros’ (1999) en adelante, Ley de Fomento de Cine Nacional (2006), CNCine

La historia del cine ecuatoriano ha sido muy intermitente: durante décadas no se hacía ninguna producción audiovisual. Durante ciertos períodos, la realización aumentó por diversas razones. Camilo Luzuriaga habla de que la “segunda forma de existencia del cine ecuatoriano” (2014, p. 21) se desarrolló entre 1977 y 1999 con la formación de Asocine y los trabajos que realizaron, en su mayoría cortometrajes. Y la fecha en la que Luzuriaga marca el fin de una época y el inicio de otra se destaca mucho entre los expertos en cinematografía nacional.

Si bien es cierto que durante este lapso entre finales de la década de los 70 y 1999, muchos teóricos hablan de un segundo momento ilustre del cine ecuatoriano, tan solo se estrenaron ocho

largometrajes de ficción: tres en los 80 y cinco en los 90. De estos, los más destacados –por su trama, técnica y audiencia– fueron ‘Dos para el camino’ (1981), ‘La Tigra’ (1989) y ‘Ratas, Ratones y Rateros’ (1999). Esta última es la primera película de Sebastián Cordero y, según varios expertos, fue el punto de partida para la nueva era del cine nacional.

Luzuriaga afirma en su ensayo que esta nueva etapa está “marcada por el ánimo de profesionalización de una primera generación de cineastas formados en escuelas de cine” (2014, p. 21) y destaca los estrenos de las películas de Carlos Naranjo y Sebastián Cordero, quienes estudiaron cine en Cuba y Estados Unidos, respectivamente. Alex Schlenker y Christian León coinciden en que este es un factor muy importante del nuevo ‘boom’ cinematográfico: la formación académica de actores y directores –tanto localmente como en el extranjero–, la creación de escuelas e institutos de cine en el país y la profesionalización del oficio.

“Creo que el hito en el que todos coincidimos que permite detonar la ilusión y la energía para empezar a hacer películas es ‘Ratas, Ratones y Rateros’, que con un presupuesto mediano contó una historia [...] y cautivó a una cantidad importante de espectadores.” (Schlenker, 2014). Se habla de que el inicio de este nuevo ‘boom’ en el cine nacional se debe al filme de Sebastián Cordero. Esta producción puede haber sido la ‘chispa inicial’, pero después entraron al escenario otros factores que fueron muy importantes para el aumento de producción nacional en temas audiovisuales.

Desde el estreno del primer trabajo cinematográfico de Sebastián Cordero (1999) hasta la aprobación de la Ley de fomento de cine nacional en 2006 y la creación del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine), un año después por decreto de esa ley, se realizaron y exhibieron más de una docena de largometrajes nacionales. Entre estos, estuvieron títulos como ‘Crónicas’ (2004), ‘Qué tan lejos’ (2006) y ‘Cuando me toque a mí (2007). Esto demuestra que la producción audiovisual en el país ya había comenzado a aumentar en comparación a décadas pasadas, a pesar de no contar con apoyo estatal o financiamiento.

Para Christian León, varios factores crearon el ambiente propicio para el desarrollo del cine nacional. Entre estos están “la apertura de circuitos alternativos de exhibición con festivales como el EDOC o el Cero Latitud, que ya desapareció o la creación de escuelas de cine que antes no había” (2016). Estos elementos fueron claves para llegar a una profesionalización de la producción cinematográfica, lo que resultó en más estrenos cada año. Después de la aprobación de la ley de

fomento al cine y la fundación del CNCine, se creó un nuevo factor para realizar largometrajes por las facilidades de financiamiento que llegaban desde el estado.

2.2.5 El 'Boom' cinematográfico más reciente: ¿cantidad o calidad?

Si bien es cierto que en 1981, 'Dos para el camino' consiguió uno de los número más altos de audiencia en el cine –se habla de que convocó a medio millón de espectadores– y ocho años más tarde asistieron a las salas de cine 250 000 personas a ver 'La Tigra' (El Universo, 2016), la realidad del cine ecuatoriano no ha mejorado mucho en cuanto a espectadores a pesar de haber aumentado la cantidad de producciones que se estrenan anualmente. Desde hace más de 15 años, la producción nacional ha crecido en números y ahora no es extraño ver una película nacional en la cartelera de las salas de proyección.

Pero las mejorías en el tema de profesionalización, facilidades de financiamiento y aumento en la cantidad de producción no se han visto reflejadas en los números de audiencia. Aunque pasamos de cinco largometrajes de ficción estrenados en la década del 90 a 12 filmes de ficción en 2014, por alguna razón, los ciudadanos no han ido a las salas de cine en los últimos años. "Algo no termina de funcionar entre el cine ecuatoriano y su público, o el que debería ser su público: aquel 98% que no compra cine ecuatoriano" (Luzuriaga, 2014, p. 21)

El desfase entre la cantidad de películas que se estrenan y la cantidad de gente que se interesa por verlas es notorio ahora que el volumen de largometrajes ha aumentado. Luzuriaga habla de que las películas con mayor cantidad de audiencia "gozaron del favor del público por ser los únicos estrenos ecuatorianos en mucho tiempo" (2014, p. 21). Christian León explica que hace años, ver una película nacional era poco frecuente y llamaba mucho la atención. "Tanto así que siempre que aparecía una película ecuatoriana se decía 'la primera película ecuatoriana', porque habían pasado años desde que se hizo otra. [...] Lo que sucede es que cuando la producción se regulariza ya no es novedad." (León, 2016)

Desde 1999, que es considerado el inicio de una nueva época para la cinematografía ecuatoriana, el promedio de películas por año aumentó. Solo en la primera década desde el 2000 se estrenaron 22 largometrajes de ficción, sin tomar en cuenta la producción audiovisual de documentales. El Concejo Nacional de Cinematografía presentó datos de películas ecuatorianas estrenadas en sala de cine comercial en el país desde el 2007 hasta julio del 2015. Según la información publicada en la página web oficial del CNCine, en este lapso se estrenaron 42

largometrajes de ficción –con la mayor cantidad de filmes en 2014, con 12 ese año– y 14 documentales. Esta información contrasta con el dato de que en la dos últimas décadas del siglo XX se realizaron y presentaron solo cinco películas nacionales.

Aparte del factor de que la cantidad de producciones por año le restaron la novedad a un estreno nacional, existe el cuestionamiento de qué otros temas pudieron haber influido en que a pesar de que aumente la cantidad de largometrajes nacionales no haya un crecimiento significativo en la audiencia. El CNCine publicó también un estudio de audiencias de cine en el Ecuador realizado por Marketing Consulting. La investigación realizada en septiembre del 2015 buscó entender precisamente el fenómeno entre la audiencia y los productos nacionales.

Entre las hipótesis presentadas por el estudio se encuentran: “el crecimiento de las nuevas plataformas (internet, tv por suscripción), estrenos locales enfocados a un mismo perfil de audiencia – atomización, y reducida audiencia fan del cine ecuatoriano”. En los resultados se evidenció que la gente todavía ve películas en el cine y que la tv por suscripción o la internet no han sido amenazas para este mercado, aunque también se demostró que más se consume películas por tv que en salas de cine. También se expuso que la mayoría de personas prefieren filmes de acción, comedia, terror, drama, ciencia ficción, romántica, suspenso y documental, en ese orden. Lo que ataca directamente a la idea de que tal vez el cine ecuatoriano no ofrece variedad y se ha quedado solo en los dramas de realidades difíciles.

Sin embargo, Christian León asegura que este no es el caso. Desde ‘Ratas, Ratones y Rateros’ la cantidad de películas que han salido también han permitido que haya mayor variedad en la temática. Si bien en cierto que tan solo ‘Quito 2023’ es un largometraje de ciencia ficción y el género de drama ha sido recurrente en el cine nacional, ha aumentado la diversidad en las historias de películas ecuatorianas.

En lo que se refiere a la calidad, León tampoco cree que este sea el factor que desmotiva a las audiencias. “Estamos en un proceso de crecimiento con aciertos y limitaciones. Creo que, por ejemplo, en la parte técnica el cine ecuatoriano ha logrado un estándar internacional: sonido, fotografía.” (León, 2016) El problema, desde el punto de vista de León, está en la trama y no en la forma: “Creo que nuestras deudas son la actuación y el guión.” (2016)

2.2.6. Historia de la ciencia ficción en el país

La ciencia ficción es un género literario que pasó también a formar parte de la producción audiovisual. Las producciones cinematográficas de este género, en ocasiones, adaptaciones de obras literarias ya existentes. Por esta razón, al hablar del contexto e historia de la ciencia ficción en el cine de Ecuador es necesario topar también el tema de los vestigios literarios sobre el mismo género. En estos dos campos artísticos o culturales, Ecuador no ha tenido un desarrollo amplio en cuanto a ciencia ficción. Es suficiente ver cuántas obras o piezas audiovisuales existen sobre este género para tener una idea del contexto en el que se desenvuelve la ciencia ficción en el país.

Iván Rodrigo, doctor en literatura latinoamericana, asegura en ‘Novelas fundadoras de la ciencia ficción en Ecuador’ –un artículo publicado en ‘Cartón Piedra’ de diario El Telégrafo– que desde finales del siglo XIX se presentaron los primeros vestigios de ciencia ficción en el país. La primera obra literaria de esta temática fue publicada por Francisco Campos Coello. Se trata de ‘La receta, relación fantástica’, una novela que circuló en 1893 semanalmente en un formato de entregas periódicas. En 1899 se publicó como un libro este trabajo de Campos Coello, que relata la historia de R, un personaje que consigue una forma de congelarse para luego despertar 100 en el futuro, es decir, en 1993. En esta obra se muestra una primera visión de futuro local.

Otras tres obras literarias surgen casi a la par de la novela de Campos Coello según los estudios de Rodrigo. Se tratan de ‘Dos vueltas en un alrededor del mundo: un viaje imaginario en sentido opuesto al movimiento de rotación’ que fue publicada en 1899 por Abelardo Iturralde G., ‘Viaje a Saturno’ del mismo Campos Coello que circuló en 1900 y ‘Guayaquil, novela fantástica’, una obra de Manuel Gallegos Naranjo de 1901. Estos primeros vestigios literarios de ciencia ficción son los precursores del género en el país, pero no fueron las bases para fomentar una tradición sólida. Después de estas obras, poco se publicó o realizó relacionado a la ciencia ficción hasta varias décadas después. Este primer antecedente del género en Ecuador es un hecho casi aislado.

En una entrevista con Iván Rodrigo, el doctor en literatura afirma que: “hay una brecha entre inicios del siglo XX hasta el año 50, una brecha enorme, que no se sabe por qué la gente no hace literatura de ciencia ficción, peor de utopía”. Luego de esto, menciona un par de obras, una novela y una de teatro, que buscan plantear problemáticas afines al tema de la Segunda Guerra Mundial, pero nada muy contundente. Después aparecen ciertos productos literarios en los años 70. Y, poco

a poco, la literatura de ciencia ficción gana representantes en el contexto nacional, pero insuficientes. Esto se traduce, a la larga, en una falta de tradición para hacer ciencia ficción.

En el campo audiovisual sucede algo muy similar. Desde inicios del siglo XX llegó el cinematógrafo y la curiosidad por la producción audiovisual al país. Pero en los archivos históricos de producciones nacionales se evidencia que predominó siempre el registro o documental de realidades. Dentro de las producciones audiovisuales de distintas décadas se encuentran trabajos de dramatización de sucesos históricos, adaptaciones literarias o docuficciones. Incluso en las décadas finales del siglo anterior, fueron muy pocos los trabajos audiovisuales –tanto en cortos como largometrajes– que tenían una historia ficticia para mostrar, mucho menos algo que responda a los parámetros del género de ciencia ficción.

Al hablar sobre la importancia de la tradición para hacer historias de ciencia ficción, Iván Rodrigo enfatiza en que como país tenemos un problema serio, ya que Ecuador no cuenta con una tradición sólida en ciencia ficción. El mismo teórico ha trabajado en recopilar los trabajos audiovisuales ecuatorianos que se acercan a este género. Y en realidad se evidencia que lo que existe es muy reciente y de poco impacto para la producción o la proliferación del género como tal. Es el caso de varios cortometrajes que se han realizado alrededor de temáticas que dialogan activamente con las propuestas de la ciencia ficción.

Entre los antecedentes audiovisuales que se encuentran en el ámbito de la ciencia ficción están trabajos como cortometrajes, documentales cortos, series de televisión o spots publicitarios. De estos trabajos también realizó una recopilación Iván Rodrigo, misma que está publicada en portales web como Ciencia Ficción en Ecuador. En su artículo ‘Cine de ciencia ficción en Ecuador’ (Rodrigo, 2014), el autor habla, por ejemplo, de ‘Dr. Expertus’, una serie televisiva que se transmitió entre 1994 y 1997 como un antecedente del audiovisual de ciencia ficción en el país. En esta se presentaba a un científico loco como protagonista. Una reversión llamada ‘Capitán Expertus’ salió al aire en Ecuavisa durante el 2011. Otra producción similar fue ‘Satur Niño’, una serie de Gamavisión que presentaba elementos del género como naves, tecnología y viajes espaciales, según los recuentos de Rodrigo.

Dentro de la categoría de cortometrajes se encuentran varios trabajos que enlista Rodrigo al hablar de antecedentes del género y hacer referencia a los mismos respecto al filme ‘Quito 2023’. En su reseña de producciones previas de ciencia ficción se encuentran trabajos como ‘Silencio

nuclear' (2008) de Iván Mora, un corto cuyo protagonista mata a seres vivos para absorber su energía; 'El contenedor' (2013) de Carlos Castro y Patricio Capelo en donde se presenta a un joven enamorado de una chica ciega y los vías ficticias que se abren para que le pueda mostrar el mundo; 'Nerón' (2013) y 'Obsesión' (2014), ambos trabajos de Carlos Carrasco en los que se presentan historias de tiranía tecnológica y experimentación de máquinas con ADN humano, respectivamente; y 'El escuchatorio' (2013) de Matías Kykendall, que presenta una especie de confesatorio tecnológico.

Además, existen trabajos ecuatorianos que salen de esta línea, pero dialogan directamente con la ciencia ficción. Es el caso de 'Siete ciudades de Meteora' (2009), un corto de animación 3D dirigido por Nicholas Hogan o 'La caverna', un cortometraje dirigido por Sebastián Cordero que salió en 2013 como parte de la campaña electoral del partido político Ruptura 25. Además, se han presentado aproximaciones a la ciencia ficción en lo audiovisual desde la parodia.

Los mayores exponentes de esta propuesta son los integrantes de EnchufeTV, quienes realizaron una serie de trabajos audiovisuales para internet en los que aparece un alienígena como protagonista o se hipotetiza sobre temas como el fin del mundo o escenarios apocalípticos, como en 'Soy un zombie' que funciona como parodia de 'Resident Evil'. Los cortos para la web realizados por esta agrupación de cineastas se publicaron entre 2012 y 2013, por ejemplo, 'Fin del mundo (el último hombre)', 'Dragon bowl suegra', 'Alien en Ecuador', 'Alien en Latinoamérica' y 'Ecuatorianos en el espacio'.

En definitiva, 'Quito 2023' es el primer largometraje ecuatoriano que se autodenomina filme de ciencia ficción. Es un trabajo que presenta una historia cuya diégesis está en el futuro respecto al momento en el que se estrena. Sin embargo, es necesario realizar un estudio de los elementos que tradicionalmente forman parte de las historias de ciencia ficción en el cine para determinar en qué medida esta producción ecuatoriana cumple con la descripción que recibe de sus autores. No basta con plantear un imaginario de futuro sin contar con otros elementos sustanciales en el filme. Se destaca que dentro de una proliferación de producción nacional de cine, 'Quito 2023' parece ser la única historia que plantea un futuro hipotético y que busca explorar este género específico.

2.3. Segmentación de 'Quito 2023' en secuencias, escenas y planos

El proceso de segmentación propuesto en la metodología de estudio para este filme sugiere que se separe el largometraje en unidades de lo más grande a lo más pequeño. Es decir, la fragmentación del objeto debe hacerse en secuencias, escenas y finalmente planos. Este es el primero paso de todo un proceso que se llevará a cabo para estudiar el lenguaje audiovisual de 'Quito 2023' y determinar su valor y calidad. A continuación se especificarán las secuencias encontradas y se presentará la secuencia que será sometida a análisis exhaustivo por escenas y planos en las ocho categorías mencionadas en el capítulo anterior.

2.3.1. Secuencias y escenas

'Quito 2023' cuenta la historia de un grupo de rebeldes que están en las horas previas a un levantamiento en contra del General Leonardo Ponce, el dictador que puso una muralla alrededor de Quito. El filme dura una hora con 21 minutos, pero el tiempo diegético corresponde a dos días: el de preparación del ataque y el día en el que se ejecuta el plan. El largometraje está compuesto por ocho secuencias, desde el primer minuto hasta la escena final previa a los créditos. Los dos días de la diégesis se dividen en distintos acontecimientos que viven sus protagonistas: Santiago, Marcos, Francisco, Lorena, el general Ponce y el resto de los jóvenes que forman parte del grupo que quiere cambiar la historia.

2.3.1.1. Primera secuencia: créditos de apertura y contextualización

La primera secuencia del filme se extiende desde el inicio hasta el minuto 03:24 y consta de los créditos de apertura. Estos se presentan en un formato de animación que muestra un resumen de la historia republicana del Ecuador. Entre las escenas de las distintas revoluciones, levantamientos y golpes históricos se muestran los nombres de quienes estuvieron involucrados en la producción, rodaje, fotografía y posproducción de 'Quito 2023'. A través de estas escenas se logra también plasmar el contexto en el que se desarrolla la historia. El filme se estrenó en 2014, pero presentaba sucesos ficticios que se llevan a cabo en el futuro, en 2023. Entonces es importante contextualizar la historia: el ascenso del General Leonardo Ponce al poder y lo que ha

sucedido en los años subsiguientes hasta llegar al momento en el que se ejecuta la historia mostrada en el filme.

2.3.1.2. Presentación de la situación de los rebeldes

Después de un fundido en negro con el que terminan los créditos, lo primero que se ve en el cuadro es al general Ponce dando una entrevista. Habla sobre Quito y cómo es uno de los ejemplos de la región. Durante las palabras de Ponce cambia el cuadro: deja de ser una toma directa y parece que está siendo transmitida a través de una televisión que tiene interferencia. Se corta la transmisión de la entrevista de Ponce y luego se ve ya la base de los rebeldes y lo que están haciendo. En un plano general se ve el lugar en el que vive el grupo disidente y a través de movimiento de cámara (zoom out) se notan otros elementos, como la televisión sin señal, en la que se presume que se estaba viendo la entrevista de la escena anterior.

Se introduce a uno de los protagonistas, Santiago, quien apaga el televisor y recibe a dos vigías con quienes conversa sobre la situación de la ciudad. Luego, entra a tomar una ducha. A su salida conversa con Francisco, otro de los personajes principales, sobre lo que significa estar tan cerca de concretar el plan y sobre una experiencia de Francisco en la Plaza Grande. Posteriormente, entran a la base –y a cuadro– Marcos, otro de los líderes y fundadores del grupo rebelde, y otros hombres. Marcos convoca a todos a una reunión de preparación y se suscita un problema entre Daniel, hombre de Marcos, y otro de los rebeldes. Lo que tiene como consecuencia también un enfrentamiento entre Santiago y Marcos, los dos precursores del movimiento. Esto se da entre el minuto 03:30 y 14:31.

2.3.1.3. Planificación del golpe y pelea entre los líderes del grupo

La siguiente secuencia se inicia con una toma de un mapa de Quito en la sala de reuniones en el minuto 14:32. Marcos comienza con la reunión en la que explica las acciones que tomará el grupo de rebeldes en la siguiente jornada, en la que está planificado tomarse la ciudad y derrotar a Ponce. Una vez que ha terminado de explicar las tres fases del plan que deberán seguir todos los involucrados, Santiago hace una pregunta: “¿Qué pasará después de mañana?” con la que

pretende cuestionar no solo las acciones de levantamiento, sino todos los esfuerzos en los que se ha enfocado este grupo.

Nuevamente, se da un enfrentamiento verbal; esta vez, entre Marcos y Santiago. Este continúa en la siguiente escena de la secuencia. Los dos personajes salen de la sala en la que está el grupo reunido y llegan a un espacio amplio lleno de máquinas –que se asemejan a telares– en la que continúan con su discusión. Santiago cuestiona el rumbo que han tomado el movimiento rebelde y las acciones de todos, así como la actitud de Marcos. Este último lo confronta por dudar ahora de los esfuerzos y su falta de convicciones. La discusión escala hasta el punto en el que Marcos amenaza con disparar a Santiago en la cabeza, aunque no lo hace. De forma disimulada, Lorena observa esta escena y los dos protagonistas notan su presencia cuando hace ruido al mover unos metales. Afirma que solo quería saber si no necesitaban algo y los dos amigos terminan su pelea.

Luego de un fundido en negro se ve a Santiago y Lorena en otro espacio. Ya no están en el espacio abierto con máquinas, sino en la cocina. Allí el protagonista prepara café, mientras los dos personajes comienzan un diálogo sobre lo que acababa de suceder. Luego se sientan a la mesa y conversan sobre lo que Lorena escuchó. Santiago le explica que hace años salvó la vida de Marcos, a quien dos militares atraparon durante una protesta. Aquí se revela que Santiago mató al hijo de Ponce por salvar la vida de su amigo. Cambian de tema cuando entra uno de los hombres de Marcos a la cocina. Terminan su diálogo cuando Lorena le dice que quiere entender un poco más a Santiago. Después de da un corte seco que da paso a una toma general en la oficina de Ponce.

2.3.1.4. Francisco es atrapado por Ponce

En el minuto 28:05 se da inicio a la siguiente secuencia del filme. La primera escena de esta presenta la oficina del General Ponce, quien está reunido con dos hombres, que se entiende son ministros de su gabinete. En esta reunión, los personajes informan a Ponce sobre el plan que están manejando los rebeldes y los avances que tienen. En esta escena se da a entender que el levantamiento es inminente y no hay nada que se pueda hacer desde esa oficina o desde el poder oficial para que la rebelión y golpe no se lleven a cabo. La escena finaliza con la interrupción de un soldado. Este entra a la oficina de Ponce y lo exhorta a saber algo “que no puede esperar”.

Luego de un corte seco se pasa a una toma en la que se ve a Santiago revisando el plan con uno de los rebeldes. Están sentados en es cuarto de descanso del cuartel. En pocos momentos, el personaje secundario se levanta y aleja. Esto da paso a que Lorena, quien está al fondo de este espacio, se acerque a Santiago para entablar una conversación. Mientras los dos están hablando se escucha ruido y se muestra a Marcos ingresando al lugar muy alterado. Santiago se acerca para averiguar qué está pasando y pregunta qué sucedió antes de que se dé un corta que culmina con esta escena de la secuencia.

Con un corte seco se da paso a otro ambiente: un espacio oscuro, subterráneo, en el que se ve a Ponce. Allí está también sentado Francisco; lo que da a entender que Marcos estaba alterado porque uno de sus compañeros más cercanos fue atrapado por el régimen. Se nota que Francisco está golpeado y maltratado, mientras Ponce se ubica frente al rebelde para amedrentarlo. El General decide hablar sobre la novia de Francisco, quien fue capturada y asesinada años atrás. Francisco responde con provocación a Ponce, por lo que este último ordena que le den un golpe con un arma. Acto seguido del golpe hay un corte y se pasa a una toma que muestra a Marcos dando un golpe al mapa de Quito. En esta nueva escena, Marcos confirma a sus compañeros lo que el espectador ya sabe: Francisco ha sido capturado. Santiago quiere hacer algo para rescatarlo, pero Marcos lo hace entrar en razón; no hay nada que puedan hacer.

Se produce un nuevo corte seco que abre la siguiente escena. Se regresa al ambiente en el que están Ponce y Francisco. En este instante se da inicio a un interrogatorio por parte de Ponce para obtener información sobre los planes que tienen los rebeldes para el siguiente día. Antes de comenzar con el proceso, Ponce pone un disco de vinilo con música clásica que acompaña a las siguientes acciones. Luego de no recibir las respuestas que busca, Ponce comienza a extraerle las uñas a Francisco. Las torturas no dan fruto y comienzan una breve conversación los dos personajes antes de que suene un celular, que Ponce contesta.

Se produce un corte y se ve a Santiago con un teléfono. Se escucha la voz de Ponce mientras en el cuadro se muestra todavía al protagonista y a otros rebeldes en su cuartel. Corte y en escena vuelve a estar Ponce, quien pasa el teléfono a Francisco, para que hable con su amigo. La llamada telefónica da paso a un serie de cortes para mostrar los dos lados de la conversación. Ponce entonces aleja el teléfono de Francisco, toma una pistola y la apunta hacia la rodilla de Francisco. En la siguiente toma se ve a Santiago, quien escucha un disparo e insulta al General.

Esto da inicio a una nueva yuxtaposición de tomas de Santiago y los rebeldes, Ponce y Francisco. En estas Santiago intenta hablar con Ponce mientras este sigue causando dolor al rebelde atrapado. Finalmente, Francisco habla una última vez por teléfono para asegurar a sus amigos que no hay problema. Acto seguido, Ponce decide terminar con la vida de Francisco y se ve la reacción de Santiago. Este le pide a Ponce una respuesta. Y el General le da a entender que pudieron haber hecho algo por Francisco, pero ya no. Las últimas tomas de esta secuencia muestran a los rebeldes con pena con el último acontecimiento. Y finalmente, se ve a Ponce colocar el celular –por el cual se comunicó con los rebeldes– sobre el regazo de Francisco.

2.3.1.5. Se descubre quién entregó a Francisco

La secuencia comienza con una escena en la que Santiago y Marcos hablan sobre la captura de Francisco. Están alterados por lo sucedido e intentan entender qué pasó para que se haya hecho esa captura. Marcos asegura que Daniel –uno de sus hombres– está a cargo de investigar quién es el responsable. Luego de una pelea intensa en la que Lorena intenta intervenir sin éxito, se da un corte y cambio de toma en la que se ve llegar a Daniel con el culpable de la captura de Francisco a la base de los rebeldes.

Marcos lo enfrenta y lo golpea, pero es Santiago quien lo dispara para terminar con su vida, mientras el traidor intenta justificarse. Los hombres de Marcos sacan el cuerpo y atrás sale Marcos para buscar una solución a la situación. Luego de un corte se ve a Santiago sentado en unas gradas del cuartel de los rebeldes y llega Marcos para conversar con él. Hablan sobre sus vidas antes de que Ponce llegue al poder y comienzan a pensar sobre cómo hubieran sido sus vidas sin ese personaje o sin la revolución que causó el General. Marcos se levanta y deja solo a Santiago para entrar a las habitaciones; así finaliza la escena y esta secuencia. Se produce un fundido en negro que da fin a esta secuencia en el minuto 50:16.

2.3.1.6. Hora de prepararse para el gran momento

La siguiente toma muestra a Lorena dormida y Santiago se acerca para despertarla: es ya el momento de prepararse para salir al enfrentamiento con Ponce. En esta escena, que tiene inicio en el minuto 50:18, se ve cómo el grupo de rebeldes se preparan para salir al ataque. En varias tomas

se muestran armas, municiones y a los miembros del equipo alistando sus equipos para el golpe. Daniel reúne a la gente para que escuchen unas palabras de Marcos y Santiago. Este encuentro culmina en abrazos entre todo el equipo.

Luego de un corte se ve a Santiago sosteniendo una cruz y se presume que está rezando. Al terminar, se acerca Lorena para hablar con Santiago. Marcos se asoma en la puerta para anunciar que es hora de partir. Entonces Santiago se despide de Lorena y luego sale. En el cuadro quedan visibles Marcos y Lorena. Este primero se acerca a la mujer y le pide un favor que no se alcanza a escuchar, pero Lorena intenta oponerse a esa solicitud. Marcos se despide y sale del cuadro. Lorena queda enfocada, se la ve preocupada y así termina esta secuencia.

2.3.1.7. Ejecución del plan de los rebeldes

En el minuto 58:40 inicia la secuencia en la que los rebeldes llevan a cabo su plan del golpe. La escena contempla únicamente tomas de Lorena en el cuartel y de los equipos de radio que se contraponen con sonidos de 'walkie talkies' y reportes que los distintos grupos de rebeldes sobre las acciones que realizan. Se entiende que está desarrollándose el plan del que hablaron los personajes con anterioridad por el montaje y lo que se escucha, aunque nunca se ve explícitamente una toma en la que haya enfrentamiento de los rebeldes o sus acciones.

Estas tomas se interrumpen para mostrar a un soldado que entra a la oficina de Ponce para darle un reporte. Luego se vuelve a una toma en la que se ve a Lorena escuchar las novedades a través de la radio y continúa la escena en la que se muestra únicamente el cuartel con las voces de los rebeldes de fondo para dar a entender que el ataque sigue en marcha. Con un corte seco se pasa nuevamente a la oficina de Ponce. En esta ocasión se ve al soldado quien da un informe de la situación: Ponce ya no cuenta con un gabinete, varias partes de la muralla han sido destruidas y las personas están marchando hacia el lugar en el que están. El soldado sugiere que abandonen el lugar e informa que un grupo atacó ya el Palacio de Gobierno.

Luego de un corte seco se ve a Lorena en el cuartel de los rebeldes. Responde una llamada de Santiago, quien le dice que está afuera del Palacio. Le pide información sobre Marcos y ella le informa que Marcos es el responsable, junto a un grupo de rebeldes, del ataque a la Guardia de Palacio. Santiago entonces decide entrar y da una orden, que Lorena emite por radio, para que los líderes controlen a la gente. Luego de un fundido en negro se muestra una toma de las gradas de palacio en las que Santiago se enfrenta a un soldado y luego sube a la oficina de Ponce. El

protagonista encuentra al General y luego de un diálogo intenso en el que le hace entender que todo está perdido deja un arma y una bala para después salir. Ponce toma el arma y la cámara se aleja mientras se escuchan sonidos de vidrios rompiéndose y gente gritando.

2.3.1.8. Santiago solo quiere salir

La última secuencia de la película inicia en el minuto 71:44. Luego de un fundido en negro, se abre la escena con una toma del calabozo en el que hay una persona sentada al fondo. Mientras se acerca la cámara –que resulta ser subjetiva como visión de Santiago, quien entró a ese lugar– se nota que esa persona es Marcos y que está malherido. En un último encuentro entre los dos amigos, Marcos le pide a Santiago que lo mate. A lo que el segundo se opone inicialmente, pero luego accede.

Se produce un fundido en negro que da paso a la última escena del filme. La primera toma de esta escena muestra a Lorena en el cuartel. Llega Santiago al cuartel y Lorena lo consuela. Después, el protagonista le propone a la mujer salir de ahí y alejarse de todo. Santiago sale del cuartel y ya en la puerta recibe un disparo de Daniel, quien lo mata. Este último entra y le arranca de las manos la banda de ‘líder’ que portaban él y Marcos. Luego se aleja de Santiago, quien agoniza cuando Lorena se acerca a verlo. La cámara se aleja de la situación, suena música estradiegética y se dan paso a los créditos de cierre del largometraje.

2.3.2. Secuencia que será estudiada y sus escenas

Para la realización del estudio en el que se empleará el método de segmentación, estratificación, enumeración, ordenamiento y recomposición propuesto por Francesco Casetti y Federico di Chio (1991) se tomará en cuenta únicamente una de las secuencias que previamente se detallaron. El análisis minucioso de un segmento correspondiente a 15 minutos del filme permitirá reconocer detalles y elementos relevantes en cada una de las categorías que se planteó durante la explicación de la metodología. Para este análisis, se tomará en cuenta el fragmento en el que Francisco ha sido capturado por el régimen de Ponce y lo que sucede hasta su asesinato.

En total se cuentan cinco escenas dentro de esta secuencia que será estudiada. En la primera escena de la secuencia se presenta al General Ponce en su oficina reunido con dos hombres de su gabinete, que luego se entiende son ministros. La reunión se desarrolla en torno al asunto de los rebeldes y el potencial peligro que representan para el gobierno: los hombres informan a Ponce sobre el conocimiento que manejan los golpistas y con qué apoyo cuentan. Ponce exige datos y una reunión con todo su gabinete. La reunión se ve interrumpida por un soldado que entra a la oficina y le pide un momento para informarle de algo al General Ponce sobre algo que “no puede esperar”. Los ministros salen y Ponce pide saber de qué se trata. Se produce el corte que da paso a la siguiente escena de esta secuencia.

El salto se da hacia el cuartel de los rebeldes. El primer plano de esta nueva escena muestra a Santiago y Andrés, uno de los rebeldes, revisando las acciones para el siguiente día. Luego de que Andrés se aparta, Lorena se aproxima a Santiago para entablar una conversación. Entonces entra en escena Marcos muy alterado. Santiago lo busca para entender qué está pasando. Procura en más de una oportunidad consultar qué sucede, pero Marcos no le da una respuesta y se produce el corte que da paso a la siguiente escena. Inmediatamente se ve un ambiente diferente al cuartel de los rebeldes y la oficina de Ponce: es una habitación subterránea en la que se ve a Francisco, uno de los revolucionarios. Con este salto se entiende, tanto lo que quería informar el soldado a Ponce, como la razón por la que Marcos estaba alterado. En esta tercera escena de la secuencia se da una conversación entre Ponce y Francisco.

La transición entre la tercera y cuarta escena de la secuencia a analizarse se da de manera fluida: Ponce ordena a un soldado que dé un golpe a Francisco con su arma. El sonido del impacto se da justo en un corte directo y acto seguido se ve una toma de Marcos golpeando al mapa de Quito colgado en la pared. Este efecto del golpe permite una secuencia entre una escena y la siguiente. En este momento –que tiene inicio en el minuto 33:57– Marcos confirma lo que el espectador ya sabe: Francisco fue capturado por Ponce. En la cocina del cuartel de rebeldes, Santiago y Marcos hablan sobre lo que sucedió y lamentan que Francisco haya sido atrapado. Antes de que se termine esta escena, Santiago regresa a ver a un celular que tiene en la mano; esto será importante en los siguientes minutos, hacia el final de la secuencia.

Finalmente, luego de un corte directo se da inicio a la quinta y última escena de la secuencia que será sometida a un análisis que desagregue cada elemento para recomponer el segmento audiovisual. En el minuto 34:48 se pasa a una toma en la que se ve una pared. La cámara

se mueve para dar paso en el encuadre a la habitación en la que están Ponce y Francisco junto a un par de soldados. Ponce decide comenzar con un interrogatorio, para lo que pone música en un tocadiscos. Luego emplea tácticas de tortura para conseguir información del rebelde, pero no tiene mayor éxito.

Un sonido que parece ser de un teléfono interrumpe un monólogo de Francisco. En ese punto –al minuto 39:53– se da inicio a una serie de cortes entre la habitación de interrogación y la cocina de los rebeldes, mientras se mantiene una llamada telefónica entre Ponce y Santiago. Esta termina cuando Ponce decide no solo torturar con disparos a Francisco, sino terminar con su vida. Esta escena y la secuencia finalizan cuando los rebeldes ya sufren la pérdida y Ponce únicamente coloca el teléfono en el regazo de Francisco.

2.3.3. Planos del segmento estudiado

Es importante destacar que en los 15 minutos que conforman la secuencia estudiada se encuentran cinco escenas. Pero dentro de cada una de estas existen varios planos y encuadres. Cada una de las escenas de este segmento están muy fragmentadas; existen incluso momentos en las escenas en los que hay cortes cada dos segundos. Esto implica que la cantidad de planos que existen en este segmento del filme sea alta. En este espacio de 'Quito 2023' se encuentran mucha variedad en cuanto a los planos y encuadres que se emplean: se encuentran desde planos generales o planos conjunto hasta planos detalle de elementos clave en el historia.

La secuencia se inicia con un plano general de la oficina de Ponce. Después la cámara hace un 'zoom in' para acercarse hasta el escritorio en donde están ubicados los tres personajes que participan en la escena. Los planos que predominan en esta primera parte de la secuencia son planos enteros de Ponce en su escritorio y planos medios del soldado, quien reporta al General que ha sucedido una novedad. Además es importante anotar que en una de las tomas en la que se enfoca en un plano medio a Ponce, parado detrás de su escritorio, se tiene una perspectiva ligeramente contrapicada de la cámara. Es, posiblemente, la única toma en la que se da un uso del eje de la cámara distinto al paralelo al piso sin inclinaciones en picado o contrapicado.

Durante la segunda escena en la que se ve a Marcos llegar alterado al cuartel de los rebeldes predominan los planos medios cortos en los que se ve tanto a Santiago como a los otros

personajes de cerca, pero no a cada uno en primer plano. En esta segunda escena se juega también un poco con la profundidad de campo, por lo que cuando Lorena se acerca a Santiago parece que está en un plano entero. Y mientras camina hacia la cámara parece que se cierra hasta el plano medio corto en el que estaban encuadrados Santiago y Andrés durante su conversación. A partir de este punto predomina el uso de planos cerrados, desde medios hasta de detalle.

En la tercera escena, la primera toma tiene a la cámara ubicada en un punto específico del espacio y los personajes —en este caso Ponce y el soldado— se acercan. Están entrando hacia este espacio que se nota es diferente a los anteriores escenarios que se ha visto tanto en el cuartel como en la oficina del General. En encuadre permanece, mayoritariamente, en un plano medio corto que enfoca a Ponce, quien se acerca al prisionero para hablar con él. Las tomas de Ponce se yuxtaponen a las de Francisco en primerísimo primer plano: se lo ve golpeado, agitado y en mala condición. Durante el resto de interacciones que mantienen Ponce y Francisco hasta que culmina la secuencia con el asesinato del rebelde los planos se mantienen muy similares a esta primera propuesta: planos medios cortos, primeros planos y primerísimos primeros planos.

En ciertos momentos críticos de la última escena se muestran también algunos planos detalle de las manos de Ponce cuando pone el disco para que suene la música, cuando le pone en la boca a Francisco el cigarrillo que pidió y lo enciende. O cuando toma la pistola para disparar primero a sus piernas y luego acabar con su vida. Además, para la yuxtaposición que se da en la conversación telefónica entre el líder de los rebeldes y Ponce el manejo es muy similar. Los planos son cercanos al personaje también y de esta forma se ven las expresiones faciales que son respuesta a los acontecimientos: ira, desesperación, tristeza.

En este segmento y sus cinco escenas se encuentra una amplia gama de planos cinematográficos que son empleados para concatenar la historia que se está presentando. Se excluyen ciertos tipos de planos como el americano o el gran plano general por no ser realmente necesarios para presentar la trama. Sin embargo, se logra implementar distintos tipos de planos para acentuar ciertos momentos de la narración, señalar la atención hacia puntos específicos o incluso dar a conocer cuántas personas y quiénes estaban en ese lugar, lo que se logra con los planos conjunto de la cocina cuando se confirma la captura de Francisco y luego cuando se entabla comunicación directa con Ponce y se confirma la muerte de su compañero.

2.4. Estratificación

En esta etapa de la metodología de análisis propuesta por Casetti y di Chio (1991) es necesario especificar cuáles son las categorías que se tomarán en cuenta y hacer apuntes de todo lo que se ha logrado recabar en cuanto a cada una de estas. Para este estudio del segmento de 'Quito 2023' se tomarán en cuenta los elementos que aportan a la creación de ambiente: la escenografía, el vestuario, maquillaje y la iluminación. Además, otros factores elementales para la ciencia ficción y para la ambientación de un filme son todos los factores auditivos. Entonces se tomarán en cuenta los sonidos diegéticos, extradiegéticos y la banda de ruidos. Finalmente, el montaje es clave, tanto para la creación de ritmo como para la concatenación de planos en una narración. De este último punto depende que lo presentado en pantalla sea verosímil o entendible para la audiencia. Entonces, se tomará también en cuenta el montaje que se realiza en la secuencia.

2.4.1. Elementos profílmicos para creación de ambiente: escenografía

La secuencia en la que se muestra que Francisco ha sido capturado por Ponce está compuesta por cinco escenas que presentan tres espacios diferentes. La primera escena se desarrolla en la oficina del General Ponce, en donde este está reunido con dos hombres –sus ministros– y es interrumpido por un soldado para recibir una noticia. Este espacio es una oficina con estilo colonial: en el plano general se ve el techo y las paredes de la misma, que remiten a una infraestructura propia del Centro Histórico de Quito. Del techo cuelgan tres lámparas de araña de vidrio que están encendidas. Las paredes son color crema y verde con detalles de relieve. Hay además al lado izquierdo ventanas con marcos de madera y hacia el lado derecho del cuadro una puerta grande con marco de madera y vidrio que va del piso al techo. Mientras la cámara se mueve se ven pegadas hacia las paredes de izquierda y derechos muebles de madera de estilo antiguo: una silla, una mesita con una lámpara encendida y un reloj de salón.

En el mismo lugar, cuando la cámara se acerca hacia el escritorio de Ponce se nota que tanto este mueble como las sillas son de madera y antiguas. Al lado izquierdo y derecho, detrás del General, se encuentran las banderas de Ecuador, Quito y una tercera que no se distingue a qué movimiento o entidad pertenece, es de color amarillo con un triángulo azul marino. En la pared de atrás del escritorio se ve un espejo que tiene líneas blancas que enmarcar un retrato pictórico militar, que posiblemente es un retrato de Ponce. Sobre el escritorio están algunos adornos como

un pequeño busto que se asemeja a un pisapapeles, una pirámide de vidrio que contiene un reloj y un objeto que parece una pantalla translúcida y con gráficos. Se entiende que esta última es una computadora 'futura' lo que se destaca como el único elemento que remite al contexto de la historia que se cuenta en el filme durante toda esta escena. Este escenario no se vuelve a repetir en el resto de la secuencia, aunque sí aparece un par de veces a lo largo de la película.

En la segunda escena de esta secuencia se muestra el cuartel de los rebeldes, a donde llega Marcos alterado. La escenografía aquí muestra un espacio pequeño y abarrotado de objetos. En la primera toma de esta escena se ve a Santiago sentado sobre una cama conversando con Andrés (otro rebelde) sobre alguna estrategia. Luego el personaje secundario se aleja y desde la parte de atrás de la habitación se acerca Lorena para conversar con Santiago. Hacia el fondo se distingue una reja metálica, como una malla grande que divide los ambientes. En esta toma se ven colchones y cobijas, lo que da a entender que esa parte del cuartel es donde se descansa. Hay también mesas de noche con lámparas. En una segunda toma de esta escena se muestra otro espacio del cuartel: se ven mallas metálicas que forman una entrada por donde ingresa Marcos muy alterado, al fondo se ve una pared de ladrillos sin revestimiento ni pintura; allí cuelga un blanco para lanzar dardos. Pegados hacia la pared y las rejas están amontonados cilindros grandes. Marcos se adentra a un espacio en el que están bloques de casilleros metálicos hacia la izquierda del cuadro. Y al lado de estos hay más objetos amontonados seguidos de un televisor viejo sobre una llanta. En este espacio termina la segunda escena de la secuencia.

Luego de un corte seco se pasa a un tercer ambiente, un escenario que hasta el momento no había aparecido en la secuencia. Se trata de un lugar pequeño. Se ve una pared de ladrillo en mal estado, como desgastada o vieja. El movimiento de la cámara (de arriba hacia abajo) da la sensación de que se trata de un espacio subterráneo. En esta pequeña habitación se encuentran dos soldados, Ponce –de pie– y Francisco sentado en una silla. Hacia el centro de este espacio, en un segundo plano detrás de Ponce, hay una especie de mesa o banco de madera de tono claro. La pared a la derecha del cuadro (de espaldas a Francisco) está como sin enlucir o pintar. No hay mucho mobiliario y casi no se ve el lugar porque la mayoría de planos son medios cortos o primeros planos de los personajes que hablan: Ponce y Francisco.

En la cuarta escena de esta secuencia se ve nuevamente el cuartel de los rebeldes. En esta oportunidad están ya no en las habitaciones o en el espacio de los casilleros, sino en la cocina. Hay un mapa análogo en la pared del fondo de este lugar. La pared está sin revestimiento ni pintura; el

piso es de cemento sin porcelanatos, baldosas u otra forma de cubierta. Se ve una cocina vieja con hornillas a gas (una está prendida), un tanque de gas y una mesa aledaña en donde se ven implementos de cocina. Hacia el fondo, al lado derecho del mapa está un escritorio como de trabajo. Además, hacia la parte izquierda del plano general se ve una mesa y sillas de metal con almohadillas de cuerina color ocre. Toda la escena se desarrolla en este espacio.

Finalmente, la última escena se desarrolla con cortes entre el lugar subterráneo en el que está Francisco y la cocina de los rebeldes. La escenografía se mantiene como en la tercera y cuarta escena, respectivamente. La única novedad es que en el lugar de retención de Francisco, sobre la mesa o banca de madera un tocadiscos. En este Ponce coloca un acetato que será la música que acompañe casi toda la acción de la última escena de dicha secuencia.

2.4.2. Elementos profílmicos para creación de ambiente: vestuario

En esta categoría, la división por escenas de la secuencia estudiada es también importante para marcar las diferencias que están presentes. En la primera escena –oficina de Ponce en reunión con sus Ministros– se ve a cuatro personajes. De estos, dos son ministros de Ponce, quienes usan ternos formales sin mayores distintivos. Los dos son en tonos oscuros, el uno gris y el otro azul. En cambio, Ponce y el soldado que interrumpe el encuentro portan uniformes militares en tonos celestes. El traje del General tienen muchas más insignias y elementos que el del soldado. Este último ingresa con un gorro que se quita para hablar con Ponce. Los cortes de los uniformes militares son diferentes, pero las telas y colores son iguales.

En la siguiente escena se ve a los rebeldes en su cuartel. Allí se nota un contraste importante con la escena anterior respecto al vestuario. Todos los personajes de esta escena usan ropas oscuras, que apariencia de desgaste o vejez. Algunos llevan también prendas que parecen hechas a mano, como tejidas con materiales que consiguieron; no parece que sean chalecos o vestiduras de lana u otros materiales textiles comunes para la confección de ropa. En esta escena destaca un elemento en común entre Santiago y Marcos: una banda en el brazo. Esta parece de un material como vendaje y tiene un símbolo color verde que parece haber sido pintado a mano sobre ese material. Se entiende que este elemento es un distintivo que usan solo estos dos personajes, quienes son también los líderes de este conjunto de personas.

Finalmente, en la tercera escena se presenta la última novedad de la categoría de vestuario en esta secuencia. En el sótano en el que está atrapado Francisco se ve también a Ponce y dos soldados más. El soldado lleva la misma ropa que en la primera escena de este segmento del filme. Ponce ingresa también con la misma vestimenta, pero se saca la leva del uniforme y queda únicamente con la parte inferior del terno y una camisa blanca –que posteriormente se ensuciará por las acciones que Ponce lleva a cabo–, sin mayor variación aparte de este detalle. El segundo soldado que se encuentra en la habitación no usa el mismo uniforme que el otro. Este lleva un conjunto de pantalón y prenda superior de color azul eléctrico. También usa unas rodilleras, una especie de chaleco negro de material sintético, que parece una preta antibalas, y un arma grande con la que eventualmente golpeará a Francisco. Este último personaje lleva ropa similar a los personajes de la escena anterior: una camiseta verde oliva desgastada que está rasgada y rota.

En las dos siguientes escenas –en la cocina de los rebeldes y en la final en la que se intercalan dos ambientes diferentes–, el vestuario no varía ni en el grupo de Marcos y Santiago ni en el cuarto en el que Ponce tortura a Francisco. Todos estos personajes mantienen sus mismas ropas y estilos en los minutos subsiguientes. Con esto, se entiende que todas las acciones a continuación son una sucesión de hechos en orden cronológico, por lo que elementos como la vestimenta no cambian en lo más mínimo.

2.4.3. Elementos profílmicos para creación de ambiente: maquillaje

En esta categoría de la segmentación, se toma en cuenta los detalles de maquillaje que forman parte de las cinco escenas de la secuencia estudiada. Esta categoría permite que se entienda la continuidad entre tomas o escenas intercaladas y brinda *raccord* –verosimilitud entre los cuadros– para que el espectador entienda la consecución de tomas.

En la primera escena en la que se encuentran Ponce, sus Ministros y el soldado en la oficina, que se entiende es del Palacio de Gobierno, no existe un maquillaje característico que resalte. Los cuatro hombres se ven como naturalmente se verían personas en una reunión de trabajo. Lo mismo sucede en la segunda escena en la que se muestra a los rebeldes en su cuartel. A pesar de que sus ropajes son muy diferentes y se ven viejos o incluso sucios, los rostros muestran naturalidad.

En la tercera escena se nota una diferencia frente a las escenas, tanto de Ponce, como de los rebeldes: Francisco está maltratado y herido. Esto se entiende por el maquillaje que tiene este personaje. Su rostro está ensangrentado, tiene caminos de gotas de sangre que corren de su frente y el resto de sus facciones, su pelo se ve como sucio. Estas manchas de sangre llegan hasta el cuello y se marcan en el borde de su camiseta. Este maquillaje es importante para entender que dicho rebelde ha sido capturado y que se lo agredió antes de llevarlo al lugar en el que lo retiene.

Posteriormente, en la escena final de la secuencia se ve también cómo –mediante el uso de encuadres muy cerrados– Ponce lo tortura extirpándole dos uñas de su mano. Sin embargo, esta es la única novedad en el campo del maquillaje que se presenta en la cinco escenas. Durante la primera, segunda y cuarta todos los personajes mantienen un semblante de cotidianidad. Solamente en Francisco se ha aplicado técnicas para hacer notas su maltrato y condición de prisionero con heridas y daño físico.

2.4.4. Elementos profilmicos para creación de ambiente: iluminación

Uno de los elementos que más se destaca en cada una de las escenas de los 15 minutos que toma la secuencia es la iluminación. Esta marca claramente los cambios de ambiente y de escenas. En los primeros minutos en los que se lleva a cabo una reunión en la oficina de Ponce el lugar tiene iluminación que en su mayoría se asemeja a luz natural. En el cuarto se encuentran tres lámparas colgantes encendidas con luz cálida artificial; hacia la izquierda del cuadro general se encuentra una lámpara antigua sobre una mesa pequeña. Esta también está encendida y es de tono cálido. Hacia la izquierda del cuadro se encuentran espacios que se entiende son ventanas por donde entra luz natural (fría). Pero al ver de cerca las sombras que crean estas luces en las banderas de detrás del escritorio se abre la posibilidad de que esa iluminación en otro tono sea también artificial. Adicionalmente, la iluminación que entra a la habitación desde el lado izquierdo del cuadro es muy fuerte y quema la imagen; el ministro que está a la izquierda queda muy oscuro, como si estuviera a contraluz. Sin embargo, se da la idea de que a la habitación ingresa luz natural; es decir, que dicha oficina está sobre el nivel del piso.

En cambio, la iluminación de la siguiente escena en la que se ve a los rebeldes es muy diferente. Es evidente que están en un lugar cerrado a donde no accede ningún tipo de luz natural ni iluminación que busque asemejarsele. Por el contrario, la iluminación en el área de camas como

en el cuarto con los casilleros de metal a donde entra Marcos están llenos de una tonalidad azulada, casi morada. Y en la parte de las camas se nota a la distancia dos lámparas de mesa de noche que emiten luz cálida artificial. Esta rompe un poco con las tonalidades azuladas que predominan los cuadros. La segunda parte de esta escena es considerablemente más oscura que aquella en la que se encuentra Santiago en la zona de camas. Mientras Marcos se adentra más al cuarto de los casilleros metálicos se aclara más el cuadro, pero mantiene siempre el halo azul.

Durante la tercera escena la iluminación también es muy diferente a las tomas anteriores. Se regresa a una iluminación en un tono blanco, que también es artificial. Esto se nota porque en la habitación pequeña en la que están los personajes no se ve ninguna ventana o apertura. Hacia la parte izquierda de atrás se encuentra una puerta por donde entran Ponce y el soldado que interrumpió su reunión, pero no entra por ahí claridad ni tipo alguno de iluminación. Se entiende también que este espacio es subterráneo o no tiene acceso alguno de luz natural, pero las tonalidades de las luces son muy diferentes a las que están presentes en el cuartel de los rebeldes. Finalmente, en esta escena es importante recalcar que la iluminación no es equitativa en todo el espacio de la escena. Hacia el primer plano –más cerca de donde está ubicada la cámara– se ve con mayor luz a Francisco y Ponce. Mientras que el soldado al lado del rebelde está menos iluminado al estar más alejado de la cámara. Y el segundo soldado, que quedó todavía más atrás en el espacio de esta acción, queda un poco más inmerso en la oscuridad.

Durante la cuarta escena en la que se presenta otro ambiente del cuartel de los rebeldes la iluminación presenta similitudes con la que se empleó para la segunda escena de esta secuencia, aunque se encuentran algunas variaciones. Por ejemplo, las acciones de esta escena suceden en una habitación diferente a los dos espacios de dicho lugar pero se mantiene la estética de las tonalidades azuladas en el espacio. Sin embargo, hay otras fuentes de luz tanto en las paredes de la parte derecha del cuadro como hacia el fondo. La tonalidad general del cuadro no predomina tanto como en la escena anterior a este, porque hay otras fuentes de luz artificial blanca en las paredes que contrarrestan un poco los tonos del ambiente. Además, es importante apuntar que en los planos cortos en los que se muestra individualmente a Marcos y Santiago se los ve muy oscuros, como si no hubiese suficiente luz en el lugar. Además, en esta escena se identifican claramente tres fuentes de luz, posiblemente ultravioleta, que aporta al efecto de oscuridad y tonos morados y azulados de la escena. Estos puntos están ubicados en la pared posterior de la habitación; dos están a los lados del mapa análogo colgado en la pared.

Finalmente, la quinta escena de este segmento del filme es una concatenación de tomas entre el sótano en el que está atrapado –y además es torturado y asesinado– Francisco y la cocina en la que están Santiago y Marcos cuando hablan por teléfono con Ponce. La iluminación en estos últimos minutos de la secuencia responden a la estética y características descritas de la escena tres y la cuatro. Es decir, en la habitación de cautiverio la luz es artificial y fría. La claridad escasa del lugar proviene de una lámpara en el techo y están principalmente enfocados con esta Ponce y Francisco. En la cocina de los rebeldes, en cambio, se mantienen los tonos azules, hay también luz artificial de color blanco que contrarresta el efecto. Y en los dos espacios es evidente que no existe una ventana o punto por donde pueda ingresar luz natural.

2.4.5. Elementos sonoros para creación de ambiente: sonido diegético

En este punto del sonido diegético no hay demasiados detalles que destacar. En vista de que el sonido diegético está compuesto por todo aquello que está dentro del cuadro y pertenece a la historia, se entiende que durante las cinco escenas uno de los componentes más importantes de sonido diegético son las voces de los personajes. En el caso de la primera escena de la reunión de Ponce, los cuatro personajes que aparecen en cuadro hablan y aportan al sonido diegético. En el caso de la segunda escena, se escuchan las voces de Andrés y Lorena, así como la de Santiago y Marcos con más frecuencia. Un personaje adicional entra con Marcos al cuartel cuando este último está gritando aunque no comenta por qué. Este rebelde que no tienen nombre no emite ningún sonido que se pueda clasificar en esta categoría.

En la siguiente parte de la secuencia se tiene una escena en la que Ponce inicia su interrogatorio a Francisco y una breve conversación que sostienen Marcos y Santiago, mientras están reunidos en la cocina junto a Lorena y un cuarto rebelde. Ninguno de estos dos últimos habla en la cuarta escena y en la quinta solo emiten un breve comentario. Dentro del sonido diegético de la quinta escena llama la atención un detalle: Ponce coloca un acetato en un tocadiscos antiguo y comienza a sonar música instrumental que acompañará la tortura posterior. Lo que destaca de este elemento es que forma, inicialmente, parte del sonido diegético, pero que eventualmente se convierte en sonido extradiegético que acompaña diversas acciones y permite dar ritmo y continuidad a una consecución de tomas con muchos cortes.

2.4.6. Elementos sonoros para creación de ambiente: sonido extradiegético

Como se menciona anteriormente, el momento más destacado en el que se presenta sonido extradiegético aparece hacia el final de la secuencia, ya en la última escena estudiada. Sin embargo, en otras escenas de la secuencia está presente el factor de musicalización para acompañar a las acciones. Por ejemplo, en la primera escena de la reunión en la oficina de Ponce está presente el sonido de una banda que aumenta de volumen mientras se acerca la cámara desde el plano general de la oficina hace llegar al escritorio de Ponce con los ministros. Este sonido se corta abruptamente segundos antes de que uno de los personajes comience con su intervención. Una vez que el diálogo entre los tres hombres inicia se retoma la presencia de musicalización de fondo. En esta vez son violines que suenan en volumen bajo.

En las siguientes tres escenas que se desarrollan entre la guarida de los rebeldes y el sótano en el que está atrapado Francisco no existe presencia alguna de sonido extradiegéticos. Es decir que no hay musicalización que aporte a la creación del ambiente ni tampoco otros sonidos que no correspondan a la diégesis de esos fragmentos. Pero en la escena final de la secuencia se retoma el uso de sonido extradiegético. En esta ocasión, sucede un manejo particular del eje sonoro, porque al inicio de la escena la música ingresa a escena como un elemento diegético. Esto se debe a que Ponce coloca un acetato en el tocadiscos que está en la habitación del cautiverio y lo pone en marcha. Sin embargo, en esta escena se producen innumerables cortes en los que se intercala tomas de los rebeldes en su cuartel y de Ponce en el sótano. La conexión se da a través de una llamada telefónica, pero la música que al principio apareció como diegética pasa a escucharse también fuera del escenario de cautiverio de Francisco. Esta música extradiegética acompaña a todos los acontecimientos que suceden entre el minuto 31:48 y 43:00, en el que finalizan esta quinta escena y la secuencia estudiada.

2.4.7. Elementos sonoros para creación de ambiente: banda de ruidos

Los ruidos en una escena son también un elemento que aporta a la creación de la atmósfera general del filme. Durante esta secuencia de 15 minutos están presentes también los efectos sonoros que corresponden a esta categoría. Por ejemplo, en la primera escena en la oficina de Ponce uno de los ruidos que se evidencia es el que hace la puerta al abrirse, antes de que el soldado entre al espacio. En este caso, el ruido cumple con una función representativa debido a

que da a entender que la puerta se ha abierto y que por eso va a ingresar alguien. Luego se producen ruidos indeterminados al momento en el que se ve al soldado entrar a la habitación. Estos podrían corresponder a los movimientos que hacen los otros personajes –sobre todo los ministros– para confirmar quién pasa por esa puerta.

Durante la segunda escena de esta secuencia, se nota distintivamente el sonido de un zumbido. Este se asocia con la iluminación, ya que sonidos como ese son característicos de luces LED. Además, hay otros sonidos que aportan en pequeños detalles de la escena. Por ejemplo, el momento en el que Lorena se sienta al lado de Santiago se escucha un crujido. Finalmente, para el momento en el que Marcos entra a la guarida se refuerza su entrada y los acontecimientos con sonidos metálicos de la puerta de rejas, así como de los casilleros metálicos que el personaje golpea como reacción a su frustración. Los sonidos que acompañan a estos actos refuerzan las acciones que se ven representadas durante este fragmento.

Para la tercera escena, la banda de ruidos se usa estratégicamente para reforzar lo que se ve en el cuadro. Durante un poco más de un minuto y medio se escuchan sonidos como el de goteras y ecos en la habitación. Esto acompaña no a una acción específica, sino al lugar en el que se desarrollan las acciones de esta escena. Estos ruidos cumplen una función representativa, porque permiten al espectador formarse una idea del espacio, más allá de lo que se ve. En esta escena, el conjunto de los movimientos de cámara, la escenografía y los ruidos permiten asumir que este lugar está ubicado bajo tierra, que está alejado e incluso que es un cuarto de tortura o interrogación casi escondido.

Además, entre la tercera y cuarta escena la conexión se da a través del sonido de un golpe. El corte seco entre las dos escenas se complementa con el ruido que hace un guardia al golpear con su arma a Francisco y el golpe que da Marcos a la pared. Luego de este primer sonido de la escena se distinguen algunos detalles sonoros en la cocina de los rebeldes como el ruido que hace una silla que empuja Santiago, muestra de su enojo. Además, el mismo personaje se acerca a un bloque de casilleros de metal, abre uno y saca algo. En este proceso, se producen ruidos metálicos –que se da al momento en el que el personaje cierra la puerta de la casilla– e inmediatamente se escuchan también otros ruidos como de bolsas u objetos plásticos. Se entiende que estos sonidos son fruto de que Santiago sacó algo del espacio que abrió. Finalmente, en la quinta escena los sonidos de la banda de ruidos son muy similares a los que se presentan en la tercera y cuarta escena. Esto se

debe a que las acciones de este último fragmento estudiado se desarrollan en los escenarios de las dos escenas previas.

2.4.8. Elemento sintáctico: montaje para unificar las escenas y sus elementos

Uno de los factores preponderantes para determinar cuándo comienza y cuándo termina una secuencia o una escena es el montaje. Este se encarga de juntar tomas en un orden determinado para que el espectador entienda de una forma específica las imágenes. Además, el montaje permite también aportar cierto ritmo a la historia, según los cortes y frecuencia con el que se presenten los diferentes cuadros. Antes de entrar a los detalles específicos del montaje durante la secuencia estudiada, es importante mencionar que, principalmente, se utiliza el corte seco como método para transicionar entre tomas y escenas. Además, el trabajo de montaje va acompañado del elemento sonoro en los momentos más relevantes de la secuencia.

El inicio de la secuencia se da con un corte seco que da paso a la imagen en plano general de una oficina. La cámara realiza un movimiento de 'zoom in' para acercarse al escritorio en donde se encuentran tres personajes. Tras una breve conversación entre los hombres se produce un corte seco y paso a la toma en cuadro entero de la puerta y un soldado. Por la yuxtaposición entre las dos tomas y la continuación se entiende que este cuarto personaje ha ingresado al ambiente en el que se desarrollaba la reunión que se vio con anterioridad. En los siguientes segundos se producen cortes secos para mostrar una toma de plano entero del escritorio y a Ponce de pie, detrás del mueble. Otro corte seco y paso a un plano medio del soldado recién llegado, quien se acerca hacia la cámara y hace un saludo militar. Se produce otro corte y se ve a Ponce en un plano entero, se escucha el saludo del soldado fuera de cuadro y los ministros regresan a ver hacia un punto, donde se entiende que está parado el soldado. Desde este punto hasta el final de esta primera escena se producen cinco cortes secos en los que se muestra intercaladamente tomas del soldado y tomas de Ponce, quienes están sosteniendo una conversación.

La segunda escena estudiada inicia en el minuto 30:54 con un corte seco entre la anterior escena y la toma en plano medio corto de Santiago sentado junto a Andrés, un rebelde con quien conversa. Se nota un cambio drástico entre la anterior escena y esta por los elementos de iluminación, escenografía, vestuario y ambientación general. Este segundo personaje se aleja del lugar luego de terminar la conversación. Y sin que la cámara cambie su posición o encuadre, entra

en escena Lorena, quien se acerca desde atrás de la habitación para sentarse junto a Santiago e intercambiar algunas palabras. Antes de que se produzca el cambio de toma, se escucha un golpe fuerte y un grito, lo que tendrá más sentido con el montaje al siguiente cuadro. Se produce un corte seco y se ve un plano medio americano de otro espacio del cuartel, parece un ingreso por donde entra Marcos muy alterado. La cámara sigue el trayecto que este personaje hace para adentrarse a la habitación y entra en escena Santiago, quien intenta entender qué sucede.

Con otro corte seco se produce el fin de la segunda escena y se da paso a la primera toma de la tercera escena. En esta se muestra en un plano entero de un espacio cerrado y oscuro. La cámara se mueve desde arriba hacia abajo y se distingue a tres figuras de pie. Hacia la izquierda del cuadro se encuentra Ponce, quien se acerca desde el fondo de la habitación hacia la cámara, hasta quedar en un plano medio. Tras un corte seco se ve en primer plano las piernas de un personaje que está sentado; la cámara asciende hasta mostrar en el cuadro el rostro ensangrentado de Francisco. Después de esto se producen una serie de cortes en los que se muestra por separado a Ponce y Francisco, quienes mantienen una conversación. Por la yuxtaposición de imágenes se entiende que Ponce está de pie frente a Francisco. Entre los planos que se emplean en esta escena están también el primerísimo primer plano con el que se muestra el rostro de Francisco, primeros planos de Ponce. Y hacia el final de la escena es un plano medio en el que se ve el movimiento del soldado, quien recibe la orden de Ponce para golpear con un arma a Francisco. Este último corte seco acompañado de la acción del golpe y el sonido se concatena con la primera toma de la cuarta escena.

El corte seco acompañado de este sonido se concatena con la toma en plano medio corto de Marcos golpeando el mapa que está colgado sobre una pared. La cámara sigue los movimientos de Marcos en el espacio de la cocina de los rebeldes. Luego de un corte seco se ve en primerísimo primer plano a Santiago, quien le habla al otro líder para definir que algo deben hacer respecto a la captura de Francisco. En esta escena se producen cortes secos y cambio de las tomas y ángulos con una frecuencia muy alta. Algunos encuadres duran solo un par de segundos antes de pasar al siguiente. La escena presenta el diálogo entre Marcos y Santiago para determinar qué pasó y qué pueden hacer con respecto a la captura de Francisco. Por esta razón, en la escena predominan los primeros planos y primerísimos primeros planos de los dos personajes al momento en el que contestan. Además, están presentes un par de tomas en planos generales del espacio, planos

enteros en el que se ve a los cuatro personajes –dos de estos nunca intervienen en la escena– o planos medios al momento en el que Santiago se aproxima a unos casilleros metálicos y saca algo.

Finalmente, para iniciar la quinta escena –y la más larga de la secuencia estudiada– se produce un corte seco entre una toma en primer plano de Santiago, quien sostiene un celular en la mano, y una toma en plano detalle de una pared de ladrillos. La cámara se mueve de ese enfoque y pasa a mostrar en el cuadro a Ponce, en un plano medio. Esta última escena de la secuencia estudiada comprende un poco más de nueve minutos en los que se muestra la tortura de Ponce para sacar información a Francisco, la comunicación telefónica entre los rebeldes y Ponce. Y finalmente el asesinato del rehén a manos del General, así como la reacción de Santiago y Marcos luego de descubrir el desenlace de la comunicación y la captura de su compañero. En vista de que suceden algunas acciones en esta escena existe una larga lista de cortes y cambio de planos para mostrar a todos los personajes involucrados y las acciones que realizan.

En la primera parte de esta escena las acciones involucran únicamente a Ponce y Francisco. Estos dos tienen un diálogo y Ponce tortura al rebelde con el objetivo de conseguir información sobre la operación que tienen planificada para dar el golpe. Durante la interacción de estos dos personajes se producen cortes secos para dar paso a uno y otro interlocutor durante el diálogo. En la mayoría de este montaje predomina la yuxtaposición de tomas en primerísimo primer plano de Francisco y primero planos o planos medios cortos de Ponce. Sin embargo, están presentes también planos detalles justo para mostrar que Ponce toma un playo, luego coge una mano de Francisco y procede a sacarle una uña. Los cortes y concatenación de tomas permiten al espectador entender que cada personaje realiza diferentes acciones –Ponce tomar la herramienta y Francisco resistirse en la medida de lo posible a la acción de Ponce– y lo que significan aunque no se las vea como una toma en las que se vean más elementos.

Para la siguiente parte de esta escena es el sonido el que da paso también con los cortes a las acciones que se desarrollarán. En esta siguiente fracción de la última escena, se presenta el diálogo telefónico que conecta el cuartel de los rebeldes con el sótano en el que está cautivo Francisco. Mientras el encuadre muestra un primerísimo primer plano del rebelde retenido se escucha fuera de campo el sonido de un celular. Se produce un corte seco y se da paso a una toma en primer plano de Ponce, quien regresa a ver hacia el lugar de donde se entiende proviene dicho sonido. La cámara sigue las manos de este personaje, quien abre una maleta y toma un teléfono. Aquí se da el primer corte con paso a una toma en plano medio corto de Santiago, quien sostiene

un teléfono. Y se escucha al otro lado de la línea la voz de Ponce, quien contesta. Aquí hay una segunda ola de cortes frecuentes cada pocos segundos. En estas se muestra el contexto de los rebeldes desde varios encuadres –planos medios, planos generales de la cocina y planos más cerrados solo de Santiago–, así como cortes que muestran intercaladamente a Ponce y los rebeldes. Luego Francisco habla al teléfono que Ponce le acerca y entabla una corta conversación con sus amigos.

Finalmente, esta escena concluye las acciones con la decisión que toma Ponce de matar a Francisco mientras la línea telefónica sigue abierta y se muestra también las reacciones de los rebeldes. Toda la escena está manejada con cortes secos entre tomas en primerísimo primer plano de Francisco, primero planos de Ponce y planos medios de Santiago y Marcos. La duración de cada toma es muy corta, con cambios de planos que duran solo un par de segundos. En el montaje de esas tomas el sonido juega un papel importante para que se entienda lo que sucede. Los sonidos de fuera de campo de las respuestas de Ponce mientras se muestra en cuadro a los rebeldes permiten entender la secuencia lógica que tienen estas imágenes. Al ser tan entrecortados los planos de esta parte de la escena, el montaje permite crear un ritmo para que el espectador sienta los saltos entre escenarios y la dinámica de la conexión entre estos dos grupos de personajes a través del teléfono. Finalmente, en el minuto 43:00 en el que termina esta escena y culmina también la secuencia estudiada se produce únicamente un corte seco.

CAPÍTULO III

Visión global del fragmento estudiado de 'Quito 2023' y su valoración

3.1. Ordenamiento de la secuencia

Cada elemento que se ha detallado anteriormente juega un papel en la composición del filme. Además aporta al relato y calidad que la producción tenga. Es importante tomar en cuenta diversos elementos en conjunto para entender ciertas funciones o la utilización de los recursos. Así es como todo lo detallado con anterioridad ahora debe verse como una aglomeración de detalles y analizarse integralmente. De hecho, el siguiente paso de la metodología consiste en el ordenamiento, es decir, en volver a colocar estos factores en conjunto para luego valorar su aplicación y presencia en el largometraje. Para este trabajo, se realizará ordenamientos por separado de los elementos profílmicos y de los aspectos sonoros que se evidencian en la secuencia estudiada. En este ordenamiento se entrelazan también dichos factores con el montaje y la construcción del relato a través de la unión y yuxtaposición de tomas e imágenes.

3.1.1. Ordenamiento de elementos profílmicos que aportan a la creación de ambiente

Durante la secuencia estudiada del filme, existen tres escenarios en los que se desarrollan las acciones: la oficina del General Ponce, el cuartel de los rebeldes –principalmente la cocina, aunque también hay una escena en la que están en una habitación con camas y luego en el pasillo con los casilleros– y la habitación del interrogatorio a Francisco. Estos tres espacios se diferencian tanto por su escenografía como por la iluminación que se percibe en cada uno de ellos. Además, el vestuario y maquillaje de los personajes es determinante también para entender los contextos en los que se encuentran y los sucesos que se llevan a cabo en cada escena.

Sobre la escenografía, hay que destacar que existen diferencias muy notorias entre la oficina de Ponce y el espacio de los rebeldes. De esta primera, llama la atención que, a pesar de ser una historia que se desarrolla en el futuro, se entiende que la oficina está ubicada en alguna construcción del Centro Histórico de Quito. Esto es evidente desde la primera toma general que abre la secuencia: la arquitectura del espacio, los candelabros que iluminan el lugar, los diseños en

el techo e incluso los colores delatan que esta oficina es parte de una construcción histórica y antigua. Otros elementos como los muebles aportan a esta idea de un espacio conservador o antiguo. El único elemento 'futurista' que está a la vista en esa escena es una lámina digital sobre el escritorio de Ponce, que se entiende es una computadora o un dispositivo holográfico.

El empleo de esta escenografía durante las escenas en la oficina del General Ponce genera un contraste con la diégesis, ya que el espectador está ubicado –en teoría– en una historia que sucede en el futuro, pero en el cuadro se muestra una realidad visual diferente. Por su parte, Marcel Martin (1999) explica que el cine concibe al espacio de dos formas: lo reproduce o lo produce. En el caso de la ciencia ficción, al tratarse de un relato que se ubica en el futuro, lo ideal sería producir un espacio que se ajuste a una visión hipotética de cómo será ese futuro. En cambio, con la escenografía que se emplea en escenas como la de la reunión entre Ponce y sus Ministros, se reproduce un espacio que estéticamente ni siquiera remite al presente, sino al pasado. Esto genera un choque entre lo que se supone que debe ver y entender el espectador.

Esta puesta en escena contrasta con lo que es el cuartel de los rebeldes. Allí se crea un ambiente más precario y subterráneo a través de las habitaciones con mallas metálicas en vez de paredes, la acumulación de elementos en un solo espacio y los objetos rústicos como la cocina, las ollas o los propios lugares para dormir. En la decoración de cada espacio del cuartel no se evidencian artefactos ni elementos futuristas. Incluso se manejan con un mapa análogo de Quito en el que solo hay puntos fosforescentes. Los rebeldes tienen una cocina a gas que presenta una apariencia muy antigua y el celular por el que se comunican con Ponce y Francisco era relativamente moderno en el momento en el que se realizó el filme (años previos al 2014), pero no es nada vanguardista ni muestra una alternativa que se apegue a la idea de futuro en el que está ubicada la diégesis. De hecho, es un artefacto bastante simple hasta para la época.

Finalmente, el último espacio que se presenta en esta escena es el calabozo o habitación en la que está Francisco y en donde Ponce lo interroga. En este lugar existen elementos que contrastan automáticamente con la diégesis de la historia: está presente un tocadiscos que es el objeto que emitirá la música durante la tortura y posterior asesinato del rebelde. Además, es una habitación sencilla, con paredes de ladrillos, con iluminación como la de cualquier ambiente subterráneo y sin un solo elemento que remita al futuro. Es un lugar de escenografía sencilla, pero esto no es lo que no encaja con la historia, sino el hecho de que se use algo tan fuera del contexto

temporal como un tocadiscos. Incluso la iluminación y la composición de la habitación remite a un espacio simple que no está concebido ni ubicado en un contexto de futuro, como la historia.

Algo similar sucede con la escenografía en los otros dos momentos analizados de esta secuencia. No existen elementos escenográficos que le refuercen al espectador esta idea de que ve una historia futurista. André Gaudeault y François Jost afirman en su obra 'El relato cinematográfico' (1995) que:

“El cine es un fenómeno que implica constantemente una multiplicidad de informaciones topográficas, incluso cuando el argumento transcurre en primeros planos. Sean cuales fueren los objetos que nos presenten, estos pueden descomponerse en partes más pequeñas, que se instalan necesariamente en un espacio dado y que establecen entre ella algún tipo de relación espacial”. (página 89)

Lo que significa que todos los elementos de escenografía que aparecen en los distintos cuadros aportan información del entorno, situación e incluso acciones que suceden en la historia. Por eso, es necesario destacar que la escenografía, en las escenas de la secuencia sometida a análisis, no logra plasmar en el espectador la sensación de que la historia se desarrolla en el futuro. Estos contrastes entre escenarios de estética colonial y escenarios que se ven más desordenados que futuristas –la base de los rebeldes y el cuarto de interrogaciones caen en esta segunda clasificación– no le aportan realmente al relato cinematográfico que se supone cuenta una historia situada en el futuro. Le resta a su calidad de ciencia ficción como tal.

El uso de vestuario –así como de maquillaje e iluminación– refuerza la ambientación de cada uno de los escenarios que aparecen en la secuencia estudiada. En la oficina de Ponce se ve a cuatro personas: el General está con su uniforme militar, así como el soldado que interrumpe la reunión. Los dos ministros usan trajes sencillos, en tonos oscuros como negro o azul, que permiten entender la formalidad del contexto y de los personajes. En cambio, en las escenas que se desarrollan en el cuartel se ve a los rebeldes con indumentaria muy diferente: no son ropas formales o elegantes, muchas de las prendas parecen confeccionadas a mano –como es el caso del chaleco que usa Lorena– y son vestimentas cómodas, como para el combate.

Este contraste es más evidente en los momentos que se ve la interacción entre Ponce –con una camisa blanca– y Francisco quien lleva ropajes rasgados y ensangrentados. Martin (1999) afirma que el vestuario no es un elemento artístico aislado de la producción total. Además, el

vestuario logra marcar armonía o contraste en el grupo de actores que están presentes en la escena. Este contraste se nota mucho más durante el momento del interrogatorio en el que se enfrentan cara a cara Francisco, el rebelde capturado, y el General Ponce. Sin embargo, este contraste entre los grupos de personajes también se nota con el vestuario en la yuxtaposición de imágenes de Ponce y los rebeldes cuando hablan por teléfono.

Además, Martín clasifica en tres categorías al vestuario de un filme: realista, pararealista o simbólico. Dentro de la secuencia estudiada a profundidad, el vestuario responde a una clasificación más simbólica que realista porque busca marcar las diferencias entre los grupos que aparecen en escena: los rebeldes con su estética establecida, Ponce y sus soldados con uniformes militares. Si bien es cierto que en ninguna de las escenas, se presenta un vestuario que pueda responder a las estéticas de un contexto futuro en el que sucede la historia, los trajes de cada grupo logran demostrar qué personaje pertenece a qué bando solo con ver su ropa. Es decir, la vestimenta no responde a una estética futurista que se evidencia en otras producciones con prendas sintéticas, oscuras, minimalistas o metálicas. Pero sí permite hacer una distinción simbólica entre los grupos que están enfrentados en estas escenas.

Finalmente, la iluminación aporta para diferenciar los ambientes y crear una atmósfera adecuada para cada contexto que se presenta. En el caso de la primera escena de esta secuencia, existe iluminación artificial que proviene de las lámparas que cuelgan del techo. Se entiende que en el lado izquierdo del cuadro hay ventanas de la oficina de Ponce por donde entra luz natural. Sin embargo, la claridad es muy fuerte, lo que resulta en una imagen quemada que no permite ver con claridad al ministro que está sentado hacia la izquierda. Esta es una luz que se asemeja a la natural, pero que no logra el efecto de luz suave que tiene la luz natural. Además, si se mira detenidamente la toma, se nota que en la parte derecha del cuadro la bandera genera múltiples sombras como producto de las luces que entran desde la izquierda. Entonces se puede concluir que no es una única luz natural, sino que tiene múltiples fuentes artificiales que buscan dar el efecto o idea de que esa iluminación es natural.

En cambio, en las escenas que se desarrollan en el cuartel de los rebeldes se nota que están en un espacio cerrado en donde no entra nada de luz natural. Toda la iluminación es artificial. Se juega mucho con las tonalidades azules y violetas para iluminar toda la habitación. También existe cierto grado de fluorescencia en la iluminación: ciertos elementos de los trajes o la decoración brillan con el tipo de iluminación específica que se ha empleado. En las escenas en las que Lorena,

Marcos, Santiago y Daniel se encuentran en la cocina mientras el líder rebelde habla por teléfono con Ponce, la iluminación no está tan saturada en tonos azules como en la escena en la que Marcos entra alterado a la guarida. Adicionalmente, en la segunda escena que se desarrolla en este ambiente se distinguen tres fuentes de las cuales proviene iluminación violeta, que están ubicados al fondo de la habitación en la que se desarrollan las acciones.

Finalmente, en la habitación del interrogatorio la luz es artificial y dura. La iluminación de este espacio permite visibilizar las acciones que se llevan a cabo cerca de donde está colocada la cámara. Por eso, al soldado que golpea a Francisco y da paso a la toma de Marcos en el cuartel no se lo ve completamente iluminado. Este personaje está ubicado detrás de Francisco, a quien le llega la iluminación y está más cerca de la cámara. En este caso, la iluminación permite crear también la sensación de profundidad en esa habitación. Los personajes secundarios que se encuentran ahí (los dos soldados) no están tan iluminados como Ponce y Francisco, quienes están más próximos a la cámara. Todos estos detalles –tanto en iluminación como en escenografía, vestuario y maquillaje– permiten distinguir cada uno de los ambientes y las acciones que suceden.

3.1.2. Ordenamiento de elementos sonoros creadores de ambiente

El sonido es otro elemento clave para la creación de atmósfera en las escenas de un filme. Para esto, existen las alternativas de música diegética o extradiegética, así como una banda de ruidos que aporta a la presencia de ciertos objetos en la historia. Durante esta secuencia, el uso del sonido es indispensable para guiar las acciones, concatenar tomas que son muy entrecortadas y aumentar la tensión de lo que está sucediendo en la pantalla. En la escena de la oficina de Ponce se abre la toma y está acompañada de un sonido extradiegético que busca construir un sentimiento de presión mientras la cámara hace un ‘zoom in’ hacia el escritorio del General. Este es tan solo uno de los ejemplos en el campo de sonido que están presentes en la secuencia, así como en la totalidad del filme. En este caso mencionado, la musicalización extradiegética es la de una banda que entona sonidos con violines y otros instrumentos que invitan al espectador a sentir tensión con relación a las imágenes que se ven en el cuadro.

Los sonidos diegéticos, como lo es la música que pone Ponce en el tocadiscos para iniciar con la tortura a Francisco, permiten también generar conexiones entre los planos que cambian. Esto se refuerza durante las tomas en las que están Ponce y Santiago al teléfono, durante la última

escena. Se escucha la voz de uno mientras se ve en el cuadro al otro. De esta forma, se logra continuidad y fluidez entre cada una de las tomas. Los sonidos aportan a que el montaje sea entendible para el espectador del filme. En caso de que no exista esta concatenación entre la conversación telefónica (las voces) y las imágenes que se muestran, no sería posible entender por qué se produjo un corte y cuadro de otro personaje mientras el primero no terminaba de gesticular su intervención. Es decir, en caso de que esta hubiese sido una producción silente, los cortes y cambios de toma no habrían sido totalmente entendibles para quien vea el filme.

Además, otro elemento del sonido diegético que está presente en la secuencia es la música que pone Ponce en el tocadiscos. En el cuadro se muestra la siguiente acción: Ponce toma un objeto grande, que parece un estuche; de allí extrae un acetato que coloca luego en el tocadiscos para, finalmente, poner en marcha el aparato al bajar la aguja. Con esto, entra en escena el sonido emitido por este artefacto y así se presenta este sonido diegético. Pero esta musicalización se convierte, posteriormente, en sonido extradiegético que acompañará al resto de la escena final, luego del interrogatorio y tortura: la conversación telefónica del General y Santiago, las palabras que dice Francisco a sus compañeros rebeldes y el asesinato. Una vez que se termina este segmento de la toma y se da inicio a la conversación por teléfono esta misma música que antes sonó como un elemento de dicha escena, ahora pasa más allá de la habitación en la que está retenido Francisco y se escucha también cuando se muestra a Santiago y la cocina de los rebeldes en los encuadres. Es así como este elemento transmuta en un sonido extradiegético.

Finalmente, la banda de ruidos está también presente en algunas de las escenas. En donde es más evidente un sonido que acompaña a lo que se ve en durante las tomas en las que Ponce tortura a Francisco. Usa un playo como herramienta para extraer un par de uñas de la mano izquierda del rebelde. En esta unión de tomas se juntan planos medios cortos de Ponce con planos detalle de las manos y primeros planos de Francisco. Para reforzar la sensación en el espectador de que Ponce tiene este artefacto en sus manos y lo usará en Francisco se escucha un sonido metálico que, se entiende, lo causa el playo que manipula Ponce. Lo mismo sucede en otras escenas de la secuencia. Por ejemplo, el momento en el que los cuatro rebeldes están en la cocina y Santiago no sabe qué hacer para ayudar a Francisco luego de que se confirma que ha sido capturado. En ese momento, el personaje se acerca hacia un grupo de casilleros metálicos y los sonidos tanto de la puerta al cerrarse, como de objetos plásticos dan a entender que Santiago abrió un

compartimento, extrajo objetos plásticos indefinidos y eso provocó los sonidos que se escuchan aunque no se ve las manos del personaje ni esos elementos físicos.

3.2. Recomposición y valoración del segmento analizado

‘Quito 2023’ se presentó en Ecuador como la primera película nacional de ciencia ficción. Su historia muestra a un grupo de rebeldes liderados por Marcos y Santiago. Juntos, realizarán un levantamiento en contra del régimen del General Ponce, una figura autoritaria a la que se retrata como un dictador. El relato sucede, en teoría, en el futuro dentro de un espacio geográfico conocido: la capital del país. La secuencia –que se ha sometido a estudio minucioso de sus elementos para analizarla en conjunto posteriormente– muestra que Francisco, uno de los principales rebeldes, ha sido capturado por Ponce. Se muestra el suceso desde que un soldado notifica al General de esto hasta que, al final, este mismo personaje lo tortura y asesina antes los oídos testigos de otros rebeldes, con quienes se estableció contacto telefónico. Pero tanto esta secuencia como el filme en su conjunto invitan al espectador a preguntarse ¿es esto realmente ciencia ficción? ¿Responde este largometraje al género de ciencia ficción y se lo puede reconocer como el primero de su tipo en Ecuador?

Durante la etapa de estratificación de este análisis, se tomaron en cuenta ocho elementos que forman parte del lenguaje audiovisual para determinar qué se usa en cada momento de las escenas estudiadas. Estos corresponden a tres categorías principales: lo visual, lo sonoro y la composición del filme a través del montaje. Una vez que se revisa las individualidades de la secuencia se logra entender mejor el conjunto desde su construcción cinematográfica, así como la estructura narrativa.

Por ejemplo, en esta secuencia, los elementos sonoros acompañaron al montaje de las tomas para brindar un ritmo específico y permitir que el espectador entienda adecuadamente los sucesos. Los cortes secos –único tipo de corte para pasar de una toma a otra durante los 15 minutos estudiados y predominantes en el filme– se producen con altísima frecuencia. En el punto de mayor tensión en el relato estos cortes se presentan cada uno o dos segundos. Y se pasa de planos cerrados –primeros y primerísimos primeros planos– a enfoques un poco más amplios –planos medios o incluso planos conjunto en donde se ve a varias personas en una habitación–

aunque estos cambios no aporten en nada a la narración ni le permitan al espectador recibir detalles necesarios de la historia.

Si bien es cierto que el empleo de cortes repetidos aumenta el ritmo de una escena, en este caso, estos saltos de un encuadre a otro se sienten más como un ejercicio arbitrario del montaje que una necesidad narrativa. No hace falta que de un primerísimo primer plano de la cara de Santiago se pase a un plano entero en el que se ve a los cuatro rebeldes en la cocina, mientras se escucha la voz de Ponce –al otro lado de la línea telefónica y en otro escenario– si los otros tres personajes ni escuchan al General ni tienen alguna acción que aporte a la conversación o la situación de la escena. Esto no sucede en todas las escenas estudiadas, sino que se presenta como un fenómeno que aparece durante los momentos de mayor tensión entre los rebeldes, Ponce y Francisco; todo esto, antes de que el General se decida a asesinar al cautivo mientras sus amigos escuchan.

Sobre los encuadres y su yuxtaposición es importante destacar que predominan durante la secuencia estudiada los planos más cerrados, desde medios cortos hasta primerísimos primeros planos. En pocas ocasiones se ven tomas más amplias como planos generales, de conjunto o enteros. Y únicamente durante el momento en el que Ponce tortura a Francisco sacándole una uña de la mano se utilizan planos detalle. La consistencia de los planos choca con la yuxtaposición, debido a que los cortes son muy seguidos y solo muestran diferentes ángulos de la cámara. Se entiende que esta técnica busca dar dinamismo a la escena o romper con una toma que podría tornarse muy larga y monótona. Sin embargo, no siempre estos cortes se realizan para obtener el efecto deseado.

Por ejemplo, durante la primera escena de la secuencia estudiada entra el soldado a la oficina de Ponce para informarle de algo urgente. Se realizan cortes para mostrar a Ponce, luego al soldado y nuevamente al General. Hasta aquí la yuxtaposición de tomas permite entender que se está intercambiando un diálogo entre estos dos personajes, en el que se omite la presencia de otros dos personajes. Pero entre los cambios de encuadre se produce un corte que da paso a un plano entero de espaldas de Ponce. Se ve en profundidad de campo la oficina desde un ángulo que no se había mostrado antes. Pero este encuadre no está en nivel paralelo al piso, sino que tiene un ligero contrapicado y la cámara está colocada hacia la parte lateral izquierda de las espaldas de Ponce. Entonces la toma como tal no muestra ni a los ministros ni por completo la habitación en la que se desarrolla la escena. Hacia el lado derecho del cuadro se ve mucha luz que entra desde

donde están ubicadas las ventanas de la oficina. Esta toma no guarda relación con nada de lo que se mostró anteriormente y confunde al espectador, porque tampoco se nota algún elemento nuevo o un detalle que haya sido necesario saberlo desde ese ángulo de la habitación.

Como este, se evidencian durante la secuencia estudiada varios casos en donde los cortes resultan innecesarios. Muchas de las tomas tienen duración de uno o dos segundos y en ese encuadre el personaje al que se enfoca no dice una palabra o muestra una acción determinada que justifique el cambio de encuadre y –en la mayoría de los casos– mostrar una toma más cercana para ver detalles del rostro, postura o expresiones. La cantidad y frecuencia de los cortes impide que la escena fluya y se convierte en ruido para el espectador, porque se muestra en la pantalla muchas tomas concatenadas a través de elementos como los sonidos diegéticos o extradiegéticos sin que lo visual aporte a la historia.

El filme responde a una estructura narrativa lineal, es decir que el relato y la trama van a la par. No están presentes saltos temporales hacia el pasado o hacia el futuro. Por ello, el montaje y elementos claves de *raccord* como el vestuario, el maquillaje o incluso la iluminación no juegan un papel trascendental para que el espectador tenga las herramientas necesarias para armar la historia en orden cronológico, ya que no hace falta.

Lo que se presenta en ‘Quito 2023’ ya está en orden cronológico, desde la primera escena en la que se ve a Ponce dando una entrevista en televisión –que luego transiciona a ser un programa en la televisión del cuartel de los rebeldes– hasta la última toma de Lorena arrodillada al lado de Santiago luego de que este ha recibido un disparo, sucede en un orden que no se altera con saltos –*flashback* o *flashforward*– en el relato. En una de las escenas, Santiago y Marcos hacen un recuento del pasado, cuando en una batalla mataron al hijo de Ponce y casi los atrapan. Pero esto se hace únicamente de forma verbal, por lo que no existen elementos visuales que presenten esa escena anterior al relato que se ve durante el largometraje.

Dentro del filme hay un par de momentos en los que se recuerda sucesos del pasado, pero nunca se los visualiza en el cuadro, solo se los conoce a través de los diálogos entre los personajes. Como la conversación antes mencionada entre Santiago y Marcos, sucede también en diálogos entre otros personajes del grupo de los rebeldes. E incluso durante el interrogatorio, Ponce se refiere a quien fue novia de Francisco en sus últimos momentos, pero el suceso no se visualiza en el cuadro: nunca se ve en la pantalla lo que Ponce narra que sucedió con la chica.

Dentro del lenguaje audiovisual, una de las formas de entender y reconstruir una historia aunque no esté contada de forma lineal es el *raccord*. Existen distintos tipos como *raccord* de vestuario, maquillaje y de iluminación, por mencionar algunos. En el caso de 'Quito 2023', estos componentes de la cinematografía no son un apoyo para que la audiencia entienda el orden de los sucesos, pero sí cumplen otras funciones.

Por ejemplo, todos los factores que forman parte del aspecto visual (escenografía, vestuario, maquillaje e iluminación) permiten determinar exactamente el cambio de escenas y contextos. En la secuencia estudiada los espacios en los que se desempeña Ponce y los lugares de los rebeldes aparecen casi en igual cantidad. Existe ahí una distinción importante porque la primera escena en la oficina de Ponce es muy diferente a la habitación en la que tortura y asesina al rebelde capturado. Sin embargo, el contraste entre los espacio en los que aparece Ponce y aquellos que perteneces a los rebeldes salta a la vista por elementos que van desde la cromática de la toma y la iluminación hasta la vestimenta y la decoración de los espacios físicos.

Además, contar con el elemento de *raccord* – es decir, de cierta coherencia y continuidad en las formas de escenografía, vestuario e incluso iluminación – permite que el montaje sea mucho más fluido. Si bien es cierto que no hace falta para el espectador que estos elementos le ayuden a rearmar adecuadamente la historia, porque tiene una estructura lineal, sí permite que la yuxtaposición de escenarios y tomas se entienda de mejor manera. Esto es particularmente importante en la escena en la que conversan por teléfono los rebeldes y Ponce mientras este tiene a Francisco capturado. En este fragmento del filme, la yuxtaposición de las tomas es muy intensa. Los cortes se dan cada pocos segundos. Y al contar con una consistencia en cómo se ven los escenarios de los rebeldes –con su ropa, escenografía e iluminación– y el del calabozo de encierro se logra entender perfectamente estos saltos y la simultaneidad de la acción aunque se desarrolle en dos espacios físicos distintos.

3.2.1. Valoración de los elementos visuales para la creación de ambiente

Esta distinción entre los dos grupos 'sociales' se refuerza a través de estos recursos. Por ejemplo, la oficina de Ponce se muestra como un espacio más amplio, abierto, lleno de claridad y con detalles que invitan a pensar en lujo o por lo menos en comodidad. Esta habitación no está abarrotada de objetos, se muestran antigüedades –que aunque contrastan con la ubicación

temporal de la trama, también se las suele asociar con objetos de valor— en un espacio que está lleno de luz, sin importar realmente si es de fuente natural o artificial, porque el objetivo que busca es dar la idea de ser luz natural. En cambio, los espacios en los que se ve a los rebeldes (el cuarto con camas, la habitación con los casilleros y la cocina) son lugares oscuros y cargados de objetos en proporción al tamaño que tienen. La escenografía y la iluminación de estos espacios invitan a pensar al espectador que están ante un contexto precario, subterráneo e incluso clandestino.

En las escenas en las que aparecen los rebeldes está presente una iluminación, evidentemente, artificial que plasma una cromática azulada o violeta al cuadro. Se podría asumir que uno de los propósitos de esta utilización es dar un aire futurista o lejano a la realidad de la ciudad en la que vive el dictador y la parte ‘opresora’ de la sociedad. Pero el planteamiento no logra transmitir eso de manera sencilla al espectador. Además, desde el punto de vista técnico, la iluminación está trabajada únicamente mediante la colocación de luces en los espacios en los que se desarrollan las acciones. Durante la escena de la cocina se distinguen claramente tres puntos de los que proviene la iluminación violeta hacia la parte posterior del escenario. De estos tres puntos, claramente se distingue que dos son lámparas normales. La propuesta de la iluminación logra poner un factor más de contraste entre Ponce y los rebeldes, pero no tiene una aplicación como recurso narrativo y técnico que sea de alta complejidad.

Finalmente, en esta misma línea se encuentra en elemento visual de vestuario. Este no presenta ninguna propuesta estética que responda al género de ciencia ficción. Pero sí aporta a acentuar la diferenciación entre los dos grupos que se oponen en la historia: el gobierno y Ponce versus los rebeldes que buscan liberarse de esa opresión. El vestuario de Ponce y los personajes que lo rodean se muestra como todo lo que tiene que ver con este personaje: tradicional, simple — es decir, no sobrecargado—, de una realidad acomodada. Tanto Ponce como su soldado llevan trajes azules que guardan similitud, lo que permite entender que se trata de uniformes militares. Los ministros de la primera escena portan trajes formales en tonos oscuros. Y el segundo soldado que está en la habitación de captura lleva un uniforme que responde más a un guardia de seguridad o personal especializado de grupos antimotines o de confrontación. Por su parte, los rebeldes llevan atuendos que están más sobrecargados, con una prenda sobre otra. Las tonalidades de estas ropas son más oscuras y en tonos ocres; casi parece que están uniformados pero no por voluntad sino por falta de variedad. Llevan también elementos que parecen hechos a mano como los chalecos de

Lorena y Marcos. Incluso el vestuario contrasta entre estos dos grupos, aunque más allá de cumplir con este simbolismo de diferenciación y hasta confrontación no va este elemento visual.

De hecho, en la escena en la que se encuentran estos dos grupos representados por Ponce y Francisco se nota que tanto la escenografía como la iluminación y el vestuario son claves para reforzar la separación de segmentos sociales. En la habitación en la que se encuentra Francisco atado a una silla se ven pocos elementos, como en los contextos de Ponce. Aunque también es evidente que es un lugar subterráneo, clandestino, bajo, como los espacios que ocupan los rebeldes en el filme. Allí, existe otro contraste en la escenografía y es que dentro de este contexto oscuro y oculto se encuentra un tocadiscos: otra antigüedad, como las que están presentes en la oficina de Ponce. Mientras los soldados de Ponce y el propio General portan ropas limpias y que no están sobrecargadas, el vestuario de Francisco lo distingue instantáneamente como un miembro del grupo de rebeldes. Lleva varias prendas, oscuras, sucias e incluso ensangrentadas. Además, estas están rotas, se las ve viejas. Y finalmente, la iluminación es obligatoriamente artificial, porque queda claro que ese lugar está bajo tierra o no hay un espacio por donde pueda entrar luz natural. Pero esta iluminación no es de tonalidades azuladas, sino que es luz fría y blanca. Pero no llena de claridad todo el espacio, sino solamente la zona más cercana a la cámara, en la que están ubicados Ponce y Francisco dentro de la escena.

3.2.2. Valoración de los elementos sonoros para la creación de ambiente y ritmo

Sobre los elementos sonoros que forman parte del filme y de la secuencia estudiada, es necesario destacar que cumplen un papel importante para que la historia fluya en medio de tantos cortes que se producen entre encuadres. Están presentes el sonido diegético y extradiegético, así como la banda de ruidos. Durante la secuencia estudiada se destacan dos momentos en los que se usa la musicalización para reforzar lo que sucede en la trama y transmitir al espectador la sensación de tensión. La primera se presenta en la escena inicial de la secuencia estudiada. Apenas comienza la toma general de la oficina de Ponce suena también música instrumental que tiene el papel de extradiegética. El sonido de los violines aumenta en volumen mientras la cámara se acerca al escritorio del General y hay un corte abrupto de este sonido para dar paso a la voz de uno de los ministros.

Esta musicalización aporta a crear un ambiente tenso para el espectador. Esto de alguna manera contrasta con un cuadro en donde parece que todo está en calma: una habitación amplia y clara, con tres hombres sentados, sin conflictos o problemas aparentes. Pero una vez que inicia el diálogo de los personajes se entiende que esta música y la tensión previa a la conversación responde a la problemática que atraviesa Ponce: los rebeldes tienen todo listo para hacer un golpe en su contra. La segunda escena en la que se evidencia sonido extradiegético es la última de la secuencia. En este caso, la música inicia como un factor diegético ya que Ponce coloca un acetato en un tocadiscos que reproduce las tonadas. Pero una vez que la tensión de la escena escala y se producen cortes para mostrar también a los rebeldes en otro lado siguiendo los sucesos de la captura de Francisco al tiempo que suceden esta música para ser un recurso extradiegético. En este caso, aumenta también el volumen de la música y esta acompaña directamente a la tensión y las acciones que se muestran, tanto de Ponce como de los rebeldes que al otro lado de una línea telefónica intentan negociar con el captor en un ambiente de desesperación.

Durante esta escena, el sonido diegético está compuesto, principalmente, por las voces de los personajes que son parte de las acciones. Estas aumentan de volumen a la par del sonido extradiegético, así como del calor del momento que se ve en el cuadro. Las voces —que son parte de la actuación de los participantes del filme— aportan a la atmósfera de tensión y violencia de la escena, ya que aumentan el tono y el contenido de lo que se dice tiene connotaciones violentas por el uso de palabras fuertes y groserías. La forma de hablar de los personajes se mantiene, en la mayoría de la secuencia estudiada, en un tono no muy fuerte, pero siempre con un contenido que de alguna forma presenta violencia. Los gritos se presentan solamente cuando Marcos entra desesperado al cuartel y no puede explicar lo que le sucede, sino solo desahogarse emitiendo sonidos que se asemejan a un bramido o rugido de desesperación. Francisco grita al momento en el que Ponce extrae una de las uñas de su mano como forma de tortura. En esta ocasión, no se ve en el cuadro al personaje mientras emite el grito, sino que solo se escucha esta expresión fuera de campo mientras las tomas muestran planos detalle de las manos, el forcejeo y la extracción.

Finalmente, en el campo de los recursos sonoros se encuentra la banda de ruidos que ofrece aportes para llenar ciertos vacíos visuales. Por ejemplo, cuando Santiago se acerca al bloque de casilleros metálicos que están en la cocina, se entiende que abre uno de los compartimientos y extrae algún objeto de plástico por los sonidos que se escuchan. En el cuadro no se ven las manos de Santiago ni su acción, solo su espalda. Pero con los sonidos, el espectador puede completar la

acción del personaje aunque no la haya visto. Esto responde al efecto psicológico que tienen ciertos recursos audiovisuales para crear verosimilitud en el relato y que la audiencia entienda lo que se presenta en el filme como algo real aunque no tenga elementos como imágenes de ciertas acciones para entenderlo.

La banda de ruidos está presente en otras escenas, por ejemplo, en la segunda escena cuando un rebelde está conversando con Santiago sobre el plan, se aleja y luego llega Lorena. Durante todo ese tiempo, se escucha de fondo un zumbido que se asocia automáticamente con la iluminación y se entiende que en el lugar hay luces LED que emiten ese ruido. Los ruidos, por pequeños o imperceptibles que resulten, aportan en este relato para cargarlo de realismo. Por ende, este aspecto de la categoría de sonorización aporta positivamente al filme y se demuestra que tiene un empleo adecuado, aunque no muy presente.

3.2.3. El lenguaje audiovisual de 'Quito 2023' y la ciencia ficción

Independientemente de lo acertadas o no que resulte la utilización de los diversos elementos audiovisuales que se han encontrado en la secuencia analizada, es importante ver su aporte y funcionalidad en el filme, considerándolo como un largometraje de ciencia ficción. Los autores de 'Quito 2023' han clasificado a este producto audiovisual como la primera película de ciencia ficción del Ecuador. En realidad, se han realizado otros trabajos audiovisuales como cortometrajes e incluso animaciones que responden a este género. Pero antes del estreno de 'Quito 2023' no era posible afirmar que en el país se haya hecho una producción de ciencia ficción. Luego de su llegada a las pantallas, cabe preguntarse: ¿realmente es 'Quito 2023' la primera película ecuatoriana de este género?

Tras el análisis realizado de los elementos audiovisuales y los aportes que le brindan a la historia, hace falta revisar esta narración para determinar si se la puede describir como un filme de ciencia ficción. Durante la secuencia que se sometió a análisis se tomaron en cuenta factores como la escenografía, el vestuario, el maquillaje y la utilización de componentes sonoros. Estas categorías siguen ciertas líneas cuando se trata del género de ciencia ficción y se presentan como elementos característicos de un filme de esta naturaleza. Por esta razón, más allá de la correcta utilización técnica de estos recursos, cabe valorar si aportan al imaginario de ciencia ficción establecido. Para contextualizar, un filme de ciencia ficción trata ciertas temáticas y tiene algunos componentes

irreemplazables. Por ejemplo, busca transmitir al espectador algún tipo de lejanía o muestra de un contexto desconocido a través de una historia en un tiempo lejano (futuro), un espacio ajeno (el espacio) o con seres que no guardan relación con el humano (alienígenas, así como criaturas mutantes, extintas o inexistentes en el mundo real).

Con esto en mente, hay que destacar que 'Quito 2023', como su título lo indica, es un filme que presenta la historia de un grupo de rebeldes que buscarán ejecutar un golpe a un gobierno autoritario para vencer y sacar del poder a un dictador. El espectador conoce que esta trama se desarrolla en el futuro por el nombre del largometraje y por la secuencia animada inicial que acompaña a los créditos. Allí se hace un recuento histórico de la política ecuatoriana y se muestra la llegada de Ponce al poder. Después, por los diálogos que mantienen algunos personajes se entiende que el General ha estado en ese puesto desde hace mucho tiempo y que la lucha de los rebeldes ha durado varios años. Pero aparte de estos detalles, no hay forma de que el espectador entienda que esta historia se desarrolla en un futuro. Mucho menos en uno distópico. La distopía es un ingrediente de la ciencia ficción, pero en el caso de 'Quito 2023' no hay un solo elemento cinematográfico o narrativo que permita conocer la distopía o realidad indeseable en la que viven las personas de ese contexto, de ese tiempo.

Los elementos no aportan en nada a esta ambientación. Iván Rodrigo, durante una entrevista personal, mencionó que no siempre es necesario contar con escenografía de naves espaciales o máquinas del tiempo para contar una historia de ciencia ficción. Tampoco es indispensable contar con presupuestos elevados para la producción, contrario a lo que se creería al ver filmes comerciales del género como 'La Guerra de las Galaxias', 'Día de la Independencia' o 'Regreso al futuro'. Rodrigo cita un ejemplo que logra crear la atmósfera de ciencia ficción sin efectos especiales o la necesidad de mostrar lugares comunes. Se trata de 'Stalker', filme de Andréi Tarkovski. Sin embargo, 'Quito 2023' no logra este efecto psicológico en su audiencia. Y de hecho, si un espectador viese el filme ecuatoriano sin conocer el nombre ni haber visto la escena de apertura, posiblemente al final no lo describiría como una película de ciencia ficción.

Este efecto se da en vista de que los elementos que se emplean para contar la historia no aportan ningún detalle o indicio de que los personajes viven en un futuro en el que Ponce se ha apoderado de todo y la gente vive bajo un régimen autoritario y opresor. Los lugares en los que se encuentran los personajes y se desarrollan las acciones sirven como escenarios de una historia contemporánea o incluso pasada sin mayor dificultad. De hecho, muchos de los elementos que

aparecen en escena son antiguos y chocan con la idea de una ambientación en futuro. El único 'artefacto' futurista que se evidencia en la secuencia estudiada es la pantalla holográfica en el escritorio de Ponce, en su oficina, durante la primera escena. Después, se ven solo elementos que remiten incluso al pasado como el tocadiscos, la cocina y menaje de los rebeldes, los muebles y cuadros de Ponce en su oficina e incluso los teléfonos celulares con los que se comunican Ponce y Santiago durante la escena final.

'Quito 2023' se presenta como un filme de ciencia ficción, lo cual diferenciaría a esta producción de los trabajos que se realizaron y presentaron durante el boom audiovisual ecuatoriano entre 2006 y 2015. Pero en realidad, su historia no presenta un tema correspondiente a la ciencia ficción, sino que se mantiene en la misma línea de las películas ecuatorianas: conflictos sociales, luchas entre grupos en diferentes condiciones, la búsqueda de la 'justicia'. No es suficiente con ubicar a una historia en el futuro para poder llamarla una producción de ciencia ficción. Tampoco basta con presentar como argumento que los rebeldes protagonistas viven en un contexto de opresión, en un futuro indeseable y distópico, porque esto no logra transmitirse a través de ningún elemento que conforme el filme, ya sea técnico o narrativo.

Conclusiones

Después de cumplir con los pasos del análisis audiovisual, el estudio permite llegar a ciertas conclusiones sobre el filme de Moscoso e Izurieta estrenado en 2014 en Ecuador. En primer lugar, es indispensable aclarar que 'Quito 2023' no corresponde al género de ciencia ficción. Este estudio buscó analizar dicha producción audiovisual desde la óptica de la ciencia ficción y las propuestas narrativas y estéticas de este género en la cinematografía. Esto se presentó debido a que sus autores describían al filme como el primer largometraje de ciencia ficción hecho en el país. Después del análisis del lenguaje audiovisual empleado en esta producción, y considerando también la historia y la propuesta global, es indispensable comenzar las conclusiones del estudio afirmando que esta película no es ciencia ficción.

La ciencia ficción en el audiovisual ecuatoriano se ha presentado en diversos cortos y producciones como spots para campañas políticas. Pero hasta el momento no se ha realizado un trabajo audiovisual a forma de película que responda al género y sus especificaciones. Esto se debe en parte que la tradición de ciencia ficción en el país es incipiente. La ciencia ficción en la cinematografía nace de la literatura. Y en Ecuador los primeros vestigios de literatura de ciencia ficción aparecieron a inicios del siglo XX. Pero después de pocas obras publicadas en los últimos años de 1890 y los primeros años de 1900, la publicación de obras o material que corresponda a la ciencia ficción no apareció durante varias décadas. De acuerdo con la postura de Iván Rodrigo, los artistas y escritores del país dejaron de pensarse en futuro, de ver qué podría suceder con el país.

Esta falta de continuidad en la ciencia ficción desde la literatura se ve reflejada también en el ámbito audiovisual ecuatoriano. Los productos existentes son, principalmente, cortos que se han desarrollado alrededor de temáticas relacionadas con la ciencia ficción como escenarios futuristas o distópicos. Entre los antecedentes audiovisuales previos al siglo XXI se encuentran producciones para televisión como 'Dr. Expertus' de Galo Recalde y 'Satur Niño', una producción de Gamavisión. El primero es un programa que presentaba al personaje de un científico loco. El segundo era una serie que incorporaba viajes espaciales, naves y tecnología en su línea narrativa.

Ya durante los últimos años se han estrenado también cortos de distinta índole. Entre los ejemplos se encuentran trabajos como 'Siete ciudades de Meteora' (2009) que es un corto en animación 3D y 'El Contenedor' (2012). Además, en los últimos años aparecieron también trabajos audiovisuales que se ajustan a la narrativa de ciencia ficción, aunque se los plantea desde la

parodia. Se trata de diversos cortos de EnchufeTV que se han publicado en la plataforma digital YouTube. Allí, el equipo de producción tiene algunas propuestas en las que aparecen personajes como extraterrestres o en los que se presentan escenarios hipotéticos como ‘Fin del mundo (El último hombre)’ (2012) o relatos de viajes galácticos como ‘Ecuatorianos en el espacio’ (2013). Sin embargo, estos antecedentes audiovisuales no implican que exista el conocimiento o experiencia necesarios como para contar historias relacionadas con la ciencia ficción desde la cinematografía ecuatoriana.

La ciencia ficción es un género que en el audiovisual presenta diversos códigos y manejos específicos de los recursos para construir el ambiente adecuado que permita plasmar esta lejanía temporal o de locación con el espectador. Iván Rodrigo asegura que no es suficiente que los productores o directores tengan un gusto o apego por este género para que lo puedan llevar a la pantalla. La tradición y el conocimiento para desarrollar películas que respondan a todos estos parámetros técnicos son indispensables para lograr buenas historias. ‘Quito 2023’ es la prueba de que más allá del gusto o apego por un género, es necesario contar con recursos –sobre todo técnicos y de cultura de ciencia ficción– para plasmar una historia que se ajuste a los cánones y cumpla con la audiencia y los conocedores de esta rama.

La historia que se presenta en ‘Quito 2023’ propone estar ubicada en el futuro de la capital de Ecuador. Pero al observar los diversos elementos del lenguaje audiovisual queda claro que no se ha logrado convencer al espectador que esta historia realmente sucede en el futuro a través de ningún recurso. El empleo de la iluminación, el maquillaje o el vestuario demuestran que el trabajo realizado no cuenta con un soporte de conocimiento técnico. La escenografía evidencia que la propuesta de futuro que tenían en mente los realizadores no estaba muy clara o no contaron una ejecución sólida. Muchos de los elementos se ven como artesanales, lo que invita a preguntarse sobre el asunto de financiamiento del filme.

‘Quito 2023’ no contó con fondo concursables otorgados por el Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine), contrario a la gran mayoría de largometrajes ecuatorianos estrenados durante el ‘boom’ más reciente del cine nacional. El aumento significativo de la producción audiovisual nacional –tanto de largometrajes de ficción como de documentales– fue el fruto de una Ley de Cine y el incentivo económico que se entregaba a través del CNCine. Sin embargo, ‘Quito 2023’ demuestra que no es necesario que se entreguen fondos públicos para hacer cine ni que este financiamiento se vaya a traducir en la mejora de este segmento cultural del país. Es decir, que las

iniciativas que surgen aproximadamente en 2006 han aportado muy poco al crecimiento de la cinematografía ecuatoriana en su calidad.

Los realizadores del filme estudiado consiguieron el presupuesto para la producción de esta película, lo cual se podría entender como un punto a favor. Pero en varios elementos de puesta en escena se nota que 'Quito 2023' se trata de un trabajo 'amateur' o que no cuenta con las mismas oportunidades que los productos hechos en otras industrias del mundo. Al querer catalogar a esta película como un trabajo de ciencia ficción se lo ha puesto en el mismo casillero que filmes como 'Blade Runner', 'Guerra de las galaxias' o '2001: Odisea en el espacio'. Dichas películas fueron realizadas hace décadas, pero lograron de mejor manera presentar al espectador una ambientación que responde a los cánones del género. Incluso trabajos cinematográficos que no utilizaron los mismos trucos visuales o recursos complejos de escenografía, como 'Stalker' de Tarkovski, se han colocado como referentes del género. Esto demuestra que no siempre un bajo presupuesto de producción debe traducirse en un producto final que falle.

En el caso de 'Quito 2023' se nota que más allá del dinero –lo mucho o poco que se haya recaudado para la realización– el fallo se encuentra en la ejecución y uso de esos fondos para poner en escena una historia que pretende contarse en el futuro, pero que nunca invita al espectador a colocarse realmente en ese espacio hipotético. El vestuario, la escenografía e incluso la iluminación se evidencian ante un estudio minucioso como recursos que se ejecutaron de manera elemental, sin aportar a la calidad visual o a la historia. De hecho, Iván Rodrigo comentó durante la entrevista realizada sobre este tema, que llama la atención en 'Quito 2023' de la falta de recursos visuales con la facilidad tecnológica que existe hoy en día. El filme no aprovechó la oportunidad de poner en práctica efectos creados en computador a través de técnicas que ya se emplean en el día a día de la televisión, como el 'croma key'.

Así, una oportunidad que tenían los realizadores se desperdició. Y esto se siente en escenas como la de la ejecución del plan de los rebeldes. En ese punto del filme, se supone que los grupos organizados comienzan a atacar la muralla e ingresan a la ciudad. Pero para que el espectador se haga una idea de estos sucesos únicamente se utilizan el montaje de escenas de Lorena en la base de los rebeldes con tomas de la radio a través de la cual Lorena escucha las novedades y voces fuera de cuadro que, se entiende, están en el campo de acción y reportan lo que sucede. En este punto, solo por mencionar un ejemplo, el uso de efectos creados a través de tecnología y sistemas que están disponibles actualmente hubiese aportado inmensamente al relato y a la sensación visual

del filme y el género. La ciencia ficción es una corriente que cuenta con muchas especificaciones y que, en 'Quito 2023' se evidencia que en el país no se ha conocido y explorado lo suficiente.

Pero luego del estudio de lenguaje audiovisual de este filme, no solo se evidencia que no existe una tradición sólida de ciencia ficción en el país. Sino que también se nota que la tradición de producción audiovisual en historias de ficción, independientemente del género, no se ha consolidado como para convertirse en un segmento cultural importante. Mucho menos como para llamarse 'industria'. Si se revisa los archivos de la producción nacional, salta a la vista que lo que mayor trayectoria tiene en el país es el trabajo documental. De hecho, en un inicio, el audiovisual ecuatoriano fue utilizado, principalmente, para registro. Durante décadas, los trabajos cinematográficos – cortos, medios o largometrajes – en su mayoría son piezas que documentan las realidades de una zona, un acontecimiento o un tópico.

'Quito 2023' se presenta como una producción –dentro de lo que son las películas de ficción– diferente de la mayoría de filmes ecuatorianos. Esto se debe, en gran parte, a que se procura presentar una historia futurista. Pero si se resta este factor del argumento, la película estudiada mantiene una línea argumental con temáticas similares a muchas otras producciones ecuatorianas: principalmente, giran alrededor del drama social y la complejidad de la marginalidad. Algunos expertos coinciden en que 'Ratas, ratones y rateros', de Sebastián Cordero, es el detonante que motiva –por diversas razones– a los jóvenes a hacer cine en el país. Y esta influencia se nota en muchas películas estrenadas durante el último 'boom' audiovisual del país que tienen historias encaminadas en esa propuesta.

En el caso de 'Quito 2023' esta marginalidad la representan los rebeldes, ese grupo que se opone a Ponce y busca sacarlo del poder. Los espacios en los que viven y se refugian demuestran esta precariedad, frente al contexto en el que se mueven Ponce y su gente. Incluso con elementos sencillos como la escenografía se logra marcar esta distinción entre los dos grupos humanos y la lucha que libran para enfrentarse. 'Quito 2023' no logra mostrar un futuro distópico e indeseable, sino una historia que se ambiente tranquilamente en la década de los 80 del siglo XX o en la actualidad: un enfrentamiento entre el poder de turno –que cuenta con mayores ventajas sociales– y quienes se le oponen.

Dentro de este punto, Iván Rodrigo rescata –ahora que se ve al filme en retrospectiva– que 'Quito 2023' podría entenderse desde la actualidad como un vaticinio de los autores respecto a la

realidad del país. Específicamente con lo sucedido durante la década en la que el expresidente Rafael Correa estuvo en el poder. El experto asegura que al ver el filme, luego de conocer cómo se desarrolló dicho personaje en el poder nacional, es posible generar un paralelismo o una alegoría entre Ponce y Correa. Pero no es posible afirmar que los realizadores de 'Quito 2023' buscaron lograr esto, sino que se crearon una historia hipotética sobre el poder y su abuso, sin necesidad de que realmente sea Correa el paralelo de Ponce en la vida real. Sin embargo, el tópico del filme –más allá del acierto de reflejar a un gobierno que en esa época estaba en el poder– sigue siendo el enfrentamiento de grupos sociales. Algo que en mayor o menor medida se ve reflejado en la mayoría de películas ecuatorianas.

A partir de 'Quito 2023' se puede hacer una radiografía también a la producción audiovisual nacional. La repetición en la temática o la cercanía que tienen muchos filmes con la exploración de la marginalidad y sus conflictos no es el único problema que maneja el cine ecuatoriano. Más allá de que no se ha logrado ampliar el espectro de las historias que se cuentan, está también el tema técnico y su aplicación. En 'Quito 2023' se evidencian algunos elementos técnicos del lenguaje audiovisual que se han empleado bien y que aportan al conjunto. Es el caso de los sonidos y las musicalización. Su uso, en conjunto con el montaje, tiene buenos resultados que permiten darle ritmo al relato y facilitan que el espectador entienda lo que ve en pantalla a pesar de los saltos o cortes que frecuentes. Sin necesidad de contar con otros elementos que aporten al raccord y continuidad de las acciones, la música ayuda a concatenar todas las tomas y escenarios que se presentan.

No obstante, a manera general, cualquier acierto en el manejo de elementos del lenguaje audiovisual no aporta a que el resultado global sea un producto audiovisual de calidad. Es decir, que la implementación de elementos técnicos no siempre asegura que la película se pueda catalogar como buena. En este aspecto, el cine ecuatoriano flaquea también. Desde hace algunos años, se ha fomentado la profesionalización en los campos de la cinematografía. Por un lado, se ha aumentado la oferta académica para directores y productores. Mientras que, por otro lado, los cineastas han optado por seguir una carrera y no solo adentrarse en la producción audiovisual de manera empírica. Sin embargo, esta nueva ola de formación se ha enfocado en los manejos técnicos de color, iluminación, fotografía, sonido e incluso montaje. Pero al momento de llevar estos conocimientos a la pantalla, se obtiene películas con mejores recursos visuales que siguen sin tener detrás buenas historias.

En este punto, coinciden Christian León e Iván Rodrigo en que uno de los principales retos del cine ecuatoriano es formar también guionistas. O por lo menos contar con personas que sepan cómo plantear una historia más allá de que sepan las bases técnicas sobre el uso de encuadres, movimientos de cámara e iluminación. Esto se evidencia en 'Quito 2023', donde el uso uno o varios recursos audiovisuales de manera correcta no aporta a que la película en su totalidad cuente una historia que está correctamente colocada en el imaginario de ciencia ficción y de futuro. La producción nacional debería enfocarse no solo en la profesionalización de sus miembros, sino también en el fomento de quienes se encargan de crear las historias que luego se llevarán a la pantalla a través del correcto uso de las técnicas audiovisuales.

El aporte que recibió durante casi una década el ámbito de la producción audiovisual ecuatoriana se enfocó en el tema económico. 'Quito 2023' demuestra que no necesariamente el dinero es lo que hace falta para promover la producción del país, menos la producción de calidad. En contraste con esto, sería importante considerar que un mecanismo para fomentar de mejor manera el cine nacional podría haber sido el reforzar todos los ámbitos de la producción, no solo los técnicos. El construir una historia para contarla en el cine implica mucho más que el uso de lenguaje audiovisual. Y los expertos concuerdan en que el paso extra que le falta a Ecuador dentro de esta categoría cultural es trabajar en el contar historias: el qué, no el cómo que ya se ha reforzado con la profesionalización.

'Quito 2023' no es una muestra absoluta de lo que sucedió con el cine ecuatoriano durante el último 'boom' que aumentó la cantidad de producción hasta llegar a más de una docena de filmes estrenados en un año. Pero este estudio sí demuestra los aciertos y falencias que tiene la película en cuestión. Y esta es parte de un fenómeno que se repite en el cine nacional: historias con temáticas similares, mejoría en ciertos aspectos técnicos y falta de un buen producto total que no convence ni a la audiencia ni a los expertos en temas de cinematografía. 'Quito 2023' es tan solo una de decenas de producciones que se estrenaron entre 2006 y 2015. Unas tuvieron más éxito que otras en taquilla, así como en reconocimiento por parte de festivales y expertos en cinematografía. Pero el cine ecuatoriano, y 'Quito 2023', no han logrado salir de la realidad que existía hace décadas. Tal vez se evidencia una mejoría en la calidad de la imagen o en el uso de algún recurso como la fotografía –asuntos de forma–, pero el fondo del cine ecuatoriano sigue presentando falta de experiencia o madurez en la realización de filmes de ficción.

Bibliografía

- Barnwell Jane, *Fundamentos de la creación cinematográfica*, Barcelona, 2009
- Bordwell David, *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires, 1996
- Casetti Federico y di Chio Francesco, *Cómo analizar un film*, Barcelona, 1991
- Telotte J.P., *El cine de ciencia ficción*, Madrid, 2002
- Martin Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, 1999
- Serrano Jorge Luis, *El nacimiento de una noción: apuntes sobre el cine ecuatoriano*, Quito, 2001
- Castro Juan Pablo, *Carta desde el cine: a propósito de los últimos años del cine ecuatoriano*, Manta, 2003
- Granda Wilma, *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*,
- Feldman Simon, *La realización cinematográfica: análisis y práctica*, Barcelona, 1996
- Spottiswoode Raymond, *Gramática del cine; análisis de la técnica cinematográfica*, Buenos Aires, 1958
- Stam Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, 1999
- Sánchez José Luis, *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, 2002
- Luzuriaga Camilo (2014), *La industria ecuatoriana de cine: ¿otra quimera?*, Cartón Piedra, El telégrafo, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/2014/34/la-industria-ecuatoriana-del-cine-otra-quimera>
- André Gaudeault y François Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, 1995

Anexos

Iván Rodrigo – entrevista sobre ciencia ficción en el Ecuador

Realizada en 7 de abril de 2018.

¿Qué tan importante es tener tradición en géneros específicos como la ciencia ficción para poder contar historias de esta naturaleza?

De hecho, es una buena pregunta porque como en el país no hay una tradición fuerte, obviamente en el campo general –literario, ensayístico– la imaginación de futuro no siempre va a cuajar porque no hay esa apertura. No hay referentes fuertes o una tradición. No hay unos equívocos y tampoco hay aciertos que se podrían comparar para lograr superarlo. En otros países, como Estados Unidos –que es el lugar más fuerte de producción de cine– tiene una tradición larguísima. Pero no comienza en Estados Unidos. Sabes bien que la primera película de ‘ciencia ficción’ es la de Méliès (‘Viaje a la luna’). Pero la tradición de estos es sobre todo el anclaje con Julio Verne, por un lado, y con la novelística del siglo XIX en Europa. Por lo tanto, la tradición inicial es europea.

Nosotros en Ecuador tenemos el problema de que, curiosamente, la tradición comienza en el siglo XIX también dialogando con Julio Verne. Hay dos o tres autores que tienen dos o tres novelas (puedes leer el artículo que te refiero de este viernes en Cartón Piedra). Pero el tema es que luego se abandona. Entonces hay una brecha entre inicios del siglo XX hasta el año 50, una brecha enorme, que no se sabe por qué la gente no hace literatura de ciencia ficción, peor de utopía. Y en los años 50 hay dos obras literarias –una de teatro y otra de novela– que son apenas intentos de pensar problemáticas más afines al tema de la Segunda Guerra Mundial, pero ligadas al tema de la distopía; más que la distopía, la antitipía. Y después de eso hay un vacío hasta los años 70 cuando aparecen recién los nuevos cultores de la literatura. Pero, si tú haces una revisión de ello, tampoco son demasiado. Llegan a unas 10 o 12 personas, como máximo, que están haciendo ciencia ficción, pero no continua. Son dos o tres novelitas, cuentitos. Entonces, ahí ya tenemos un problema serio de que en Ecuador no hay una tradición sólida. Por lo tanto, en las narrativas de ciencia ficción se nota ese hueco y esos vacíos. Recién, por ejemplo, se están dando en estos últimos 10 años una fuerte corriente de autores que intenta explorar. Se desencantan en el camino y vuelven a otras cosas. Pero las inquietudes son más concretas: por ejemplo, los computadores, la realidad virtual, el

tema de los viajes espaciales. Un montón de temáticas que son, digamos, inquietudes como que de oído. Pero no funda una tradición fuerte, sólida. Eso hay que reconocer. Y peor el cine. En Estados Unidos, ese cine de ciencia ficción deviene de los ‘pulp fiction’, que son literatura de revista de centavos. De esos escritores que le apuestan a las aventuras, a temáticas de monstruos escabrosos que violan, matan. Pero después se forma una tradición fuerte, con Asimov y demás. Y es curioso que el cine va replicando eso. Entonces tú vas a encontrar en la tradición norteamericana que hay una fuerte presencia del imaginario de la ciencia ficción porque hay estos anclajes literarios, teatrales; hay estas revistas y debates; hay gente que está produciendo conocimiento permanentemente; hay estas revistas de innovación tipo mecánica popular, donde la gente está motivada a pensar las innovaciones. A Ecuador le falta; se piensa como que no innova, sino que copia. Al no innovar y copiar obviamente no hay una tradición de divulgación ni de discusión. Yo creo que esos son los factores que están en juego para, llamémoslo así, entender que el cine de ciencia ficción –si es que lo hay– se reduce, prácticamente, a una brecha chiquita dentro del espectro de películas que se han en Ecuador.

En este contexto, quienes se han aventurado a hacer algo audiovisual o incluso algo literario de ciencia ficción – en el caso puntual de ‘Quito 2023’ – existe cierto apego al género y por eso intentan contar este tipo de historias.

Claro.

¿Qué tan importante es el gusto por el género versus un conocimiento un poco más profundo para que funcione una narrativa de este estilo?

Hay dos cosas. Tú estás poniendo dos temas que me parecen interesantes también. Una cosa es el gusto por el género y otra cosa es el conocimiento. Pero yo le pondría una palabra: un conocimiento que implique también el manejo, no del género, sino de lo que implica el género en sí mismo, que es la ciencia y la tecnología. Por lo tanto, aquellos que están detrás de este tipo de películas vayan por la primera veta. Tienen que ser, de alguna manera, fanáticos del género. Por ejemplo, esas novelas de las que te hablo del siglo XIX son cuatro de tres autores, quienes son fanáticos de Verne. Son vernianos pero a morir, lo defienden a capa y espada. Y además son lectores. Y lo ponen en sus obras: ponen “yo leo a Verne”.

Entonces para comenzar, alguien que hace cine, de alguna manera, si se considera alguien que cultiva ese género es un conocedor profundo, porque sabe las estrategias del género,

independientemente de que sea cine, literatura, teatro, poesía, etc. Ese gusto va a cultivar en el autor, seguramente, la capacidad de poder dialogar con solvencia. Ese es un primer punto.

Respecto al conocimiento en ciencia y tecnología, hay una tradición fuerte que dice que aquellos que hacen real ciencia ficción son aquellos que también han dialogado, que conocen de propia mano, la ciencia y la tecnología. Que no son simplemente unos hablantes... Dicho de otra manera, sabes usar tu celular y vas a hablar del celular y nada más. Sino que alguien que sabe que el celular tiene una potencia, una tecnología... Un 'geek' de alguna manera. Eso ayuda a formular historias interesantes, porque sabes los secretos y vericuetos que están detrás. Hay otra línea que dice que no es necesario conocer la ciencia y tecnología para hacer ciencia ficción, basta con poner temáticas que estén en diálogo con la ciencia y tecnología; pero en el fondo no es tanto la ciencia y la tecnología, sino lo que está pasando detrás de ello.

Entonces en la película que tu haces referencia ('Quito 2023'), me temo que los chicos no tienen una tradición fuerte ni en lo uno ni en lo otro. Pero es un reto que ellos intentan hacer, respecto a poner en relieve el conflicto político que está en el siglo XXI, de inicios, aquí en Ecuador. Y usan una estrategia que en la ciencia ficción es común que se llama el distanciamiento o el extrañamiento cognitivo. Este extrañamiento supone de que no ve la realidad de ahora, sino que se ve la realidad de ahora en un futuro proyectado. Eso permite tener esa distancia y elaborar conocimiento, lo que llaman el 'novum'. Estos chicos al no saber exactamente lo que significa eso –porque lo hacen intuitivamente– fracasan en el intento. Porque definitivamente están preocupados de la realidad política, de la crisis económica del 99, de los golpes de estado o de los cambios de gobierno que se estaban dando en Ecuador. Y cuando llega el gobierno de Correa, piensan que ha habido ahí un pare. Y su película se da justamente en ese momento. Entonces ellos como que están leyendo el pasado histórico y lo están viendo como si fuera futuro. Quizá un acierto, a la distancia ahora, es que de alguna manera ese pasado leído cuando llega este dictador se están anticipando con el modelo dictatorial que impuso Correa. Es curioso eso, ¿no? Quizá esa sea una fortaleza leída hoy día. Pero cuando salió la película no se podía leer eso. Insisto, hay una premonición; una anticipación intuitiva y eso es válido en la ciencia ficción. Asimov escribe sobre algo, pero él piensa que está simplemente hablando de cosas que él conoce, que es el tema de la ciencia ficción. Pero cuando ya lo vemos de aquí a 30 o 40 años después de la publicación de ese libro, todo el mundo dice "wow"; Asimov había hablado de la inteligencia artificial cuando el hombre estaba, en realidad, pensando en otras cosas. Quizá esas son las huellas o marcas fundamentales de la ciencia

ficción. Vuelvo a insistir: creo que estos chicos intuyen. No hay un trabajo de conocimiento; o sea, no se meten en la piel de la ciencia ficción como tal. Lo que no es el caso de Sebastián Cordero, para hacer una comparación. Porque Sebastián Cordero, antes de 'Europa Report', había hecho un corto publicitario para las elecciones presidenciales donde el corto –de unos cuatro minutos– hablaba de un ámbito de ciencia ficción que es distópico. Entonces, ya conocía de alguna manera esto. Pero él también –de lo que sé, lo que he leído y lo que ha dado declaraciones– admiraba a Kubrick, a los rusos; es decir, eran como sus maestros de alguna manera.

En este contexto del tema de la distopía, ¿de alguna forma este filme de 'Quito 2023' no tiene rasgos de distopía? Y también ¿cuál es la relación: la utopía y distopía son parte de la ciencia ficción, son paralelos, interactúan?

En la ciencia ficción hay –llamémoslo así– subgéneros. Lo que yo llamo subdiscursos. Es decir, dentro de la ciencia ficción puedes encontrar como grandes ejes los modelos utópicos, modelos antiutópicos y modelos distópicos. Los modelos utópicos piensan siempre la realización de un proyecto en futuro como ideal; es, por lo tanto, la utopía de Moro. Los modelos antiutópicos es ver esa misma realidad supuestamente realizada, concretada, esa utopía lograda, pero vista desde el otro lado: entonces, te vas dando cuenta que tiene sus fisuras, problemas y cosas que no son tan perfectas. Y la distopía es básicamente el modelo donde no quisieras vivir; es el modelo horrible, un lugar insoportable, irrespirable. En el caso de la película de 'Quito 2023', ahí vemos que el grupo guerrillero de alguna manera funciona como especie de válvula de escape. O como una válvula de liberación o promesa de liberación. Y supuestamente cercan al dictador y prácticamente se toman el poder. Es básicamente ese el tema. Pero hay un problema en la película, porque no se narra la distopía en sí. O sea no se narra realmente, apenas se menciona que hay un dictador y que este tiene sus características, que doblega al pueblo y nada más. Con esas marcas cualquiera diría que ya ha hecho distopía. Pero las buenas distopías, piensa en '1984' para que se entienda qué es la distopía hay todo un régimen político que es opresivo; tan opresivo que el ambiente es irrespirable.

Hay, por ejemplo, una novela reciente que se llama 'Anaconda Park', que es una distopía. Porque en el fondo, todo ese mundo de belleza –que es una metalectura del gobierno de Correa anclado en el 2000 y algo– no es tan perfecta. Es tan terrible que –como en el gobierno de Correa– hay persecución política, amedrentamiento, encarcelamiento. Es decir, un régimen que prácticamente hace que la gente crea que vive feliz cuando en realidad vive prácticamente atada a las cadenas. En esta película ['Quito 2023'] no ves eso. Entonces tampoco se justifica, por lo tanto, el discurso

guerrillero. Son unos guerrilleros que se han tomado la ciudad. Pero su discurso es demasiado como de devolver al padre fundador (llamémoslo así) decirle “carajo, eres vos una mierda” – perdona que lo diga de esa manera– “y porque me abandonaste y me dijiste tal cosa”. Es así como una especie de grito de un chiquillo que se rebela ante su padre que es el autoritario, eso es todo. O sea, dicho de otra manera, si queremos quitar la ciencia ficción de por medio, es la típica película de clase media o de clase media alta (con esas marcas) existencialista donde los jóvenes les dicen a los papás “tú que vives fuera del país o tú que nunca me miraste ni me atendiste”. Es como una especie de mirarse al ombligo. Y ese es el problema del cine ecuatoriano. Si no trasciende es porque sencillamente –hay excepciones, por cierto, pero en la mayoría de los casos– son películas que están mirando problemáticas sumamente familiares, de chiquillos que están entre que sí y que no, que viven de la sociedad del consumo, del placer, viven bien. Pero nada más. O sea, no hay una trascendencia fuerte. Este es el modelo de esta película, a mi modo de ver. Donde estos guerrilleros parecieran ser los hijos que le dicen al papá “ya, nos dominaste en la casa y ahora vete, no queremos verte más; eres para nosotros lo peor porque además no nos educaste” o lo que quieras. Insisto, si le quitas la ciencia ficción, [‘Quito 2023’] queda en eso; entonces obviamente no es una película...

Para el efecto de producciones audiovisuales que se requiere de más elementos gráficos o visibles, ¿qué tan importante es lograr una buena ambientación? ¿Qué tan importante es contar con elementos visuales que den esta sensación de distancia en temas de tiempo?

Hay dos cosas. Hay cineastas que con economía de recursos hacen obras maestras, por lo tanto no se necesita de super efectos especiales para hacer una película de ciencia ficción. Y hay directores que tienen toda la plata del mundo, por lo tanto, pueden darse el lujo de hacer efectos especiales y hacen cosas como ‘Star wars’. En el primer caso, tienes por ejemplo a Tarkovski que hace dos películas de ciencia ficción: ‘Solaris’ y ‘Stalker’. Se podría decir que el tipo no muestra en todas las películas –salvo en ‘Solaris’– ambientación de una nave interna; es decir, un pasillo, una habitación, una sala de comando y eso es todo. Pero lo demás es visualización de una ciudad que parece futurista, pero en realidad son las nuevas construcciones que en ese momento se hacía en Moscú. Por lo tanto no hay nada de efectos especiales. En ‘Stalker’, la narrativa te lleva a la idea de un lugar donde ha caído un meteorito y hay una radiación fuerte. Al haber la radiación, todo se transforma. Pero la manera de contarte es tan maravillosa que tú te crees que es radiación, pero nada más. Y no hay efectos de nada, ni siquiera distorsión de colores. Los otros, en el caso de las películas

norteamericanas que estamos acostumbrados, es el exceso de los efectos especiales. Hay veces que el efecto especial hace que la película termina no siendo la película, sino solo el efecto especial. En esta película [‘Quito 2023’] sé que tuvieron a un – no sé si es ecuatoriano o alguien que trabaja en diseño de puesta en escena – que había trabajado en otras películas y que sabía hacer ambientación buena. Entonces de alguna manera creo que les faltó la plata para hacer esa ambientación. O sea, llegaron a hacer una ambientación, reddecoraron el Círculo Militar para dar ese aire de contraste entre lo viejo anacrónico y lo nuevo subterráneo. Que me parece una estética interesante; eso lo hace el cine de Terry Gilliam. Si tú te fijas en esta película ‘12 monos’, ahí te vas a dar cuenta de esas ambientaciones que no necesitan de efectos especiales. Entonces pienso que ellos intentaron ir un poco en ese contexto. Ahora, hay una ventaja: en los últimos 10 años primeramente computadoras y ‘software’ que hoy en día puede hacer maravillas y luego en Ecuador ya se ha hecho cosas en televisión utilizando lo que antes se llamaba el ‘croma key’, fondos disimulados con efectos con computadora. El gran problema es que estos chicos, curiosamente, no recurren a eso; no entiendo por qué. En la época en la que se estrenó esta película ya hay gente que hace efectos especiales en computadora, y lo hacen muy bien. Incluso es gente universitaria. Dicho de otra manera, no necesitas, para hacer la super producción norteamericana, estos efectos porque ya los tienes a la mano. Otra cosa es que seguramente desconocían el poder de los efectos especiales computarizados. Y podría haber pasado como una película interesante. Entonces ese es el problema, que no usan ese potencial que hace 10 años o más ya se estaba dando en Ecuador; había la tecnología. Entonces obviamente ahí perdieron puntos.

En qué dirección debería caminar el audiovisual en el país, no sé si para consolidarse, pero para comenzar a marchar y que presente narrativas interesantes y que lleguen al público.

Están haciendo una película nueva de ciencia ficción, un chico que se llama Guillermo Jaramillo. Incluso pone en Facebook para que vayan a ver la filmación. E incluso tiene gente, creo que de Estados Unidos, que le está colaborando en efectos especiales. Entonces están haciendo como una super producción. Obviamente ahí ya tienes una cosa: para hacer ciencia ficción, muchas veces se piensa que es el efecto especial. Entonces por dónde debe marchar este tipo de cine, si acaso se hiciera en el país: para comenzar, creo que hay un problema clave que se ha discutido permanentemente en los foros aquí en Ecuador –de los que he participado y los que he visto– que es el tema del guion. Es decir, sabemos que el guion es la clave del éxito de una película. Sin guion no puedes hacer películas. Pero obviamente pasa que la gente hace su primer guion y cree que ese

es el definitivo. Y tiene que haber más 'workshops' para guiones. Tiene que haber un permanente trabajo de 'workshops' que es lo que hay en Estados Unidos: lectores miles que te corten, que te critiquen... Y hay un problemilla en Ecuador: tú le criticas a alguien y se te resintió. O sea, esa persona que se siente criticada ya piensa que prácticamente le han atacado mortalmente. Creo que hay que curar esas heridas de ese celo. Porque creo que cuando un grupo de creadores compiten entre sí, se critican entre sí, más bien les ayuda a crecer. Si el "enemigo" mío me dice que mi película es mala, tengo que preguntarle por qué es mala y a partir de eso tengo que sacar cosas positivas. Entonces el trabajo de guion me parece que es un problema serio. Y eso ha hecho que después del 'boom' del cine ecuatoriano en los últimos 10 años o menos hay una decadencia. Y por lo tanto ahora tú dices 'cine ecuatoriano' y la gente dice 'no, mejor vamos a ver otra cosa'. ¿Y por qué pasa eso? Porque se volvió al mismo tópico. Tienes recursos del gobierno. Y cuando hay estos concursos de fondos debería haber 'workshops' que les permita llegar... Por ejemplo, como hace Ibermedia: quien gana el concurso tiene que trabajar un año entero con los españoles y guionistas europeos hasta que el guion queda perfecto, porque ellos están invirtiendo un montón de plata. Entonces acá, el gran problema –de lo que entiendo– es que te dan la plata y que cada uno se arregle como pueda. Entonces debería haber un trabajo permanente de 'workshops' para que estos guiones no queden como faltos de piso. Tercero, una creencia en la ciencia ficción. Pienso –y es mi tesis– por qué nuestros países, incluido Ecuador, no creen en la ciencia ficción. Piensan que es una literatura aburrida, otra gente dice escapista, que no se vende. Es impresionante, oigo a gente (incluso a jóvenes) que dicen que aquí no quieren publicar sus libros de ciencia ficción porque no se va a vender. Pero uno ve la cantidad de librerías que tienen estas sagas de ciencia ficción de jovencitos y que se venden como pan caliente, incluso en libros piratas. Entonces yo digo que el gran problema es que estos señores de las editoriales no piensan realmente lo que implica este trabajo de ciencia ficción, que es un trabajo de pensar futuro, y otra cosa es que simplemente ven el momento. Que además tú ves las novelas y no son tampoco trascendentales en muchos casos. El cuarto problema es una creencia. Y ese es un problema porque después del siglo XIX y comienzos del XX no se ha hecho literatura de ciencia ficción porque, sencillamente, el país dejó de pensarse en futuro. Están pensando en presente, en los problemas endémicos. Entonces están pensando, básicamente, cómo sobrevivir. Gran problema del liberalismo, por ejemplo de Eloy Alfaro, supuestamente relanza al país pero no tiene gente que hable de eso. Gran problema del gobierno de Correa: habla de un rediseño del modelo de producción (de la matriz productiva), pero lanza el proyecto –tan hermoso, porque es muy lindo proyecto– pero no tiene anclajes narrativos, no tiene

narradores. Porque una cosa es que tú digas ‘cambiamos el modelo narrativo’ pero si la gente está pensando en el día a día, en la economía, en las novelas o en las películas que están hablando de temas de abandono [y marginalidad], no tienes como lo que pasó en el siglo XIX y XX de cine que esté hablando de eso. Entonces la ciencia ficción, de alguna manera, te pone en evidencia las últimas tecnologías. Si tú ves una película de ciencia ficción, cualquiera hoy día, y vas a ver ‘product placement’ y vas a ver innovaciones de celulares, cosas de este tipo. En este país se producen televisores, lavadoras... ¿Por qué no hablar de esas lavadoras como futuristas? Entonces le falta narrativas. Porque no hay una política que impulse eso. [Faltaron narrativas que impulsen a la gente a pensar en otro contexto.]

¿Por qué es importante, más allá del cine y la ciencia ficción, que un país o una sociedad se piense a futuro?

Porque un país que no se piensa a futuro termina anclado en el presente y los problemas derivados del presente. O se mira, como pasó con cierta literatura nacional, como el pasado que tienes ahí como una carga. Entonces si el pasado es una carga pesada... Es fuerte. Entonces a la final no das soluciones. Entonces una ciencia ficción o una literatura o contexto que te permita hablar en futuro te está diciendo ‘bueno, frente a esas cosas que dices que son feas, danos la solución; plantéanos una propuesta; dinos cómo podemos salir de esto. O sea, ya no nos cuentes el pasado, dinos cómo vamos a llegar allá [al futuro]’. Entonces pensarse en futuro es eso: librarse de esa carga pesada. O liberarse del presente. ¿Para qué seguir urgando? Si tú te fijas, los países que han salido de la brecha tecnológica o la brecha científica y la han superado –insisto, las grandes potencias– se piensan siempre en futuro. Piensa en la declaración de J.F. Kennedy “en tanto años llegaremos a la luna”. Listo. Con eso prácticamente hicieron el salto cualitativo. Entonces mucho gobiernos que no se piensan en futuro –que además no tienen estas narrativas– terminan siempre anclados en el presente. Insisto en el tema del gobierno anterior: tenían proyecto de futuro de aquí a 20, 30, 40, 50 años. Interesante. Pero como no lograron ellos mismos cultivar eso –es como cuando plantas una planta, y no la cultivas, ahí queda– entonces no vas solo a decir ‘ahí vamos a llegar’. No, tienes que poner la plata, tienes que encariñar a la gente. Y si la gente se piensa en futuro, automáticamente (a mi modo de ver), cambia la sociedad: cambia el modelo de producción, el modelo de pensamiento, el entusiasmo.