

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **MARÍA DOLORES PARREÑO MALDONADO**, C.I. 171963804-9 autor del trabajo de graduación intitulado: **"El espectador de cine independiente de las salas de Ocho y Medio en Quito y su búsqueda de distinción social"**, previa a la obtención del grado académico de **SOCIOLOGÍA CON MENCIÓN EN CIENCIA POLÍTICA** en la Facultad de **Ciencias Humanas**:

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 17 de Septiembre de 2014

Ma. Dolores Parreño

MARÍA DOLORES PARREÑO MALDONADO

C.I. 171963804-9

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE SOCIOLOGÍA Y CIENCIAS POLÍTICAS**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
SOCIOLOGO/A CON MENCIÓN EN CIENCIAS POLÍTICAS**

**“EL ESPECTADOR DE CINE INDEPENDIENTE DE LAS SALAS DE
OCHO Y MEDIO EN QUITO Y SU BÚSQUEDA DE DISTINCIÓN SOCIAL”**

MARÍA DOLORES PARREÑO MALDONADO

DIRECTOR/A: DRA. NATALIA SIERRA FREIRE

QUITO, 2014

Este trabajo está dedicado a:

Las mujeres que son mi familia, por ser todo y siempre estar,

Gladys, Salomé, Emilia, Ma. Salomé;

A Fernanda, por las conversaciones que inspiraron este ensayo.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a Natalia Sierra, Alejandra Delgado y Wladimir Sierra, por su paciencia, apoyo incondicional y acertados consejos; a los informantes que fueron entrevistados y cuyos comentarios y experiencias dieron forma y enriquecieron esta disertación; a Fernanda y Coco, por la amistad y la fuerza.

ÍNDICE:

1. APROXIMACIONES TEÓRICAS	
1.1 La Sociología de la Cultura de Pierre Bourdieu	
1.1.1 <i>Campo y Habitus</i>	5
1.1.2 Producción y consumo de bienes simbólicos	9
1.1.3 Percepción estética y consumo cultural	15
1.1.4 Luchas simbólicas	21
1.2 El cine como expresión artística	
1.2.1 Naturaleza del cine como medio de expresión artística	26
1.2.2 Breve historia de la aparición del cine	30
1.2.3 Acercamiento a la noción de masa o gran público	33
1.2.4 Caracterización de la categoría de cine independiente	35
2. EL CINE EN EL ECUADOR DESDE 1980	
2.1 Apuntes sobre la trayectoria del cine en el Ecuador	
2.1.1 Hitos del cine en el Ecuador	38
2.1.2 La Cinemateca Nacional	44
2.2 Cine y Estado	47
2.3 Fundación y desarrollo del cine Ocho y Medio	50
3. EL AGENTE SOCIAL-ESPECTADOR DE CINE INDEPENDIENTE	
3.1 El Ocho y Medio como campo de reproducción simbólica	57
3.2 Descripción del agente social-espectador de cine independiente	66
3.3 Espectar cine independiente como práctica destinada a la distinción social	73
3.4 Conclusión	80
4. BIBLIOGRAFÍA	83
5. ANEXOS	85

RESUMEN:

Las salas de cine Ocho y Medio constituyen el más representativo espacio privado destinado a la exhibición de cine independiente en la ciudad de Quito. Su desarrollo y evolución muestran su configuración como un mercado para la circulación de bienes simbólicos, donde los espectadores de este género de cine – definido en contraposición al cine comercial proyectado en los grandes complejos cinematográficos- han construido una compleja práctica relacionada con este espacio.

En efecto, el público espectador de cine independiente en Ocho y Medio produce y reproduce una estructura en cuya base se encuentra la búsqueda de distinción social y cultural como un público naturalmente inclinado a expresiones artísticas de alta estética. El presente estudio tiene por fin mostrar la relación entre la asistencia a estas salas de cine y la búsqueda de distinción social de los espectadores.

PALABRAS CLAVE:

Ocho y Medio- Cine Independiente- Bienes simbólicos- Distinción social- Distinción cultural

ABSTRACT:

The movie theater Ocho y Medio constitutes the most significant private space dedicated to the showing of independent films in Quito. Its development and evolution demonstrate this cinema's status as a specific cultural market where particular symbolic goods circulate. The segment of public that prefers to watch independent productions as opposed to consuming mainstream films made in Hollywood has configured a complex practice around this space.

Indeed, frequent viewers of independent films at Ocho y Medio produce and perpetuate a structure whose basis is the pursuit of social and cultural distinction as a public that is naturally inclined to superior aesthetic expressions in the field of the arts. The objective of this study is to show the connection between attending this cinema and its public's pursuit of cultural distinction.

KEY WORDS:

Ocho y Medio- Independent cinema- Symbolic goods- Social distinction- Cultural distinction

INTRODUCCIÓN:

En la presente investigación se analizará la relación entre la práctica de los espectadores de películas de cine independiente o alternativo en las salas de Ocho y Medio de Quito y su intención de distinguirse socialmente del gran público consumidor de cine comercial.

Nos parece indispensable estudiar el nexo existente entre un tipo específico de consumo de bienes simbólicos y las prácticas y disposiciones culturales que soportan esta tendencia de consumo, puesto que dicha relación constituye una estrategia de distinción social de un grupo -cuyos miembros se erigirán en un público particular- que asiste frecuentemente a espectáculos de exhibición de películas propias del cine categorizado como independiente.

Este análisis aportará a la comprensión de fenómenos culturales e identitarios más amplios, y permitirá una observación más detallada de los rasgos simbólicos propios de un segmento social identificado con la intelectualidad de Quito, establecido como el estrato que se atribuye la autoridad de validar las expresiones que serán parte de “lo cultural” legitimado.

Desde los primeros años de funcionamiento del cine Ocho y Medio podía observarse que los espectadores que asistían habitualmente a las proyecciones de filmes reconocidos como propios del cine alternativo o no comercial, constituían un público cautivo que aseguraba su fidelidad al Ocho y Medio, por tratarse este espacio de unas salas de cine alejadas del circuito comercial de la ciudad, donde se exhiben películas cualitativamente diferentes a las presentadas en las carteleras de las grandes cadenas de cine en la ciudad.

El público que visita al menos dos veces por mes este cine está vinculado a actividades culturales diversas y tiene estudios en ciencias sociales, artes plásticas y visuales, comunicación, cine, humanidades, entre otros. Generalmente, los espectadores se reúnen en la cafetería del cine a debatir los temas propuestos por las películas proyectadas; es notable el ímpetu con que se defiende en estas conversaciones el estatus del cine alternativo como culto o elevado intelectualmente, distinguiéndolo del cine comercial hecho en Hollywood.

De ahí que este estudio está inspirado por los cuestionamientos que surgieron al observar y analizar las prácticas y comportamientos del público asiduo al Ocho y Medio y sus intenciones de distinguirse simbólicamente de la masa consumidora de éxitos taquilleros, práctica sostenida mediante una serie de representaciones que privilegian las producciones alternativas calificándolas como cultas o de gran contenido argumental.

Una de las ramas más importantes de la Sociología es la sociología de la cultura; Pierre Bourdieu, exponente fundamental de la misma, aportó a la comprensión de algunas claves de la dominación a través de la cultura. En este sentido, es trascendental para los fines de este estudio hacer uso de sus contribuciones para analizar la complejidad que encierra la persecución de la distinción simbólica por parte de los espectadores de cine independiente de Ocho y Medio.

Considerando que las diferencias entre los varios grupos sociales en el Ecuador, y específicamente en la capital, no responden a una distinción de clase o a factores económicos únicamente, es preciso acercarse desde la teoría, a la multiplicidad de elementos que determinan y modifican el capital simbólico del público de Ocho y Medio, con lo que se llegaría tentativamente a otra entrada para aprehender el conflicto y la tensión cultural que se encuentra a la base de la complicada estructura social de la ciudad de Quito.

Esta tesis se inscribe en un campo poco explorado en la sociología de la cultura en Ecuador, a saber: el cine. A pesar del aumento en la producción y consumo de cine en Latinoamérica y nuestro país, existen pocos estudios referidos al tema, la mayoría de ellos relacionados a la producción audiovisual que versa sobre la marginalidad y los conflictos sociales de la región; por lo que es fundamental analizar las consecuencias sociales y culturales generadas por el impacto del cine como medio de comunicación masivo.

Paralelamente, el presente estudio contribuiría a una identificación y auto-identificación de los sujetos sociales, mediante el análisis de prácticas asumidas como “naturales” pero que revelan las cualidades culturales más íntimas y con frecuencia las más ocultas de un segmento simbólicamente influyente en la ciudad de Quito y el país.

Puesto que esta investigación analizará la relación entre el consumo de cine independiente y la búsqueda de distinción de los espectadores en un campo particular; se tratará, en primer lugar, los elementos teóricos de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu que permiten abordar la construcción de estructuras y representaciones que se reproducen en contextos históricos específicos y que finalmente aparecen como *naturales*.

Para analizar la naturaleza del cine como expresión artística y comprender el carácter del cine independiente en contraposición con el comercial nos apoyaremos en el texto sobre estética de Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”; en el artículo del mismo autor denominado “La recepción de la obra de arte”; en el artículo de Jorge Juanes “El *pop art* y la clausura del arte aurático”, publicado en la compilación “La americanización de la modernidad” de Bolívar Echeverría; y en el texto “Cine artístico” de Paul Young y Paul Duncan.

En “Breve historia del cine” de L. Deltell Escolar, J. García Crego y M. Quero Gervilla se presenta un estudio sobre los momentos icónicos de los inicios de la producción cinematográfica en relación con el contexto histórico mundial; su revisión ofrecerá precisiones necesarias sobre el nacimiento del cine independiente. Complementariamente se recurrirá al texto de Arnold Hauser “Historia social de la literatura y el arte”.

Para realizar una aproximación a los inicios e hitos fundamentales del consumo de cine independiente o alternativo en Quito, exploraremos artículos sobre el tema publicados en la Revista Nacional de Cultura “Encuentros”; y en la revista “Difusión Cultural” del Banco Central del Ecuador.

Esta investigación se ha realizado utilizando un procedimiento metodológico cualitativo, que permitió la exploración de los sentidos sociales y simbólicos ligados a una práctica específica de un sector de la población en Quito. Mediante la observación e interacción con grupos pequeños que asisten a exhibiciones de películas alternativas, así como a eventos relacionados con la discusión de temáticas propuestas durante la proyección de las mismas, se consiguió comprender las motivaciones y sentidos vinculados a esta práctica y sus disposiciones.

La metodología de esta investigación será el Interaccionismo Simbólico, por cuanto se basará en la interpretación de una acción social a través de la observación del entramado de símbolos que los participantes instituyen y reproducen. La línea de observación se centrará en la ocupación, temas de conversación, actividades adyacentes y disposiciones culturales específicas de los asistentes a espectáculos de cine independiente en el Ocho y Medio. Las técnicas a emplear serán el análisis de textos afines al tema de investigación y la entrevista abierta a través de un muestreo por conveniencia.

Finalmente, consideramos que este estudio es una entrada hacia la comprensión de procesos que conducen a reforzar representaciones culturales que perpetúan prácticas basadas en la distinción simbólica, y que en último término reproducen disposiciones ligadas a lo que Pierre Bourdieu estableció como violencia simbólica. Si bien el público que hemos analizado no corresponde a un segmento cuantitativamente importante de la ciudad de Quito, creemos que posee una influencia determinante al momento de validar aquello que es legítimo en la cultura; de ahí nuestro interés por vincular las prácticas de los agentes sociales espectadores en Ocho y Medio y su búsqueda de distinción social.

1. APROXIMACIONES TEÓRICAS

1.1 La Sociología de la Cultura de Pierre Bourdieu

1.1.1 *Campo y Habitus*

El objetivo de la presente investigación consiste en relacionar la práctica particular del espectador de cine independiente que asiste a las salas de cine Ocho y Medio y la búsqueda de distinción social del mismo. En este sentido, emplearemos los conceptos centrales de la teoría del sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002), quien, en la construcción de una sociología de la cultura, elaboró elementos para comprender la lógica de la producción y el consumo de bienes simbólicos, y su vínculo con la tendencia a la distinción cultural.

Por este motivo, en este primer apartado nos ocuparemos de realizar un análisis de dos de los conceptos centrales para la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, a saber: *campo* y *habitus*. Dichas nociones explican los dos espacios fundamentales de la existencia de lo social; *campo* por un lado expresa lo social objetivado, en tanto que *habitus* refiere a lo social que se ha integrado al cuerpo, subjetivándose.

Mediante la relación dialéctica de ambos modos se tejen las prácticas sociales de los agentes. El primer concepto nos aproxima a la comprensión de la formación de instituciones –como cosas–, mientras que el segundo permite comprender la construcción de un sistema de percepciones, categorizaciones y pautas de acción que guían la aprehensión de la realidad por parte de los mencionados agentes.

El origen de las nociones estudiadas a continuación responde a la intención del autor de analizar las estructuras de las relaciones objetivas que definirán la representación e interacciones de los agentes dentro de la estructura y entre sí.

El concepto de *campo* debe ser comprendido como un entramado de posiciones y de relaciones entre las mismas; esta noción presenta una temporalidad específica e introduce una dimensión histórica al análisis. Cuando se conjuga tal dimensión con el modo de pensamiento relacional –basado en el

estudio de la estructura de las relaciones objetivas- se constituye la perspectiva analítica denominada “estructuralismo constructivista”.

Esta perspectiva teórico-metodológica debe considerarse como una manera de analizar lo social desde la relación entre: a) unas estructuras sociales que son inasibles para la conciencia y la voluntad de los agentes; y que constriñen sus prácticas constituyendo los convencionalismos que guiarán el decurso de sus vidas; y b) patrones de percepción, acción y conocimiento que configuran los saberes fundamentales que los agentes necesitarán para realizar sus interacciones sociales. Bajo estas consideraciones, los *campos* son definidos como:

...“espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias”, los distintos campos sociales presentan una serie de propiedades generales que, adoptando ciertas especificidades, son válidas para campos tan diferentes como el económico, el político, el científico, el literario, el educativo, el intelectual, el del deporte, el de la religión, etc.” (Gutiérrez, 2010: 11)¹

Para Bourdieu, el interés *-illusio-* que engendra cada campo es lo que conduce a invertir en el mismo; es, en otras palabras, la motivación para participar en un juego social, acordando en la validez de su existencia y en la legitimidad de aquello que está en juego. Esto hace que los esfuerzos movilizados por conseguirlo cobren sentido. La estructura de un campo corresponderá a un estado histórico de la distribución de lo que se disputa.

...solamente en el campo de posiciones se definen tanto los intereses genéricos asociados al hecho de participar en el juego como los intereses específicos ligados a las diferentes posiciones, y, a través de ellos, la forma y el contenido de las posturas en las que se expresan estos intereses. (Bourdieu, 2002: 10).

Las relaciones existentes entre las instituciones y los agentes que participan en el juego determinan la estructura de un campo –que no es sino la estructura de sus posiciones objetivas-; así, los recursos que generan interés y motivan la disputa son repartidos de forma diferencial en el espacio de juego, produciendo la aparición de posiciones definidas dentro de la estructura de un campo.

...la estructura de las posiciones objetivas que está en el origen, entre otras cosas, de la visión que los ocupantes de cada posición puedan tener de los ocupantes de

¹ Varias citas textuales en este apartado fueron extraídas de la introducción a “El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura” de Pierre Bourdieu, elaborada por la teórica española Alicia Gutiérrez. Por este motivo, será señalada su autoría en aquellas citas que correspondan a la introducción de la obra.

las otras posiciones, y que confiere su forma y su fuerza propias a la propensión de cada grupo a tomar y a dar la verdad parcial de un grupo como la verdad de las relaciones objetivas entre los grupos. (Bourdieu, 2002: 10)

La entrada al juego depende también de la *creencia* entendida como “un derecho de entrada a un juego y producto de la pertenencia a un espacio de juego.”(Gutiérrez, 2010: 13). Dicha creencia no corresponde a una decisión explícita y racional de un individuo sino a una “adhesión inmediata” experimentada como un acatamiento a un espacio simbólico y sus demandas.

Los campos presentan una configuración específica dependiendo del movimiento entre las fuerzas que se confrontan entre sí, por lo que la dinámica de cada campo dependerá de “la dialéctica que se establece entre productores y consumidores de los diferentes tipos de bienes en juego.” (Gutiérrez, 2010: 13)

Los agentes, comprendidos como actores implicados en el juego, interactúan entre sí; el resultado de esta interacción es la permanente redefinición de las relaciones de fuerza entre los mismos, lo que a su vez permite la definición de los límites de un campo específico y de sus relaciones con otros campos.

Ya que los campos se han concebido como los escenarios donde se despliegan las instituciones sociales que contendrán las prácticas de los agentes, es preciso señalar que todo espacio de tensión y disputa puede asimilarse a la noción de campo que hemos analizado. La relación dialéctica de *campo* y *habitus* modela la interacción social, puesto que éste último expresa la interiorización en el agente de una serie de estructuras establecidas objetivamente durante el proceso de interacción.

Para introducir la noción de *habitus* es preciso señalar que Pierre Bourdieu la asocia al concepto de *ethos* y de *hexis* y corresponde a una categoría que está centrada en el análisis de la reproducción de estructuras sociales que a su vez configuran y permiten la reproducción de una serie de prácticas específicas.

Así, *habitus* debe concebirse como una estructura - *estructurada* y *estructurante*- que está configurada para generar y organizar una serie de representaciones y prácticas que pueden estar adaptadas a un fin; sin que esto suponga la persecución consciente de fines. Los *habitus* contienen las disposiciones subjetivas que se han construido en virtud de las relaciones

objetivas presentes en un campo históricamente constituido, y que definen el conjunto de percepciones y esquematizaciones que guían la práctica de los agentes sociales, con lo que se legitiman y reproducen las condiciones y representaciones propias de determinado campo.

En la historia, el *habitus* corresponde a lo social que se ha integrado de forma permanente en el cuerpo, constituyendo una segunda naturaleza, un estado construido socialmente. No puede asumirse al *habitus* como una disposición del alma, sino que más bien debe referir a un estado o disposición del cuerpo. Es una forma particular en que se incorporan al cuerpo una serie de condiciones objetivas transformadas en prácticas permanentes en el diario vivir.

Como *interiorización de la exterioridad* el *habitus* hace posible la producción libre de todos los pensamientos, acciones, percepciones, expresiones, que están inscriptos en los límites inherentes a las condiciones particulares –histórica y socialmente situadas- de su producción: en todos los ámbitos, aún en los aparentemente más “individuales” y “personales” como pueden ser los gustos y las preferencias estéticas. (Gutiérrez, 2010: 15)

Las condiciones objetivas son internalizadas para constituir el *habitus*, lo que configura un capital que determinará las acciones de los agentes en diversas situaciones, y las representaciones que estos se formen de ellas. Por este motivo, el *habitus* viabiliza la interacción y la limita simultáneamente.

Es decir, en tanto estructura estructurante el *habitus* se constituye en un esquema generador y organizador, tanto de las prácticas sociales como de las percepciones y apreciaciones de las propias prácticas y de las prácticas de los demás agentes. (Gutiérrez, 2010: 15)

Es importante comprender que con la introducción de la noción de *habitus*, se hace posible la conjunción de las dimensiones histórica y relacional, estableciendo que todo lo percibido como individual, personal, autónomo o subjetivo es producto de una construcción histórica colectiva que se ha depositado en los cuerpos y en los objetos del mundo.

El *habitus* modela un sistema que organiza todas las prácticas, construyendo una noción sobre el juego social; asimismo, confiere un sentido y lógica a la interacción social y la dota de significación, permitiendo que se analicen las prácticas –entendidas como estrategias- sin que éstas se expliquen desde variables racionales. Los agentes sociales actúan acorde a cada situación en que

se encuentran en virtud de las disposiciones incorporadas según las posiciones que ocupan en un campo específico.

El vínculo entre las nociones de *habitus* y *campo* hace posible la aprehensión de las creaciones artísticas, por ejemplo, desde un ángulo relacional, es decir, sin ver a la obra de arte como un “proyecto creador”, o como una actividad determinada por la posición de clase de cada productor. Esta visión es pertinente a los fines de nuestra investigación, puesto que introduce el imperativo de comprender cualquier práctica –en particular aquellas relacionadas con expresiones artísticas- desde las condiciones sociales que les sirven de marco.

las cosas en apariencia más puras, más sublimes, menos sujetas al mundo social, las cosas del arte, no son diferentes de los otros objetos sociales y sociológicos y que su “purificación”, su “sublimación” y su “alejamiento” del mundo cotidiano son resultado de las relaciones sociales específicas que constituyen el universo social específico donde se producen, se distribuyen, se consumen y se genera la creencia en su valor: es la problemática de la autonomía del campo artístico la que conduce a definir, pues, las “reglas del arte”. (Gutiérrez, 2010: 17)

Puesto que nuestra investigación versará sobre las prácticas específicas de los espectadores de cine independiente en las salas Ocho y Medio de Quito, las nociones revisadas en líneas precedentes nos servirán para analizar la formación de una serie de disposiciones y esquemas de acción que fundamentarán los comportamientos propios del grupo de espectadores mencionados. Igualmente, distinguiremos los principales campos y subcampos en que se disputa la legitimidad y monopolio de las definiciones y representaciones que se han constituido alrededor de las salas de Ocho y Medio y del consumo del género particular de cine que allí se exhibe.

En la próxima sección trataremos la dinámica de la producción y consumo de bienes simbólicos, puesto que su apropiación –y posterior configuración como capital cultural adquirido- definirá el juego en los campos que tienen relación al consumo de cine independiente en las salas de Ocho y Medio de Quito.

1.1.2 Producción y consumo de bienes simbólicos

Este estudio se corresponde al análisis de los campos en que se producen y consumen bienes simbólicos, configurándose así un mercado de los mismos. De

esta manera realizaremos un acercamiento a las nociones teóricas que explicarán la relación del gusto o preferencia de una cierta expresión artística con las condiciones que hacen posible la formación de dicha preferencia.

Cuando un campo intelectual y artístico se constituye, éste y los agentes del mismo se definen por oposición a aquellas instancias que legislan en cuestión de bienes simbólicos. Este proceso de oposición se ejecuta gracias a un poder que se genera fuera del campo de producción; y es por este poder que, las funciones repartidas a los distintos grupos de agentes –distribución que depende de su posición en el campo-, devienen en el principio explicativo de las tomas de posición que se producirán en el ámbito estético y político.

La autonomía de un campo intelectual o artístico dependerá de la conformación de un público de consumidores que se amplíe y diversifique socialmente, lo que aseguraría a los productores de bienes simbólicos –entendidos tanto como obras propias del campo de las expresiones artísticas, cuanto como representaciones de las mismas- “las condiciones mínimas de la independencia económica y también un principio de legitimación concurrente...” (Bourdieu, 2010: 86). De esta condición depende la conformación de un grupo amplio y diferenciado de productores y consumidores de bienes simbólicos.

Complementariamente a la configuración de un público consumidor de bienes simbólicos, se constituye un grupo de artistas o intelectuales que se han profesionalizado, y tienden a protagonizar una ruptura con cualquier principio organizador externo, si bien su punto de partida será la tradición artística heredada de productores anteriores a ellos:

El proceso de autonomización de la producción intelectual y artística es correlativo con la aparición de una categoría socialmente distinta de artistas o de intelectuales profesionales cada vez más inclinados a reconocer exclusivamente las reglas de la tradición intelectual o artística recibida de sus predecesores –reglas que les proporcionan un punto de partida, o de ruptura- y cada vez más proclives a liberar su producción y sus productos de toda servidumbre externa... (Bourdieu: 2010, 86)

Para Bourdieu, el trayecto que conduce a la formación del arte como tal se vincula con el cambio en la relación que los artistas mantienen con los no artistas y consecuentemente con otros artistas. Así, el campo del arte se movió hacia la

autonomía con velocidad gracias a la Revolución Industrial y a la respuesta romántica que este proceso generó.

Es propio de la formación de un mercado de la obra de arte, la consolidación de una representación según la cual esta producción es irreductible al carácter de mercancía; lo que constituye una paradoja evidente para Bourdieu, pues a medida que se autonomiza el campo artístico, se amplía el público consumidor de bienes simbólicos y se asocia a estos una naturaleza singular y única.

La elaboración de una teoría del arte se lleva a cabo según la misma lógica; responde por tanto a la equiparación de la obras con significaciones puras, nacidas de una aspiración desligada de cualquier tipo de apropiación material.

Todo lleva a pensar que, según la misma lógica, la constitución de la obra de arte como mercancía, y la aparición, ligada a los progresos de la división del trabajo, de una categoría numerosa de productores de bienes simbólicos específicamente destinados al mercado, preparaban el terreno para una teoría pura del arte, es decir, del arte en tanto arte, determinando una disociación entre el arte como simple mercancía y el arte como pura significación, producida por una intención puramente simbólica y destinada a la apropiación simbólica, es decir, a la delectación desinteresada, irreductible a la simple posesión material. (Bourdieu, 2010: 88)

De todo esto deviene el hecho de que las expresiones artísticas aparezcan como invenciones propias de una realidad supra material, alejada del sistema de necesidades que introduce la economía. Así, las creaciones libres estarán basadas en la espontaneidad de una inspiración inédita y darán cuenta de una ideología que representa la cultura como una realidad superior. Con esto, Bourdieu establece que las demandas de una clientela que tiene necesidades específicas, se separará de los “veredictos imprevisibles” del público.

Es importante destacar que el surgimiento de un público impersonal que consumirá bienes simbólicos se corresponde al apareamiento de técnicas – importadas de la esfera económica- para la producción y distribución de dichos bienes. Esto coincidirá con la negación de las demandas estéticas de la burguesía y con un esfuerzo por distanciar al creador del pueblo o del “burgués”, “oponiendo los productos sin par y sin precio de su “genio creador” a los productos intercambiables y reductibles a su valor mercantil de la producción en serie...” (Bourdieu, 2010: 89)

El divorcio del creador y el pueblo es necesario para asegurar la noción de independencia total del artista, cuya obra tendrá como único destinatario a una suerte de par/igual que pueda sintonizarse con la disposición única del creador en el momento de la producción. Es preciso señalar que dicho par –en palabras de Bourdieu “alter ego”- puede ser un agente contemporáneo, pero también futuro. De ahí que el creador se reafirme, como genio inédito, en el hecho de que su obra no sea comprendida en el tiempo en que es producida.

La generación de un campo de producción y distribución de bienes simbólicos dará cuenta entonces del sistema de las “relaciones objetivas entre diferentes instancias caracterizadas por la función que cumplen en la división del trabajo de producción, de reproducción y de difusión de los bienes simbólicos.” (Bourdieu, 2010: 90). Así, la relación existente entre el artista, los no artistas involucrados en alguna esfera de la producción de un bien simbólico y el público, definirán el carácter y esquema de funcionamiento de cualquier campo artístico.

Por su parte, el campo de producción restringida –diferenciado por la “circularidad y la reversibilidad casi perfectas de las relaciones de producción y consumo” (Bourdieu, 2010: 98)- se dirige de forma objetiva a los productores pares, quienes habiendo roto con el público, se han distanciado de los no productores y de los sectores intelectuales de la clase dominante.

Cabe destacar que el avance de un campo de producción restringida hacia la especificidad se expresa en el desplazamiento que sufre la crítica –cuyos agentes se reclutan en el interior del sector de productores- de la producción de lo que Bourdieu llama los “instrumentos de apropiación”, hacia la elaboración de una interpretación “creadora” para el uso exclusivo de los autores inéditos de obras de arte. “Así se forman “sociedades de admiración mutua”, pequeñas sectas cerradas en su esoterismo, al tiempo que aparecen signos de una nueva solidaridad entre artista y crítico.” (Bourdieu, 2010: 91)

La generación de esta nueva crítica se someterá a la búsqueda de interpretación legítima de las intenciones del artista, tendiendo a decodificarlas escrupulosamente. De esta manera, la nueva crítica aporta a la exclusión del público formado por los no productores, puesto que sus lecturas exquisitas dan testimonio de la inteligibilidad de las obras, cuyas condiciones de producción las

incitan a permanecer inaccesibles a los no productores por un largo período de tiempo.

La entrada del “gran público” en la ecuación constituida meticulosamente por el productor y el crítico amenaza la pretensión de originalidad del campo, presentando así un potencial riesgo a introducirse en el ámbito monopolizado por aquella producción consagrada culturalmente. En este sentido, la imagen recíproca que generan los artistas y los críticos entre sí, permite sostener la vida inédita de un campo de producción restringida: “Hay pocos agentes sociales que, como los artistas y los intelectuales, dependan tanto de la imagen que los otros –y, en particular, los otros escritores y artistas- tienen de ellos y de lo que hacen para ser, para darse una imagen de sí y de lo que hacen.” (Bourdieu: 92-93)

Si un campo de producción restringida opera como el espacio de la competencia por la legitimidad cultural, su producción debe responder a la tendencia de distinción cultural vigente en el estado de dicho campo:

...es decir, hacia los temas, las técnicas o los estilos que están dotados de valor en la economía propia del campo, porque son capaces de conferir a los grupos que los producen un *valor* (una existencia) propiamente cultural, afectándolos con marcas de distinción (una especialidad, una manera, un estilo) que el campo reconoce como culturalmente pertinentes y por lo tanto susceptibles de ser percibidas y reconocidas como tales en función de las taxonomías culturales disponibles en un estado dado de un campo determinado. (Bourdieu, 2010: 93-94)

Por otra parte, la economía propia de un campo de producción que tiende hacia la autonomía, exige que la importancia del modo de representación de la obra expresiva esté por encima de aquello que es representado; cuando esta cualidad llega a su extremo, es posible hablar de la autonomía de un campo, y su producción estará habilitada para establecer los lineamientos de una legitimidad cultural, tanto en la esfera de la creación como en la de la recepción de la obra de arte.

El lugar que cada agente ocupa en la estructura de un campo de producción determinará el sentido de las relaciones entre el artista, el editor y el crítico, lo que se materializa en el espacio en que la obra deviene pública.

El sentido público de la obra –por el cual el autor es definido y en relación con el cual debe definirse- se constituye en un proceso de circulación y de consumo dominado por las relaciones objetivas entre las instancias y los agentes que se

encuentran comprometidos en ellas: las relaciones sociales en las que se cumple la producción de este sentido público –es decir, de este conjunto de propiedades de recepción que la obra revela en el proceso de “publicación” (en el sentido de “devenir público”), relaciones entre el autor y el editor, relaciones entre el editor y el crítico, relaciones entre el autor y el crítico, etcétera –están gobernadas por la posición relativa que ocupan esos agentes en la estructura del campo de producción restringida. (Bourdieu, 2010: 97)

Para concluir este apartado, es preciso señalar que el proceso en que un campo de producción se independiza depende de la separación entre el artista y el público de no productores, así como de la elaboración de una representación de la obra de arte que legitime una suerte de ininteligibilidad de la misma. Paralelamente, para que un campo se desarrolle como tal, la crítica debe conjugarse a la labor creadora del artista, produciendo una imagen del mismo y distinguiendo su obra de producciones consagradas o que hayan caído en los convencionalismos de estilo o forma. Finalmente, un campo de producción requiere de la formación de un público que pueda receptar la obra, condición paradójica y potencialmente peligrosa de su existencia, puesto que éste debe tender a distinguirse de las clases dominantes y del gran público.

Para los fines de la presente investigación es indispensable considerar la exhibición de cine independiente en las salas de cine Ocho y Medio –y las prácticas características del grupo de espectadores que se reúnen en este espacio- como un campo de producción que si bien no es exclusivamente restringido, cumple con varias de las cualidades del mismo. La pugna al interior de este campo da cuenta de la tensión entre la necesidad de consolidarse económicamente –necesidad que puede satisfacerse únicamente mediante la ampliación de su audiencia- y la búsqueda de permanecer como una esfera aislada de los imperativos exteriores del intercambio meramente mercantil.

Los bienes simbólicos –películas alternativas- que circulan en estas salas de cine no comercial son consumidos en el marco de una representación configurada al interior del campo de exhibición y que tiene que ver con la distinción del cine denominado independiente de aquellos filmes que califican como comerciales o *mainstream*. Las representaciones modeladas a través de la interacción de los espectadores de cine alternativo serán también bienes simbólicos, cuyo devenir en capital cultural será el fundamento de la reproducción de este campo.

La siguiente sección corresponderá a la revisión de la noción de capital cultural, puesto que la formación del mismo explica el proceso de distinción a que apuntan ciertos agentes sociales que reproducen sus prácticas en campos que están en constante tensión por independizarse.

1.1.3 Percepción estética y consumo cultural

Esta parte de la revisión teórica de varios elementos conceptuales desarrollados por Pierre Bourdieu se corresponde al estudio de lo que el autor concibió como la disposición cultivada y la competencia cultural. Estas nociones –y otras afines que analizaremos en este apartado- explican la relación entre el carácter particular de los bienes simbólicos consumidos y la forma en que éstos son adquiridos. Para los fines de esta investigación es trascendental repasar estos conceptos puesto que permiten abordar las condiciones particulares del apareamiento del gusto por el cine independiente o alternativo en la ciudad de Quito así como las disposiciones desarrolladas alrededor de esta preferencia.

Así, las disposiciones culturales adyacentes a la relación entre la naturaleza del bien simbólico consumido y la forma en que éste es adquirido, variarán dependiendo de las categorías de agentes sociales – de su capital escolar y de su origen social- y de los campos en que éstas se integran.

En este sentido, las prácticas culturales cambian en virtud del capital escolar –establecido por los años de escolaridad y por las titulaciones conseguidas-, y del origen social –que en la sociología de la cultura de Bourdieu está ligado a la profesión del padre-. La relación compleja que mantienen distintas fracciones de clase con la cultura legítima está signada por dichas variables:

...detrás de las relaciones estadísticas entre el capital escolar o el origen social y tal o cual saber, o tal o cual manera de utilizarlo, se ocultan relaciones entre grupos que mantienen a su vez relaciones diferentes, e incluso antagónicas, con la cultura, según las condiciones en las que han adquirido su capital cultural y los mercados en los que pueden obtener de él, un mayor provecho. (Bourdieu, 2002: 10)

En el seno de las prácticas culturales se halla la noción de la percepción estética, que ha sido comprendida históricamente como una demanda por apreciar una forma artística desde una *intención estética*; sin embargo, esta definición tentativa no soluciona los problemas de fondo que introduce dicha noción, ya que

la *intención estética* puede aplicarse a todos los objetos del mundo de la vida, lo que llevaría a concluir fácilmente que todo es arte.

Así, Bourdieu establece que los objetos del arte exigen ser percibidos según una intención que sitúa la forma por encima de la función, es decir que confiere importancia absoluta a la forma de la expresión artística antes que a su contenido. Esta disposición de apreciación es el resultado de normas sociales y convenciones particulares que trazarán la línea divisoria entre lo que el autor califica como objetos técnicos y aquellos que denomina estéticos o del arte.

La apropiación de una obra artística depende igualmente de la intención de los espectadores, –cuya disposición obedece a las convenciones sociales que dictan cuál debe ser su relación con las obras de arte- construida según condiciones histórico-sociales específicas que son olvidadas o puestas de lado en el proceso de institución de los criterios de gusto legítimo:

El principio divisionis, que establece la admiración adecuada de los objetos que merecen y exigen ser admirados, sólo puede ser tomado como una categoría *a priori* de aprehensión y apreciación en la medida en que las condiciones históricas y sociales de la producción y de la reproducción propiamente estética –ese producto de la historia que debe ser reproducido por la educación- implican el olvido de dichas condiciones históricas y sociales. (Bourdieu, 2010: 67)

El análisis del gusto –una manifestación del discernimiento que suele asociarse equivocadamente a preferencias naturales- ofrece la posibilidad de aprehender los objetos del arte como producciones que dan cuenta de unas normas de construcción que responden a condiciones particulares de la historia.

Si las prácticas culturales se vinculan primeramente con la educación de la familia y la educación escolar, se concluye que la interiorización de lo que Bourdieu denomina el “arbitrario cultural” –entendido como una competencia-, demanda el ocultamiento de las condiciones objetivas de su inculcación. Es así que a las preferencias artísticas por determinadas obras, subyace un “aprendizaje al término del cual dichas obras aparecerán como intrínseca o, mejor, naturalmente dignas de ser admiradas o apreciadas.” (Bourdieu, 2010: 68)

Al mencionar las condiciones sociales que están detrás de la construcción del gusto, Bourdieu establece que éstas estructuran la representación dominante según la cual las preferencias culturales son “desinteresadas” y los “hombres de

gusto” tienen la capacidad de someter su percepción al arbitrio absoluto de la “estética pura”. Por el contrario, el gusto abordado desde su función social de signo de distinción, es el producto de un largo trabajo de “depuración”.

El proceso de familiarización con la obras de arte de la cultura legítima – entendido como un trabajo de aprendizaje que llega a ser insensible- da cuenta de la frecuentación regular de dichas obras; lo que genera una interiorización no consciente de las normas de producción y recepción de las obras artísticas y de un sentimiento concomitante de cercanía natural a la alta cultura.

Volviendo a lo mencionado en líneas precedentes, la percepción e intención estéticas se caracterizan por la primacía que otorgan a la manera de representar sobre aquello que es representado. Esta condición es exacerbada desde el surgimiento del arte moderno, puesto que el tema de sus obras estará completamente asimilado al estilo del artista que las produjo. Igualmente, esta condición constituye la base de la tendencia a distinguir al “hombre de gusto” de la masa:

Una estética que confiere a la manera de percibir la primacía sobre la cosa percibida proporciona recursos inagotables para la búsqueda de la distinción: en efecto, tiende a operar, entre quienes poseen el modo adecuado y quienes no disponen de tiempo libre o medios para fijar en la obra de arte la mirada “depurada” y “desinteresada” que ella exige, una diferencia tajante, de todo o nada, que la ilusión del *a priori* –otro nombre de la inconsciencia de la historia- tiende a considerar una distinción de esencia o de naturaleza... (Bourdieu, 2010: 72)

Lo que Bourdieu denomina la “estética del modo” se adaptó a la necesidad de los productores de bienes simbólicos de marcar una diferencia esencial con el “común”; las formas artísticas que son consideradas obras de arte, lo son para quienes poseen la capacidad de descifrarlas, es decir para quienes conocen el código instituido socialmente como la clave de apropiación de determinado bien simbólico en un contexto histórico específico.

El tan conocido *arte por el arte*, que se impone desde los movimientos de vanguardia artística, es un arte producido *para* el artista, o para un grupo de artistas que tendrán una función específica en el campo intelectual, y cuyas posiciones estructurarán el sistema de relaciones en dicho campo. Las prácticas de este conjunto de agentes estarán “destinadas a permanecer simbólicas, sean

simbólicamente revolucionarias o revolucionariamente simbólicas.” (Bourdieu, 2010: 70)

Aquel producto de la actividad humana que es considerado como una obra de arte, es creado en dos momentos; primero, cuando es producido por el artista, y segundo, cuando el consumidor se apropia del mismo y lo descifra. El juicio de gusto que resulta de este proceso estará guiado por aquellos signos –construidos históricamente- que desencadenan comportamientos y opiniones de *buen tono*.

...la legibilidad de una obra de arte para un individuo particular es, pues, función de la *distancia entre el nivel de emisión*, definido como el grado de complejidad intrínseco del código exigido por la obra, y el *nivel de recepción*, definido como el grado en el cual este individuo domina el código social, él mismo más o menos adecuado al código exigido por la obra. (Bourdieu, 2010: 76)

Cuando un espectador no posee la clave para decodificar una obra de arte, emplea los medios propios de la percepción cotidiana –expectativas, saberes e intereses- para aprehender la forma artística, con lo que se consolida una estética funcionalista que corresponde a su *ethos* de clase.

Por otro lado, la imposibilidad de renunciar a los códigos artísticos pasados o tradicionales, produce un rechazo de las formas de arte “libre” por parte de las fracciones de clase dominantes que responden a una postura conservadora en el campo de la estética, al encontrarse alejados del extremo artístico. Así, esta negación a someterse completamente a la percepción pura puede equipararse con el gusto de las clases populares por las obras *realistas*, puesto que esta disposición también reposa en la incapacidad para “romper con los códigos probados, sean o no artísticos, para abandonarse a las exigencias internas de la obra.” (Bourdieu, 2010: 81)

La demanda esencial de las obras de arte moderno, a saber: ser contempladas en virtud de su unicidad como creaciones irreductibles a cualquier otro tipo de bien, es rechazada tanto por los sectores que detentan el “gusto académico”, cuanto por aquellos que se identifican con el “gusto popular”, puesto que ambos exigen una representación que pueda ser interpretada desde los patrones de estilo tradicionales, y que por lo tanto pueda ser asimilada –en su proceso de aprehensión- a nociones multidimensionales.

La legibilidad de las formas artísticas contemporáneas depende directamente de la relación que establecen los creadores con los códigos de desciframiento que demandan las obras de arte de épocas precedentes. En efecto, esta relación resulta ser el vínculo que existe entre la fracción de artistas e intelectuales y la sociedad, donde están integradas las clases dominantes de donde provienen los grupos de consumidores de bienes simbólicos –cada cual con sus demandas y gustos particulares-.

Aquellas fracciones de clase que rinden culto a las expresiones de arte consagradas en la alta cultura se oponen los grupos de nóveles creadores que actuarán, en palabras de Bourdieu, como “profetas culturales”; quienes en el devenir de su producción se transformarán en agentes devotos de la cultura legitimada.

La posición que los virtuosos del arte ocupen en el campo intelectual y su condición social serán factores determinantes al momento de romper con los códigos establecidos, aptitud que se demuestra, en un primer momento, con la ruptura de la percepción cotidiana, y que por lo tanto “se adquiere a través de la frecuentación de obras que exigen códigos diferentes y a través de la experiencia de la historia del arte como sucesión de rupturas con los códigos establecidos...” (Bourdieu, 2010: 83)

La aparición de un modo de apropiación *legítimo* de determinados bienes culturales depende de las condiciones de posibilidad –históricas y sociales- que facilitan la constitución de un grupo de consumidores de dichos bienes y su gusto, y de la construcción de una creencia que autorice a cierto grupo a establecer sus criterios de preferencia cultural como válidos para juzgar las expresiones artísticas en general.

La sociología de la cultura –que pone de manifiesto las condiciones objetivas de la *producción de consumidores*- permite oponer a una ideología carismática, “que considera los gustos en materia de cultura legítima como un don de la naturaleza” (Bourdieu, 2010: 231), una noción que demuestra que el nivel de instrucción determina las denominadas “necesidades culturales”. Es notable –para los fines de esta investigación- que el origen social tiene una influencia muy fuerte en el campo de la cultura que es identificada como de vanguardia:

...la definición dominante del modo de apropiación legítimo de la cultura y de la obra de arte favorece, hasta en el terreno escolar, a quienes han tenido acceso a la cultura legítima desde un principio, en el seno de una familia cultivada, fuera de las disciplinas escolares. En efecto, tal definición devalúa el saber y la interpretación, culta o libresca, señalados como escolares, incluso pedantes, en beneficio de la experiencia directa y de la simple delectación. (Bourdieu, 2010: 232)

El consumo de bienes culturales deviene de un proceso de desciframiento o decodificación y establece los “programas de percepción” correspondientes. Mediante esta operación las obras de arte adquieren sentido para aquellos agentes calificados para leer el código según el cual se construyeron. El espectador que no esté familiarizado con el mismo quedará desprovisto de las herramientas necesarias para interpretar la obra, y por lo tanto no estará en capacidad de pasar de las propiedades sensibles a los sentidos ocultos –basados en las cualidades estilísticas- de la expresión artística.

A este respecto, el placer –empatía contemplativa- producido por una obra de arte no resulta de un “flechazo” o iluminación inmediata; es por el contrario el resultado de un proceso de aprendizaje y aplicación de un conocimiento previo. El conjunto de saberes que constituyen tal patrimonio cognitivo funcionará como un código cultural, cuya incorporación devendrá en lo que Bourdieu denomina capital cultural; mismo que “estando desigualmente distribuido, otorga automáticamente beneficios de distinción.” (Bourdieu, 2010: 234)

La disposición estética –que requiere el olvido de las condiciones de su adquisición- de aquellos agentes involucrados en el campo intelectual se muestra en su *mirada*, es decir en la contemplación, desapegada del mundo, de una obra de arte; ahora bien, si esta mirada se entiende como producto de un proceso histórico, que incluye la autonomización de un campo artístico específico, la percepción estética deberá corresponderse igualmente a una construcción social.

La “mirada pura” demanda un abandono de lo social; por el contrario, lo que es calificado como “estética popular” se fundamenta en la noción de que el arte y el mundo de la vida están integrados:

Aplicando a las obras legítimas los esquemas del *ethos* válidos para las circunstancias ordinarias de la vida, y operando así una reducción sistemática de las cosas del arte a las cosas de la vida, el gusto popular y la seriedad (o la ingenuidad) misma que invierte en las ficciones y las representaciones indican a contrario que el gusto puro opera una suspensión de la adhesión “ingenua” que es

una dimensión de una relación casi lúdica con las necesidades del mundo. (Bourdieu, 2010: 238)

La contemplación desinteresada arraiga en el abandono de las necesidades naturales y sociales, por lo que esta disposición es el paso obligado hacia la percepción pura. Es paradójico el hecho de que el desapego del mundo material dependa de lo que Bourdieu denominó “necesidades económicas negativas”, es decir de condiciones socio-económicas favorables.

La separación entre el “gusto de los sentidos”, que remite al placer fácil, y el “gusto de la reflexión” corresponde a la ruptura entre la vida social y el arte, divorcio necesario para que el hombre adquiera su carácter humano. Esta distancia es evidente en el campo intelectual, sin embargo no existe ámbito en que no sea posible aplicar las disposiciones de estilización de la vida, articuladas alrededor del dominio de la forma sobre la función.

Finalmente, es preciso reafirmar que el consumo artístico legitima las diferencias sociales existentes entre las distintas fracciones de clase, por lo que las posiciones de los agentes en la estructura social determinarán la construcción de las diferentes maneras de relacionarse con la producción simbólica de un campo artístico. Este conjunto de nociones serán primordiales para nuestra investigación, puesto que pueden aplicarse para comprender la manera en que se entiende y asimila la exhibición y consumo de un tipo particular de cine. En efecto, las prácticas que se despliegan alrededor de este campo –y sus correspondientes subcampos- han determinado qué agentes están autorizados para definir la representación legítima de cultura alternativa –y sus productos- en la ciudad de Quito.

A continuación se analizará la dimensión de las luchas simbólicas siendo esta noción el último elemento teórico de la sociología de la cultura de la que se servirá el presente trabajo.

1.1.4 Luchas simbólicas

Hemos dedicado esta sección al análisis de las luchas simbólicas, puesto que su estudio encamina este trabajo a la comprensión del espacio social como un

ámbito objetivo, estructurado en virtud de las relaciones que direccionan la trayectoria de las interacciones y las representaciones que de éstas elaboran quienes participan de dicho espacio.

Para nuestra investigación es fundamental la aprehensión del campo de la exhibición de cine independiente en las salas de Ocho y Medio como un espacio en continua tensión, donde la interacción entre los agentes participantes –y las representaciones resultantes de esta interacción- implica la constante lucha por definir qué es *digno de verse*.

En este sentido, las posiciones sociales no son lugares fijos –o inamovibles- ocupados por determinados agentes en la estructura social, sino que deben comprenderse como “emplazamientos estratégicos, unas *plazas* que hay que defender y conquistar en un campo de luchas.” (Bourdieu, 2002: 241). Así, distintas fracciones de clase buscarán asegurarse la *plaza reconocida*.

Si bien la estadística ofrece datos e información sobre el estado de la distribución de bienes específicos en un momento dado de la historia, Bourdieu establece la necesidad de comprender dicha distribución particular como un estado de la relación de fuerzas entre diferentes fracciones de clase; o como un momento de la lucha por la apropiación de ciertos bienes y del poder sobre la distribución y redistribución de los mismos.

Las disposiciones que se corresponden a cada posición –entendida ésta como un rango dentro de la estructura de clases- están vinculadas a las disposiciones asociadas a otras posiciones:

Es decir que, estando “adaptadas” a una clase particular de condiciones de existencia caracterizadas por un grado determinado de distancia a la necesidad, las “morales” y las “estéticas” de clase están inseparablemente situadas las unas con respecto a las otras según el criterio del grado de trivialidad o de distinción, y que todas las “elecciones” que las mismas producen se encuentran así *automáticamente* asociadas a una posición distinta, luego afectadas de un valor distintivo. (Bourdieu, 2002: 243)

Las clases privilegiadas suelen incorporar determinados valores estéticos al punto de considerarlos completamente naturales; por lo que ciertas disposiciones socialmente reconocidas como estéticas no suelen presentar la necesidad de ser reivindicadas para estas fracciones, puesto que no las identifican como “virtudes” distintivas. Fuera de toda búsqueda intencional de distinción, lo que es especial e

inalcanzable para una fracción de clase específica es trivial para otra fracción superior, en tanto esta última se expone constantemente a la aparición de nuevos consumos distintivos.

Para Bourdieu, la búsqueda de la distinción no se explicita o aparece como tal, puesto que aquellos que son considerados distinguidos o cultivados no deben preocuparse por su distinción; esto debido a que la educación burguesa tiende a determinar los cambios de espacios y de preferencias estéticas en tanto que se orienta “hacia objetos, lugares y prácticas más especiales en un momento dado del tiempo.” (Bourdieu, 2002: 246)

Las clases identificadas con la pequeña burguesía, por el contrario, tienden a *exponerse* –poniéndose en evidencia- en su búsqueda por la distinción, con lo que se traicionan y desvalorizan. La burguesía por derecho propio rechaza todo aquello que es llamativo, exagerado u obvio, calificándolo como pretencioso y hace gala de su discreción y sobriedad, demostrando la inherencia de su elegancia.

Las luchas por la apropiación de los bienes económicos o culturales son inseparablemente luchas simbólicas por la apropiación de esos *signos distintivos* que son los bienes o las prácticas enclasadadas y enclasantes, o por la conservación o la subversión de los principios de enclasmiento de esas propiedades distintivas. (Bourdieu, 2002: 247)

Así, los estilos de vida –entendidos como el conjunto de propiedades por las que se diferencian los agentes sociales- se corresponden a un balance en el estado de las luchas simbólicas que apuestan por el establecimiento del estilo legítimo, donde la realización de las luchas por la apropiación de los signos de la “clase”, y sus concomitantes bienes simbólicos, determinarán lo propio de la cultura legítima.

El campo de la producción, reproducción y distribución de los bienes simbólicos se articula alrededor de las estrategias que otorgan valor a los bienes culturales, afirmando su irreductibilidad a otro tipo de bienes. Lo que Bourdieu ha denominado la “clase”, entendida como manifestación transmutada de la clase social, encuentra sentido en las luchas por la apropiación exclusiva de los signos de distinción que aparece como natural.

...la distinción natural reposa fundamentalmente en el poder que tienen los dominantes de imponer, con su existencia misma, una definición de la excelencia que, al no ser otra que su propia manera de existir, está destinada a presentarse a la vez como distintiva, diferente, y por consiguiente arbitraria (puesto que es una entre otras) y totalmente necesaria, absoluta, natural. (Bourdieu, 2002: 252)

La cultura exige el ingreso, la creencia –no voluntaria o racional-, y la inversión en el *juego* que engendra; su dinámica está fundamentada en la contradicción entre la cultura exclusiva y lo vulgar, oposición objetiva que genera y reproduce las apuestas culturales articuladas en torno a la distinción y pretensión. La relación que se establece entre la alta cultura y la cultura media se corresponde a un vínculo dialéctico en constante transformación. En las luchas por las apuestas culturales se establece la creencia en el valor de la cultura legítima

Al hablar de cultura legítima, hay que recordar que la dominación de la cultura dominante se impone más completamente cuando menos aparece como tal y cuando logra, por tanto, obtener el reconocimiento de su legitimidad, reconocimiento implícito en el desconocimiento de su verdad objetiva. (Bourdieu, 2010: 67)

El interés que engendra la cultura no es entonces una propiedad innata e intrínseca a ciertos agentes, sino que constituye un mecanismo –construido socialmente- que separa a los bárbaros de los cultivados; este dispositivo no puede ponerse en duda en la práctica, por lo que conduce a “una verdadera objetivación del juego cultural” que se impone a las fracciones de clase dominadas con la fuerza suficiente para que éstas crean en su “indignidad cultural” (Bourdieu, 2002: 248)

Las clases dominadas se involucran en el juego de la cultura como puntos de referencia y comparación, porque se las identifica con lo ordinario y corriente del vulgo. Para acceder a la apropiación de un signo de distinción social, se debe dar un salto hacia la cultura, trasladarse a la *civilización*. Así, la promoción social exige un desplazamiento del estado de naturaleza a la cultura; proceso que despierta vergüenza del origen en las clases que pretenden acceder a la apropiación de los signos de distinción social.

La constante tensión entre la distinción y la pretensión soporta la lógica del mercado de los bienes simbólicos, forzando a las fracciones que se han apropiado de los signos distintivos –amenazadas por el peligro de divulgación y vulgarización- a forjar nuevas disposiciones de afirmación de su singularidad.

Las fracciones medias que desean acceder a la cultura exclusiva apuestan por lo simbólico y se ubican en el ámbito del parecer –lo que Bourdieu denomina *bluff*-, espacio en que opera una usurpación de la identidad social. Este proceso se basa en la búsqueda de transformación de las posiciones de enclasmiento mediante la modificación de la representación elaborada sobre las mismas. Por esta razón, el pequeño burgués siempre está condenado a *ser-para-otro*.

Por el hecho mismo de su ambivalencia esencial, que incita a unas alternancias de sumisión y agresión, y por el hecho también de los riesgos de humillación a que se expone permanentemente, la relación del pretendiente pretencioso con el poseedor seguro está cargada de tensión afectiva y generadora de resentimiento. (Bourdieu, 2002: 251)

Por otro lado, las luchas simbólicas que enfrentan a intelectuales y artistas son un aspecto más de las luchas que oponen a las fracciones de clase dominantes en su búsqueda por la definición de la cultura legítima y en suma, por el principio de definición de la dominación legítima. El burgués, en su pretensión de testimoniar su distinción, tiende asociarse a las representaciones de libertad y pureza del alma que caracteriza el desinterés por lo mundano, volviendo contra las clases inferiores “las armas que han sido forjadas contra ellos.” (Bourdieu, 2002: 251)

Finalmente, dentro de las clases dominantes, aquellos agentes que se sitúan delante de los principios organizadores de la representación de la cultura legítima suelen erigirse en los árbitros de la distinción, siendo sus transgresiones anuncios de nuevos modos de expresión artística destinados a imponerse como esquemas performadores de nuevas nociones de distinción simbólica.

A manera de conclusión diremos que la dimensión de las luchas simbólicas ofrece los elementos para analizar la oposición y constante tensión entre los agentes sociales autorizados para definir el tipo de filmes alternativos que *son dignos de verse*, y aquellos agentes que pretenden llegar a la posición de acceso para elaborar dicha representación en el espacio de las salas de cine Ocho y Medio.

A continuación una breve aproximación a las nociones teóricas que se corresponden a la definición de cine –y cine alternativo- como expresión artística propia de la Modernidad.

1.2 El cine como expresión artística

1.2.1 *Naturaleza del cine como medio de expresión artística*

Puesto que la presente investigación tiene por objeto establecer una relación entre la preferencia que un público específico muestra ante un tipo de cine, y la tendencia a la distinción social y cultural, el siguiente apartado tiene por fin realizar un acercamiento teórico a la naturaleza del cine como medio de expresión artística, así como analizar las condiciones de su aparición como un invento-arte inédito y autónomo.

Es preciso aclarar previamente que en la siguiente sección no pretendemos demostrar si el cine es arte o no lo es. En su lugar, el fin de esta reflexión es recoger nociones teóricas sobre el carácter original del cine, y relacionarlo con el momento histórico en que se sentaron las bases para su surgimiento y consolidación, como medio de expresión artística, a finales del siglo XIX.

El nacimiento del cine como expresión artística se corresponde con el advenimiento de la Revolución Industrial. Puesto que los métodos y técnicas de reproducción artística crecieron en un grado significativo durante la Modernidad, el arte abandona el ámbito de la ritualidad y la magia para situarse en el campo de la exhibición; la fotografía y el cine representan –en tanto ejercicios artísticos- la separación del arte de su valor puramente mítico y cultural.

La explosión de imágenes producida por el cine y la fotografía, hace evidente el cambio en la recepción de las obras de arte en general: el acento pasa del valor cultural al valor exhibitivo de la obra artística, lo que da cuenta de un desplazamiento de índole cualitativo entre ambos extremos:

Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza. (Benjamin, 1987: 12)

La modificación de la naturaleza del arte –y de su concepto- durante la era de la reproductibilidad técnica encuentra su agente más importante en el cine; en efecto, el carácter de éste está determinado por su capacidad de ser corregido y mejorado tantas veces como sea necesario. Así, “Por primera vez, con el cine,

tenemos una forma cuyo carácter artístico se encuentra determinado completamente por su reproductibilidad.” (Benjamin, 2010: 62)

La noción del arte se transforma paralelamente en esta era: en lo consiguiente estará signada por la clausura del espacio aurático de la obra de arte, así para Walter Benjamin (1892-1940) “...lo que se marchita en la época de la reproductibilidad técnica del arte es su aura.” (Benjamin, 2010: 46)

La producción cinematográfica elimina la posibilidad de contemplación de la expresión artística para abrir camino a la percepción ininterrumpida de imágenes sumamente digeribles. De algún modo, la rapidez de la sucesión de imágenes en el cine es análoga a la velocidad con que el hombre debe enfrentarse a los objetos de la vida moderna.

Con la Modernidad, se transforma la concepción del tiempo. La nueva noción del mismo se verá marcada por los principales elementos que caracterizan el arte moderno, a saber: la disolución del argumento y del héroe, la eliminación de un motivo artístico bien delimitado, la libre asociación de ideas al momento de producir la obra de arte y finalmente, la yuxtaposición de los campos temporal y espacial –cualidad esencial del cine, viabilizada por el montaje técnico-.

Este cambio en la comprensión del tiempo estará signado fundamentalmente por la simultaneidad y la espacialización de los elementos temporales, cualidades que no pueden ser comprendidas sin la aparición del cine, y que constituyen la naturaleza misma de su producción:

La coincidencia entre los métodos técnicos del cine y las características del nuevo concepto del tiempo es tan completa, que se tiene el sentimiento de que las categorías temporales del arte moderno deben de haber nacido como el espíritu de la forma cinematográfica. (Hauser, 1957: 1280)

Para Arnold Hauser (1892-1978), en el cine se desdibujan las fronteras entre el espacio y el tiempo, lo que conlleva a una mezcla inseparable de ambos ámbitos, “...el tiempo aquí pierde por una parte su ininterrumpida continuidad, y por otra su dirección irreversible.” (Hauser, 1957: 1282)

De forma paralela, los métodos técnicos empleados por el cine permiten interrumpir aleatoriamente las secuencias fílmicas, con lo que llevan a la movilidad

–entendida como la esencia misma de la producción cinematográfica- a su máxima expresión.

A pesar de que las cualidades principales del cine y de su emergencia se evidencian de modo directo en la ebullición de imágenes y filmes, otorgar una definición al cine como expresión artística impone dificultades no resueltas hasta el momento.

En la revisión que Hauser elabora sobre el surgimiento del cine, plantea un cuestionamiento relacionado a la forma misma en que se produce una película. Si bien se pensó que una cualidad original del cine consistía en que su realización requiere de una entidad colectiva, que se organice en una suerte de división del trabajo inédita, las áreas de producción de un filme se atomizaron a tal punto, que la elaboración de una película asemeja la división de tareas en una fábrica:

¿Puede el cine quizá no ser el comienzo de una nueva era artística, sino únicamente la continuación de la vieja cultura individualista, aún llena de vitalidad, a la cual debemos el conjunto del arte posterior a la Edad Media? (Hauser, 1957: 1292)

El valor artístico del cine y la fotografía –como expresiones propias de la era del arte moderno- ha sido puesto en disputa desde inicios del siglo XX. Lo que consideramos fundamental, para efectos de la presente investigación, es subrayar la importancia social del cine, puesto que materializa el divorcio del arte y su valor tradicional en el legado cultural. Esto, debido en gran parte al desarrollo concomitante del mundo de las mercancías. El cine se inscribe completamente en el marco del “despliegue omnipotente de la mercancía estético-espectacular...” (Juanes, 2008: 266).

Ya que nació bajo el signo del desarrollo omnipresente de la mercancía, el cine está subordinado a los grupos financieros que invierten en su producción:

Más que su carácter industrial, es su carácter comercial lo que constituye una grave desventaja para el cine, porque la importancia de las inversiones financieras que requiere lo hace tributario de las potencias del dinero cuya única regla de acción es la de la rentabilidad... (Martin, 2002: 19)

Para Marcel Martin (1926-), el imperativo de los grupos inversores no ha impedido el posicionamiento estético del cine, y la consecutiva creación de medios de expresión específicos para su difusión. Del mismo modo, el autor

reconoce en el cine una fuerza expresiva capaz de desarrollarse de manera autónoma.

Tal desarrollo se debe tanto a la velocidad con que la cámara capta acontecimientos representados para reproducirlos como imágenes fílmicas, cuanto al ritmo acelerado en que las imágenes transmiten contenidos diversos. Es acertado decir que tal disposición del cine es su condición más determinante. Cuadros se suceden durante un período tan corto de tiempo, que es imposible para el espectador hacer un análisis de las cualidades del contenido de cada uno. El ojo humano se ha sobresaturado de imágenes.

No es tarea del presente trabajo realizar un análisis de la imagen y la representación, sin embargo es útil para los propósitos de nuestra investigación conocer ciertos elementos de la imagen obtenida como dato. Así, la imagen cinematográfica se presenta como una percepción objetiva, en virtud de tres factores fundamentales, a saber: el movimiento, el sonido y el color.

Por medio de estas cualidades, el espectador experimentará la sensación de estar frente a algo que existe objetivamente. En palabras de Martin, quien observa una imagen fílmica está frente a una “representación unívoca”. (Martin, 2002: 27)

Por otro lado, los acontecimientos que muestra la pantalla resignifican la noción del tiempo presente y evidencian lo que el realizador busca expresar. La afectividad que el espectador construye en el momento de apreciar la imagen cinematográfica estará mediatizada por la percepción subjetiva que el realizador tiene frente a los objetos filmados. Así, “Todo esto demuestra que la imagen, pese a su exactitud figurativa, es en extremo maleable y ambigua en el campo de su interpretación.” (Martin, 2002: 33)

Es importante señalar que con el desarrollo del cine, el espectador se maravilla con la representación que el film genera de una fracción específica del mundo más que con los acontecimientos que constituyen la materialidad de dicha fracción.

Antes de finalizar esta sección, es indispensable subrayar la importancia social del cine como medio de expresión y como producto de la conquista del espacio artístico por parte de la reproducción técnica.

A continuación se presentará una breve aproximación a la aparición del cine como expresión artística, con el objeto específico de ofrecer un marco de comprensión para analizar la emergencia inédita del denominado invento del siglo XX.

1.2.2 Breve historia de la aparición del cine

Esta sección estará dedicada a ofrecer una visión panorámica de la historia de los inicios del cine y de su fortalecimiento en Norteamérica y la Unión Soviética. El fin ulterior de este apartado es ligar los principales hitos del surgimiento del cine con el momento histórico en que se produjeron, puesto que dicha relación conduce a una asimilación clara del cine con la era industrial que le impone su impronta.

Según lo mencionado en las líneas precedentes, el avance vertiginoso de la técnica en la segunda mitad del siglo XIX fue paralelo al progreso y transformación de la naturaleza del arte durante este período. La explosión técnica y científica alcanzada gracias a la Revolución Industrial se tradujo en una búsqueda por lo novedoso, lo que en el ámbito del arte provocó una “eclosión de estilos y movimientos artísticos que se oponían a lo académico...” (Deltell, García, Quero, 2009: 21)

Inscrito en el marco de dichas transformaciones, el cine nace con George Méliès, considerado el primer narrador cinematográfico. Gracias a sus conocimientos en magia e ilusionismo, creó una serie de trucajes que no hacían otra cosa que darle movimiento a los objetos. Puesto que, en palabras de Martin, el arte existe desde que se genera una creación original basada en la utilización de elementos inéditos, es bastante acertado afirmar que Méliès inicia la revolución cinematográfica:

...hay arte desde el momento en que hay creación original (incluso instintiva) a partir de elementos primordiales no específicos, y Méliès, como inventor del espectáculo cinematográfico, tiene derecho al título de creador del séptimo arte. (Martin, 2002: 19)

En su calidad de expresión artística, el filme tiene su origen en la fotografía –que a decir de Walter Benjamin- otorgó al ojo las obligaciones artísticas que poseía la mano de los hombres. Cuando se añade movimiento a la imagen estática de la fotografía aparece el mecanismo del cine. El encantamiento producido por la imagen en movimiento debe su nacimiento a dos sucesos en particular, a saber: “...la invención del primer plano –atribuido al director norteamericano D. W. Griffith- y un nuevo método de interpolación, descubierto por los rusos, el llamado montaje.” (Hauser, 1957: 1299)

El desarrollo de los procedimientos de montaje marcará el ascenso vertiginoso del cine, y se constituirá en la técnica propia del mismo, confiriéndole autonomía y especificidad. La posibilidad de ordenar narrativamente una serie de imágenes y exhibirlas con un ritmo seleccionado arbitrariamente por el realizador permitió que el cine se separe de otros medios de expresión artística y evolucione rápidamente:

...los nombres de Griffith y de Eisenstein son los principales jalones de esta evolución que se ha hecho mediante el descubrimiento progresivo de procedimientos filmicos de expresión, cada vez más elaborados, y sobre todo mediante el perfeccionamiento del más específico de ellos: el montaje. (Martin, 2002: 20)

A temprana edad, la imagen en movimiento –cuan maleable y flexible es- adquirió el carácter de lenguaje, de arte y de medio de comunicación, despertando así numerosos y complejos debates sobre su naturaleza misma. La velocidad con que evolucionó el cine, impidió que se aclare con exactitud el carácter nuclear del mismo, y el ejercicio cinematográfico rebasó por mucho a los esfuerzos por delimitar la naturaleza de un invento sin precedentes en la historia del arte y la técnica.

La emergencia del cine tuvo como telón de fondo el estallido de lo novedoso y lo espectacular en el ámbito de los avances técnicos; esta fase coincide con el momento democratizador que se vivía a finales del siglo XIX e inicios del XX. En efecto, la Edad Moderna se identifica con el ímpetu *igualador* que articulará las relaciones sociales a partir de la expansión de la clase media; por lo que es necesario considerar la génesis del cine en dos espacios fundamentales que ilustran este proceso: la ex Unión Soviética –donde se

desarrolló como medio de comunicación-, y Norteamérica –donde se produjo cine como creación autorreferencial.

En el primer caso, el proceso de consolidación de la producción fílmica alcanza un punto de clímax con el Estado comunista, que lo establece como instrumento de expresión y posteriormente de propaganda:

El cine es el único arte en el que la Rusia soviética tiene ciertos logros a su favor. La afinidad entre el nuevo Estado comunista y la nueva forma de expresión es evidente. Ambos son fenómenos revolucionarios que avanzan por caminos nuevos, sin pasado histórico, sin tradiciones que aten y paralicen, premisas de naturaleza cultural o rutinaria de ninguna especie. (Hauser, 1957: 1302)

La novedad del cine –como un medio de expresión popular, unívoco y directo- y su posibilidad de penetrar en las amplias masas, fueron factores decisivos de su progreso y perfeccionamiento en la Unión Soviética, donde se fortaleció como un brazo del sistema político y se empleó con fines propagandísticos. El cine como relato de la realidad y la vida cotidiana también se origina en la Unión Soviética, puesto que sus principales creaciones son fundamentalmente películas documentales, centradas en la narración del día a día de la población rusa en los albores de la Revolución.

Para Arnold Hauser, las creaciones cinematográficas rusas “son en cierto modo películas documentales”, en tanto que el aporte del cine norteamericano consiste en “la reproducción documental de la vida norteamericana...” (Hauser, 1957: 1303)

Por su parte, el cine norteamericano –desde su nacimiento- se corresponde con el carácter social de los Estados Unidos, es decir que la producción de cine norteamericano “...es como Estados Unidos, diverso, plural, repulsivo, comercial, crítico, retador, complaciente, intrascendente, reflexivo, perturbador, alienante.” (Marquina, 2008: 306)

Las cintas *made in Hollywood* se caracterizan por su carácter autorreferencial, puesto que todas sus creaciones dan cuenta de una realidad construida en base a las películas que produce la maquinaria hollywoodense, es decir que “no responde, generalmente, a la realidad real, sino a la realidad creada por el propio cine.” (Marquina, 2008: 307)

Finalmente, lo que es importante resaltar en esta aproximación a la génesis del cine, es su vínculo con la explosión de la industria a nivel mundial. Esto porque el cine responderá desde sus inicios a una lógica mercantil, quedando signado por los medios y las técnicas que permitieron su desarrollo y evolución. Antes que una crítica al cine y su carácter industrial, este apartado pretendió sentar las bases para la comprensión de lo que en el futuro se llamará *cine comercial*, y para delimitar su contraparte, a saber: el cine independiente.

1.2.3 Acercamiento a la noción de <<masa>> o <<gran público>>

Para llegar a la comprensión del carácter fundamental del espectador de cine independiente, es preciso contrastar su figura con la de aquel espectador para quien el cine cumple una función ligada meramente al ocio y al entretenimiento.

De esta manera será posible tratar el problema de la consolidación de una facción social que entiende el cine alternativo desde su alto valor estético; y que busca por lo mismo distinguirse del gran público o de la *masa* que prefiere el cine comercial. La siguiente revisión propone realizar un acercamiento breve a la noción de *masa* o *gran público*, puesto que en su totalidad, este conglomerado difuso cristaliza el más trascendental actor social en lo que se refiere al consumo de cine.

Ya Arnold Hauser había detectado una crisis en cuanto al público que asistía a las funciones de cine cuando éste era un invento bastante reciente. El autor argumentaba a este respecto que la crisis del cine podía evidenciarse en el hecho de que los miles de personas que llenaban los cines alrededor del mundo constituían un grupo sin una estructura clara a nivel social:

Los millones y millones que llenan los muchos millones de cine que hay en el mundo, desde Hollywood a Shanghai y de Estocolmo al Cabo, cada día y cada hora, esta única liga de la humanidad extendida a todo el mundo, tiene una estructura social muy confusa. (Hauser, 1957: 1292)

Lo que en efecto vinculaba a los espectadores de cine era que la experiencia cinematográfica no motivaba ningún un cambio en ellos, "...siguen siendo una masa heterogénea, inarticulada, informe, con el único rasgo común de no pertenecer a una clase o cultura uniforme." (Hauser, 1957: 1292-1293)

La ampliación de la clase media en ascensión confundió categorías sociales -antes bien delimitadas- en un conglomerado donde se conjugaron cualidades diversas y no asociadas a esquemas tradicionales. En efecto, los primeros asistentes al cine no podrían llamarse con propiedad un público, dado que su práctica alrededor del cine no tenía la capacidad de asegurar la reproducción de un campo de expresión artística específico.

La asociación de un grupo de personas bajo la forma de público se produce cuando los miembros de éste comparten saberes comunes y pueden construir - mediante una interacción continua- una esfera de opinión. En contraste, las masas aglutinadas en una sala de cine no comparten experiencias similares ni “han sufrido ninguna clase de formación intelectual previa en común...” (Hauser, 1957: 1293)

Cuando la creciente democratización del disfrute del arte se expande a diversos sectores sociales, aquellos públicos que ocupaban un estrato intermedio entre los artistas y aquellas facciones desinteresadas del arte fueron desarticulándose hasta desaparecer. La función de seleccionar y legitimar –o deslegitimar- expresiones artísticas se desdibuja progresivamente, lo que contribuye a fortalecer una suerte de anarquía entre los nacientes grupos de asistentes al cine. De tal suerte, se desvanecen también los grupos que ostentaban la autoridad de ejecutar estas funciones.

De ahí que según Hauser, “El cine significa el primer intento, desde el comienzo de nuestra civilización individualista moderna, de producir arte para un público de masas.” (Hauser, 1957: 1294). Ésta es la verdadera trascendencia del cine a nivel histórico. Hace viable la formación de un grupo amorfo de *consumidores* que entran en escena como tales e invierten en su entretenimiento, lo cual prefigura un momento de quiebre en la historia del arte.

En esta etapa, es crucial el rol desempeñado por el pequeño burgués, cuya estructura social y simbólica configurará la hoja de ruta que determinará lo que se debe producir. Así, la producción cinematográfica es subsidiaria de la condición subjetiva de dicho actor social:

“El público de masas del cine es el producto de este proceso igualador, y si el cine ha de ser provechoso, ha de basarse en aquella clase de la que procede la nivelación intelectual.” (Hauser, 1957: 1297). De esta manera, la clase media, siempre en expansión, establecerá lo que el cine produzca desde el momento en que esta expresión se fortaleció –en las primeras décadas del siglo XX- hasta nuestros días.

Habiendo establecido lo que el gran público representa para el cine, daremos paso, en el próximo capítulo, a un análisis detallado del actor social-espectador de cine independiente en Quito, para establecer un vínculo entre su práctica como asistente a las de cine Ocho y Medio y una cierta tendencia a la distinción social y cultural.

1.2.4 Caracterización de la categoría de cine independiente

En la sección a continuación se tratará la definición de la categoría de cine independiente, dado que es una noción central para nuestra investigación. El bosquejo breve de las cualidades fundamentales del cine independiente tiene por objeto establecer una relación con su contraparte, el cine comercial. En sí mismo, no existe una definición delimitada u oficial de cine independiente, por lo que la siguiente reflexión propone mostrar la naturaleza flexible de los filmes alternativos a las películas comerciales, y su tránsito –en algunos casos- hacia la esfera de los circuitos de exhibición tradicionales.

En términos generales, el cine independiente ha sido definido en virtud de las condiciones de su producción. Las películas independientes se producen fuera de las grandes compañías y estudios cinematográficos y cuentan –en su gran mayoría- con un presupuesto reducido para su realización.

No existe una delimitación estricta para la categoría de cine independiente², por lo que puede abarcar al cine arte, de carácter subjetivo, experimental y no

² Este género de cine también ha sido entendido como cine alternativo. Esta denominación suele incluir un elemento o valor agregado referido a un beneficio que rebasa lo material para anclarse en lo cultural como forma de construcción crítica, identitaria, cognitiva o cultural. En ciertos casos la noción de lo alternativo se relaciona con la concepción de responsabilidad social o medioambiental.

lucrativo; al cine de culto, que trata temas tabuizados, de terror o ciencia ficción; y al cine de autor, que gira alrededor de la perspectiva particular del realizador: "...una película artística, tanto si se la califica como experimental, vanguardista o de autor, es una película que se aparta del circuito comercial y popular por su estética y su contenido ideológico o político." (Young, Duncan, 2009: 9)

Así, el cine independiente es entendido como la alteridad radical del cine comercial. Asimismo supone una calidad estética superior y una relevancia socio cultural. Por este motivo, los realizadores de películas independientes se esforzarán en todo momento por anular la linealidad de los argumentos, y por dotar a sus guiones de teatralidad, metáforas, alusiones y figuraciones.

Por principio, los filmes llamados artísticos suelen romper con la estructura tradicional de los guiones comerciales, y dejan abierto el final de sus producciones, puesto que de este modo el espectador tendrá "la posibilidad de implicarse más a fondo en el proceso y experimentar el filme a un nivel más profundo." (Young, Duncan, 2009: 9)

El cine independiente vio la luz cuando las grandes compañías de producción se dividieron en grupos menores, que buscaron su autonomía y emprendieron su propia producción cinematográfica desligada de los imperativos de las corporaciones financieras que invertían en la industria del cine.

Sin embargo, el mercado todo lo abarca, por lo que en la actualidad se ruedan millones de películas artísticas, y su producción demanda presupuestos bastante elevados -si bien son menores que los de las grandes producciones *hollywoodenses*-. Este proceso se inicia alrededor de los años ochenta, cuando el cine de vanguardia se aproxima a los circuitos comerciales:

Varias fueron las causas que hicieron que un cine minoritario, como era el independiente, pasase a ser visto por las grandes masas, entre ellas está el citado abaratamiento de los medios técnicos audiovisuales con lo que aquellos realizadores independientes y de escasos medios pudieron rodar películas de muy bajo presupuesto y que incluso se pudiesen distribuir en el mercado de vídeo. (Deltell, García, Quero, 2009: 265)

El Festival de Cine Independiente de Sundance –creado por el actor Robert Redford-es un claro ejemplo del proceso en que el cine independiente se traslada al espacio del cine comercial: este festival de cine surgió en Colorado, y tuvo por

objetivo brindar un espacio a realizadores nuevos y poco conocidos; Steven Soderbergh, Edward Burns y Gus Van Sant –representativos directores del cine independiente- encontraron su espacio en Sundance, y “posteriormente estos tres directores pasarían a la maquinaria más comercial de Hollywood.” (Deltell, García, Quero, 2009: 266)

Para finalizar esta sección, diremos que es necesario considerar al cine independiente como una categoría flexible; igualmente, es preciso tener en cuenta que las producciones cinematográficas independientes son exhibidas en varios circuitos comerciales en la actualidad, lo que demuestra que los calificativos *independiente* o *artística* no son categorías estáticas, sino que se transforman dependiendo de las condiciones sociales en que se exhiben y consumen películas de este carácter.

El capítulo posterior estará dedicado al cine en el Ecuador, por lo que el análisis se dividirá en dos partes, primeramente se abordará los principales momentos de la historia del cine ecuatoriano –sobre todo en lo que tiene que ver a la esfera del consumo y la exhibición- y en lo sucesivo se realizará un estudio de la creación y desarrollo de las salas de cine independiente Ocho y Medio, como espacio privilegiado para tal exhibición.

2. EL CINE EN EL ECUADOR DESDE 1980

2.1 Apuntes sobre la trayectoria del cine en el Ecuador

2.1.1 *Hitos del cine en el Ecuador*

El propósito de este apartado es señalar los momentos fundamentales del recorrido de la práctica cinematográfica en el país. No realizaremos, por este motivo, una cronología de la producción de cine nacional, puesto que el interés general de este estudio es analizar el consumo de un género de cine en particular en un espacio específico.

A manera de introducción a este análisis, diremos que la práctica cinematográfica en el país se encuentra en su mejor momento en la historia; sin embargo, la evolución del cine ecuatoriano no se corresponde en proporción con la demanda del mismo. A continuación una revisión panorámica del camino del cine en el Ecuador a partir de la década de los años ochenta.

A pesar de que la práctica cinematográfica en el país no se gestaba como parte de un proceso orgánico, sino que más bien constituía una experiencia aislada en el marco de las expresiones artísticas ecuatorianas; en los años 80 – momento de emergencia y fortalecimiento de la primera generación de realizadores nacionales- resurge la búsqueda de producir cine en el país, lo que se vio expresado en el interés por la realización de filmes documentales más que de ficción.

Es de trascendencia relacionar este resurgimiento del cine nacional con el “impulso económico provisto por el mineral que más daño ha hecho a la razón nacional, el petróleo...” (Serrano, 2007: 63). Para Jorge Luis Serrano, las consecuencias de esta modificación consistieron en el robustecimiento de la clase media; con lo que la realización audiovisual empezó a concebirse como una costumbre y como un “uso laboral”.

Durante la década de los años ochenta, los realizadores del país se alinearon a una tendencia militante y comprometida con ideales políticos específicos; lo que se conjugó con la influencia del movimiento *Nuevos Cines*, desarrollado durante los sesenta y setenta a lo largo de Latinoamérica. También

en este año se funda la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, lo que analizaremos en la sección siguiente.

Es también en este período cuando el Ecuador se inserta en circuitos de exhibición internacional, participando en festivales a nivel mundial. El filme documental “Los hieleros del Chimborazo”, realizado por Gustavo e Ígor Guayasamín y producido por el Banco Central del Ecuador, fue estrenado en 1980 y ha recibido el mayor número de premios en la historia del cine ecuatoriano; en efecto, cuenta con 24 galardones internacionales. Al finalizar la década de los ochenta, en particular en el año 1987, “una primera generación de ecuatorianos viaja a estudiar cine en la Escuela Internacional San Antonio de los Baños en Cuba.” (Granda, 2007: 41)

El avance vertiginoso que experimenta el cine nacional en la década de los años ochenta, se trunca a inicios de los noventa, fase oscura de nuestra producción cinematográfica. La marcada crisis que afectó al cine desde los noventa se debió fundamentalmente a la falta de apoyo estatal y al desgano de los artistas ecuatorianos. Serrano detalla este conflicto en las siguientes palabras:

...la miopía del poder y el desprecio por el valor simbólico y no comercial de lo intangible, es decir lo perdurable, sumados a la apatía y hasta cierto punto la desidia de los propios artistas y cineastas, además de su acentuada marca ideológica –aquella que los llevó a pensar muy poco en su relación con el público local-, hace que la producción caiga a cero. (Serrano, 2007: 64)

Es el cineasta ecuatoriano Camilo Luzuriaga quien permanece vigente en esta fase; en efecto, su labor como realizador y gestor cultural lo erigen en la más representativa figura de este campo artístico en el país.

Sobre la importancia de Camilo Luzuriaga en la escena artística del país, es preciso señalar que la época oscura del cine ecuatoriano no impidió el surgimiento, “plenamente sincronizado”, en palabras de Serrano, del filme más importante a nivel social del mencionado director: “La Tigra” –basada en la novela de José de la Cuadra-. Este filme obtuvo los premios a Mejor Película y Mejor Ópera Prima en el XXIX Festival de Cine Iberoamericano de Cartagena.

Puesto que esta obra rompió récords de taquilla, –fue el filme más taquillero del año y superó a nivel local a las películas norteamericanas- logró que se reevalúe “la actitud del autor ecuatoriano respecto al público.” (Serrano, 2007: 65)

De una población de 11 millones de ecuatorianos, “La Tigra” contó con 250.000 espectadores³, cifra sin precedentes en la historia del cine nacional. El impacto social de esta película consistió, por lo tanto, en el énfasis que se pone al público –como actor social involucrado en el proceso de la realización cinematográfica- a partir de la aparición de este primer éxito de taquilla.

Del mismo director, el filme “Entre Marx y una mujer desnuda”, basado en la novela de Jorge Enrique Adoum, estrenada en 1996, ganó “el Premio Coral a la Mejor Dirección Artística en la Habana, y Mejor Guión y Mejor Banda Sonora, en Trieste, Italia. La banda sonora la componen Hugo Idrovo, Jaime Guevara, Ataulfo Tobar y Diego Luzuriaga, Quien hace el tema central de la película.” (Granda, 2007: 44). Estos hechos ratifican la figura de Luzuriaga como máximo exponente de la producción audiovisual de los noventa.

A pesar de que la producción cinematográfica experimentó un incremento importante desde 1980 hasta 1990, no se desarrolló paralelamente un sistema de distribución y exhibición adecuado que complemente a la labor de realización. Para los cineastas, los teatros eran de carácter burgués, o sus propietarios tenían una tendencia a serlo. Serrano nuevamente apunta la predisposición ideológica de los artistas como un obstáculo para el desarrollo de la exhibición y distribución de cine.

De manera análoga, los dueños de teatros y empresarios de las salas no pretendían establecer relación con los artistas, ni apuntalar propuestas de cine de corte político; incluso tachaban al cine nacional como “cine de bolcheviques” o “cine de indios”. Esta división llegó a ser extrema a inicios de 1990.

Otro factor importante que ocasionó la crisis de los años noventa fue la multiplicación de tecnologías de reproducción audiovisual. VHS y Betamax se apropiaron del espacio doméstico y transformaron radicalmente la experiencia del espectador cinematográfico.

Para 1995, las salas unitarias, donde se proyectaba cine hasta ese momento, empezaron a eclipsarse. Dos años después, aparecen varios complejos multisalas en el Ecuador, suceso que aporta a la exhibición de cine; sin embargo,

³ Las cifras mencionadas en este apartado fueron obtenidas del artículo de autoría de Jorge Luis Serrano, “Una cierta tendencia del cine ecuatoriano”, publicado en Revista Nacional de Cultura Encuentros, No. 10, Quito, año 2007.

serán filmes norteamericanos los que se proyecten en gran mayoría en estos espacios. El cine ecuatoriano estaba prácticamente excluido de dichos circuitos comerciales: “Un estreno cada cuatro o cinco años es una cifra nada halagadora.” (Serrano, 2007: 65)

Los grandes complejos multisalas se crean gracias a un aporte del Municipio de Quito, que en 1996 aprueba que se libere el precio de las entradas a las salas de cine:

...la ordenanza 3184 de Espectáculos Cinematográficos que libera el precio de las entradas a las salas de cine. Ello provoca la modernización de las salas, iniciándose funciones en el primer complejo de salas múltiples en Quito: Multicines, en ocho; y también en Cinemark, con siete. Posteriormente se instalan en Guayaquil y Cuenca. (Granda, 2007: 44)

Wilma Granda registra que Multicines recibió a 800 000 personas en su primer año de actividades. Este suceso podría asumirse como el ingreso del *gran público* a las salas ecuatorianas.

Es preciso mencionar que hasta el año 2006 no se habían delineado políticas que establezcan la obligación exhibir cine nacional en salas privadas, por lo que los empresarios de las multisalas no sentían ningún compromiso con respecto a la producción local. En la relación entre el exhibidor y el director, era éste el perjudicado.

Desde inicios del siglo XXI hasta el año 2006 la situación del largometraje ecuatoriano se transformó en gran medida. El promedio de filmes nacionales proyectados en las salas aumentó a dos estrenos por año. La tecnología digital tuvo un papel decisivo en este sentido.

En esta fase maduran varios proyectos, eventos y obras que tienen relación con la actividad audiovisual; un importante ejemplo es la creación de Corporación Cinememoria –fundada en el 2001- que organiza de forma sostenida, en el ámbito del cine documental, el Festival Internacional Encuentros del Otro Cine. En el mismo año se inaugura el cine Ocho y Medio, espacio sobre el que trataremos más adelante.

Son importantes iniciativas establecidas en este lapso de tiempo el Festival Chulpicine, que “familiariza al público estudiantil con una propuesta más rica y

diversa que la de Disney” (Cueva, 2007: 54); además, se produce un festival de video de los pueblos indígenas, un festival de cortometrajes, un festival de cine de montaña y la Muestra Iberoamericana de Cine Cultural, llevado a cabo en la CCE.

Para afianzar la situación de la producción audiovisual del país se fundó, en este mismo período, la Entidad de Gestión de los Derechos de las Producciones Audiovisuales, EGEDA. El Festival Iberoamericano de Cine Cero Latitud –cuya última edición se realizó en 2011-, dirigido por Juan Martín Cueva, marca el inicio de las actividades de EGEDA:

Juan Martín Cueva y Víctor Arregui fundan Cero Latitud para producir eventos culturales y audiovisuales. Asimismo organizan el Festival Iberoamericano de Cine Cero Latitud que se cumple anualmente bajo la dirección de J. M. Cueva. Su lema es *el cine que cruza la línea*. En el primer año manejan un presupuesto de 200 mil dólares, y compiten doce filmes por un premio de tres mil dólares para el director. (Granda, 2007: 46)

Nos parece trascendente señalar que el florecimiento de la producción audiovisual ecuatoriana que hemos referido, se acompañó con una fuerte emigración estudiantil hacia Argentina, puesto que no existía un espacio propicio y accesible para la enseñanza de las distintas labores cinematográficas.

En este sentido, la oferta educativa de los oficios del cine se ha centrado únicamente en la carrera de Cine y Video de la USFQ, y en la Escuela de Cine y Actuación INCINE –fundada en 2005 por Camilo Luzuriaga-. Existen en la actualidad centros de formación de menor nivel en ciudades como Cuenca y Guayaquil, pero en la mayoría de casos, los estudiantes interesados en formarse en cine han buscado opciones fuera del país.

En el lapso que va desde el año 2000 hasta el 2005, 333 522 personas han asistido al cine a ver una película ecuatoriana; en la actualidad, es notable el déficit de demanda de cine ecuatoriano, a pesar de que el incremento de la producción es exponencial. Si hasta 1999 se habían producido 20 películas, en los dos últimos años el número de estrenos anuales aumentó a un promedio de 10, entre filmes documentales, de ficción y cortometrajes.

La segunda producción de Sebastián Cordero, “Crónicas”, y la película histórica “Mientras llega el día” –adaptación de la novela de autoría de Juan Valdano- de Camilo Luzuriaga, concentran el mayor porcentaje de recursos que se

han invertido en la realización de cine desde 1999. Así, desde este año se han destinado USD 6 675 000 para la realización de cine nacional.

El caso de Sebastián Cordero es emblemático en lo que se refiere a la producción cinematográfica contemporánea. Su primer largometraje, “Ratas, ratones y rateros”, marcará el inicio de su prolífica producción, y trazará los lineamientos narrativos de la producción nacional posterior. Este filme recibe varios premios internacionales y más de 110 000 personas asisten a ver la película durante las primeras semanas de exhibición, según lo registrado por Wilma Granda en su “Cronología del Cine Ecuatoriano”.

Con “Crónicas”, Cordero consolida su trabajo en la esfera internacional, al ser seleccionado este filme como parte del aclamado Festival de Sundance. Otro reconocimiento alcanzado por esta obra es el premio japonés NHK. La realización de “Crónicas” respondió también a la colaboración del grupo mexicano “Anheló”.

Para la producción de “Mientras llega el día”, Camilo Luzuriaga contó con el importante apoyo económico –inversión de USD 500 000- del Municipio de Quito. La reconstrucción de la gesta independentista de 1809-1810 fue estrenada en Teatro Bolívar de Quito.

Aparte de estos directores, es necesario señalar el caso particular de Tania Hermida, quien con su ópera prima “Qué tan lejos”, transformó la historia del cine ecuatoriano contemporáneo. Más de 200 000 personas asistieron a la proyección de este filme producido por la corporación “Ecuador para largo”, que también alcanzó un récord en el tiempo de exhibición en carteleras

La ahora icónica obra de Hermida encuentra su antecedente en largometraje del director Jaime Cuesta, “Dos para el camino” estrenado en 1980 y que contó con la actuación de Ernesto Albán y César Carmignani. La crítica cinematográfica del momento tildó a la película como “facilona y comercial”, sin embargo, en tanto *road movie*, la película de Cuesta es el directo antecesor de “Qué tan lejos”.

Hasta el año 2006, el conflicto más grande de la cinematografía ecuatoriana consistía en la falta de fondos para la realización de películas y el precario incentivo empresarial para afianzar la producción y la exhibición a nivel

local. Del mismo modo, la esfera de la distribución tampoco se desarrolló en esta fase –conflicto vigente en la actualidad- dado que de las 20 productoras y 10 distribuidoras existentes en el país, ninguna distribuía cine nacional.

Puesto que todo el cine ecuatoriano se ha producido con presupuestos bajos y fuera de grandes estudios, -si bien en los tres últimos años se han realizado varios proyectos con el soporte económico del Estado- es acertado decir que toda la producción audiovisual ecuatoriana es de carácter independiente.

La compleja situación de la producción y distribución cinematográfica se transformaría con la asignación de fondos concursables que, a través del Consejo Nacional de Cinematografía, son otorgados por el Estado para la producción de cintas cinematográficas nacionales.

La evolución que deviene del apoyo estatal se traducirá en el incremento de estrenos nacionales por año, sin embargo, no se expresará en la demanda actual de cine local por parte del público. En lo posterior revisaremos algunos de los conflictos de la actual producción nacional, puesto que tienen relación con el tema central de nuestra investigación.

Por su gran importancia en lo que se refiere a la exhibición de cine independiente de otras latitudes, la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana será analizada en la sección siguiente, sobre todo porque nos parece fundamental estudiar la gestión de esta institución en lo que respecta a la formación de un público espectador de cine independiente en Quito.

2.1.2 La Cinemateca Nacional

Hasta 1981, la Casa de la Cultura Ecuatoriana contaba con una sección dedicada al cine, conjuntamente con la cual se organizaba el Cine Club Ciudad de Quito, formado por Ulises Estrella, –icónica figura para la exhibición y desarrollo de proyectos relacionados al cine en Quito-.

En el mismo año se lleva a cabo el Primer Encuentro Andino de Cineastas, bajo cuyo marco se resolverá la creación de la Cinemateca Nacional del Ecuador, institución que se adscribiría a la Casa de la Cultura Ecuatoriana:

La Sección Cine de la CCE y el Cine Club Ciudad de Quito, formado por Ulises Estrella, organizan el Primer Encuentro Andino de cineastas, al que asisten delegados de Venezuela, Colombia, Perú y Bolivia. Se realiza una muestra de cine andino y se propone una reunión de cine club andino. Una resolución del encuentro incentiva y propicia la creación de la Cinemateca Nacional del Ecuador, adscrita a la Casa de la Cultura Ecuatoriana. (Granda, 2007: 39)

La actividad pública de la Cinemateca inició en 1982, y su propia sala se creó en 1991:

Es importante observar que antes de disponer de su propia sala (con la que cuenta desde 1991 y se la llamó Alfredo Pareja Diezcanseco, con proyectores de 35mm, 16mm y video, con un aforo para 300 personas) se usaron varias salas de la Ciudad y el Auditorio Benjamín Carrión de la CCE. (Falconí, Regalado, 2007: 7)

La sala de la Cinemateca Nacional se concibe como una “sala alterna”, puesto que su gestión está enfocada en la “evolución del nivel de apreciación crítica de los espectadores así como el incentivo de la educación por las imágenes que tiende a consolidar los valores éticos y estéticos.” (Falconí, Regalado, 2007: 7). En estricto sentido, la Cinemateca Nacional ofrece el primer espacio para la exhibición de cine alternativo en Quito.

En “Inicio y Memoria”, obra que recopila toda la gestión de la Cinemateca, Verónica Falconí establece que en este espacio se privilegiará la exhibición de muestras que traten “la diversidad cultural en el mundo”, y cuyo trabajo curatorial sea selectivo y diferencial.

La Cinemateca Nacional – que fue dirigida durante 30 años por Estrella- será el espacio pionero para la exhibición de cine independiente de otras latitudes, así, su primera actividad abierta al público fue la muestra “*El cine sueco de hoy*”. De ahí en adelante, la Cinemateca Nacional sería el espacio central para apreciar cine de todos los continentes.

La sala Alfredo Pareja Diezcanseco tiene un aforo de 328 personas, además la Cinemateca cuenta con un salón denominado *sala de ensayo*, con capacidad para 30 personas. En este espacio se emplean proyectores de 35mm, 16mm y video digital.

Wilma Granda –la más relevante historiadora del cine ecuatoriano- relata en su “Cronología del Cine Ecuatoriano” que 3 600 personas asisten al Cine Colón de Quito, donde se efectuó la primera muestra de la Cinemateca. El aporte más

importante de este organismo consiste entonces en haber gestado un espacio para la proyección de cine independiente internacional.

Otra de las labores más importantes de la Cinemateca Nacional consiste en su esfuerzo por recuperar físicamente varias películas ecuatorianas. En efecto, en 1989 “dos centenas de títulos en video y cine –entre ellas, tres filmaciones de los años veinte- se transfieren a formato de seguridad en la Cinemateca de Sao Paulo, Brasil.” (Granda, 2007: 42). Esta institución posee un acervo de 1293 títulos.⁴

“*Cuadernos de Cinemateca*”, la publicación anual de la Cinemateca Nacional, se lanza en 1999 dirigida por el crítico de cine Christian León. El objetivo principal de esta revista es promocionar la crítica cinematográfica, e invitar al público a reflexionar sobre la producción cinematográfica nacional.

Gracias a la invaluable gestión de Ulises Estrella se formaron cine clubs como espacio para crear opinión sobre cine artístico:

El primer Cine Club se dio en la sala del Granada, un espacio donde pasaban películas para adultos. “Lo que sucede es que verdaderas obras del cine eran mandadas de ‘yapa’ a los señores que emitían películas pornográficas. Así conseguí cintas de Visconti, Fellini y Antonioni para exhibir en el Cine Club. (De la Torre, 2012: 3)

Reconocidos nombres de la intelectualidad quiteña asistieron a la proyección de la primera película de esta iniciativa -“8 ½”, de Federico Fellini-, a saber: Oswaldo Guayasamín, Oswaldo Viteri, Pedro Jorge Vera y Benjamín Carrión. Otro importante Cine Club fundado por Estrella fue el de la Universidad Central, donde estudiantes de las carreras de Arte y Comunicación fueron los más beneficiados de este proyecto.

Desde la apertura de la Cinemateca Nacional hasta el presente año se ha organizado periódicamente un cine-club abierto al público, lo que ha constituido un espacio permanente para exhibir cine independiente y para crear opinión sobre el mismo.

⁴ Cifra obtenida de la disertación de Juan Manuel Granja, intitulada “Análisis organizacional de las estrategias de difusión de las salas de cine alternativo de Quito”.

En la actualidad la Cinemateca Nacional está promoviendo la creación del Museo del Cine, que exhibirá proyectores y equipos que datan de 1911, lo que expresa la tendencia de la gestión de este espacio hacia la elaboración de proyectos que fortalezcan la memoria audiovisual en el país.

Laura Godoy, coordinadora de programación de la sala Alfredo Pareja Diezcanseco de la Cinemateca Nacional asegura que esta institución es la promotora de la exhibición de cine independiente en la ciudad, en efecto la gestión de la Cinemateca ha fortalecido la cultura cinematográfica en el país.

A continuación se tratará de esbozar la situación del cine ecuatoriano en relación al Estado y sus políticas de fomento a la producción y la consolidación de la cinematografía local.

2.2 Cine nacional y Estado

La elaboración de políticas estatales que fortalezcan la actividad cinematográfica estatal era precaria, por no decir inexistente hasta el año 2005 aproximadamente. En el análisis siguiente se tratará la creación de instancias públicas que delinean una serie de políticas de apoyo a la cinematografía local, y las consecuencias de este proceso para la producción ecuatoriana.

En 1983, por una petición realizada por el Ministerio de Finanzas, se expidió el decreto legislativo 776 que reglamentó la exoneración de impuestos a las producciones cinematográficas del país, “actividad que realizaban de 1980 a 1983, la Unión Nacional de Periodistas y la Casa de la Cultura Ecuatoriana en apoyo a la producción cinematográfica nacional, silenciada en décadas anteriores por falta de recursos económicos.” (Granda, 2007: 40)

Un avance importante en la relación del Estado y la producción audiovisual del Ecuador se produce en Julio de 1989, cuando el Mandato 040 del Instituto de Patrimonio Cultural y el Acuerdo Ministerial 3765 establecen que el cine ecuatoriano formará parte del patrimonio cultural del Estado. Asimismo, el decreto

indica que la Cinemateca Nacional del Ecuador será la custodia de la producción de cine del país.

Es llamativo que en 1994 el Presidente de la República haya vetado en su totalidad un Proyecto de Ley de Cine:

El Congreso Nacional aprueba un Proyecto de Ley de Cine que crearía el IEC (Instituto Ecuatoriano de Cinematografía) y el FONACINE (Fondo Nacional de Cinematografía) financiado con un impuesto del 1% sobre el costo de publicidad comercial en canales de TV. Sin embargo, el Presidente de la República veta en su totalidad el Proyecto de Ley de Cine. (Granda, 2007: 43)

Si bien el grupo ASOCINE, formado como el gremio de cineastas desde la década de los años 70, había emprendido iniciativas para la creación de una Ley de Cine –entregaron el primer proyecto de Ley de Cine al Congreso, pero éste no fue aprobado- es en el año 2005, durante el Tercer Festival de Cine de Cuenca, que un grupo de cineastas redacta una carta exigiendo a la Presidencia de la República que elabore la tan ansiada ley. Posteriormente, tal pedido se hace público en los medios de comunicación y es acogido por un diputado del Congreso Nacional, cuyo presidente era el Dr. Wilfrido Lucero. La Ley de Cine se publica en el Registro Oficial en el año 2006:

El 3 de Febrero se inscribe en el Registro Oficial la primera Ley de Fomento al Cine Nacional, que ofrece incentivos a la industria cinematográfica y crea el primer Consejo Nacional de Cinematografía, entidad que contaría con fondos para créditos, premios, producción, concursos. El reglamento, revisado por el Ministro de Educación, es finalmente aprobado por el Presidente Alfredo Palacio. (Granda, 2007: 48)

En el año 2006, el Ministerio de Educación y Cultura funda el premio Augusto San Miguel –en honor al pionero del cine ecuatoriano- para el cine de ficción. Este reconocimiento constituirá un estímulo para los escritores y artistas que tengan proyectos en ejecución.

El Colectivo Pro Ley de Cine se mantuvo unido durante casi dos años en que la propuesta se discutió y atravesó el largo proceso burocrático; este camino desembocó en la expedición del texto de la ley y en la consecutiva constitución del Consejo Nacional de Cinematografía, en funciones actualmente.

La estructura de este organismo está conformada por cuatro representantes del sector público –Ministerios de Educación y Cultura y de Comercio Exterior, Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual y Casa de la

Cultura Ecuatoriana- y tres del sector privado; de este último son representantes un miembro de los productores, otro de los directores y guionistas y el tercero corresponde a los actores y técnicos.

La creación del Consejo Nacional de Cinematografía se inscribe en el marco de la institución del Ministerio de Cultura, organismo que debería encargarse de establecer una “línea que unifique las distintas disposiciones y mecanismos”, y que consiga con esto “limitar la definición de cultura a la producción de obras materiales o intangibles que tienen una intención de expresión que trasciende lo comercial y lo utilitario...” (Cueva, 2007: 51). Delinear una política estatal que se ocupe de la cultura es vital para comprender que las expresiones culturales deben potenciarse independientemente de otros sectores.

Serán funciones del Consejo Nacional de Cinematografía la administración de un fondo de fomento para la producción cinematográfica nacional –otorgado por el Estado, cada año-, y el emprendimiento de proyectos que apuntalen el cine nacional entendido como una totalidad.

El Consejo Nacional de Cinematografía debe fomentar el desarrollo de todas las manifestaciones de la creación cinematográfica, incluidas las más diversas y audaces, perturbadoras y modernas, y al mismo tiempo contribuir a la formación de un público y generar una red de espacios de exhibición para esas películas. (Cueva, 2007: 56)

Los esfuerzos de este organismo están encaminados a conseguir que “la producción pase, de ser una actividad más bien artesanal, a convertirse en una actividad industrial.” (Cueva, 2007: 57). Si bien la distribución de fondos concursables que lleva a cabo el Consejo Nacional de Cinematografía ha permitido el desarrollo y la evolución del cine en el país, el problema de la escasa demanda de cine ecuatoriano supone cuestionamientos de fondo, inquietudes que se relacionan con los temas mismos de los filmes y con su tratamiento narrativo. En el capítulo tercero abordaremos estos cuestionamientos.

El progreso en materia de legislación sobre cine, y de institución de entes que administren este campo artístico, coincide con el fortalecimiento de un espacio creado para la exhibición de películas independientes nacionales e internacionales, a saber: el cine Ocho y Medio. A continuación un análisis de su fundación y evolución.

2.3 Fundación y desarrollo del cine Ocho y Medio

El presente apartado versará sobre el surgimiento de las salas de cine independiente de Quito, Ocho y Medio; y su posicionado como uno de los espacios privados más importantes para la exhibición de cine alternativo en Quito.

Las puertas del cine Ocho y Medio se abren por primera vez al público el 14 de Septiembre de 2001. Está localizado en el conocido barrio de “La Floresta”, al norte de Quito, y consiste en dos salas relativamente pequeñas; la primera, ubicada en el segundo piso, cuenta con un aforo de 32 personas; la segunda, situada en el piso inferior, tiene capacidad para 120 espectadores. Ambas están cuentan con equipos de 35mm, 16 mm y proyección digital de alta definición, sonido dolby estéreo y sistema de aire acondicionado. Ocho y Medio se instituyó como fundación y opera bajo esta figura. Lo dirigen Mariana Andrade, Ettiene Moine, Rafael Barriga, Patricio Andrade y Miguel Alvear.

Aparte de las salas, está ubicada, en el piso superior, una cafetería-restaurante, administrada por propietarios particulares. Este espacio cuenta con diez mesas pequeñas y una barra. La capacidad de la cafetería bordea las 50 personas; y su menú se caracteriza por ofertar platos gourmet y opciones vegetarianas, preparados –en su mayoría- con alimentos orgánicos y productos elaborados a mano.

Los administradores y propietarios de la cafetería del Ocho y Medio han acordado en no vender ningún tipo de comida rápida y demás alimentos demandados en las salas de cine comercial. De hecho, es política del cine no permitir el ingreso de alimentos a las salas; en casos especiales, se permite que los espectadores beban café o una copa de vino mientras disfrutan de la película.

La cafetería constituye un espacio complementario a las salas, y es de suma importancia revisar sus características en el presente análisis, puesto que se constituyó en el sitio predilecto de los espectadores para comentar sobre los diversos aspectos las cintas proyectadas. En su totalidad, las salas de cine y la

cafetería constituyen un área gráficamente unificada y decorada con motivos referentes al cine alternativo mundial.

El primer filme que se exhibió en Ocho y Medio fue una de las películas insignia del cine alternativo contemporáneo, a saber: “In the mood for love” del director hongkonés Wong Kar Wai. El filme inaugural trazaría el camino de estas salas hacia la exhibición de cintas “jóvenes, nuevas, distintas e interesantes.” (Fiallos, 2011: 71)

De la programación de las salas está encargado Rafael Barriga, quien con una amplia formación en cine, selecciona la oferta cinematográfica mensual. Si bien el Ocho y Medio se especializa en exhibir filmes que no se presentan en ningún circuito de cine comercial, Barriga considera que la programación en su totalidad es diversa, puesto que en la actualidad no se puede hablar de que el Ocho y Medio excluye radicalmente algún tipo de cine:

...creo que exhibimos muchos tipos de películas, incluyendo películas comerciales, películas de Hollywood, producidas en Hollywood, creo que nuestro ámbito de especialización está un poco más hacia lo que yo llamo los éxitos del cine arte, o sea películas europeas o latinoamericanas, filmes de festival también se pueden llamar, que puedan tener impacto en el público y que no necesariamente están en las salas comerciales... (R.Barriga, comunicación personal, Noviembre 2012)

Las salas de cine toman su nombre por la película de Federico Fellini, cinta reconocida mundialmente como una obra icónica del denominado cine arte. En un primer momento se pensó llamar al cine “El cinematógrafo”, pero este nombre remitía a un cine “melancólico y antiguo”, por lo que finalmente las salas fueron bautizadas como Ocho y Medio.

Esta denominación tiene por sentido denotar un proceso inacabado: si bien los fundadores de estas salas fundamentan su actividad en la exhibición de cine, también buscan constituir su empresa en espacio para la gestión cultural. Tarea que en la actualidad se evidencia en la diversidad de actividades y proyectos iniciados por quienes forman parte de Ocho y Medio.

La directora ejecutiva y fundadora de este cine, Mariana Andrade, es psicóloga de formación; emprendió la creación de estas salas independientes conjuntamente con Camilo Luzuriaga, director de cine ecuatoriano y uno de los nombres más significativos en la historia del cine nacional. Si bien las salas fueron

inauguradas en el 2001, el proyecto de su creación inició alrededor del año 95; estuvo pensado primeramente por los miembros de Grupo Cine, asociación de cineastas y trabajadores del área.

Andrade relata que fue una de las primeras productoras de cine, actividad que realizó de forma empírica en sus inicios, puesto que la producción cinematográfica en Ecuador no contaba con escuelas, ni llegaba al gran público en el período comprendido entre finales de los años ochenta e inicios de los noventa, etapa en que Andrade inicia su carrera en el cine:

“Mi experiencia como productora arranca desde que estaba en el equipo de producción de “La Tigra” donde no existían ni escuelas de cine, ni se entendía la producción como parte de un mecanismo de trabajo que permitía que la película se filme y luego que la película se explote...” (M. Andrade, comunicación personal, Noviembre 2012)

El afianzamiento, y lo que es más, la sobrevivencia del cine Ocho y Medio ha sido un proceso complejo, sostenido en gran parte por la creación de proyectos complementarios, así como por el desarrollo de propuestas de investigación para abordar temas de importancia para el cine contemporáneo y para la crítica cinematográfica. Todas estas actividades se realizan bajo la condición de la independencia de las salas de cine respecto de instituciones públicas u otros organismos.

La importancia que Mariana Andrade le concede al valor de la independencia formará la naturaleza de estas salas, y será el eje articulador de la programación de cine y de la elaboración de proyectos adicionales. El cine Ocho y Medio fue en sí mismo concebido bajo la condición de que su selección de cine alternativo sea proyectada en un ambiente de libertad e independencia.

“Estábamos interesados en que el cine nuestro tuviera un espacio, que no dependiera de las grandes salas y sobre todo que tuviera la posibilidad de ser un espacio libre, desde esa sensación, desde ese sentimiento es que nace el OCHO Y MEDIO en nuestras cabezas...” (M. Andrade, comunicación personal, Noviembre 2012)

Con respecto al público que acudió a la primera función, es importante señalar que estaba integrado por reconocidos personajes de la intelectualidad quiteña, se destacan nombres como Xavier Lasso, Omar Ospina, Viviana Cordero, Abdón Ubidía, Raúl Vallejo, entre muchos otros. De ahí en adelante, los espectadores de cine independiente de estas pequeñas salas quiteñas,

conformarían un público caracterizado por su interés en las ciencias humanas, las artes y las letras.

En efecto, el público asistente al cine Ocho y Medio, muestra su afición hacia un cine más reflexivo, que provoque debates alrededor de temas controversiales, o que movilice la crítica en relación a conflictos sociales y políticos de trascendencia. Estos espectadores generalmente serán reacios al cine producido en Hollywood y proyectado en las multisalas comerciales.

Mariana Andrade caracteriza de la siguiente manera a su audiencia: “...simplemente pienso que es una programación que va dirigida al público que selecciona lo que ve, que no le gusta la masa, que no le gusta lo amorfo...” (M. Andrade, comunicación personal, Noviembre 2012). En efecto, los espectadores asiduos del Ocho y Medio configuran un público cautivo en virtud de su diferenciación y posicionamiento en el mercado.

En Ocho y Medio también se han acogido a reconocidas personalidades del mundo del cine internacional, es representativo de esto, la visita que realizó Juan Luis Buñuel, quien presentó la muestra dedicada a su padre, el legendario director español Luis Buñuel. Estas salas constantemente organizan ciclos de cine dedicados a la obra de realizadores específicos, lo que ofrece una oportunidad para que los espectadores se familiaricen con el conjunto de la obra de sus directores predilectos.

Paralelo a la realización de sus actividades propias, el Ocho y Medio, colabora con la producción de festivales tales como: EDOC (Encuentros del otro cine), destinado a la exhibición de películas documentales; el Festival Cero Latitud –cuya última edición se efectuó en 2011-, que seleccionaba y proyectaba cintas de ficción de varios lugares del mundo; el Festival de Cine de Montaña; el Festival El lugar sin límites (especializado en la selección de filmes GLBT); el Festival CinRecreo, que se lanzó en el 2010 en Manabí, y está destinado a la muestra de cortometrajes elaborados por estudiantes de colegio; y el Festival del Film Francés, ciclo que exhibe cintas francesas contemporáneas.

El Festival Eurocine constituye la muestra más reconocida de Ocho y Medio, puesto que reúne lo más representativo del cine europeo. Este evento se

produce gracias al apoyo de la Confederación Internacional de Salas de Cine Arte y Ensayo, de la que Ocho y Medio es miembro.

Es remarcable el esfuerzo de los integrantes de Ocho y Medio por mantener activo su campo de acción. Ya habíamos mencionado que este espacio tiende a establecer una esfera multidisciplinaria para la gestión cultural, en la búsqueda por consolidar su público y sostener las salas de cine. Esta iniciativa incluye proyectos como “Alas de la danza”, festival de danza contemporánea que se realiza anualmente y es un evento de trascendencia en el ámbito de las artes escénicas quiteñas.

Otra iniciativa fundamental es la ejecución del proyecto denominado “Ecuador bajo tierra”, investigación que tiene como objetivo mostrar la profusa producción cinematográfica que se realiza fuera de la programación oficial de cualquier tipo de sala; ejemplo de esta producción lo constituyen las cintas del director manabita Fernando Cedeño, quien ha ganado un espacio y reconocimiento importantes gracias a sus películas de bajo presupuesto y de elaboración casera. “Ecuador bajo tierra” inspiró la producción de un festival que lleva el mismo nombre.

“Ruta 8” es uno de los más recientes proyectos de Ocho y Medio. Consiste en llevar propuestas de cine alternativo a varias salas de cine que han sido rehabilitadas en pequeñas ciudades de varias provincias del país. Con esta iniciativa se pretende promover la construcción de públicos espectadores de cine alternativo, para ampliar el espectro del mismo a ciudades ajenas al cine en general.

El posicionamiento de Ocho y Medio como un espacio plural para que el público se involucre en actividades culturales de todo tipo, se debe en gran parte a la diversificación de sus proyectos. En este sentido, Ocho y Medio se amplió a la esfera de la producción cinematográfica y editorial mediante “Productora 8”. Hasta el momento, esta productora ha realizado tres cintas importantes: “Black Mama” (2009), “Grandir” (2011) y “Más allá del Mall” (2010); ha publicado también los libros “Memorias del deporte” y “Ecuador bajo tierra”.

En lo que se refiere a las estrategias de difusión, señalaremos que desde su fundación, el Ocho y Medio publicó un periódico mensual destinado a la presentación de su programación, así como a la divulgación de artículos especializados y enfocados en generar crítica cinematográfica. El periódico del Ocho y Medio dejó de publicarse en el 2011 a causa de los altos costos de su producción.

Con el objeto de difundir la programación diaria de las salas de cine, Ocho y Medio cuenta con un sitio web donde se publican también varios artículos y entrevistas. Los contenidos de los mismos versan sobre las muestras que se oferta en las salas e invitan al público a reflexionar sobre temas de cultura y de política.

Esta plataforma, conjuntamente con la cuenta de Ocho y Medio en Facebook, tiene importancia vital para las salas, puesto que aporta a la cohesión de un público específico, y viabiliza la construcción de opinión sobre temas relacionados al arte y la cultura en general.

Adicionalmente, previo a la exhibición de cada película, suelen proyectarse cortometrajes publicitarios que hacen alusión al valor de Ocho y Medio como un espacio de segmentación y diferenciación; estos spots apelan a la parodia e ironizan sobre las prácticas de los espectadores de cine comercial en los complejos multisalas.

A partir del año 2003 hasta el año 2007, Fundación Ocho y Medio asumió la planificación de la programación de una sala del BCE en Guayaquil; y en 2007 se encargó de la misma tarea en una sala en Manta. El acuerdo con la sala guayaquileña cesó en el año 2007 –debido en gran parte a problemas económicos- y se restituyó en el año 2009.

Para concluir, resaltaremos el hecho de que las salas de cine Ocho y Medio cuentan con un público cautivo, cuyos miembros se muestran como espectadores selectivos frente a las opciones que les presenta la oferta cultural en general; además, la programación de cine se planifica en base a criterios estéticos bastante específicos y diferenciados.

En lo posterior se analizará la relación entre la oferta de cine alternativo del Ocho y Medio –entendida ésta como una oferta de bienes simbólicos específicos- y la construcción de un público que se representará como una facción distinguida socialmente, en virtud de su preferencia por el cine arte, y su desprecio paralelo por todo lo que significa la cultura *mainstream*.

3. RELACIÓN DEL AGENTE SOCIAL-ESPECTADOR DE CINE INDEPENDIENTE Y TENDENCIA A LA DISTINCIÓN SOCIAL

3.1 El Ocho y Medio como campo de reproducción simbólica.

La presente investigación está articulada alrededor del vínculo entre las prácticas construidas por el público de Ocho y Medio y su búsqueda implícita de distinción social. En ese sentido, el apartado a continuación tiene como objetivo el estudio de dicho espacio como el campo en que se producen y reproducen una serie de disposiciones y representaciones destinadas a la diferenciación simbólica de un público exclusivo que se muestra *naturalmente* inclinado a la preferencia por la cinematografía alternativa.

Inicialmente, la constitución del campo de la producción cinematográfica se corresponde al desarrollo y diversificación de la cultura de masas. Puesto que como expresión cultural el cine responde a una forma artística producto de la industrialización, es acertado identificarlo con las manifestaciones de la cultura popular. A pesar de la diferenciación de los diversos géneros del cine, –y la gama de disposiciones estéticas que éstos engendran- es evidente que como campo de producción de bienes simbólicos, la creación cinematográfica está adecuada a consumos culturales particulares y distintos.

Si bien el cine está ajustado a demandas culturales específicas, esto no anula su naturaleza de expresión artística; es decir que no pretendemos realizar nuestro análisis bajo el supuesto de una separación tajante entre el cine y el arte. Esto supondría que el arte, entendido como campo de producción simbólica, se encuentra distanciado de las condiciones históricas objetivas de su aparición, noción contradictoria a los elementos de la sociología de la cultura que articulan la presente investigación.

Ya en el campo de la producción cinematográfica pueden distinguirse ámbitos –subcampos- configurados en base a la diferenciación de la naturaleza del bien simbólico que producen y reproducen. En este sentido, se distinguen los

filmes comerciales, disfrutados por el gran público en los inmensos complejos cinematográficos de las urbes, de aquellas cintas que se identifican con el llamado cine artístico, en virtud de la representación que les otorga altura estética.

La categoría de cine independiente no suele ser acertada si se considera que muchos filmes alternativos se producen en comunión con disposiciones estéticas propias del cine *mainstream* y con financiamientos elevados. Sin embargo, diremos para los fines de este trabajo que aquellas cintas que exigen una actitud contemplativa –de introspección- del espectador son distintas de las películas producidas en los grandes estudios cinematográficos, en tanto las primeras demandan una percepción estética *pulida* y elaborada según criterios que desbordan el mero entretenimiento.

Específicamente, las salas de cine Ocho y Medio constituyen el punto privado más representativo en lo que respecta a la exhibición de filmes alternativos en la ciudad de Quito desde inicios de la presente década. Su posicionamiento en el mercado de bienes simbólicos da cuenta del proceso de estructuración de dicho espacio como un campo en que se han objetivado e institucionalizado una serie de esquematizaciones que atañen a la cultura legítima y sus productos –en nuestro caso particular, a películas alternativas-; finalmente, dichas esquematizaciones se han integrado –en forma de saberes- a la *corporalidad* de los espectadores de cine independiente, quienes las reproducen en sus prácticas y disposiciones culturales al momento de interactuar con agentes pares o con los llamados “árbitros culturales”.

Los principales gestores de este proyecto fueron Mariana Andrade –quien hasta inicios de 2014 se desempeñó como directora ejecutiva de la empresa cultural Ocho y Medio; y que actualmente ocupa el cargo de Secretaria de Cultura del Municipio de Quito- y Camilo Luzuriaga, el renombrado director de cine ecuatoriano. Andrade y Luzuriaga representan actores sociales icónicos del campo cinematográfico en el Ecuador; ambos consolidaron su quehacer en esta esfera cultural durante la década de los años noventa principalmente. Estos agentes se identifican como *creadores* y actores emblemáticos de la fracción de artistas e intelectuales de la ciudad, cuyas relaciones objetivas con la sociedad en general los han ubicado como virtuosos de la cultura, puesto que detentan los códigos de desciframiento de bienes simbólicos altamente complejos.

La ex directora de Ocho y Medio es psicóloga de formación y se auto-identifica como una de las primeras productoras de cine en el país. En efecto, Andrade enfrentó el desafío de posicionar comercialmente el cine ecuatoriano, lo que resultó en la realización de la representativa cinta “La Tigra”, dirigida y co-producida por Camilo Luzuriaga. Mariana Andrade califica sus inicios en el cine como un “oficio de artesanos” puesto que quienes estaban interesados en hacer cine en el país no contaban con los espacios adecuados y los mecanismos técnicos necesarios para desarrollar proyectos cinematográficos.

A decir de Mariana Andrade, la idea de fundar unas salas de cine independiente nace antes del 2001 –año en que Ocho y Medio es inaugurado-, puesto que el proyecto es concebido alrededor del año 95. Su creación se basó en la necesidad de establecer un espacio que no dependa de los complejos multisala y que posea un carácter *libre*. En este sentido, la ex directora de estas salas establece que las mismas se caracterizan por su independencia de imposturas y condicionamientos externos. Esta *libertad*, en palabras de Andrade, significa que:

...[el cine de Ocho y Medio] no esté atado al vaivén comercial, no esté atado al vaivén económico, no esté atado a los grandes estudios, no esté atado al Estado ecuatoriano, no está atado a nadie, es un espacio que yo siempre lo he concebido como un espacio de libertad... son metros de cemento ganados a la ciudad... el Ocho y Medio es eso, metros de cemento ganados a la ciudad para un cine libre, entonces aquí se pone el cine que a nosotros nos importa, que a nosotros nos gusta, que a mí me gusta y que me motiva y que quiera exhibirlo...(M. Andrade, comunicación personal, Noviembre 2012)

La idea de la existencia de unas salas que no proyecten cine comercial y que no estén supeditadas a la inmediata recuperación económica motivó, según Andrade, la creación de Ocho y Medio, que se impuso como el espacio donde se presenta aquello que *no puede* verse en las salas comerciales. La representación en que se fundamentan los enunciados de Mariana Andrade –según la cual Ocho y Medio es un espacio que no persigue simplemente el mero lucrar- estructura las prácticas y relaciones del público que asiste a las salas independientes; si bien es evidente que como empresa privada sigue una agenda económica específica y responde a una lógica comercial preestablecida.

Puesto que en principio el espacio que hemos estudiado no cuenta con el aforo de los complejos multisala, es indudable que acoge a un público más reducido. Esto, a su vez hace posible que Ocho y Medio funcione como un campo

de reproducción simbólica restringida, en tanto las relaciones de producción y consumo que se entablan en el mismo responden a los principios de reversibilidad y circularidad con los que Pierre Bourdieu los ha caracterizado:

... [el arte] es una cosa súper endogámica, que se da las vueltas, y en el cine veo lo mismo, porque claro, quién iba a los festivales cuando yo trabajaba ahí...los mismos cineastas, los chicos que querían estudiar cine o los chicos de arte, que querían estudiar actuación o que ya habían grabado y estaban metidos de alguna forma en el cine. Es súper endogámico el medio del cine... (C.Oleas, comunicación personal, Agosto 2012)⁵

Para reproducir la representación que caracteriza a estas salas de cine independiente como un espacio restringido a un público exclusivo, quienes administran este espacio han establecido un discurso que bordea la victimización, es decir, imponen la noción de que el Ocho y Medio es una empresa cultural aislada, en constante tensión por mantenerse financieramente estable.

Así, a decir de Carmen Oleas, "...esa victimización o auto-victimización es como la auto-exotización. Es como que [ellos dicen] yo que soy tan bueno y tan altruista, les regalo este cine en el que pueden venir a ver cine arte, a los tres que les interesa." (C. Oleas, comunicación personal, Agosto 2012). Como se mencionó en líneas anteriores, es innegable que este cine recibe a un número de espectadores reducido, pero no es menos cierto que esta condición es indispensable para su existencia en el mercado. Esto porque la entrada del gran público a este campo supondría de hecho una amenaza a la originalidad del mismo.

Así, las películas que se exhiben en Ocho y Medio materializan determinadas convenciones temáticas y estéticas, que responden a las demandas de un público específico en un momento particular del estado de este campo. Con esto precisamos señalar que estas salas y las películas que en ellas se proyectan no escapan a la lógica del capital que se aplica a todo tipo de bien simbólico que circula en el mercado de la oferta cultural:

⁵ Socióloga con mención en Desarrollo de la PUCE, tiene un posgrado en gestión cultural en el IDAES, y una Maestría en Estudios Culturales de la UASB; su línea de investigación es la teoría del arte. Trabajó desde el 2004 hasta el 2006 como asistente de Mariana Andrade, Directora Ejecutiva del Ocho y Medio.

...un día vino al Ocho y Medio un *man* gringo, como súper bizarro que tenía un documental absolutamente bizarro... con una estética súper cruda, una edición bastante pobre técnicamente hablando... él hablaba como de esta cosa de contracultura, y de producir afuera de lo que es aceptado en la imagen... y él había creado un montón de cosas para su producción... yo lo que pensaba era que por más pequeño que fuera su grupo de consumo, él tiene un grupo de consumo, hay una convención en ese grupo de consumo. Porque si él estuviera produciendo fuera de cualquier convención o cualquier acuerdo tácito entre un grupo de gente estuviera él solo. Existiría su producción, pero existiría para él... y finalmente creo que si es que haces películas, o si de alguna forma te dedicas a alguna cosa que tenga que ver con el arte lo que quieres es que la gente lo vea... porque si no estarías en tu taller pintando y nadie más y nadie te conoce... (F. Andrade, comunicación personal, Agosto 2012)⁶

La selección de los filmes que circulan en Ocho y Medio responde a intereses específicos de quienes administran y dirigen las salas. Estos agentes establecen la línea temática de la programación de las cinematografías independientes que consideran válidas o *dignas de verse*; por lo tanto, en nuestro espacio de análisis se exhibe *un* tipo específico de cine alternativo, el resto de producción –también abarcada en la categoría independiente- es considerada una suerte de *extrañeza*. Este criterio subyace a uno de los proyectos más ambiciosos del Ocho y Medio, a saber: “Ecuador bajo Tierra”.

Así, este emprendimiento consiste en la recuperación, análisis y exhibición de películas producidas con bajísimos presupuestos, sobre todo en la ciudad de Manabí. Fernando Cedeño –director del conocido filme “Sicarios Manabitas”-, es ahora el más significativo exponente de esta cinematografía emergente y ha ganado espacio en el campo de la producción nacional; sin embargo, sus películas son consideradas por el creador del proyecto “Ecuador bajo Tierra”, Miguel Alvear, como parte de *otro* cine independiente, uno que está *bajo tierra*. Esto porque el tratamiento estético de estos filmes no está alineado a las convenciones artísticas presentes en el cine alternativo que prefiere el público cultivado; similarmente, las preferencias del público local involucrado en la producción, exhibición y consumo de cine emergente no responden a búsquedas estéticas elevadas:

⁶ Licenciada en Artes Visuales por la PUCE, colaboró en el diseño de arte de la producción cinematográfica del OCHO Y MEDIO “Blak Mama”, actualmente es directora de arte del largometraje “Saudade”, del director ecuatoriano Juan Carlos Donoso. Se ha dedicado fundamentalmente a la fotografía y al diseño de arte para proyectos de artes plásticas y visuales.

...a la gente que ve “Sicarios manabitas” le vale la peli de cine arte del director francés... no hay esa distinción. El cine que está bajo tierra es la producción local, es su cine. Es el cine en que la gente paga por actuar, que la gente va a comprar las películas, es el cine que llena las salas.” (F. Andrade, comunicación personal, Agosto 2012)

La programación de Ocho y Medio obedece a ciertas demandas estéticas construidas desde el sesgo intelectualizante de un sector de la ciudad de Quito, asimilado a una fracción de clase media educada; desde aquella posición se selecciona lo que, a criterio de Mariana Andrade, “nos conmueve”:

...el cine que se exhibe en el Ocho y Medio creo que tiene que ver con ese particular gusto, con una programación que se gesta desde nosotros, que somos conocedores de un tipo de cine que nos conmueve, que nos motiva, que nos deja algo, que no me aburre... a mi me aburre el cine comercial, porque el final es predecible, porque tú ya sabes en qué va a terminar, porque tú ya puedes reconocer el héroe, el antihéroe y todo, a mí no me gusta, a mí me gusta el cine que me sorprende, que al final tú sales directo a la barra de la cafetería a tomarte un *shot* de *whisky* porque te dejó la película trastocada, ¿me entiendes?... (M. Andrade, comunicación personal, Noviembre 2012)

La particularidad de este espacio –representado como unas salas de cine en peligro de extinción- ha sido reconocida internacionalmente, puesto que el Ocho y Medio ha participado en varios festivales y muestras de cine alternativo en varios países; en efecto, estos eventos están posicionados como los circuitos legítimos para la circulación de filmes independientes de vanguardia a nivel mundial. Tal reconocimiento entonces pone en relieve la importancia de que exista un espacio que ofrezca la posibilidad de recrear una *experiencia* específica – prácticas y disposiciones simbólicas- alrededor del consumo de cine alternativo.

En este sentido, el mantenimiento de las salas en el mercado de bienes culturales depende de la reafirmación del valor simbólico que representa el asistir a Ocho y Medio. Esto dado que presenciamos un cambio de paradigma en el campo de las tecnologías audiovisuales, lo que actualmente facilita la circulación y consumo de cine alternativo a través de plataformas y medios digitales, excluyéndose así la ritualidad involucrada en el asistir a unas salas de cine independiente.

Para Mariana Andrade, otro conflicto que enfrentan sus salas de cine es la falta de políticas públicas sólidas que viabilicen y faciliten el establecimiento y consolidación de espacios independientes de este tipo. No existen subvenciones por parte de las instituciones públicas pertinentes, por lo que Ocho y Medio recibe

igual tratamiento a aquel que se da a los complejos multisala en materia tributaria. Esto, por otro lado, acentúa la noción de independencia y divorcio de todo condicionamiento e interés político y económico, configurando así otra faceta de la representación de desapego que este campo y sus bienes simbólicos tienen en relación a preocupaciones mundanas.

La relación de nuestro espacio de estudio con el Consejo Nacional de Cinematografía –órgano del estado encargado de elaborar políticas que organicen, financien y regulen la producción nacional- es compleja, en palabras de Andrade: “es una relación que no termina de arrancar”. En vista de que la ley no hace distinción entre Ocho y Medio y otras salas de cine, el primero no puede aplicar a ningún concurso para obtener beneficios de los fondos que ofrece la institución rectora de la actividad cinematográfica nacional. Si bien Ocho y Medio presta servicios específicos al Ministerio de Cultura y al Consejo Nacional de Cinematografía, dichas instituciones no han elaborado los mecanismos adecuados para solventar el mantenimiento de tales espacios.

Por los motivos anteriores, el Ocho y Medio como empresa cultural privada y basada en la autogestión se ha visto en la necesidad de diversificar su oferta de bienes simbólicos. En la actualidad, cumple funciones de producción y distribución cinematográfica entre otras:

...el Ocho Y Medio es más que una sala de cine, es mucho más que una pantalla. El Ocho y Medio para seguir siendo lo que es, para mantener sus salas y para que nosotros sigamos viviendo, hacemos películas, somos productores, somos realizadores, somos artistas, hacemos libros, hacemos publicaciones, brindamos servicios de operación, de programación, eso es lo que hace el Ocho y Medio, el Ocho y Medio es más que un cine, no es la pantalla, el Ocho y Medio es un espacio de creación permanente... (M. Andrade, comunicación personal, Noviembre 2012)

Igualmente, la representación de este cine como un espacio inédito y exclusivo depende del afianzamiento de lo antes descrito para posicionar una imagen que perpetúe la paradoja de los campos de circulación de bienes simbólicos que son restringidos, esto es: si bien se problematiza sobre la cuestión de la ampliación del público, se requiere igualmente del carácter endogámico del mismo. El crecimiento del público que asiste a Ocho y Medio supondría una amenaza a la particularidad de este espacio como un campo *inaccesible* que monopoliza la elaboración de criterios de gusto legítimos.

Las prácticas y disposiciones de gusto particulares que se han estructurado en el Ocho y Medio pueden observarse con mayor claridad en uno de los principales eventos de exhibición de producción alternativa que se presenta en Ocho y Medio –y otras sedes en la ciudad de Quito-, a saber: el festival de cine documental Encuentros del Otro Cine, o EDOC. Este evento presenta anualmente una selección de filmes documentales de autor de diversos lugares del mundo, y constituye un momento insigne en la interacción objetiva del público de Ocho y Medio.

El Festival EDOC es producido por la Corporación Cinememoria, institución que funciona desde inicios de esta década y que ha posicionado este encuentro de cine como el evento *obligatorio* para aquel público que *elige qué ver*. En general, dicho festival presenta una variedad de documentales que conjugan la investigación periodística, una mirada autoral específica y elementos cinematográficos particulares –música original, fotografía, edición del autor-.

Para Albino Fernández, Coordinador de Archivo y Muestras Públicas de la Corporación Cinememoria, la importancia de producir este tipo de muestras radica en que se brinda al espectador la posibilidad de ampliar su perspectiva cinematográfica mediante “herramientas narrativas que apelan a la inteligencia o sensibilidad del espectador.” (A. Fernández, comunicación personal, Junio 2012)

Este encuentro recibe mayormente a un público joven, sin excluir por esto a todos aquellos espectadores interesados en las temáticas que proponen los filmes –los cuales se articulan tomando como eje historias particulares contadas desde perspectivas políticas e históricas-; así, es claro que el público que se forma como espectador cultivado en el núcleo de Ocho y Medio es el mismo segmento que asiste a esta muestra de cine documental mundial. Los EDOC constituyen un momento significativo para el público apegado al cine alternativo, porque este evento les ofrece el espacio propicio para *pretender* descifrar correctamente las intenciones estéticas de los creadores inéditos.

En cuanto a la programación de Ocho y Medio, esta función fue originalmente responsabilidad de Rafael Barriga, especialista en cine que se dedica a la crítica cinematográfica y al desarrollo de proyectos afines. En sus inicios, Barriga trabajó como programador para Multicines CCI y Multicines El

Recreo, sin embargo, su búsqueda era conformar un espacio que le permitiera organizar oferta cinematográfica alternativa. Desde el 2001 programó para Ocho y Medio y se encargó de la edición de su periódico. En la actualidad tiene a su cargo la producción de varios proyectos estratégicos de Ocho y Medio, por lo que ha cedido la labor de planificar la grilla de programación a nuevos integrantes de la entidad. Rafael Barriga como agente social calificado para establecer nociones válidas de cultura, actúa como un “árbitro” de la distinción.

Barriga califica la oferta de Ocho y Medio como diversa, puesto que recalca que allí también se proyectan filmes de Hollywood o *aciertos* de Hollywood. No obstante, afirma que el ámbito de especialización de las salas se orienta hacia los éxitos del cine arte o películas de festival que no circulan comúnmente en salas comerciales. En promedio, en el cine Ocho y Medio se exhiben de 25 a 30 películas por mes.

Se cree entonces que estas cintas demandan de los espectadores una actitud contemplativa, que se origina en el *flechazo* que estos sienten cuando sintonizan con la percepción estética pura. Esta creencia –por la que apuesta el público de Ocho y Medio- opera como un derecho de admisión y adhesión inmediata de los actores implicados en la interacción instituida en este campo; se olvida por lo tanto que la percepción estética pura consiste en realidad en un proceso de aprendizaje previo que radica en la acumulación de saberes –capital cultural- relacionados a los bienes simbólicos ofertados.

Entendido como profeta cultural en el campo de la exhibición de cine alternativo en la ciudad de Quito, Rafael Barriga ocupa una posición clave como autoridad validada para establecer criterios de gusto y distinción simbólica en lo que respecta a las artes audiovisuales. Es uno de los miembros fundadores del espacio y pilar de su mantenimiento.

Ocho y Medio, en las voces de Mariana Andrade y Rafael Barriga, busca ofrecer una variedad de cine para una diversidad de públicos, basándose en la necesidad de salir de las coordenadas de un cine que califican como simplista y hegemónico. Esta representación, como hemos dicho, se fundamenta en la creencia de que los bienes simbólicos que procura Ocho y Medio escapan del

ámbito del gusto de los sentidos, para situarse en la esfera del gusto de la reflexión.

La proyección de películas de autor, en que predominan las convenciones estéticas que el director de las mismas selecciona, tiene un lugar predominante en Ocho y Medio, porque el disfrute del carácter artístico complejo de los filmes se impone como elemento fundamental de la experiencia que ofrecen las salas. Siendo la única entidad privada del país destinada a la muestra de cine alternativo del mundo, Ocho y Medio se distingue porque ha elevado el status simbólico del proceso que implica asistir *a ver algo diferente*.

En la sección que sigue, se hará una revisión de los elementos simbólicos que identifican al público de Ocho y Medio y le confieren su particularidad. Nos interesa principalmente que se develen las representaciones que sitúan al espectador de cine alternativo de estas salas como el asistente cultivado que por naturaleza prefiere filmes complejos a las producciones cinematográficas *mainstream*.

3.2 Descripción del agente social-espectador de cine independiente.

El objetivo que articula la presente investigación consiste en relacionar la construcción del gusto por el cine independiente y la búsqueda de distinción social del público que asiste a las salas de cine Ocho y Medio. En este sentido, la presente sección de este capítulo se corresponde al estudio de las disposiciones y prácticas de los agentes sociales- espectadores de filmes alternativos, quienes frecuentan asiduamente las mencionadas salas; puesto que aquel análisis nos permitirá vincular la construcción que el público de Ocho y Medio ha elaborado en torno al consumo de un tipo particular de cine y la tendencia de este grupo a distinguirse de la masa que prefiere el cine comercial.

La audiencia de estas salas independientes se compone fundamentalmente de espectadores asiduos a las mismas, así como de ciertos grupos de artistas e intelectuales. Hemos constatado que la mayor parte del público de Ocho y Medio

que tiende a la búsqueda de distinción social y cultural no es plenamente consciente de sus prácticas; por el contrario, aquellos agentes que ya *son* distinguidos, explicitan en sus representaciones y disposiciones aquello que consideran es una orientación natural hacia la alta cultura. Así, aquellos que buscan apropiarse de lo que Bourdieu denomina “los signos de la clase” se involucran en luchas simbólicas por participar en la definición de la cultura legítima y sus expresiones.

En términos generales, es posible identificar que el público espectador de cine independiente de las salas de Ocho y Medio corresponde a la fracción de clase media y media en ascenso de la ciudad de Quito; dicho público reside en sectores del Norte y Centro de la ciudad en su gran mayoría. Como agente social, el espectador de Ocho y Medio ha obtenido titulaciones de educación superior – que avalan su capacitación académica en carreras relacionadas a las ciencias humanas, artes visuales, comunicación y cine-, acumulando así un capital escolar significativo para nuestra investigación. En efecto, las titulaciones y años de escolaridad conjuntamente con el origen social determinan la configuración de las disposiciones culturales que el público espectador de Ocho y Medio construye tanto sobre la naturaleza de los bienes simbólicos que consume cuanto sobre la forma en que éstos son apropiados por tal segmento.

Si bien el público que frecuenta Ocho y Medio ha variado con el tiempo, es preciso señalar que corresponde a un sector *cultivado* de la clase media quiteña. Este segmento elige estas salas porque prefiere las expresiones artísticas complejas y estéticamente altas de los campos y subcampos concernientes al cine. Es entonces un público que selecciona sus consumos culturales y por supuesto, no los trata como simples mercancías:

Lo único que sé es que hay gente que como yo escoge lo que ve, sólo sé que hay un público que viene al Ocho y Medio que es más selectivo de lo que ve, más selectivo de lo que come, más selectivo de lo que oye, más selectivo de lo que lee. Entonces ése es mi público... (M. Andrade, comunicación personal, Noviembre 2012)

Es fundamental resaltar la importancia que tiene Mariana Andrade en lo que se refiere a la constitución y consolidación del público de sus salas de cine. Su figura, como agente social autorizado para definir nociones aceptadas de cultura, es trascendental en el mercado de bienes simbólicos de la ciudad. Su manifiesta

preferencia por las expresiones artísticas que se consideran elevadas estéticamente está en la base de las representaciones construidas en torno al Ocho y Medio, su oferta y su público. Dichas nociones ubican a nuestro campo de estudio como un espacio, que en palabras de Andrade, está apartado de lo “amorfo” y de la “masa”.

En este sentido, el Ocho y Medio como empresa cultural no se apoya en estrategias de marketing que tiendan a la masificación de la oferta del cine que circula en sus salas. Para Andrade, el reconocimiento de este espacio como *diferente* es la principal retribución simbólica que le interesa fortalecer y reproducir. Es claro que dicho reconocimiento se basa en una representación construida por el público exclusivo que interactúa en las salas; en parte tal audiencia se constituyó originalmente con amigos y conocidos personales de Andrade, cuyas posiciones en los subcampos relacionados con el cine independiente regeneran constantemente la dinámica de un campo restringido y cohesionado alrededor de las pequeñas salas.

Puesto que el periódico del Ocho y Medio dejó de circular después de diez años de circular impreso, las estrategias de difusión se han concentrado en la publicidad vía medios digitales y redes sociales. El alto costo que implicaba el mantenimiento de un periódico de distribución gratuita, así como la falta de posibilidades reales para consolidar una prensa libre –categoría en que Andrade ubica al periódico- significó la necesidad de diseñar estrategias de oferta exclusiva para grupos y comunidades reducidas en la ciudad.

Esto ha desembocado en la afinación de la programación y su ajuste a demandas mucho más específicas del público. Así, varios de los ciclos y muestras de cine tienen una direccionalidad muy delimitada, puesto que apuntan a fracciones muy específicas de la audiencia. Ejemplos de esto son las muestras de Cine de Montaña, ciclos de cine para la comunidad LGBTI, y recientemente la muestra de cine para público sordomudo.

Anualmente, según cifras proporcionadas por Andrade, estas salas de cine reciben a un promedio de 45.000 espectadores. Si bien el público no ha crecido con los años, se ha mantenido en aquel rango, lo que evidencia el funcionamiento de este espacio como un *nicho*, que debe su existencia y mantenimiento

justamente a ese carácter. Según Rafael Barriga, de los 3.500 a 4.000 espectadores que acuden mensualmente a Ocho y Medio, cada uno asiste en promedio dos veces por mes a las salas. Esto ha configurado un segmento de espectadores *fieles* a este cine, reforzándose así la representación de que este espacio *sacrifica* el crecimiento cuantitativo de su público en beneficio del mantenimiento de su *calidad*.

Así, de esta audiencia provienen los llamados “hombres de gusto”, quienes –mediante un proceso de depuración- consiguen apropiarse del modo adecuado de interpretación de los filmes alternativos, con lo que se distinguen de los espectadores que no disponen de los medios para hacer suyas y aplicar correctamente dichas formas de desciframiento, pero que aspiran conseguir este objetivo mediante la pretensión –o *bluff* en palabras de Bourdieu-, experiencia en que suelen exponerse y desvalorizarse.

Ciertamente, hemos observado que el público de Ocho y Medio tiende a seleccionar el filme antes de llegar a las salas, a diferencia de los clientes de los complejos multisala quienes asisten al cine casualmente y adquieren sus entradas según criterios no elaborados, como el horario de proyección o la resonancia de la película en medios de comunicación masiva y publicidad televisada. Se asocia al gran público con disposiciones estéticas funcionalistas y con el gusto por obras de arte realistas; otra representación que separa al cliente de cines comerciales del espectador de cine cultivado.

Como hemos señalado, la exclusividad de este espacio y su público se debe en gran parte a la oferta de filmes que en otras salas –a pesar de que muestren también cine alternativo- no pueden exhibirse por la dificultad de las gestiones requeridas para tal efecto. Así, Laura Godoy, Coordinadora de Programación de la Sala Alfredo Pareja Diezcanseco de la CCE, establece que en Ocho y Medio se proyectan ciertas películas con un costo de derechos elevado, lo que se solventa mediante el cobro de una entrada que bordea los cuatro dólares para el público en general. Esto evidencia, en alguna medida, la diferencia de públicos de ambas salas:

[Ocho y Medio] es excelente, pero también hay un costo, claro que es una entidad privada que tiene que buscar fondos para poder mantenerse. Pero también si se ve la diferencia de públicos, son públicos de estratos de clase alta, no me gusta decir

así... es clase media pero como más ilustrada, de la Universidad San Francisco, de la Universidad Católica... (L. Godoy, comunicación personal, Noviembre 2012)

En esta línea, Godoy indica que para el público que asiste de forma gratuita a la Sala Alfreda Pareja Diezcanseco –constituido por estudiantes secundarios y estudiantes de universidades públicas en su mayor parte- es complicado costear una entrada cercana a los cuatro dólares; asimismo, señala que el transporte y el acceso al barrio donde está ubicado el Ocho y Medio es complejo para aquellos clientes sin un medio de transporte privado.

Ya que la oferta cinematográfica de ambos espacios es bastante semejante –centrada en filmes de cine alternativo, experimental e independiente-, es importante para los fines de nuestra investigación revisar la distancia entre sus públicos. Esta oposición remite directamente al signo distintivo que otorga el asistir a Ocho y Medio; no simplemente se concurre allí por el filme, sino por la búsqueda de reconocimiento de los agentes pares y de los agentes legitimados para concederle.

Wilma Granda, la actual Directora de la Cinemateca Nacional de la CCE, caracteriza al público de Ocho y Medio como “elitista”, en virtud del capital social distinto del mismo: “Por ejemplo en el Ocho y Medio es un público más elitista creo yo, es un sentido de pertenecía distinta, de una condición social, económica y de posicionamiento social que es más alto digamos en la cuestión económica y eso les da un status distinto.” (W. Granda, comunicación personal, Noviembre 2012)

En general, puede afirmarse que el público de la Cinemateca Nacional es más diverso y amplio, puesto que incluye tanto a aquellos agentes *especialistas* en cine –como Granda califica a los espectadores de Ocho y Medio- cuanto a estudiantes secundarios, niños, amas de casa y empleados públicos:

En cambio nuestro público es mucho más diverso, está desde ese público hasta el otro, o sea aquel que no puede pagar la entrada, ése que necesariamente viene con el niño porque no tiene cómo dejarle en la casa, está el ama de casa, o el empleado público, hay un público más diverso acá, y creo que ese es un poco la difusión de la CCE en general, es un espacio más grande, más abierto... no es el especializado en cine, que puede ser el público del Ocho y Medio... es un cine independiente que es de élite...éste no es para eso, no es... (W. Granda, comunicación personal, Noviembre 2012)

Contrariamente a la imagen que Granda y Godoy ofrecen del espacio de la Sala Alfredo Pareja Diezcanseco –esto es como una sala de cine que tiende a la democratización del público y a la formación del mismo mediante la imagen- Rafael Barriga califica de la siguiente manera la diferencia de públicos entre ambas entidades:

...también he notado que son públicos muy diferentes, tengo la impresión...cada vez que he ido a la Cinemateca me he encontrado con un montón de empleados de la CCE, o sea me parece que son un montón de empleados y sus familias, y también hay un grupo de estudiantes universitarios, normal. (R. Barriga, comunicación personal, Diciembre 2012)

A pesar de manifestar no conocer exactamente cuál es el público de la Cinemateca Nacional, Rafael Barriga explicita su idea de que definitivamente son diferentes segmentos de la población los que asisten a Ocho y Medio y a la sala Alfredo Pareja. Además, Barriga comenta que estas últimas salas son incómodas y que el público asistente recibe un trato poco deseable. En este sentido, es preciso subrayar la importancia de Barriga como agente social legitimado para elaborar criterios de gusto en el campo del cine alternativo. Su influencia refuerza la representación de los espectadores de Ocho y Medio como un público que posee una disposición natural para apreciar cintas alternativas.

Más específicamente, el público que asiste con frecuencia a Ocho y Medio se identifica con la predilección de expresiones artísticas alternativas en varios campos y subcampos del arte, es decir, prefieren formas de “arte libre” que no pueden ser leídas empleando códigos conservadores o funcionalistas; esto incluye un marcado gusto por la música independiente que se produce y distribuye fuera de los circuitos *mainstream*. Puesto que Pierre Bourdieu establece que los gustos en música constituyen las disposiciones culturales más enclasantes, es trascendental señalar que el espectador de cine independiente de Ocho y Medio se muestra selectivo en cuanto a sus preferencias musicales.

En general, el gusto por el jazz y las bandas musicales independientes –en géneros como el *rock* y el *folk*- es una disposición ilustrativa del público amante del cine alternativo. Paralelamente, el espectador cultivado tiende a transformar el gusto por la música *común* –heredado y prefigurado por la cultura de masas- en un signo de humor e ironía. Podemos incluso señalar que el gusto secreto por géneros de música popular se convierte en una suerte de consumo vergonzante

del público cultivado, que esconde y/o re-significa su inclinación por ciertos ritmos populares.

Paralelo a la preferencia por la música independiente, se halla el gusto por la comida orgánica y/o vegetariana. Así, la cafetería del cine evita vender *snacks* ofertados en los cines comerciales –canguil, nachos, comida rápida y procesada- y elabora su menú en base a la demanda del espectador que escoge meticulosamente el tipo de alimento que consume antes de ingresar en las salas. La oferta de la cafetería incluye variedades de café, bebidas alcohólicas –siendo el vino tinto la bebida más demandada-, té de frutas, aguas aromáticas, ensaladas y platos gourmet y vegetarianos.

El público de Ocho y Medio se muestra afín a cultivar su estado físico, en general al momento de ordenar algo del menú de la cafetería prefiere opciones que sean bajas en grasa y calorías, pero además deja en claro su consumo reflexivo de alimentos orgánicos y producidos localmente. La realización de alguna actividad física –preferentemente yoga y pilates- o alguna clase de ejercicio alternativo complementa su preocupación por su condición física.

Es pertinente indicar que la bicicleta como medio de transporte se ha popularizado entre el público de Ocho y Medio, lo que da cuenta de su preocupación por temas afines al ambiente y su búsqueda por posicionarse como agentes sociales reflexivos y críticos en cuanto a los conflictos que enfrenta la ciudad en términos de movilidad. Si bien esta disposición no puede generalizarse a todo el público, es importante para los fines de este trabajo dejar constancia de la observación de que a nivel general los espectadores de Ocho y Medio prefieren formas alternativas de transporte.

Si bien una de las disposiciones más significativas que hemos constatado tiene que ver con el uso de elementos de vestimenta distintivos, no es afán de esta investigación generalizar sobre dichos signos. No obstante, podríamos indicar que el público de Ocho y Medio tiende hacia una vestimenta *européizada*, basada en atuendos informales pero bastante alienados hacia modas extranjeras. Al respecto, Ma. Del Carmen Oleas señala que los espectadores tienden a usar “los mismos lentes, la misma cartera...claro en el ser y decir: a mí deme un té de frutas y yo qué sé un chai...” (C. Oleas, comunicación personal, Agosto 2012)

La mayoría de espectadores de Ocho y Medio –a quienes hemos identificado como un segmento de la pequeña burguesía de Quito- se enfrentan constantemente al imperativo de la usurpación de una identidad social y cultural, puesto que tienden –no explícitamente- a la transformación de las posiciones de enclausamiento y al cambio de representaciones sobre las mismas. Por su parte, los intelectuales y artistas que ya han alcanzado distinción simbólica se involucran en una lucha por la definición y redefinición de las formas de la cultura legítima. En este proceso, los “árbitros de la distinción” están obligados a trascender los principios organizadores de la cultura legítima y a anunciar la entrada de nuevos modos de expresión estética.

El apartado a continuación se corresponde con la finalización del análisis que relaciona las prácticas y disposiciones propias del público de Ocho y Medio y su tendencia a una distancia cultural que lo distinga del público que frecuenta las salas comerciales con meros fines de entretenimiento.

3.3 Espectar cine independiente como práctica destinada a la distinción social.

El propósito de esta última sección es ofrecer un cierre a los análisis precedentes, de tal modo que sea posible establecer una básica pero importante relación entre el *habitus* configurado alrededor del consumo de cine independiente y la orientación de un público específico a la distinción simbólica, diferenciación que, sin dejar de lado el elemento económico, evidencia singulares aspectos de la fracción de clase media ilustrada en la ciudad de Quito.

El Ocho y Medio, como espacio de juego, es un campo en que se han instituido las relaciones entre ciertos agentes sociales que representan la legitimidad cultural y aquellos que buscan reconocimiento de los anteriores en virtud de su gusto por el cine alternativo. En términos generales, estos últimos actores constituyen un público que estará en constante tensión por *ascender* o ser

integrado al segmento autorizado para definir lo estética y narrativamente digno de verse. La interacción objetiva entre ambos grupos de agentes configura la estructura jerárquica del espacio de juego.

La creencia no reflexiva en la validez de lo que se disputa en nuestro campo de estudio motiva a los agentes a participar en el mismo. Lo que está en juego, en efecto, es la distinción simbólica que se alcanza solamente en la interacción continúa en el espacio de juego, es decir, el público del Ocho y Medio apuesta por ser distinto de un público cuyo consumo de bienes simbólicos –en particular de películas *made in Hollywood*– es irreflexivo y poco crítico.

Para María del Carmen Oleas, quien se desempeñó durante dos años como asistente de la directora ejecutiva del Ocho y Medio, los espectadores que asisten a estas salas no buscan originalmente alcanzar la actitud contemplativa que exigiría la percepción estética, sino que por el contrario pretenden reproducir una “pose” que se fundamenta en el *hacerse ver* tanto por aquellos que consideran agentes pares cuanto por aquellos agentes culturales legitimados.

En la era digital, las películas alternativas que se exhiben en nuestro espacio de estudio pueden conseguirse con bastante facilidad en la red, o bien en locales pirata –lo que resultaría más económico en términos prácticos–; así, el público que frecuenta Ocho y Medio lo hace en un intento por distinguirse del público que no es selectivo en cuanto a sus preferencias estéticas, para de este modo identificarse con aquellos grupos que representan la autoridad cultural:

La diferencia es que ir al Ocho y Medio implica una cosa súper social. Porque vas y te encuentras con gente que también va al Ocho y Medio. No sé...puede ser hasta cierto punto de identificación no. Que yo como quiero identificarme con esta persona que está yendo siempre al Ocho y Medio, voy para que esa persona me vea. O sea para que vea que somos iguales. (C. Oleas, comunicación personal, Agosto 2012)

Así, frecuentar el Ocho y Medio se corresponde con una serie bien definida de prácticas y disposiciones culturales que constituyen un *habitus* que abarca la vestimenta, el consumo de productos específicos antes, durante y después de la función, y la búsqueda de interacción con los agentes sociales considerados pares o con aquellos que representan la autoridad cultural legitimada para emitir criterios válidos sobre los filmes. Esta *ritualidad* supera en efecto el interés por ver la película.

Una de las disposiciones más representativas de dicho *habitus* del público de Ocho y Medio consistía en la *lectura* y análisis de los artículos y críticas cinematográficas publicadas en su periódico a propósito de la exhibición de cierta película o de la presentación de un ciclo de cine de autor. El *ser visto* con dicho periódico era un claro signo de distinción que hablaba no únicamente de la preferencia por un cine especial, sino del conocimiento profundo de los temas teóricos y estéticos que éste proponía:

Claro, ese periódico es parte de la pose... ¿me entiendes?, porque nadie lee. Pero estás con el periódico del Ocho y Medio. Y vas a ver esta película que este señor sí está queriendo introducir un problema teórico o un problema crítico...pero yo voy...igual ni leí, igual ni caché la película...pero ahí estuve...¿me entiendes? (C. Oleas, comunicación personal, Agosto 2012)

En la actualidad, el periódico del Ocho y Medio no circula impreso; en su lugar los artículos son publicados en la página web de la organización, lo que en cierto modo libera al espectador de cine alternativo de la *responsabilidad* de revisar los artículos relacionados a las proyecciones. Si bien es cierto que en muchos casos el periódico no era leído ni parcial ni totalmente por el público asistente, era considerado de *buen tono* llevar un ejemplar bajo el brazo antes, durante y después de la exhibición.

Los temas planteados por los artículos del periódico y su tratamiento en el curso de los análisis responden a la exigencia de mantener y reforzar el carácter complejo de los filmes alternativos, que no ofrecen soluciones o salidas cómodas, sino que apuestan por interpelar al espectador. En su mayoría, los artículos del periódico son escritos por especialistas en cine, comunicación y crítica cinematográfica; lo que significa que sus autores actúan también como agentes sociales autorizados para construir criterios aceptados alrededor de las cintas alternativas. La construcción de crítica sobre los filmes proyectados se produce dentro del mismo campo y responde a la necesidad de la elaboración de una interpretación exclusiva sobre los mismos. Con esto, se pretende establecer vínculos entre la intención creadora y la crítica, que en efecto no es más que una re-creación del bien simbólico. En el caso de la cinematografía local, los críticos y los realizadores configuran lo que Bourdieu denomina “sociedades de admiración mutua”, puesto que los creadores dependen de la imagen que sobre ellos elaboren los intérpretes y viceversa.

La complejidad temática y el intrincado tratamiento estético de muchas películas alternativas exigen que los espectadores posean un conocimiento de ciertos códigos de desciframiento, cuyo manejo y dominio imponen la urgencia de frecuentar constantemente las salas de Ocho y Medio y apropiarse de signos distintivos particulares que aparecen como naturales en los *conocedores* de cine alternativo. Esto porque la interiorización de lo arbitrario de la cultura se basa en el ocultamiento de las condiciones objetivas que permitieron su inculcación; así, el proceso de aprendizaje –luego insensible- resulta en una supuesta *competencia natural* para comprender y descifrar las intenciones estéticas de ciertos bienes simbólicos y sus sentidos ocultos más complejos.

De esta forma, el público que asiste a Ocho y Medio reproduce determinadas prácticas y disposiciones al momento de comentar la película, lo que incluye observaciones relativas al *casting* o la fotografía de la misma. Ma. Del Carmen Oleas apunta lo siguiente a este respecto:

...saben un número determinado de frases como “qué buena fotografía”, “el guión está mal armado”, “falló el *casting*”...entonces se aprenden que los encuadres o la presentación en imagen o la puesta en escena implica la fotografía...entonces ya ven como tres cosas que les gustaron y ya salen diciendo “qué buena fotografía”. (C. Oleas, comunicación personal, Agosto 2012)

La necesidad de reforzar su posición social como espectador crítico y selectivo evidencia la búsqueda de este público por ser reconocido como naturalmente distinto en virtud de su gusto inédito por el cine independiente. Esto, por otro lado, remite a la tensión subyacente que los espectadores experimentan en relación con su *ser* pequeño burgués. Puesto que una gran porción del público que frecuenta los complejos multisala puede también ser identificado con esta fracción de clase en la ciudad de Quito, los espectadores de Ocho y Medio precisan reforzar su distancia de aquel mediante la impostura de una supuesta altura cultural.

En palabras de Fernanda Andrade, en Ocho y Medio se ha constituido un “momento implícito” en que los espectadores se cruzan con sus semejantes –lo que tiene lugar comúnmente en la cafetería- para establecer intercambios de reconocimiento. Así, se entabla entre los mismos una “negociación” tácita que pretende asegurar la posición de clase anhelada.

La constitución de una estructura que abarca disposiciones y prácticas dirigidas a conseguir distinción simbólica requiere de una continua interacción entre los agentes sociales cuyas relaciones configuran el espacio de juego. Así, estos agentes se insertan en lo que Ma. Del Carmen Oleas denomina como “rituales de coqueteo” basados en la búsqueda de demostrar que se poseen unas mismas “necesidades culturales” enraizadas en el gusto académico que demanda una mirada independiente y pura.

Por otro lado, la industria del cine impone una misma lógica a la mayoría de géneros cinematográficos, puesto que todo filme –independiente o comercial- se distribuye a grandes escalas, sobre todo gracias a las copias en DVD y Bluray. Por esto, la diferencia entre espacios que exhiben películas hollywoodenses y las salas independientes, en este caso particular Ocho y Medio, está arraigada en la oposición entre los públicos a que ambas empresas apuntan.

En términos generales, el costo de los derechos de exhibición de películas de estreno son elevados para un cine como Ocho y Medio, pero pueden ser financiados por los complejos multisala, que a su vez no encuentran su mercado en la proyección de cinematografía alternativa:

El Ocho y Medio...yo que trabajé ahí te digo, las películas de estreno, las más top, los distribuidores te cobran una plata por pasarte la película, si no es de estreno solamente te cobran un porcentaje de la taquilla, el Ocho y Medio por no pagar esa plata no pone estrenos. Si no si pusiera, igual quisieran tener el estreno como cualquier otro cine. No quieren pagar los derechos, entonces van al re-estreno, a las películas viejas que solo te cobran un porcentaje de la taquilla... (C. Oleas, comunicación personal, Agosto 2012)

Para aquellos agentes involucrados en nuestro campo de estudio, Ocho y Medio está representado como un espacio cuya existencia es importante para la vida cultural de la ciudad de Quito, sin embargo consideramos que ante la posible ausencia de estas salas, emergerían en respuesta otros campos para la proyección de cine independiente, en vista de que existe un mercado medianamente importante para la circulación de este género de bienes simbólicos. A este respecto, Carmen Oleas señala lo siguiente:

No, yo creo que son bien importantes...porque sino dónde se van a ir a hacer los intelectuales los que van. No hay una importancia cultural... [...] si es que mañana deja de existir el Ocho y Medio no quiere decir que se acaba el cine en el Ecuador o la producción, ni el consumo tampoco. La gestión de estos espacios igual que la producción artística es una cosa súper egoísta. Porque les sirve solamente a los

que están ahí metidos, ahí adentro. Si es que mañana deja de existir el Ocho y Medio...yo me acuerdo que cuando era joven en los Multicines había una vez al año un festival de cine arte, eso era repleto, entonces qué pasa si mañana deja de haber el Ocho y Medio...le dan más plata al Multicines, la gente que está hecha la importante allá, va a hacerse la importante una semana en los Multicines y ya... (C. Oleas, comunicación personal, Agosto 2012)

Es claro que quienes administran las salas de cine comercial no buscan atraer a un público que prefiera cintas alternativas, si bien en algún momento organizaron festivales destinados a ese propósito; tal fue el caso del Festival “Quito te Muestra” creado por Multicines en el año 2002. La admitida trascendencia de estos espacios en la vida cultural de la ciudad corresponde a una representación que se estableció en el seno de un público ilustrado, fracción que consecuentemente se auto-identifica como el segmento que debe *llevar la cultura* a los sectores que considera estar menos incluidos en la misma.

La exhibición de cine independiente tiene históricamente su espacio más importante en la Cinemateca Nacional de la CCE, institución que gestiona mensualmente la proyección gratuita de cinematografías de varios lugares del mundo. Estrictamente, podría decirse que los ciclos de cine presentados en la sala Alfredo Pareja Diezcanseco son más diversos, no obstante su público es visiblemente diferente al de Ocho y Medio. Ulises Estrella, quien inició la Cinemateca Nacional y la dirigió por casi treinta años es posiblemente el agente social más significativo en el campo de la exhibición de cine alternativo en la ciudad de Quito.

Laura Godoy, reconoce en Ulises a un “maestro” que introdujo a un importante segmento de la ciudad al lenguaje cinematográfico. Ciertamente, Estrella emprendió la creación de talleres de crítica e interpretación, así como formó los primeros cine-club de Quito, donde indudablemente iniciaron un proceso de aprendizaje –entendido como una trayectoria de apropiación de los códigos de desciframiento de los significados propuestos por las cintas- aquellos agentes que en la actualidad orbitan alrededor de Ocho y Medio y ostentan autoridad cultural en el campo del cine experimental.

Nos parece digno de resaltarse la representación que la funcionaria de la Cinemateca tiene sobre las cintas alternativas que se exhibían allí y de los sentidos que se construían sobre ellas: “...yo era la muchacha que me sentaba al

último, la que escuchaba, temblaba cuando ya se terminaba y tenían todos que hablar. Y Ulises siempre me preguntaba y me decía que así me equivoque tengo que hablar.” (L. Godoy, comunicación personal, Noviembre 2012)

Es evidente que la noción de *estar equivocado* o *no entender la película* impone una sensación de temor en el público *devoto de la cultura* que desea acceder a los espacios dominados por los *profetas culturales*. Si bien Godoy actualmente ocupa una posición determinante en el campo de la distribución de cine alternativo en la ciudad, se inició como parte de un público que se insertó en la esfera de lo *válido de la cultura* mediante un proceso de interacción continua – de adoctrinamiento en fin- con la fracción de artistas e intelectuales de la ciudad.

Igualmente, el percibir la propia comprensión de la temática de una cinta como errada o básica da cuenta de la preeminencia de una representación de acuerdo con la cual existirían sentidos *naturalmente* correctos al momento de interpretar un filme. Se escapa de vista entonces la construcción objetiva – histórica- de esos sentidos y de las representaciones que validan tanto los criterios de interpretación cuanto la autoridad en materia cultural de los agentes sociales que los emiten.

Si bien Godoy reconoce una diferencia objetiva entre los públicos que visitan Ocho y Medio y la sala Alfredo Pareja, la funcionaria –que se inició en el campo de la exhibición cinematográfica como integrante del público de los cineclub de la Cinemateca- coincide en la percepción de la trascendencia del cine alternativo en el proceso de formación de un público sensible, creativo, crítico y cultivado:

...[el cine alternativo] nos va formando al público y nos va transformando en un consumidor cultural, sensible, que nada tiene que ver con el cine comercial, donde el espectador lo único que hace es pagar una entrada, va y compra su canguil y no interactúa con la película... (L. Godoy, comunicación personal, Noviembre 2012)

Por su parte, los espectadores de Ocho y Medio corresponden a una fracción de clase que está involucrada completamente en el juego de la lucha continua por mantener su estatus. Dado que la clase media en la ciudad de Quito no es un segmento socialmente unificado, es posible asegurar que “las distancias aquí [en Quito] de consumo están cruzadas con una cosa de clase y con una cosa

de separarte de los de tu misma clase y de otorgarte un estatus desde tus gustos...” (F. Andrade, comunicación personal, Agosto, 2012).

Finalmente, el público de Ocho y Medio está constantemente enfrentado al ámbito del *parecer*, puesto que debe mostrar su natural inclinación por el cine alternativo y sus expresiones artísticas complementarias. Esto demanda de los espectadores un cuidado de la forma en que se reproducen las disposiciones y prácticas que le otorgan altura cultural, siendo la preponderancia de la forma de percibir sobre lo percibido la principal fuente de distinción. El instruirse en lo que Bourdieu denomina “programas de percepción” –y poseer los medios y condiciones necesarios para dicho fin- es el mecanismo primordial de la constitución de una preferencia por un tipo particular de cinematografía.

Los criterios de gusto de este público funcionan en último término como líneas de división entre fracciones de clase y perpetúan la dominación simbólica de unas sobre otras; con lo que ciertos segmentos aparecen por naturaleza inclinados a la estilización de la vida mediante el arte. No obstante, el gusto por el cine alternativo que se exhibe en Ocho y Medio debe ser asociado con formas de aprehensión y relacionamiento con el arte que son socialmente construidas en un momento dado de la historia.

A continuación, concluiremos resaltando los aspectos fundamentales de este estudio así como aquellos elementos que no pudieron ser cubiertos en el mismo pero que guardan relación con el objetivo general de esta investigación.

3.4 Conclusión

En términos generales, esta disertación estuvo motivada por la observación de las prácticas y disposiciones culturales particulares del público de Ocho y Medio, en su proceso de consolidación como un campo restringido de producción simbólica. El vincular dichas prácticas y la búsqueda de distinción social del segmento de la clase media cultivada de Quito que apuesta por las mismas figuró como su objetivo central. Así, el análisis del gusto por el cine alternativo es

asociado aquí con las condiciones objetivas que permiten la construcción de formas específicas de aprehensión y categorización de los bienes simbólicos que circulan en las salas de Ocho y Medio.

Los pasajes incluidos de las entrevistas realizadas durante la investigación corresponden a las reflexiones e información ofrecidas por los actores sociales cuya experiencia en los campos artístico e intelectual de la ciudad les ha permitido devenir en agentes icónicos de la construcción de una representación que otorga distinción al público espectador de cine independiente y/o alternativo en el Ocho y Medio. Así, este público se ha caracterizado como una audiencia selectiva y alejada del gran público masificado que acude a las salas de cine comercial con fines que no superan la necesidad de esparcimiento y ocio.

Como se mencionó en el capítulo precedente, la mayor parte del segmento de espectadores que frecuentan estas salas no explicita su búsqueda de distinción, por lo que, para los fines de esta disertación, se consideró prudente realizar observaciones sistemáticas de las disposiciones del público y conjugar las mismas con las nociones establecidas por los agentes mencionados anteriormente, puesto que estos tienen una importancia trascendental al momento de configurar lo que se entiende como cultura legítima en Quito.

Si bien se propuso una suerte de antagonismo entre los productos del cine alternativo y aquellos del cine comercial o *mainstream*, no pretendemos que esta esquematización sea objeto de una oposición categórica, puesto que como señalamos, muchos filmes alternativos incluyen, en el proceso de su realización, ciertas convenciones objetivas, temáticas y estéticas identificadas con cintas propias del cine comercial. Adicionalmente, estas últimas suelen, por su parte, proponer narraciones que constituyen una dimensión provechosa para elaborar análisis significativos a nivel socio-histórico, tecnológico y estético. En este sentido, si bien no constituyó un objetivo de esta investigación, planteamos la idea de que ambos tipos de cinematografía producen bienes simbólicos cuya multiplicidad es propicia para comprender las particularidades históricas del estado objetivo de varios campos sociales.

Por otro lado, creemos pertinente mencionar que por motivos de tiempo no se incluyó un análisis sobre el estado de la producción cinematográfica nacional

contemporánea. Este campo de producción simbólica se encuentra probablemente en el momento más importante de su historia, a pesar de lo cual atraviesa un obstáculo actual relacionado con la esfera de consumo de la producción nacional, a saber: no obstante el crecimiento contundente de la realización fílmica nacional – de ficción y documental- durante los últimos seis años, la audiencia para dichas cintas no se amplía, peor aún no parecieran existir condiciones favorables para su llegada al gran público del país.

Ciertamente, este conflicto se relaciona con una crisis en la elaboración de guiones, problema que entre otros factores es causado por el sesgo exclusivista que articula la creación de la mayoría de filmes de ficción, escritos y dirigidos –en número importante- por agentes emblemáticos de los campos artístico e intelectual de la ciudad.

En general nos ha parecido fundamental resaltar que tanto los espacios donde se exhiben cintas alternativas cuanto los complejos multisala donde se proyecta cine comercial son subsidiarios de la lógica de consumo de bienes simbólicos, es decir que ambos circuitos funcionan como campos dispuestos para la circulación de productos de la cultura, por lo que dependen exclusivamente de la formación de un público consumidor que acepte involuntariamente las convenciones y representaciones sociales que sostienen la creación y distribución de ambos géneros de filmes.

Para concluir, diremos que este estudio podría presentar un espacio de análisis para una posterior comprensión de los rasgos más velados de la identidad social de los diferentes segmentos de clase de la ciudad de Quito. Las representaciones elaboradas alrededor del consumo de cine independiente evidencian la urgencia y pertinencia de analizar la fracción de clase media de la ciudad desde perspectivas que sobrepasen el estudio estadístico de su composición y ofrezcan la posibilidad de develar los sentidos ocultos que estructuran las formas de dominación que escapan de la esfera económica para ubicarse en las campos de existencia de lo social cuyo estado aparece como una configuración natural, distanciada de las condiciones históricas y sociales que permitieron su establecimiento.

4. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Quito Editorial Rayuela, 2010.

Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México D.F., Taurus, 2002.

Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

Deltell, Luis; García, Juan; Quero, Mercedes. *Breve historia del cine*, Madrid, Editorial Fragua, 2009.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Ediciones Guardarrama, 1957.

Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002.

Young, Paul; Duncan, Paul. *Cine artístico*, Colonia, Taschen, 2009.

REVISTAS:

Benjamin, Walter. *La recepción de la obra de arte*. Difusión Cultural del BCE, No. 6 Quito, 1987.

Cueva, Juan Martín. *La ley de Fomento al Cine Nacional*. Revista Nacional de Cultura Encuentros, No. 10, Quito, 2007.

De la Torre, Diego. *Un eterno inconforme*. Artes Cultura Diario La Hora, No. 784, Quito, 2012.

Fiallos, Pablo. *Ocho y ½: ya son 10 años*. Revista Q, No.18 Quito, 2001.

Granda, Wilma. *Cronología del cine ecuatoriano*. Revista Nacional de Cultura Encuentros, No. 10, Quito, 2007.

Juanes, Jorge. *El pop art y la clausura del arte aurático. La americanización de la modernidad* (compilado por Bolívar Echeverría), México D. F., 2008.

Marquina, José. *De John Wayne a Al Pacino o cómo aprendí a no preocuparme y amar el cine norteamericano. La americanización de la modernidad* (compilado por Bolívar Echeverría), México D. F., 2008.

Serrano, Jorge Luis. *Una cierta tendencia del cine ecuatoriano. Revista Nacional de Cultura Encuentros*, No. 10, Quito, 2007.

INTERNET:

Calderone Mónica. *Sobre violencia simbólica en Pierre Bourdieu.* Internet. <http://www.latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/viewFile/172/167> Acceso: (21/03/2014)

Carpio Rocío. *Autorepresentación: el errado encargo del cine ecuatoriano.* Internet. <http://gkillcity.com/articulos/chongo-cultural/autorepresentacion-el-errado-encargo-del-cine-ecuatoriano> Acceso: (03/06/2014)

Diario El Telégrafo, Redacción Cultura. *El cine es un negocio, lo pensamos como tal y necesitamos que así sea.* Internet. <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/el-cine-es-un-negocio-lo-pensamos-como-tal-y-necesitamos-que-asi-sea.html> Acceso: (23/01/2014).

Diario El Telégrafo, Redacción Cultura. *Los EDOC marcaron el pulso cultural de Quito.* Internet. <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/los-edoc-marcaron-el-pulso-cultural-de-quito-cartelera.html> Acceso: (03/06/2014)

TESIS:

Granja, Juan Manuel. *Análisis organizacional de las estrategias de difusión de las salas de cine alternativo de Quito*, Quito, PUCE, 2009.

5. ANEXOS:

Entrevista a Ma. Del Carmen Oleas

Socióloga con mención en Desarrollo de la PUCE, tiene un posgrado en gestión cultural en el IDAES, y está realizando la tesis de la Maestría en Estudios Culturales de la UASB; su línea de investigación es la teoría del arte. Trabajó desde el 2004 hasta el 2006 como asistente de Mariana Andrade, Directora Ejecutiva del Ocho y Medio.

Agosto, 2012

¿Qué lugar tiene el cine dentro de las expresiones culturales y estéticas?

A mi me parece que el cine es una de las artes que se ha industrializado, entonces ocupa un espacio cultural más en la cultura de masas que en la alta cultura, o sea yo le vería más como una expresión de cultura popular que como un arte al cine. O sea se ve eso claramente también en las taquillas de los cines, las películas más taquilleras no son las que tienen mucho contenido digamos social o artístico (entre comillas), sino son estas películas que son hechas desde el punto de vista del consumo, que quieren vender, que buscan vender. Entonces desde ese punto de vista me parece que el cine ocupa un lugar bien importante pero en la cultura de masas, más que en la alta cultura.

Y no sé estéticamente...la estética del cine abarca un montón cosas, pero igual que la industria responde a consumos culturales, a lo que la gente le gusta consumir, entonces responde a gustos estéticos de masas igual, me parece a mí.

¿Y tú consideras entonces que el cine se puede categorizar o se puede decir que es un arte propiamente o más lo que tú has dicho, una expresión cultural popular, de masas?

Más como un producto, pero o sea eso no quiere decir que no sea arte también, porque no se puede separar tampoco al arte de lo comercial, porque es también una dicotomía ahí que a veces se contrapone pero es necesario, porque si no consumes arte simplemente no existe. O sea no se vale que un pintor pinte un cuadro y si nadie ve o si nadie consume ese cuadro, es como si no existiera. Entonces si me parece que el cine es un producto pero el arte también es un producto.

Pero no estaría destinado a esa contemplación de la pintura por ejemplo, de las artes plásticas. O sea, ¿es posible que exista un ejercicio de la contemplación en el cine igual que en la pintura, en la música, bueno sobre todo en la pintura?

Yo creo que sí, pero ahí habría que diferenciar al cine como producto comercial y el cine como producto artístico. Entonces en el momento en que se logre categorizar eso tal vez ahí podrías decir este cine se puede contemplar y este cine se debe consumir o se debe comprar digamos.

Y... ¿qué lugar ocuparía en este sentido el cine independiente, el cine independiente podría llegar a ser en un momento ese cine que puedes contemplar en contraposición a ese cine que consumes y que compras como cualquier cosa?

Es necesario primero definir lo que es cine independiente, porque hay cine independiente que está mucho más aproximado a las estéticas y a las composiciones digamos del cine de Hollywood. En cambio, hay cine independiente que está más allegado a las expresiones de arte visual, al video arte y cosas así. O sea en realidad no sé si es que dentro del cine independiente podría haber una subdivisión digamos. Pero tal vez si, si es que se llega a hacer esta subdivisión, si creo que una parte o una rama de este cine independiente si estaría destinado a la contemplación.

...Que es más este cine relacionado a expresiones de arte visual, de video arte que me decías tú...

Me parecería, pero estaba pensando...quién quita que a alguien le de este estado de contemplación o le produzca este estado de contemplación una película de cine comercial. No sé, puede a alguien "The Avengers" producirle esta contemplación o esta introspección o esta cosa que te produce el arte. No sé...o sea que a mí no me produzca eso, no quiere decir que a otras personas no les pueda producir.

...Como por ejemplo Zizek, que ve cualquier película de Hollywood y saca grandes reflexiones teóricas e intelectuales sobre el tema. Pero nos hemos fijado en esta investigación que por ejemplo, ya centrándonos en el Ocho y Medio en Quito, existe un cierto público que asiste a las funciones de cine independiente y demás eventos, festivales, presentaciones especiales de directores específicos, europeos, o del mundo, y hemos visto cómo ciertos comportamientos se repiten en este público y están como destinados a justificar que el cine independiente es radicalmente diferente del cine comercial porque el cine independiente llega a elevar a la persona al punto de la cultura, al punto de la reflexión intelectual. Está siempre esa pugna entre ambos cines, ¿eso es así...existe esa división tajante o no?

Es lo que te decía hace un rato no, la gente que va al cine a ver cine independiente al Ocho y Medio, a ver cine arte o como le quieras llamar, si me parece a mí que están montados en una pose terrible porque personalmente te digo, yo consumía un montón de cine independiente, o sea me encantaba, me encantaba, pero después de trabajar en el Ocho y Medio me di cuenta de que la gente que va es por pura pose, porque no van por esta contemplación que se busca en el arte, no van por esa gana de introspección o esa gana de retroalimentarse de una expresión artística. Me parece que van porque es en el Ocho y Medio, porque ahí le va a ver el fulanita que también está sentado en esta pose, porque las mismas películas puedes comprar en el pirata. O sea no es necesario que vayas al cine.

...Pero no es que tú ibas constantemente el Ocho y Medio...

No, porque tengo miles de películas independientes compradas en el pirata, no sé...en Internet, en cualquier lado.

...La diferencia sería que ir al Ocho y Medio es como una forma de distinción del público...

La diferencia es que ir al Ocho y Medio implica una cosa súper social. Porque vas y te encuentras con gente que también va al Ocho y Medio. No sé...puede ser hasta cierto punto de identificación no. Que yo como quiero identificarme con esta persona que está yendo siempre al Ocho y Medio, voy para que esa persona me vea. O sea para que vea que somos iguales.

¿Y este público es en general de clase media no? De clase media o clase media alta...no se puede decir que se ha masificado el consumo de cine independiente en este tipo de salas no...

No inclusive el Ocho y Medio...o sea...cuando yo trabajaba ahí...supongo que no habrá cambiado, habían funciones que se cerraban, que se cancelaban porque no iba nadie. Había funciones a las que iban dos personas, es más yo una vez fui a una función que la que estuvimos dos personas. Entonces no me parece que sea...me parece que es una cosa...es como un ritual digamos, ir al Ocho y Medio. O sea voy al Ocho y Medio para ponerme mi disfraz de intelectual, mis lentes de intelectual, irme a tomar mi café de intelectual y poder entrar al cine con una cerveza. Es todo este ritual, y que toda la gente que también está entrando, que también se puso su disfraz de intelectual y que también se tomó su café y entró al cine con su cerveza, me están viendo que yo estoy haciendo lo mismo que ellos. Porque lo mismo puedo hacer en mi casa. Y no es cuestión de que "¡ay! la calidad de los 35 mm", porque seamos sinceros, en el Ocho y Medio la mayoría de películas que pasan son digitales ahora.

Claro ya en la era digital no se puede decir que el valor agregado de ver un cine diferente es el formato. Ya la mayoría están digitalizadas y no hay ese plus que le daba ese matiz de que era especial, de que era diferente, de que no estaba dentro de la industria del entretenimiento. ¿Y tú consideras que este consumo de cine en su mayor parte puede estar destinado a que te vean?

Sí claro, inclusive no sólo la ida al cine Ocho y Medio, la ida al Cinemark también. No hay diferencia en los rituales de comportamiento de ir al cine, de la acción de ir al cine, yo creo que no hay diferencia. Es igual un ritual...porque ahora que he vuelto a ir al cine...al Cinemark...porque justamente desde que trabajé en el Ocho y Medio ya me quedé así harta...harta de cualquier cine, independiente, comercial, Hollywood, todo...entonces ahora he estado volviendo a ir al Cinemark...y claro, es la misma pose, o sea las chicas...no entiendo para qué se arreglan, maquillan tanto si vienen a meterse en un cuarto oscuro, pero es todo ese ritual anterior no, de arreglarse, subirse en el carro, llegar al cine, comprar la entrada y meterte en el cuarto oscuro. O sea es el mismo ritual...porque en ese lapso...desde que saliste de la casa hasta que te metiste en el cuarto oscuro, te encontraste con el fulanita, comiste creps con el de allá, no sé. Es el mismo ritual de identificación.

...La única diferencia es que en el Cinemark te puedes comprar canguil y en el Ocho y Medio no puedes comprar canguil y te venden cerveza o un vino...o algo vegetariano...

Claro, es que es la pose. Haber...yo no te voy a decir que hay gente libre de poses, o que yo no tengo poses...porque obviamente todos tenemos. Pero tal vez las poses de otras personas, más...no tienen que ver con este deseo de identificación intelectual que tienen las personas que van al Ocho y Medio...

...Claro...porque no es como una búsqueda teórica en sí...no es una búsqueda teórica en el sentido de que no se quiere resolver con la ida a ver una película de cualquier director un dilema teórico o un dilema académico. No es que se va en busca de una explicación de que tal vez esta película resuelve problemas de la teoría...se puede ir con ese pretexto...

Ni siquiera pienso que vayan con ese pretexto. Porque además...ahora el periódico del Ocho y Medio no circula en impreso. Pero cuando circulaba en impreso, yo en más de una casa vi que se ponía para que se orinen los perros el periódico del Ocho y Medio. O sea...nadie leía.

...Yo en una revisión de algunos periódicos, de editoriales y de entrevistas que se ha hecho, veo que son artículos muy elevados intelectualmente...de personas que quieren introducir un sentido muy intelectual en una crítica del cine por ejemplo. No lo quieren hacer desde la perspectiva de la técnica ni de un simple análisis filmico, sino que se quiere introducir problemas que se han pensado en la sociología, en la filosofía incluso, en el cine...eso se ve en el periódico del Ocho y Medio.

Claro, ese periódico es parte de la pose... ¿me entiendes?, porque nadie lee. Pero estás con el periódico del Ocho y Medio. Y vas a ver esta película que este señor sí está queriendo introducir un problema teórico o un problema crítico...pero yo voy...igual ni leí, igual ni caché la película...pero ahí estuve...¿me entiendes?

...O sea ¿tú crees que hay gente que sale y no entiende la película?

Totalmente...claro y se saben un número determinado de frases como "qué buena fotografía", "el guión está mal armado", "falló el casting"...entonces se aprenden que los encuadres o la presentación en imagen o la puesta en escena implica la fotografía...entonces ya ven como tres cosas que les gustaron y ya salen diciendo "qué buena fotografía". Para mí el cine no tendría...el arte en general no está...todo tipo de arte, el arte visual, la danza...no está para resolver problemas teóricos, yo creo que el arte tiene la única función de ser arte. Que para responder problemas teóricos están los teóricos que quieren escribir, no literatura, sino escribir teoría. Entonces ponerle al arte a querer que responda un problema teórico, me parece forzarle. Me parece una posición muy forzada.

...Y qué opinión te merece esta cuestión de que se está institucionalizando o la cultura...con el nuevo proyecto de la Revolución Ciudadana se está institucionalizando o re-institucionalizando la cultura, el arte. Y nos hemos dado cuenta de que este público o mucho de este público asistente con estas poses, con este deseo de distinguirse de la masa que consume Hollywood llega a estas instituciones y oficializa sus posiciones, lo que para ellos es lo cultural legitimado, lo que para ellos es arte, lo que para ellos es cultura, lo que para ellos si puede merecer que se haga una exposición...

Obviamente es así, o sea a mi parece terrible que los ejes programáticos del Ministerio de Cultura...entre los ejes principales esté la decolonialidad...la decolonialidad es un problema teórico, más que nada. Yo creo que la decolonialidad no se puede resolver en la práctica ni en lo visual, obviamente no en lo visual. Haber...la colonialidad de lo visual no viene...viene más allá de lo que ves...es cómo lo ves...porque el simple hecho de que cuando naces dicen que los ojos son redondos, que cuando naces ves todo como un ojo de pez...y que tu cerebro se acomoda para ver todo plano después...si te das cuenta a los lados tú ves borroso. Pero cuando eres niño ves todo claro...entonces desde ahí empieza la colonialidad del ver...la mirada colonizada, porque no vemos como deberíamos ver. Susan Sontag dice que el solo hecho de tener una cámara al frente ya cambia todo lo estás viendo. Entonces querer decolonizar la cultura, o querer decolonizar las expresiones artísticas a través de una cámara...qué instrumento más colonial que una cámara...entonces la decolonialidad...o las industrias culturales que es otro de los ejes programáticos del Ministerio me parece que es un chiste, en el que se quieren tapar todas las estupideces que están haciendo...y dicen "claro, es que yo estoy trabajando en decolonialidad", "estoy queriendo que las expresiones artísticas salgan decoloniales"...¿cómo quieres una expresión artística decolonial si les estás pagando?...¿qué instrumento más colonial que el dinero? Entonces esta institucionalización de la cultura me parece que es un chiste. No tiene camino, no está encaminada a ningún lado. Tomaron cuatro cosas que les sonaron bonitas o que pensaron que les podían servir, le pusieron ahí como ejes programáticos del Ministerio, que ahora todos los proyectos que sale plata del Ministerio debe responder a uno de esos ejes programáticos...o nuevas identidades...¿cómo nuevas identidades? Las identidades están en construcción todo el tiempo, todo el tiempo estamos construyendo las identidades, ¿cómo puede haber una nueva? O ¿cómo puede haber una vieja?

Entonces a mi parece que esta institucionalización de la cultura es una disculpa para poder entregar la plata a gente o poder robar la plata o yo qué sé...

...Hemos visto cómo personas que se decían gestores culturales o artistas visuales fueron a ocupar sitios privilegiados dentro de ciertas instituciones y hay muchos que dicen que estos grupos son nuevas burguesías, no como revolución realmente, sino como grupos que forman nuevas hegemonías...y vemos cómo estas personas deciden qué se ve o qué se consume en cultura, deciden hacia dónde va destinada la plata, deciden qué expresiones culturales o estéticas merecen realizarse y cuáles no, pero tú me dices que es bajo criterios casi arbitrarios...

Si, o sea son problemas que se han planteado en la teoría y que se han querido resolver en la teoría...o sea las nuevas identidades...y yo no creo que se puedan resolver en prácticas artísticas. Porque haber...hablemos de Bacon...pintaba estos cuadros con las caras deformadas, totalmente atormentadas, porque no podía sacar su identidad, porque él era gay y claro a mediados del siglo pasado era terrible y el papá le mandó

sacando, persecución de los nazis, etcétera. Eso me parece una expresión de una nueva identidad. El Ministerio jamás te daría plata para eso.

...¿En qué invierte el Ministerio?...

Verás el Ministerio tiene cuatro ejes programáticos. Uno que son industrias culturales, uno que es decolonialidad, uno que es nuevas identidades y otra más...otra tontera más que no puede pensar desde la práctica artística. Entonces estos cuatro ejes programáticos...tú tienes...cuando presentas un proyecto al Ministerio tú tienes que justificar que tu proyecto si entra dentro de alguno de estos cuatro ejes...y el Ministerio, si es que le parece que es coherente te da la plata. Pero, haber...pensemos en un festival de marimba en Esmeraldas, te piden una plata para iniciar el festival de marimba y para lo que piden plata es para alquilar los equipos de amplificación, alquilar las tarimas, alquilar las sillas...pero el simple hecho de que le amplifiques a una marimba...dónde entra la decolonialidad, si es que la marimba ya está distorsionada por un instrumento colonial que es el amplificador. O sea es ilógico que en la actualidad se pueda hablar de decolonialidad dentro de la práctica. Yo creo que José Luis Brea nos dice que la colonialidad viene desde el ver. O sea que primero hay que aprender a ver de manera decolonial para luego producir de manera decolonial. ¿Cómo quieres producir de manera decolonial antes de ver de manera decolonial? Entonces todos los ejes del Ministerio tienen estas rupturas digamos teóricas, ideológicas, de concepto y claro ellos deciden qué es decolonial...

...Claro incluso muchos no son formados en ciencias sociales, no han estudiado el tema de la cultura a fondo...pero se volvió una moda hablar de eso...Y ya en el campo del cine existe una institución producto de la Revolución Ciudadana que es el Consejo Nacional de Cine, ¿pasa lo mismo ahí? O es diferente...

Yo no sé exactamente cómo funciona el Consejo de Cine, porque funciona ahí mismo pero es autónomo del Ministerio. Entonces yo creo que ellos no responden a estas cosas...ejes programáticos ni nada de eso. Porque es ridículo no. Pero no sé bajó qué criterios entregan tampoco la plata ello.

...Y pasando a la cuestión de la producción, ¿cómo ves que ahora es la producción cinematográfica en el Ecuador, qué crees que se está produciendo, qué temas se están tratando?...

Yo creo que la producción cinematográfica ahora tiene un muy buen pro, que es que los cineastas han logrado agremiarse y sobre la base de este gremio que han creado los cineastas se ha dado mucho incentivo a la producción. Siempre es bueno...aunque yo no esté de acuerdo con las cosas que se están produciendo, siempre es bueno que se estén produciendo cosas...cualquier cosa, porque eso implica trabajo no, para cualquier persona, desde las personas que cargan los cables hasta para el director. En cuanto a los temas que se tratan...para mí siempre ha sido una...yo creo que el Ecuador se quedó inevitablemente en la época del indigenismo. En todas las artes, y el indigenismo se presenta como esta reivindicación de los movimientos indígenas y de los pueblos oprimidos...pero para mí el indigenismo y todo lo que vino después, el realismo mágico, y

hasta ahora... por ejemplo la película del Sebastián Cordero "Ratas, ratones y rateros", "Rabia" y eso...es una forma de auto-exotisarse. Porque las realidades que cuenta el cine ecuatoriano son realidades que no cuenta el cine de Hollywood ni el cine polaco, ni el cine independiente austriaco. Entonces como esas realidades no cuentan estos cines, por los cineastas de aquí es una fórmula súper fácil. De decir "cómo ellos no han visto esto, les muestro lo que ellos no han visto", más que pensar en cómo les voy a llamar la atención con algo...o cómo les voy a llamar la atención de verdad, no cómo les voy a *shockear*. Ni cómo me voy a exotisar yo como latinoamericano para que ellos...

...Claro de ahí que los temas se basen en la marginalidad, la migración... en los problemas sociales con los que más se conoce a la región.

Exactamente.

...¿Y eso no se puede ver positivamente como que está respondiendo a un tiempo y a una historia específica?...

Verás, es lo que yo les digo a mis estudiantes en clases, el arte es un discurso occidental, entonces a partir del arte como discurso occidental nosotros como latinoamericanos andinos no entramos en este discurso... ¿cómo entramos en este discurso?...de la única forma: siendo el otro. Y ¿cómo somos el otro dentro de ese discurso?, enseñando las realidades de aquí. Solamente mientras seamos el otro dentro del discurso del arte, mientras estemos relacionados con la naturaleza, con los bajos instintos, con la marginalidad, con todo lo que es el otro de occidente, entonces ellos nos van a necesitar, porque solamente así pueden definirse ellos como occidente...mientras existamos nosotros. Pero en el momento en que nosotros queramos contar una historia desde el lado no exótico, desde el lado no del otro, a ellos no les va a interesar.

...Se me ocurre que por ejemplo en Alemania, una sociedad híper industrializada y moderna e híper moderna, a un cineasta que esté produciendo en Alemania...para él un tema puede ser... no sé querer mostrar la velocidad, el movimiento de la sociedad moderna, querer mostrar estos personajes solitarios que se ven en las películas, anodinos, extraños...porque ésa es la sociedad alemana en su momento...y la sociedad en el Ecuador...la gran población es indígena, la gran población sufre problemas sociales que en la realidad pasan...y el cineasta... en el caso citado de Sebastián Cordero...puede decir bueno yo quiero contar esta realidad, porque es mi tiempo y mi historia...

¿Vos crees que el Sebastián Cordero tiene algún problema de migración, algún problema de cualquiera de los temas... de abuso sexual a menores de edad, vos crees que él ha vivido alguno de esos temas?...O sea ¿cómo él puede hablar de eso? ¿Por qué se atreve a hablar de eso? Es lo que yo les digo a mis estudiantes, ¿por qué los hombres escriben sobre feminismo?, ¿qué les pasa?, ¿cuál es su problema?, a él (Sebastián Cordero)¿qué le pasa? Su problema es que si no habla de esa realidad no le oyen en otros lados. Entonces él se roba la realidad que no es de él, porque seamos sinceros, yo no puedo hablar de la vida de un niño de la calle, porque yo no he vivido en la calle. El Cordero tampoco...

...Veía una entrevista que se le hizo a Isabel Dávalos a propósito del Festival Cero Latitud, cuando ella dirigió y decía el titular “quiero que la gente viva el cine”, entonces es esta idea de que “quiero que vean mi película”, “quiero que más gente vea mi película”, “quiero que llegue a grandes sectores de la población, a barrios donde no hay cine”, “quiero que llegue al sur, al centro, no solamente al norte donde se consume más cine”; entonces sentía que era un discurso ambiguo hasta cierto punto porque si no tienen un público cautivo, dejarían cumplir esa función de...dejarían de cumplir con esta pose, entonces se desarticularía todo lo que...toda la identidad que se construye alrededor de esto...o sea, “quiero que más gente me vea”, pero no es así...tal vez es parte de este discurso, “quiero que más gente me vea pero”...

...No quiero que vean...a mí me parece súper claro que “quiero que más gente vea mi película porque”...yo que trabajo con chicos que estudian arte, ellos dicen que quieren estudiar arte porque quieren expresarse, y dime tú a quién le importa que se expresen, o sea ¿que se exprese un artista cambia el mundo de alguien? Porque se expresen los artistas, ¿mañana los niños van a tener qué comer? Ésa expresión artística es una cosa súper egoísta de los artistas, entonces esa cosa de que quiero que todo el mundo vea mi película, va dentro de esa línea...de que quiero “quiero expresarme”, si es que mañana no te expresas, nadie se muere. Ni él...entonces quiero que todo el mundo vea mi película, pero si nadie ve igual no pasa nada. Igual no cambia nada. Entonces todas estas cosas de que quiero que todo el mundo vea mi película es una cosa súper ego-maniaca, es como “yo soy tan bondadoso, que dejo que todo el mundo vea mi película”.

Y eso es bastante generalizado en los directores...

En el arte en general...Todos piensan que son un regalo de Dios...o sea “yo que soy tan pilas y tan inteligente y no sé qué...les regalo mi película...les regalo pero paguen”.

...En general mucho del público que consume cine alternativo coincide con los mismos cineastas...

Claro, es súper endogámico el mundo artístico, no sólo del cine, también en artes. Yo que estoy en artes visuales...vas a las exposiciones, ves a la misma gente...a los que expusieron, a los que van a exponer y al que está exponiendo. Vas a otra exposición y ves a los mismos pero en otro orden...el que está exponiendo ahora es el va a ver y el que expuso es ahora el que expone...o sea es una cosa súper endogámica, que se da las vueltas, y en el cine veo lo mismo, porque claro, quién iba a los festivales cuando yo trabajaba ahí...los mismos cineastas, los chicos que querían estudiar cine o los chicos de arte, que querían estudiar actuación o que ya habían grabado y estaban metidos de alguna forma en el cine. Es súper endogámico el medio del cine...

...No es casual que la exhibición en una sala del Ocho y Medio de cine alternativo, cine arte...esté destinado a un público...a pesar de que se maneja este discurso de que

“queremos abrirnos al público”, “queremos que más público esté en contacto con lo que nosotros exhibimos”...

Claro, es la misma gente que va siempre, y este discurso de que “quiero que todo el mundo vea mi película”, entonces haz una película comercial. Si es que quieres que todo el mundo vea tu película. Si es que quiero vender algo de comer en la calle, voy a hacer hot dogs me entiendes, no voy a hacer *scargots* porque eso no le va a gustar a nadie, porque es babosas...si es que quiero que todo el mundo vea mi película voy a hacer una película comercial.

...Entonces igual el cine alternativo busca vender...o sea no es que es una empresa sin fines de lucro, que por su pasión al cine arte lo hacen...porque he visto que el eje de los discursos de este público se centra en esa victimización de “nunca nos han visto”, “nunca han querido vernos”, “somos los incomprendidos, los locos, una gente tan especial, tan rara, tan diferente, que nadie nos entiende, nunca va a entender lo que queremos expresar y ponemos este cine por pasión al arte”...

Sí, es el discurso que ellos se quieren creer. Porque si dicen “pucha me metí en un pésimo negocio”, también a dónde llegan.

...Pero tampoco es que fue un pésimo negocio...o sea no es tan rentable como un cine comercial pero no es que sea poco rentable...

Claro, aquí entre nos pagan los sueldos cada tres meses, entonces tampoco es tan rentable. Esa victimización o auto-victimización es como la auto-exotisación. Es como que “yo que soy tan bueno y tan altruista, les regalo este cine en el que pueden venir a ver cine arte”, a los tres que les interesa. El Ocho y Medio...yo que trabajé ahí te digo, las películas de estreno, las más top, los distribuidores te cobran una plata por pasarte la película, si no es de estreno solamente te cobran un porcentaje de la taquilla, el Ocho y Medio por no pagar esa plata no pone estrenos. Si no si pusiera, igual quisieran tener el estreno como cualquier otro cine. No quieren pagar los derechos, entonces van al re-estreno, a las películas viejas que solo te cobran un porcentaje de la taquilla...

¿Cómo se consiguen estas películas?

Me parece que hay tres distribuidoras de cine, que están aliados digamos con Warner, con Fox, con Disney, con Buenavista; una es Importadora El Rosado que son dueños de Supercines, otro son los Wright y otros son una compañía un poco más chica que tienen muchos contratos de cine independiente, no me acuerdo cómo se llama...Escalón Films es de producción nacional, pero también tiene algunos derechos. Entonces tú te contactas con estos distribuidores, los distribuidores se contactan con Warner, con las grandes y les dicen que necesitan para siete cines siete películas. Entonces ellos mandan las películas de los Estados Unidos y acá te reparten las películas, pagas estos derechos, pasas la película de estreno y cuando ya se acabó el estreno puedes seguirle pasando con un porcentaje de la taquilla y cuando ya no quieres pasarle le devuelves la película al distribuidor y el distribuidor devuelve a los Estados Unidos.

¿Pero igual son las mismas distribuidoras que traen tanto películas que van al Cinemark como películas que van al Ocho y Medio? El contacto es con las mismas distribuidoras...

Exactamente.

En la última película de Tania Hermida, pensé que igual es tomar esta realidad de un momento, de una historia y hablar por esa realidad. Es hasta cierto punto decir “no tienen voz y yo voy a hablar por esta gente”, ¿cuál es tu crítica a eso?

Yo no sé por qué los cineastas o los artistas en general piensan que la única forma de denuncia o la única razón es la de ellos, o la única forma de denuncia es la artística. O la de ellos...la que ellos quieran hacer. Yo no sé por qué los artistas piensan que son este regalo de Dios que hablan por los desposeídos. ¿No han pensado que tal vez a los desposeídos les gusta ser desposeídos? Yo no estoy diciendo que a los niños de la calle les guste ser niños de la calle, bajo ninguna circunstancia. Pero los niños de la calle tal vez...no sé...son niños de la calle porque prefieren estar en la calle a que el padrastro les viole en la casa. Son realidades con las que nosotros no nos podemos relacionar, con las que los cineastas no se pueden relacionar. Entonces, es lo que yo les digo a mis estudiantes, “tú no puedes hablar de la pobreza, porque no eres pobre”, “tú no puedes hablar de la prostitución porque no eres prostituta”. ¿Quién eres tú para hablar de un tema que no conoces?

¿Y quién sería el autorizado, o tener la potestad de hablar?

Haber...Oswaldo Guayasamín se apropio de este discurso de que “él es indio carajo”, y claro él hablaba desde ese lugar de enunciación, él no venía de una familia muy acomodada ni nada, tenía un apellido indígena. Entonces no sé yo realmente cómo habrá sido la vida de Guayasamín, pero capaz si era indio. Y capaz sí podía hablar de ese lugar de enunciación, entonces tal vez estaba autorizado para hablar de ahí. Camilo Egas por ejemplo...Camilo Egas tiene esa pintura que se llama “La calle 14” que es de este hombre en el subway de Nueva York así helado, o sea esa es una realidad que él vivió. Esta cosa del hombre comido por la gran ciudad se ve en la obra, es auténtica, eso vivió él, entonces él está autorizado a hablar de eso. Entonces, lo de Tania Hermida, “En el nombre de la hija” yo no he visto, pero entiendo que es auto-referencial. Pero a mí me parece esa otra película “Qué tan lejos” terrible, malas actuaciones, el road-trip es pésimamente logrado, no se nota, no se ve bien por dónde están yendo, a qué rato se separan, cuándo se vuelven a encontrar, o sea es un desastre. No sé, yo creo que quién está autorizado para hablar de esas cosas...no sé...tampoco yo soy alguien para decir quién está autorizado y quién no. Yo solo creo que se puede hablar desde el punto de vista de uno.

Si es ahora el Sebastián Cordero está de ilegal en España o estuvo, puede hablar de eso. Pero no sé hasta qué punto sea auténtico...

Tú crees que influye todo, el género, la posición, desde dónde tú hablas...

En los estudios culturales hay tres variables que tú tienes que tomar en cuenta, que es género, etnicidad y clase social. A mí me gusta añadirle uno que es el componente etario, la edad. Entonces yo creo que desde esos cuatro, tú puedes hablar. Desde tu género, desde tu etnia, desde tu clase social y desde tu edad. Si es logras poner claro esos cuatro puntos puedes empezar a hablar. No creo que una persona pobre pueda hablar...o hacer una película de millonarios.

...Por eso se hace postizo, muchas expresiones artísticas se hacen postizas...

O sea esta película "Pescador"...o sea qué pésima película...No pasa nada, no se acaba en nada...las actuaciones son pésimas, pésimas...el guión es inconexo, es una cosa tan extraña. Es pésima. Yo no te digo que la vida del Sebastián Cordero no sea interesante pero...sí creo que tal vez él tenga que buscar otras cosas más interesantes...La mejor película de él es "Ratas...", la primera, porque trabaja también muy cerca de la hiper realidad no...con actores bien relacionados al medio en que están...Es el trabajo de los actores también. El cine es un arte bien complejo de producir, para que sea bueno me parece bien complejo. No sé...seguro dependerá de muchas cosas...pero no se puede llegar a la excelencia tan fácilmente.

Para terminar, ¿cuál es la importancia de la existencia de estas salas de cine alternativo?

No yo creo que son bien importantes...porque sino dónde se van a ir a hacer los intelectuales, los que van. No hay una importancia cultural...Haber, antes de los ochenta Quito tenía un montón de galerías de arte, miles que habían muestras buenas cada mes, que estaban mostrando cosas buenas, cosas malas...pintores, fotógrafos, escultores, todos. Llegó la crisis bancaria y desaparecieron todas y casi por diez años no hubo galerías en Quito, ¿te parece importante?, ¿la gente dejó de hacer arte porque no había galerías?, la producción artística encontró otros medios de circulación, el Internet, la calle, el periódico, exposiciones en cafés, si es que mañana deja de existir el Ocho y Medio no quiere decir que se acaba el cine en el Ecuador o la producción, ni el consumo tampoco. La gestión de estos espacios igual que la producción artística es una cosa súper egoísta. Porque les sirve solamente a los que están ahí metidos, ahí adentro. Si es que mañana deja de existir el Ocho y Medio...yo me acuerdo que cuando era joven en los Multicines había una vez al año un festival de cine arte, eso era repleto, entonces qué pasa si mañana deja de haber el Ocho y Medio...le dan más plata al Multicines, la gente que está hecha la importante allá, va a hacerse la importante una semana en los Multicines y ya.

¿Cuál verías tú que es la diferencia entre el cine comercial y el independiente?

La plata con que es producido.

...Cualitativamente no hay una diferencia... ¿no hay una esencia que le haga al uno diferente del otro?...

No, haber...no se le puede quitar al cine esta cuestión industrializada no, bajo ninguna circunstancia, ni al independiente, porque el simple hecho de decir “está muy caro inflarle a 35, mejor saquemos mil copias en DVD”, ya es una industria a menor escala. Esa cosa industrializada no se le puede sacar al arte tampoco. Porque los artistas tienen que comer también. La única forma en que se diferencian es esa...

...En los espacios en que proyectan, ambos buscan vender...

Claro, todo tiene su espacio no...el Ocho y Medio sabe que no puede pagar las películas de estreno entonces ni se mete ahí, ni los distribuidores les están ofreciendo las películas de estreno. En cambio los Multicines o Cinemark no están comprando películas de cine independiente. O sea todo son circuitos y son mercados...

...El público que es asiduo al Ocho y Medio, que tú le ves constantemente ahí, si busca este ser visto...

Sí, eso básicamente, porque las películas se pueden comprar para ver en la casa. Yo antes iba al cine mucho más. Si es que me dicen hay una película en DVD y están dando en el Ocho y Medio, yo digo, quedémonos aquí. No quiero sentarme a tomar el té en el cine. La gente que va allá supongo que quiere maquillarse, cambiarse, arreglarse e irse a tomar el té, porque ahí la experiencia es la misma. Igual estás viendo lo mismo, y si estás viendo cine independiente, se supone que lo que importa es el mensaje (entre comillas), entonces igual el mensaje le ves en la casa. Entonces supongo que la gente que va allá hace estos rituales de coqueteo...

Que van conjunto a una forma de vestirse, de caminar o de actuar, la música que oyen...

Los mismos lentes, la misma cartera...claro en el ser y decir: a mí deme un té de frutas y yo qué sé un chai...

Entrevista María Fernanda Andrade

Licenciada en Artes Visuales por la PUCE, colaboró en el diseño de arte de la producción cinematográfica del Ocho y Medio “Blak Mama”, actualmente es directora de arte del largometraje “Saudade”, del director ecuatoriano Juan Carlos Donoso. Se ha dedicado fundamentalmente a la fotografía y al diseño de arte para proyectos de artes plásticas y visuales.

Agosto, 2012

¿Qué lugar crees tú que tiene el cine dentro de las expresiones culturales y estéticas?

Creo que tal vez mi respuesta va a girar en torno a mi gusto por la fotografía, y claro, o sea yo me pasé el año que trabajé en mi proyecto de tesis revisando la historia de la fotografía. Y en un inicio la historia de la foto está absolutamente ligada a la historia de la imagen en movimiento, entonces creo que para mí es como...es como que la fotografía y la imagen fija absolutamente transgrede la idea de la imagen en general porque pasar del dibujo o el grabado o cualquier cosa que estaba filtrada por esta especie de evidente interpretación del artista a esta imagen fija que era como la copia de la realidad, es como un cambio radical en la manera en que se entiende en el mundo la imagen. Porque pasar de una cosa que es una interpretación a una cosa que es una evidencia de lo real...no hay vuelta atrás. Entonces yo creo que por ahí habría una manera de pensar qué pasa con la estética y con la manera en la que la gente percibe las imágenes. O sea no puedes percibir el mundo fuera de la foto, en este momento. Es como todo. Nosotros tenemos un carnet de identificación en el que ni siquiera es suficiente que tú presentes tu carnet de identificación, tiene tu foto, y solo ahí hay una comprobación de que es tuyo cachá...es hasta ese límite en que la fotografía y la imagen en movimiento funciona como suplantar la realidad y de alguna forma son como necesarias...de ahí la crónica roja, o sea todos sabemos que la gente se muere y les asesinan, pero hasta no ver la foto es como que no es real. Y es súper loco, porque yo no podría responderte una cosa fuera de la foto o fuera de la imagen en general. Determina cómo entendemos el mundo y cómo ahora entendemos nuestras ideas como imágenes. Y cómo recordamos las cosas como imágenes. Me imagino que antes la gente recordaba las cosas con palabras...

Entonces, el cine cumple esta función de la realización total de esta imagen en movimiento, fuera de la que no se puede pensar en el contexto del mundo moderno...en que ya no se puede pensar fuera de la imagen... ese lugar ocuparía el cine en las expresiones estéticas, culturales...

Claro, el cine como en el amplio espectro no... Pero igual, hablando como específicamente del cine... en el cine hay una cosa como tácita, en que todos aceptamos que hay una serie de acuerdos, convenciones de cómo representar esto que llamas lo real y todos aceptamos esas convenciones y decimos "chévere, yo voy a ver este documental, esta película, este corto, lo que sea... y aunque yo sé que es una ficción, aunque yo sé que es una puesta en escena, aunque sea un documental hay una puesta en escena y un sesgo de la persona que está atrás de la cámara, un sesgo atrás del que está haciendo la dirección, un sesgo atrás de todos los que están en esto, yo me involucro, me represento...o sea me identifico, aún sabiendo que es una ficción estás ahí y tus dramas están ahí, ves una peli y te conmueves y lloras, y sabes que es una ficción y sabes que los actores están actuando, están fingiendo sentir esa emoción que están sintiendo cuando les ves. Pero es como que por detrás de la imagen hay estas convenciones... y yo no creo que es lo real, creo que es una representación bastante buena de lo real y creo que de alguna forma es necesario, se compensan ahí un montón de pasiones. La población es tan grande que no alcanzarías a entender otras cosas que no sean estas convenciones generalizadas del amor, la muerte. Y tienes el cine, vas al

cine, te identificas de algún lado, filtras alguna cosa de... tienes algún placer estético, emocional, desfogas algo y te vas, y sabes que es ficción igual... pero estás ahí...

El cine está tan ligado a la cultura de masas que de alguna forma se ha vuelto necesario como la representación del mundo moderno en sí... es parte de esta cultura de masas...

Claro... como representación en tanto efecto y productor de ciertas cosas. En el cine japonés o chino... o las películas de los ochenta y noventa... es como... los manes fuman y hay una forma de estatus en esta gente fumando y desfogando sus pasiones en fumar... y luego fumar en cámara y lo que produce fumar en cámara y desfogar tus pasiones en esa ficción que estás representando. Y me quedé loca... porque ¿sabías que en Hollywood ya no se pueden hacer escenas de gente fumando? Hay una cosa ética o tal vez moral que se acuerda, en un punto está mal fumar y todos lo vamos a aceptar y vamos a producir las cosas de esta manera...de pronto nadie desfoga sus pasiones fumando y así es, pero hace treinta años era súper válido, como una cosa de estatus. Entonces creo que produce y es una cosa de doble vía, no solo representa la realidad sino que a ratos produce la realidad.

Cumple esta función de productor de realidades y de subjetividades también... porque yo pensaba que mucho de cómo vivimos los afectos tiene que ver con lo que hemos visto en el cine... nos construye subjetivamente y produce realidades...

Definitivamente... pero tiene que ver con lo que decíamos antes... es un ejercicio intelectual e ilustrado, tienes que aprender a hacer ese ejercicio de lograr distanciarte de lo que estás viendo... hay cosas que se dicen en el cine, que se reproducen en el cine que crean paradigmas en lo que uno es y cómo lleva su vida. Es loco pensar cómo hay ciertas estéticas que de pronto, por la crítica o por el consumo mismo toman un valor gigantesco, como pensar en el cine *indí* gringo y pensar cuál es la estética, cuáles son los colores que se usan, cuál es la corrección de luz que se usa, cuál es el tipo de luz que se usa... y pensar que luego esa estética y aceptada y valorada para una película por un grupo de consumidores, sino que es reproducida, porque de pronto esa es la estética que determina ese tiempo, y es algo que pasa en la fotografía también... la estética determinante de un tiempo es la estética que sirve, es como... no sé pensar en la foto y pensar en fotografía digital con sensores de 50 mega pixeles y hiper realidad... eso es lo que sirve y determina la visualidad de este momento y hay apegos estéticos...

Esto que marca la tendencia en el cine siempre está ligado a la convención...

Yo creo que sí... porque un día vino al Ocho y Medio un *man* gringo, como súper bizarro que tenía un documental absolutamente bizarro... con una estética súper cruda, una edición bastante pobre técnicamente hablando... él hablaba como de esta cosa de

contracultura, y de producir afuera de lo que es aceptado en la imagen... y él había creado un montón de cosas para su producción... yo lo que pensaba era que por más pequeño que fuera su grupo de consumo, él tiene un grupo de consumo, hay una convención en ese grupo de consumo. Porque si él estuviera produciendo fuera de cualquier convención o cualquier acuerdo tácito entre un grupo de gente estuviera él solo. Existiría su producción, pero existiría para él... y finalmente creo que si es que haces películas, o si de alguna forma te dedicas a alguna cosa que tenga que ver con el arte lo que quieres es que la gente lo vea... porque si no estarías en tu taller pintando y nadie más y nadie te conoce...

Entonces igual existe un circuito... o un público que lo ve...

Claro. Hay un cierto tipo de producción con ciertas líneas estéticas definidas, y que no son únicas...hay un grupo de producción que va por estas líneas o por otra línea... puedes hablar de los manes manabitas que tienen su productora de películas y que la manera en producen es teniendo actores que ponen plata para actuar en las películas... ellos producen otro tipo de cine y lo producen para su círculo de consumidores...

En ese sentido, ¿cuál sería la importancia cultural, social, de que existan estas salas de cine donde se proyectan películas alternativas o lo que se ha llamado también cine arte o independiente... y ¿cuál es su relevancia dentro de la gestión cultural?

Tal vez puede sonar lo que digo como prepotente pero... yo siempre pienso que si alguien hace algo explícitamente para las masas es como que tienes una responsabilidad súper grande de no reproducir clichés, de no reproducir maneras de pensar que están ancladas en x cosa que yo consideraría que está mal reproducir... que están ancladas en el racismo, que estén ancladas en una cosa clasista, que estén ancladas en el machismo o el feminismo, su completo opuesto... yo creo que el valor que tiene es que el rato que tú accedes como a una sala y no sólo una sala...porque sí, yo compro pelis pirata pero no compro pelis pirata en cualquier lado, voy a un lado que se llama "Movie Zone" de cine arte y compro pelis pirata... y sí, porque hay una multiplicidad de lecturas de esto que llamamos realidad y no porque la gente que lo haga sea excepcional sino porque el cine *mainstream* y el cine comercial viene de un solo lado, puede ser que en Argentina se crea que hay una industria del cine, en México hay una industria de cine, pero no tiene nada que ver con la industria de cine de Hollywood... la diferencia es que en la industria de cine de Hollywood hay 150 millones de dólares para hacer una película y que hay un equipo de 200 personas trabajando que ruedan seis meses y tienen toda la plata del mundo para hacer todo lo que quieran... yo pienso que a veces si no tienes límites, tampoco te preguntas por qué estás haciendo lo que estás haciendo, entonces produces películas que lo que van a hacer es producirte más dinero. Entonces es súper fácil hacerte una historia de amor con dos actores que estén bien *rankeados*, que sean guapos, que estén haciendo mucha publicidad... haces un romance de preferencia localizado en una ciudad

como bacana, como Nueva York o Manhattan específicamente y hay una idea de problema de clase, mencionas algunas cosas de pasada, tienes una fórmula de cómo contar una historia que funciona... y es el cine de Hollywood, donde se repiten muchas cosas con la misma fórmula, y eso vende, inviertes 150 millones de dólares y ganas 300 millones. Es un negocio redondo. Y con el cine... no sé si es el otro cine... pero es el cine que no pertenece a la industria de Hollywood... tienes posiblemente mucho dinero, para mí tener mucho dinero es tener un millón de dólares, quince millones de dólares para hacer una peli... es un montón de dinero, pero si no tienes una cantidad exorbitante de dinero y esta gente a la que le pagas quince millones por actuar en tu peli, pienso que tal vez te preocupas por otras cosas... o existe la posibilidad. No todo el cine que no pertenece a Hollywood es un cine que guste por ejemplo. Hay cosas que a mí no me mueven, hay cosas de Hollywood que me mueven también. Pienso que el filtro está en que el rato en que yo veo una película, siento que hay un trabajo de haber pensado qué es lo que ibas a decir y no de repetir o reproducir clichés súper fáciles... pero el cine independiente y el cine de Hollywood...no sé...o sea ¿qué abarca el cine independiente?... el cine independiente abarca también la Warner independiente, que usan no 200 millones sino 100 me cachas... inclusive abarca eso y abarca gente en el África que está produciendo su cine, editando en su cámara mismo... hay un amplio rango de producción que no pertenece a una sola industria que es Hollywood y plata moviéndose ahí.

... En la sala de cine del Ocho y Medio... se proyecta un tipo de películas que se pueden categorizar como de cine independiente o de cine alternativo... y hemos visto que la diferencia es la plata, con cuánto dinero se cuenta para producir. ¿Hay una importancia de que existan salas, específicamente el Ocho y Medio donde se proyecten películas de este tipo de cine?

Yo creo que en este momento, en que tienes la piratería dura y cruda y puedes acceder a sitios en el Internet y pagas como 5 dólares y ves todas las películas independientes de todos lados del mundo, yo estoy suscrita a un sitio donde puedes ver películas de Pakistán y de Venezuela, etc. Yo creo que ahí hay... en el Ocho y Medio... y yo siento que accedí de un modo difícil a este mundo de la clase media como que lucha con su propia burguesía y está del lado intelectual... pero yo lo percibo como que hay un estatus cruzado en ir o no a ver una película en el Ocho y Medio. Cuando fui a Francia por ejemplo, caché que hay un clase media súper amplia y no tiene estas necesidades de afianzar tu lugar de clase, o sea como de todo el tiempo afianzar tu lugar de clase y decir yo estoy parado aquí y todo el tiempo estar luchando con eso... la clase media es gigantesca, todo el mundo recibe plata del estado, todo el mundo vive jodido, nadie se puede comprar una casa... y ahí yo caché que las distancias aquí de consumo están cruzadas con una cosa de clase y con una cosa de separarte de los de tu misma clase y de otorgarte un estatus desde tus gustos y también a ratos es una cárcel... porque tus gustos cambian, tus gustos son diversos, puedes disfrutar de una cosa como absolutamente vana y no sé... yo disfruto de una peli como de romance hollywoodense

con los dos actores más guapos del mundo en el momento... pero en el Ocho y Medio no sólo hay un espacio de aforo, hay un café y ahí hay un momento implícito en que tú te cruzas con tus semejantes, me cachas... hay como este momento previo en que hay estos intercambios de yo te reconozco, tú me reconoces, somos iguales, de alguna forma habitamos este mismo espacio por eso. No sé si es tan frívolo como eso, no sé... cuando yo voy al Ocho y Medio no sé si es tan frívolo como eso... pero sí pienso que hay un cruce y una especie de negociación de afianzar el lugar de clase al que uno aspira pertenecer. Porque en el país no hay una industria del cine, hay gente que hace cine como que a la brava, hay muy poca gente que hace dinero del cine y luego toda la gente que consume y mucha de la gente que yo conozco y que consume ese tipo de cine está relacionada con la producción o con tener algún interés de eso... y claro hay una sola sala, bueno... voy a ir allá... compensa el espacio en que te relacionas. Y creo que eso es válido también... uno va a bailar y no va a cualquier lado, va a un lugar específico.

Sobre los asistentes al Ocho y Medio, existe una necesidad e identificación, entonces ¿crees que hay un discurso que justifica ir a este cine en contraposición a ir a ver la comedia romántica o no?

Yo creo que es algo súper adolescente... a mí lo que me pasaba cuando recién empecé a ver este tipo de cosas es que claro yo estaba metida en el plan de aprender un montón de cosas, aprender sobre lectura de la imagen y hacía video y buscaba referentes y me negaba a ver cosas como *mainstream*, y me negaba en un plan súper adolescente, "yo no puedo ver estas cosas, porque yo estoy en el plan de entrar en el mundo del arte", pero para mí ahora no hay una decisión de sí a esto y no a esto. Pero para mí es súper evidente... en esta producción alguien pensó en repetir una fórmula y en esta producción alguien pensó en contar una historia que le significaba algo, para mí esa es la distancia, yo puedo sentir esa distancia.

Hay una reflexión en el uno y en el otro no...

No sé si es así de absoluto, pero muchas veces es así... antes de pensar en el cine hollywoodense, hay que pensar que esa es una industria de un país específico, de un sector específico de un país. Y lo que pasa que lo que no es Hollywood parte de un montón de otras realidades, ahí está la multiplicidad de maneras de ver y la multiplicidad de maneras de entender las cosas. Realmente son diversas, no es lo mismo ver una peli iraní de unas dos chicas que están en un conflicto lésbico, porque el contexto es irán y toda la historia que está detrás de la película es distinta a ver una peli hollywoodense en que te están contando de unas dos chicas de 17 años que tienen un conflicto lésbico. El antecedente de esa historia está dado por la historia de la gente que lo produce, de la historia del país donde es originaria la película.

En muchos momentos se discutió el estatus del cine en el arte y de la fotografía en el arte, ¿tú piensas en el cine como un arte?

Sí, de ley. Porque el cine es una interpretación de la realidad, y el arte en general es una interpretación de la realidad, es como lograr traspasar esas cosas que puedes decir con palabras, que puedes decir con gestos, que puedes construir desde la poética hacia una cosa que es imagen. Entonces el cine es arte por eso, porque tienes unas ciertas consideraciones poéticas, estéticas como de composición... que hacen un juego estético desde el gusto, desde la identificación.

Con medios distintos, con unos medios que nacen por la industrialización... es decir, el cine es la expresión del mundo industrializado, del mundo capitalista, o sea si es que no hubiese existido esta tecnificación en un momento del mundo, probablemente las expresiones artísticas se hubiesen ido por la pintura, la plástica, la música... entonces es un arte, pero ¿tú reconoces que es dentro de este proceso?

Claro pero creo que ahí hay una visión romántica desde tu lado, porque es como que la civilización humana está llevada de la tecnificación y de la industrialización, es que como que tú no pintas con el aire, pintas con el óleo, pintas con el acrílico, pintas con el pincel. Entonces ¿qué tuvo que pasar para que puedas pintar?, ya no pintabas con el carbón o con la roca de colores que encontrabas en la caverna, pintas con óleo... hay una tecnificación de por medio, el arte está cruzado con la tecnificación, de un lado u otro. Sí, la fotografía y el cine están cruzados por un aparato mecánico, digital automatizado, pero yo no pienso que hay una distancia entre inventar una prensa y hacer el grabado, hay una tecnificación de por medio seguro, no hay otra manera. Y que parte de una u otra necesidad. Hay un montón de cosas que refieren a lo comercial, a hacer negocio, pero no pienso que es sólo el cine una respuesta a la tecnificación... somos per se humanos tecnificados...

Entre la clase alta y no sé... lo que haya en otros lados hay gente a la que no le interesa... ni el cine independiente ni el cine *mainstream*, no le interesa... eso es algo que me problematiza, no es una distinción de no ver cine de Hollywood, es una distinción de ver unas cosas específicas que vienen de unas ciertas estéticas y jalan hacia unos ciertas estéticas, que cuentan unas ciertas historias así como a rasgos generales, pero es como... ahí hay una cosa como extraña, ahí hay una cosa que me intriga, me causa extrañeza, porque es eso, no es como que decides ver cualquier cine independiente, ves un cine independiente específico, ese es el cine independiente al que se accede, ese es el cine independiente que se programa y desde el Ocho y Medio mismo, todo lo que está fuera de este cine independiente son extrañezas... ¿cómo se llamaba ese proyecto del Alvear?... Ecuador bajo tierra... lo que no es este cine independiente que es como la epítome del cine independiente, que está más cercano al arte... no es cine, es una extrañeza, está bajo tierra... ¿qué quiere decir eso? ¿De dónde viene?

Para Miguel Alvear estaba bajo tierra, pero para medio Manabí no...

Y yo creo que no formo parte de consolidar ese público, el público específicamente del Ocho y Medio, que consume específicamente este tipo de cine independiente europeo, norteamericano de algunas formas, latinoamericano de ciertas zonas... hay que pensar que toda esta generación de fotógrafos y de productores audiovisuales que estaban produciendo entre los ochenta y finales de los ochenta y comienzo de los noventa, tuvieron una fase de una especie como de bonanza económica y una cierta bonanza comercial de su obra. Ellos son los que decidieron plegarse a unas ciertas estéticas, que son *mainstream*. Que tener la imagen lavada, y corrección de color que va al proceso cruzado y un montón de cosas de cómo se representa la imagen es como una decisión específica de una gente que estaba produciendo en un tiempo y que... claro como formamos parte de un mundo de consumo, este cine independiente está dentro de ese mundo de consumo y circula ahí, es un cine independiente específico para un público... a la gente que ve "Sicarios manabitas" le vale la peli de cine arte del director francés... no hay esa distinción. El cine que está bajo tierra es la producción local, es su cine. Es el cine en que la gente paga por actuar, que la gente va a comprar las películas, es el cine que llena las salas.

Si yo pongo aparte el conflicto personal que tengo, de unos ciertos circuitos de esta clase media en conflicto... me parece una investigación valiosa, en el sentido de que esto de que te vale porque no conoces funciona de los dos lados, yo no conocía un montón de cosas que se ha hecho en el país porque no formo parte de esos circuitos, entonces por ahí me parece una investigación valiosa. A mí lo que me parece es que si uno va a nombrar algo "Ecuador bajo tierra" y lo va a asumir desde un lado, lo tiene que asumir y decir estas son mis razones, el rato en que el Miguel sacó la publicación, etc., yo sentí que había un lugar de clase que no estaba siendo explicitado y que para mí fue conflictivo. Y después, cuando el Miguel hizo este docu... "Más allá del mall" ahí entendí que el man lo que estaba haciendo era procesar su propio conflicto con esta incipiente o casi nula industria cinematográfica local. Por ahí encuentro que es valioso, de ley... hay cosas que funcionan mejor que esta incipiente industria nacional, tienes una peli de Sebastián Cordero, tercera película o cuarta película, que se filmó con dos millones de dólares y tuvo ochenta mil espectadores en el cine... ochenta mil espectadores en el cine, o sea... es nada, es el cero punto algo por ciento de la población del país... a nadie le importa. Por ahí encuentro que la investigación esa es como valiosa.

Evidencia para cierto público que había otra producción...

No sé si para todo el público... pero evidencia para mí que todas las cosas que se hacen tienen un circuito en el que circulan y en el que son válidas y que se producen para ese circuito y que por último está bien, de eso se trata. No somos Estados Unidos y no tenemos x cantidad de millones de personas viviendo aquí, somos Ecuador y tenemos 14 millones de personas y tenemos todos los conflictos de clase y de raza que tenemos. Y sobre esa base... lo local es lo micro y lo que se produce en Manabí se consume en un círculo chiquito y lo que se produce por acá igual...

Me acuerdo de que cuando trabajaba en el Ocho y Medio Mariana Andrade sostenía este discurso de decir que el cine independiente es un cine diferente, alejado del cine comercial. ¿En qué sentido puede ser ese criterio defendible?

O sea... no sé, de alguna forma podrías decir sí, es alejado de un cine comercial, pero me parece a mí como súper plano pensar eso también. Porque ¿cuál es el cine comercial?, ¿en dónde es comercial el cine?, evidentemente si tienes un país de varios millones de personas lo que sea que produces se consume en tu mismo país y estás saldado. Hay muchísima más producción de la que se produce en Hollywood, entonces pensar que todo eso otro que no se produce en Hollywood o que no se produce en grandes industrias se puede meter en una misma bolsa y decir que todo esto es cine independiente y por eso todo esto es válido me parece también súper arbitrario, porque hay también un montón de cosas que son malas... es súper generalizante y lo que es generalizante no funciona. Si es distinto, pero también en la producción de Hollywood hay cosas que difieren. No sé si es un cine diferente, tal vez hay una multiplicidad de visiones.

Entrevista a Mariana Andrade

Ex Directora Ejecutiva del cine Ocho y Medio. Actualmente desempeña funciones como Secretaria de Cultura de la Alcaldía Metropolitana de Quito.

Noviembre 2012.

¿Cuál es su experiencia en el cine?

Ya... verás como Mariana creo que fui de las primeras productoras de cine, donde ya el cine se constituyó como una manera de enfrentarlo como una cosa más comercial, porque antes de la década de los noventa, habían películas, se habían producido películas, muy pocas que habían intentado llegar al gran público. Mi experiencia como productora arranca desde que estaba en el equipo de producción de "La Tigra" donde no existían ni escuelas de cine, ni se entendía la producción como parte de un mecanismo de trabajo que permitía que la película se filme y luego que la película se explote, entonces realmente yo estoy en esto de la producción desde la... más o menos la... fines de los ochenta, los noventa y bueno los 2000, y ya tengo bastante camino recorrido en esto. No he estudiado cine, te cuento, porque no tuve tiempo de estudiar cine...

¿Usted estudió psicología no?

Yo soy psicóloga, claro. Porque en esa época no habían escuelas de cine. Y en América Latina empezaban a existir las primeras escuelas que era en Argentina y también en Cuba, entonces para nosotros los ecuatorianos era casi una actividad absolutamente de un oficio de artesanos, donde entendíamos que lo que queríamos era hacer una película, pero no existían ni los instrumentos técnicos, ni las... como te digo... procedimientos para hacer una película más que la voluntad propia de hacerlo... entonces de esa generación soy yo...

¿Desde qué año abrió sus puertas el cine Ocho y Medio?

El Ocho y Medio verás... abrió desde el año 2001, pero es un proyecto que se gestó justamente en la década de los noventa, es un proyecto que se gestó en la cabeza de varios como Camilo Luzuriaga, yo, otra gente que estábamos interesados en que el cine nuestro tuviera un espacio, que no dependiera de las grandes salas y sobre todo que tuviera la posibilidad de ser un espacio libre, desde esa sensación, desde ese sentimiento es que nace el Ocho y Medio en nuestras cabezas, desde la década... como te digo 95, 97. Y se hizo realidad en el 2001.

Libre en el sentido de que no esté atada a...

A nada, no esté atado al vaivén comercial, no esté atado al vaivén económico, no esté atado a los grandes estudios, no esté atado al Estado ecuatoriano, no está atado a nadie, es un espacio que yo siempre lo he concebido como un espacio de libertad... son metros de cemento ganados a la ciudad... el Ocho y Medio es eso, metros de cemento ganados a la ciudad para un cine libre, entonces aquí se pone el cine que a nosotros nos importa, que a nosotros nos gusta, que a mí me gusta y que me motiva y que quiera exhibirlo...

Bueno los factores que motivaron la creación del cine Ocho y Medio eran justamente estos ¿no? Crear un cine no dependiente de otras instituciones...

Exactamente, más que nada, verás... no se trata tanto de dependencia, porque a la final el cine es un conglomerado de varios protagonistas, actores, gestores, yo no tengo ese problema... o sea no tengo en mi cabeza eso de que no me importa el otro cine, me importa todo el cine que se produce, todo, sin embargo, mi posición particular es tener un espacio que se exhiba lo que no puedes ver en las salas comerciales o lo que no está supeditado por lo que te digo... por una recuperación económica. En las salas grandes tú tienes una película que luego se mide por si consigue plata o no, si no consigue plata se sale de cartelera...o tienen compromisos muy grandes. Entonces más bien el Ocho y Medio es un espacio que no está por ese lado. Simplemente nosotros decidimos qué programar y decidimos qué poner mes a mes, qué repetir, qué hacer. Entonces es un

espacio que se ha constituido como eso... un espacio de vanguardia, un espacio de libertad como te manifiesto y sobre todo donde puedes ver otro tipo de cinematografías...

¿Cómo describe Usted esta oferta de cine, o cómo catalogaría el tipo de cine que exhibe el Ocho y Medio?

Verás... difícil catalogar porque asimismo tampoco creo en los géneros del cine, a mí me da igual de dónde sean... me da igual que sean de Ecuador... porque tú nunca vas a una pantalla de cine y que luego se pone la cédula de identidad del director. A mí me da igual, me gusta tanto el cine iraní, como me gusta el cine independiente norteamericano, como me puede gustar el cine mexicano, o el cine argentino o el cine chino. Entonces el cine que se exhibe en el Ocho y Medio creo que tiene que ver con ese particular gusto, con una programación que se gesta desde nosotros, que somos concedores de un tipo de cine que nos conmueve, que nos motiva, que nos deja algo, que no me aburre... a mí me aburre el cine comercial, porque el final es predecible, porque tú ya sabes en qué va a terminar, porque tú ya puedes reconocer el héroe, el antihéroe y todo, a mí no me gusta, a mí me gusta el cine que me sorprende, que al final tú sales directo a la barra de la cafetería a tomarte un *shot* de *whisky* porque te dejó la película trastocada, ¿me entiendes?, entonces más bien la definición de este tipo de cine creo que tiene que ver como te digo con las emociones, con la sensación de vivir mundos diferentes al que es súper igual en la mayor parte del cine comercial, tú ya sabes en qué termina, ya sabes qué quien es..., esté más bien es un cine que a nosotros nos sorprende por algún motivo, nos moviliza, ése es el cine que provoca el Ocho y Medio.

¿El cine Ocho y Medio apunta a un público o a qué público quiere llegar con su programación?

Verás, ése ha sido... el público siempre es algo que es una quimera y es casi un ser que no lo conoces... no es algo tangible el público, es algo tan general, es algo tan indefinido, tan... es como una masa humana que se va movilizándose sin que tú sepas hacia dónde se moviliza, entonces esta pregunta que tú me haces ahorita, yo me la hago todos los días, estos 11 años, y no lo sé, tengo que ser súper franca. Lo único que sé es que hay gente que como yo escoge lo que ve, sólo sé que hay un público que viene al Ocho y Medio que es más selectivo de lo que ve, más selectivo de lo que come, más selectivo de lo que oye, más selectivo de lo que lee. Entonces ése es mi público, no me importa mucho la edad, puedes tener 15 años, 20 años o 60 o 70 años, simplemente pienso que es una programación que va dirigida al público que selecciona lo que ve, que no le gusta la masa, que no le gusta lo amorfo, o que no le gusta lo que simplemente no le provoca ninguna emoción interna...y en ese rango de acción es que nos hemos movilizamos 11 años. Si yo supiera qué público quiero... que siempre me dicen los marqueteros, y tal vez tu tesis está por ahí...tal vez podría contestarte mejor, pero yo no creo en el marketing, y eso es terrible...porque me dicen justamente que por no creer en

el marketing es que tal vez no haya podido posicionarle al Ocho y Medio como un espacio de mayor reconocimiento, mayor público, y yo siempre les contesto que es relativo, porque el reconocimiento lo tengo yo primerita y luego mis amigos y luego la gente que si viene al Ocho y Medio y que con eso me basta y me importa. Pero económicamente para ellos estoy muy equivocada, puede ser... pero a mí no me gusta lo que me envuelven en plástico, ni me envuelven en celofán, me gusta ir al centro, al núcleo, al germen, a la idea de una película, y si es que tú la puedes apreciar, desde la programación mensual que aquí se presenta y vienes a mi sala de cine, bienvenida, pero traerte de los pelos convocándote por algún otro mensaje, pues no lo hago. Entonces el público es lo que te digo... algo demasiado grande para definirlo, lo puedo definir como un grupo humano que corre por un lado por las tendencias de la moda, del mercado, entonces tal vez no es ése el público que me gusta, me gusta la gente que quiere venir acá y que sabe que aquí puede encontrar algo...

¿Cuáles son sus estrategias de difusión en ese sentido?

Entonces ahí viene la gran pregunta... ésa es una gran falencia del Ocho y Medio también, debo reconocerlo. Teníamos nuestro periódico propio, que era nuestro propio medio de difusión, que era un medio de reflexión, de crítica de cine y de arte y de la cultura en general. Ese periódico duró 10 años y lamentablemente no pudo seguir imprimiéndose por dos razones, una por costos y financiamiento, porque era un periódico gratis y la prensa gratis en este país es absolutamente irreal, tienes que estar financiado, en países grandes como Francia que...Alemania, que tienen su *free press* y que pueden darse el gusto de poder tener un periódico de cine gratis es otra cosa, aquí no. Sin embargo lo mantuvimos 10 años. Entonces también por la cuestión ecológica, el desperdicio de papel, etc. Entonces quisimos ser consecuentes con eso y ahora estamos un poco en la creación de una plataforma digital, donde a la final la gente está conectado a los Facebook, al Twitter, a todo lo que significa medios digitales para promover una programación que se hace... también estamos mucho yendo a los públicos muy dirigidos, o sea ya no es una programación suelta, sino que cada película, cada muestra tiene un grupo muy particular entonces si hacemos el festival de cine sordo pues entonces hay que convocar a la comunidad de sordos, muy específicamente se los invita a que vengan a la sala. Cambia de ser una publicidad masiva, que utilices los grandes medios de comunicación que a la final no tienes ni los recursos para hacerlo a hacer una programación y una promoción muy dirigida.

Más o menos, ¿A cuántos espectadores acoge el Ocho y Medio anualmente?

Tenemos un rango de 35, 40, 45 mil espectadores por año. Es un público que no ha crecido mucho, pero que se ha mantenido. Es un público claro que no se reproduce como masa, por lo que te digo, porque desde la particularidad de ser un nicho entonces la gente lo ve como un nicho, entonces no puedes ser masivo, porque los nichos no son

masivos. Entonces es un público que se mantiene en ese rango, pero que a la final sigue siendo consecuente con nosotros, un público bastante fiel.

¿Cuál es la importancia de que existan estos espacios, donde se muestre este cine alternativo, independiente?

Verás en el mundo están desapareciendo, te cuento. En el mundo las salas y el ritual de ir a una sala de cine cada vez da paso a un acceso a la información y a la tecnología que es tenaz. O sea ahora te descargas todas las películas. Ahora estamos viviendo un cambio generacional, estamos viviendo un cambio de tecnologías, estamos viviendo un cambio de época brutal, y a unos ritmos acelerados a lo bestia... entonces cuando viajamos, cuando participamos en diferentes festivales y encuentros sigue el Ocho y Medio siendo un referente de lo que hay que mantener. El Ocho y Medio... recién estuvimos en Chile, y nos decían...habían argentinos, habían colombianos, habían peruanos... no hay espacios como el Ocho y Medio, es un espacio bastante único, es un referente ya en América Latina. Cuando vamos a Europa también... bueno Europa tiene políticas culturales mucho más claras y existen espacios, pero cuando tú entras al Ocho y Medio ves tanta cosa construida desde nuestro propio ser, que tú lo sientes, lo notas, lo armónico que es... pero eso no es fácil, entonces las salas como te digo están desapareciendo, sin embargo este espacio vive por decisión propia y por una voluntad propia de quienes lo hacemos... y capaz que termina cuando decidamos que termine, o sea cuando digamos en el tal año se acaba, yo no quisiera que se acabe, te digo, ni mi equipo tampoco. Pero es complejo, es muy difícil y no existen políticas muy claras con respecto a los espacios independientes que han construido cultura, no existen. O sea el Ocho y Medio tiene el mismo tratamiento que el Cinemark, que los Supercines, que los Multicines, igualito. Paga sus impuestos tal cual, no recibe una sola subvención, nada... lo que hace es prestar sus servicios eso sí, a diferentes ministerios, por supuesto, como un derecho al trabajo. Entonces el futuro como te digo claro que es importante que existan, si por supuesto, aquí todavía sigue siendo el ritual de lo que fue la construcción de una sala de cine en el siglo pasado, hay que preservar la historia, hay que preservar los archivos, hay que preservar la costumbre. Lo que pasa es que hay que estar súper atentos al vaivén de los cambios y eso sí yo estoy muy atenta siempre.

¿Cuál es la relación que tienen Ustedes con el Consejo de Cine, con el Estado?

Verás con el Consejo de Cine no podemos tener ninguna porque el Ocho y Medio no puede aplicar a ningún fondo, del Consejo de Cine, porque es justamente una sala de cine y la ley no hace la diferenciación entre Supercines y Ocho y Medio, ninguna. Así que no podemos aplicar a ningún fondo, de apoyo, no pueden, así ellos quieran, no se puede. Y con el Ministerio de Cultura lo que mantenemos es una relación de trabajo, ellos obviamente contratan los servicios de Ocho y Medio para programar salas como las de Guayaquil y de Manta, lo cual también es una forma... pero como te digo no es una

subvención. Es un trabajo, es un trabajo que demanda personal, que demanda operación, que demanda gastos, como... trabajo como cualquiera. Entonces ésa es nuestra relación, es una relación compleja, es una relación que no termina de... más bien dicho ni siquiera ha arrancado, más bien dicho no va a arrancar, porque no existe como te digo... hay claridad en las autorías culturales, sí saben la importancia de un espacio como éste, no puedo quejarme de eso, pero no existen los mecanismos para ver cómo se puede apoyar a los espacios todavía independientes. Entonces esperamos que en algún tiempo, futuro cercano lo puedan hacer.

¿Y qué otras actividades tiene planificado realizar el Ocho y Medio en el corto plazo?

Bueno, ya cambió no, el Ocho y Medio es más que una sala de cine, es mucho más que una pantalla. El Ocho y Medio para seguir siendo lo que es, para mantener sus salas y para que nosotros sigamos viviendo, hacemos películas, somos productores, somos realizadores, somos artistas, hacemos libros, hacemos publicaciones, brindamos servicios de operación, de programación, eso es lo que hace el Ocho y Medio, el Ocho y Medio es más que un cine, no es la pantalla, el Ocho y Medio es un espacio de creación permanente.

Entrevista a Rafael Barriga

Especialista en cine, estudió crítica cinematográfica. Fue el primer programador de las salas de cine Ocho y Medio y director de su periódico de crítica cinematográfica. Actualmente se dedica a desarrollar proyectos estratégicos para Ocho y Medio.

Noviembre 2012

¿Cuál es su experiencia en el cine?

Bueno yo empecé hace 16 años, 17 años, yo había estudiado crítica cinematográfica en la Universidad, cosa que es bastante impracticable en cualquier parte realmente. Bueno eso es lo que me gustaba, eso es lo que estudié y cuando volví al Ecuador empecé a escribir un poco para periódicos y se me dio la oportunidad de escribir un libro sobre cine, entonces publiqué un libro que se llama "El ojo del siglo", ese libro apareció en el 96 y por alguna razón llegó a las manos de quien en ese momento estaba construyendo los Multicines, entonces esa persona me llamó por teléfono y me preguntó si quería ser el director de Multicines, el director artístico, el que traía las películas, programación, entonces así es como empecé, sin saber mucho del oficio, pero aprendí rápido, básicamente mi trabajo consistía en ir a Festivales, ver películas y las que me gustaran o las que yo pensara que podían tener éxito en Quito, traerlas, negociarlas, comprarlas, firmar contratos con los productores y con los distribuidores y traer esas

películas a Quito. Y además configurar la grilla de programación de cuatro salas primero, y de cuatro salas más después, o sea ocho en total y después diez salas en El Recreo, o sea 18 salas en total, eso fueron cuatro años hasta el 2000, cinco años, hasta el 2001 realmente, y la verdad es que nunca estuve demasiado cómodo en salas comerciales, yo básicamente lo que quería era un espacio como Ocho y Medio. Entonces junto con otros, junto con otras personas, con Mariana Andrade y Camilo Luzuriaga se nos ocurrió hacer el Ocho y Medio, se nos ocurrió crear una sala alternativa, una sala diferente, y en 2001 abrimos, abrimos Ocho y Medio y yo me desligué de Multicines, empezamos la construcción y en Septiembre del 2001 abrimos. No teníamos muchas expectativas de que dure, no sabíamos exactamente cómo iba a funcionar, pero la verdad es que creo que nos ha ido bien, básicamente porque seguimos, a pesar de las mil crisis que hemos tenido, económicas sobre todo, y durante estos once años en Ocho y Medio, mi trabajo ha sido ser el programador, el director de programación, el que configuraba como te digo las películas, la relación con las películas. Desde hace un par de meses ya no hago eso, hago unos proyectos más estratégicos del Ocho y Medio, ya hay otros programadores gente muy joven, y bueno esa es mi experiencia. A la par de ser el programador, he escrito bastante sobre películas, sobre todo porque durante mucho tiempo, durante diez años enteros tuvimos un periódico, el periódico del Ocho y Medio que estaba bajo mi responsabilidad y pues lo escribía, escribía bastante.

¿Cómo podría Usted describir la oferta de cine del Ocho y Medio?

Creo que es totalmente diversa, creo que no hay un tipo de cine que exhibimos, creo que exhibimos muchos tipos de películas, incluyendo películas comerciales, películas de Hollywood, producidas en Hollywood, creo que nuestro ámbito de especialización está un poco más hacia lo que yo llamo los éxitos del cine arte, o sea películas europeas o latinoamericanas, filmes de festival también se pueden llamar, que puedan tener impacto en el público y que no necesariamente están en las salas comerciales, aunque algunas si están en las salas comerciales y a la vez hemos tratado de estimular mucho la... que terceras personas puedan crear sus propios eventos cinematográficos, festivales por ejemplo los EDOC, los Encuentros del Otro Cine, es un festival que no los hacemos nosotros, lo hace la Corporación Cinememoria, pero que Ocho y Medio constituye la sede, o una de las sedes... lo mismo pasaba con el Festival Cero Latitud, y con un montón de festivales que hay, ahora mismo va a haber un Festival GLBT, ya va por su octavo año...en fin...entonces un poco las dos cosas, exhibición de películas de todo tipo y estímulo a que gente...nuestros colegas puedan tener un espacio para hacer festivales...y claro el tema de la producción, yo sé que Ocho y Medio tiene un peso específico muy pequeño en el mercado nacional, pero las películas ecuatorianas siempre tienen un espacio en el Ocho y Medio, un espacio que nos parece que es un poco más justo que el que les otorgan las salas de cine comercial.

¿Es el Ocho y Medio un cine que apunta llegar a un público específico? O, ¿A dónde quiere llegar la programación...?

Creo que cuando empezábamos no sabíamos bien qué tipo de público iba a venir, yo por mi experiencia en Multicines, pensaba que cierto público de Multicines podía venir a Ocho y Medio, pero la verdad es que al principio, digamos los tres o cuatro primeros años de Ocho y Medio, nuestro público era bastante viejo...digamos un público de 40 años en adelante, me imagino porque también las salas de cine comerciales aluden a públicos muy jóvenes, la propia decoración y todo y las películas, entonces me parece que un público más adulto se veía más cómodo en una sala como Ocho y Medio, pero con el pasar de los años, nuestro promedio de edad ha ido bajando, y nos hemos metido bastante con públicos más jóvenes, aprovechando de que hay un montón de universidades alrededor no...entonces creo que eso es un plus, es algo que lo estamos explotando y si nuestro público es más joven ahora, pero claro, también hay públicos adultos, no hemos descuidado el tema de los públicos adultos.

¿Y cómo describiría al público que viene acá con mayor frecuencia y cuáles son sus estrategias de difusión en ese sentido?

Bueno, una de las cosas que nosotros hemos querido hacer a partir de la programación es diversificar muchísimo la programación, de tal modo que cada programación encuentre una especie de nicho, entonces por ejemplo, hemos hecho por muchos años el festival de cine de montaña, en el festival de cine de montaña viene un público específico que le gusta eso, tenemos un festival de cine GLBT, entonces las personas GLBT asisten a esos... yo llamo a eso programaciones de interés específico, que tienen interés a una porción específica de las audiencias, incluso el festival de cine documental, los EDOC, que sabes que es un festival grande, que es un festival que convoca a miles de personas, es un festival que tiene esta onda de... que alude a los amantes del documental, que convoca a los amantes del documental, entonces creo que tratando de atender a esos nichos de interés específico es como logramos una diversidad del público primero y también porque nos interesa tener gente en las salas, y hacer que nuestras películas tengan público, que los eventos que programamos tengan público, entonces son dos...es como una estrategia doble no, que permite las dos cosas.

Mariana me había dicho que Ustedes acogen a 45.000 espectadores al año, y que es público que no crece con el tiempo pero que es un público que se mantiene fiel al Ocho y Medio, ¿A qué se debe esto?

Supongo que sí, es difícil saber porqué no hemos crecido...creo que hay algunas limitaciones físicas, este es un complejo cinematográfico que no está en un centro comercial como todos los demás, más bien está en un barrio que antes era medio residencial, cuando empezamos era bien residencial...ahora es un poco más entre comillas comercial digamos...pero comercial hacia el entretenimiento, hacia los

restaurantes, hay restaurantes, bares, cafés... no hay parqueaderos y ese es un problema y también creo que desde la programación nos hemos cerrado a cosas que simplemente no nos gustan, que posiblemente le gustan a más público, pero que nosotros preferimos no ponerlas, o sea preferimos mucho mantener la calidad de la programación que exhibimos. Eso tiene su...eso cobra al final algo porque es no tener más...necesariamente más público...

¿Pero si un público que regresa no?

Si, es un público fiel, yo creo que hay entre 3.500 y 4.000 espectadores al mes, hicimos una vez una encuesta y la media era de que cada espectador viene dos veces. Pero eso es la media, o sea que hay gente que viene diez veces al mes digamos...y hay otra que viene una sola vez al mes, o una sola vez al año, o una vez cada seis meses....pero sí, hay un grupo de espectadores que es relativamente amplio que es muy asiduo. Esa asiduidad de muchos de nuestros espectadores hace que tengamos que tener una programación muy dinámica, o sea no nos podemos quedar con una película por un mes, porque perderíamos a mucha de esa gente asidua, que lo que quiere es volver, volver y volver...volver a ver otra películas muy diferente, entonces por eso la programación es muy dinámica, hay varias películas por día, hay muchas películas por mes...tenemos un promedio de 25 a 30 películas por mes que exhibimos en Ocho y Medio, entonces ese es un promedio alto.

¿Cuál ve Usted que es la importancia de que existan espacios donde se muestre cine alternativo?

Bueno yo creo que el cine comercial es...bueno el cine comercial entendido como aquel cine que viene de Hollywood específicamente, es tremendamente hegemónico, y creo que no representa demasiado al resto del mundo, cine se hace en todas partes, ¿por qué deberíamos nosotros contentarnos con ver películas que vienen solo de un lugar, si se hace cine en muchos lugares, la importancia de tener opciones, y no solamente en el caso del cine, sino en el caso de todas las cosas de la vida...o sea tener buenos canales de televisión que no presenten solamente cosas gringas o enlatados colombianos, sino una variedad de cosas...de radios que presenten música de muchos lugares del mundo...todo eso es importante...es importante para la gente, porque la gente crea su socialización mediante los medios también, entonces si tiene más opciones, y si tiene más posibilidades de ver otras cosas diferentes es mejor, es simplemente mejor. Estamos dando posibilidades más democráticas a la gente de ver las cosas que quiere ver...

¿Cuáles son los lineamientos que dirigen el trabajo de programación en Ocho y Medio

Son lineamientos que no están escritos en ninguna piedra realmente, hay una cosa que si tratamos de cumplir a rajatabla que es que cualquier película ecuatoriana, cualquiera, no importa cuál sea que quiera exhibirse en el Ocho y Medio va a tener un espacio en el Ocho y Medio, o sea nuestra obligación es decir que si a cualquier película ecuatoriana que solicite...hay películas ecuatorianas que no han solicitado venir al Ocho y Medio, que no han querido venir al Ocho y Medio, no podemos hacer nada, no podemos obligar a nadie, pero claro la gran mayoría, el 95% de las películas si han venido y han dicho queremos poner esta película en el Ocho y Medio, y creo que nuestra obligación es decir que sí. Luego, queremos tener lo que ya dije antes, una variedad de públicos, servir a una variedad de diferentes públicos, que las muchas audiencias que existen se vean aunque sea pequeñamente representadas.

¿En qué se diferencia el cine comercial, de Hollywood y el cine alternativo, aparte de que el primero venga de un mismo lugar?

Bueno, obviamente el cine de Hollywood es un cine que se produce en los ocho grandes estudios americanos, tienen unos presupuestos mucho más grandes, o sea hay una realidad económica primero que las diferencia, pero si uno hila más fino, uno puede ver que Francia por ejemplo se hacen algunas películas con iguales presupuestos que en Hollywood, para mí no hay una diferencia entre unas y otras, para mí son casi lo mismo, bueno el lugar de procedencia es otro aspecto...pero luego hay unas diferencias más subjetivas y que tienen que ver con cómo se hacen las películas, normalmente las películas que nos gusta poner en el Ocho y Medio son películas que también las llaman de autor, es decir, en donde es el director, el autor de la película la fuerza que mueve a la película. En el caso de las películas de Hollywood eso no pasa, los directores muchas veces no tienen voz, o sea los directores son contratados para hacer la película y quienes realmente funcionan ahí son los productores, los financistas de las películas. Esto es más un cine de artistas, es decir estos autores son unos artistas, como los artistas plásticos, o los artistas del arte contemporáneo, como los artistas de la música, que no tienen una fijación económica sobre sus películas, sino que tienen unas inquietudes particulares, personales, me parece que ahí radica la mayor diferencia.

¿En cuanto a la construcción de este público, el Ocho y Medio se plantea hacer actividades paralelas, que cohesionen a este público?

Hacemos una cantidad brutal de eventos siempre, unos son para gente muy joven...otros para adultos... a veces si segmentamos los eventos que hacemos y atrás de eso hay una especie de estrategia que dice que nos interesa tener todos estos públicos y que todos estos públicos necesitan tener eventos especiales, sobre todo ahora...porque el cine ahora...o sea el acto de ir a una sala de cine y ver una película es un acto que está en crisis, en total crisis, porque hay ahora mismo muchas otras formas de ver películas, ya no hace falta ir a una sala de cine para ver la película...antes ésa era la única manera

para ver una película, ver en el cine o esperar 10 años a que pasen en la Tele, ahora ya sabes hay mil formas de ver una película y la última que se te ocurre es ir al cine realmente...lo que pasa con el público ecuatoriano es que...con el público de todo el mundo, esto no es una cosa que solamente le pasa al Ecuador...es que si quiere ver una película, no va al cine a ver si están dando la película que quiere ver, sino que se la consigue por otro lado, se la baja por internet, o más práctico y más fácil es comprarla en la esquina, a \$1.50, en algunas a \$2 y si ya todo falla vas al cine y ves la película...eso no pasa con las películas comerciales, porque las películas comerciales son de por sí ya unos eventos, en donde no importa tanto la película, o sea tú cuando vas a ver no sé..."Los cuatro fantásticos"... hay un segmento de ese público que si va a ver "Los cuatro fantásticos", chuta porque son "Los cuatro fantásticos", pero la gran mayoría, el 80% es porque están con el pana y vamos a ver qué dan en el cine...una de las cosas que me di cuenta en los Multicine es que la gente no sabe qué es lo que va a ver... o sea llega a la sala de cine y ven ahí la cartelera y dicen ah están dando "Los cuatro fantásticos", "En el nombre de la hija", "Hulk" y "Spiderman" y escogen la que quieren, no tienen una idea preconcebida de qué es lo que hacen cuando...qué es lo que van a ver... una estadística que nos dimos cuenta también...es que a veces, en un porcentaje grande, un 30 o 35% escoge la que primero van a dar... o sea llegan a las cuatro de la tarde y a las cuatro y cinco comienza "Los cuatro fantásticos" entonces ven "Los cuatro fantásticos" por esa razón, Entonces las salas de cine... más bien dicho los estudios de Hollywood les han obligado a las salas de cine, para que en sus películas más grandes, más importantes, les dan cuatro copias, para que empiece cada 10 minutos la película...entonces destinan 5 salas de las 8 que tienen a una sola película, a la película grande del año...todos los años hay una...es por eso, porque la gente va a ver lo primero que están dando, y bueno hay otras películas también...y también estas mismas películas gigantescas, que tienen una cantidad de publicidad enorme, y que tienen publicidad en todas partes, o sea publicidad no es solamente la propaganda que tú ves en la televisión o el tráiler de la película, sino que está en la funda de cachitos, está en todas partes, o sea los personajes de las películas que están en todas partes, entonces esos son unos presupuestos de publicidad altísimos, los propios productos prefieren tener a "Bob Esponja" ahí cuando están dando la película de "Bob Esponja" porque venden más chicles por tener a "Bob Esponja" ahí; entonces el cine lo que es... es un tremendo negocio y aquí no tanto, en el Ocho y Medio no tanto, o sea nosotros somos una entidad privada, no es que no tenemos fines de lucro, o sea no somos una fundación, además somos la única sala del país, la única sala cultural del país que tiene fines de lucro, y eso nos cierra muchas puertas. La Casa de la Cultura, la Cinemateca de la Casa de la Cultura, o la sala de la Flacso, son salas que no tienen fines de lucro, entonces pueden tener programación gratuita por decir algo. Nosotros quisiéramos tener el ciclo de cine noruego que pasa la Cinemateca, quisiéramos tener aquí, porque nos gusta el cine noruego, en caso de que nos guste...pero lo que hace la Cinemateca es decir : "bueno es que es gratis", lo hacen gratis, como no tienen fines de lucro lo hacen gratis y nosotros no podemos meternos en esa onda, no podemos hacer gratis, porque bueno quién le paga al boletero, y al proyccionista y cómo mantenemos...tan bonito que es el Ocho y Medio.

¿En qué ve usted la diferencia de los públicos de la Cinemateca y del Ocho y Medio? Porque he notado que son públicos muy diferentes...

Sí, yo también he notado que son públicos muy diferentes, tengo la impresión...cada vez que he ido a la Cinemateca me he encontrado con un montón de empleados de la CCE, o sea me parece que son un montón de empleados y sus familias, y también hay un grupo de estudiantes universitarios, normal.

Ellos dicen que su público son estudiantes de cine o comunicación fundamentalmente...

Sí, puede ser, ese público no es tanto del Ocho y Medio, no somos una sala de cineastas, o sea no es que los cineastas vengan aquí a verse todas las películas, eventualmente cuando un evento dirigido para ese tipo de cosas pero para las funciones normales y regulares, no. Me parece que... no sé ni cuánto público tiene la CCE, lo que pasa es que yo no tengo la costumbre de ir, porque siempre es medio incómodo, tratan un poco mal, la proyección no es tan buena, el sonido tampoco, no hay parqueadero tampoco...no hay donde parquear, aquí por lo menos tienes un guardia que está viendo los carros. Ahí si no le caes bien al tipo del parqueadero, no tienes donde parquear, así que no sé realmente cuál es el público de ellos...

Entrevista a Laura Godoy

Coordinadora de programación de la Sala Alfredo Pareja Diezcanseco de la Cinemateca Nacional. Comunicadora social por la UCE, ha trabajado en la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura desde 1987.

Noviembre 2012

... Usted me decía que se vinculó con Ulises Estrellas y ahí ganó más experiencia en el cine...

Bueno más que experiencia, él fue mi maestro, porque aparte de cumplir yo mis funciones administrativas, a él no le interesaba de que atiendas el teléfono, o sea era intercambiar, nosotros trabajábamos en la oficina y en la tarde ya teníamos las sesiones de cine. Ulises tenía talleres con estudiantes, con personas vinculadas a las embajadas. Entonces él siempre me decía: "Laura terminas y vienes a escuchar, a ver la película, a conversar." Siempre nos vinculaba en todo, en el cine, en la literatura, en las exposiciones, porque el cine está vinculado con todo. Entonces al principio yo era súper nerviosa, no sabía, decía no voy a entender... cuando vi "El doctor Caligari" la película alemana...me quedé así... decía y ahora esto qué es... pero bueno, con la timidez que me caracterizaba y con las ganas de aprender, porque eso sí, tenía muchas ganas, porque ya en la Facultad mismo Ulises fue mi maestro de Lectura de Imagen y también

nos mandaba a ver películas, a que le comentemos. Yo al principio me equivocaba porque venía y le decía textualmente esto es...pero lo que le interesaba es qué simbolismo, cómo interpretas, qué relaciones hay... entonces cuando vine acá el privilegio es de que todos los años participaba de muestras de cine, de conferencias, de diálogos, y no sólo de Ulises sino de varias personas que estaban vinculadas a las embajadas de diferentes países. Además, lo rico de la Cinemateca era que era la única institución que en ese tiempo organizaba muestras, talleres, fue la que fomentó la cultura cinematográfica en el país. Entonces yo pude vincularme a estos talleres y a más de los talleres, lo más importante y lo que yo diría que me formó es ver cada día el cine, cada día... y tuve el privilegio de ver clásicos, cine contemporáneo y conocer los verdaderos clásicos, Eisenstein, Pasolini, Godard, y al principio te digo yo era la muchacha que me sentaba al último, la que escuchaba, temblaba cuando ya se terminaba y tenían todos que hablar. Y Ulises siempre me preguntaba y me decía que así me equivoque tengo que hablar. Al principio yo ya veía, veía cuadros, veía la fotografía y quería...decía esto es...pero me daba miedo hablar y después cuando ya hablaban otras personas que estaban más preparadas, decía eso yo también leí... Entonces poco a poco fui introduciéndome en el conocimiento del lenguaje cinematográfico, de la simbología, de porque un encuadre, de porque la música, de porque la importancia de la actuación y ha sido muy rico porque con el pasar del año y del año me he ido formando y me he ido formando para ser una persona sensible, una persona crítica, reflexiva, y por medio del cine me he ido ubicando en el contexto social, político, económico, cultural de cada país. Pero lo más importante para mí es como ser humano crecer, sensibilizarte y el cine que he logrado ver en estos 26 años me ha permitido ver que las regiones, los idiomas no nos delimitan porque todos los seres humanos somos uno solo, tenemos limitaciones, tenemos a veces alegrías, tristezas, conflictos, me ha hecho entender también en los países que han tenido las guerras la parte psicológica, como se queda afectado, como también estas personas han sido valientes para salir, para luchar por esa tremenda carga de las guerras que se han tenido en Alemania, en Argentina... y el cine nos permite abrir los ojos, nos permite pensar, nos permite conocer más el mundo, no quedarte y es lo lindo del cine alternativo, del cine independiente... pero también un papel importante ha jugado el cine-club...

¿Cuál sería el valor del cine alternativo como un producto que no es del cine que siempre vemos?

...la función del cine-club es llevar al público, incentivar al público a conocer un cine distinto que es el cine alternativo. El cine alternativo nos va formando al público y nos va transformando en un consumidor cultural, sensible, que nada tiene que ver con el cine comercial, donde el espectador lo único que hace es pagar una entrada, va y compra su canguil y no interactúa con la película, en cambio el cine-club nos permite ser un consumidor cultural, que se interesa por la obra del director, por la fotografía, por la música, los diálogos, entender el contexto social, la época, la parte política, complementar comprando libros para investigar, o sea no te quedas solamente en el hecho de exhibir,

de ver la película. Y lo más interesante es el diálogo, interactuar, saber por qué... entonces ésa es la diferencia del cine alternativo... que te sugiere, que te da pautas para conocer y para saber por qué el director nos quiere decir algo, y ahí es importante el cine-club porque ahí conoces el lenguaje cinematográfico, el encuadre, la fotografía, el primer plano... el cine alternativo siempre nos dice algo, en cada película siempre nos cuenta algo, siempre nos permite sacar cosas que a veces tenemos guardadas, emociones, conflictos, alegrías. Y también lo importante en el cine... te voy a decir... al principio te vas por la parte emotiva, te da como la catarsis, te gustó o no te gustó, pero lo importante en el cine-club es que luego ya vas a otros procesos, a la discusión, al debate y después vas desmenuzando a la película. Y ésa es la diferencia con el cine comercial, porque en el cine comercial solamente tú vas a ver nada más... en todo siempre hay un final feliz y en cambio las películas alternativas nos dan un final abierto. Y también ya nos dan estereotipos en el cine. Para mí ahora es importante también poder ver el cine comercial, porque así con los estudiantes, con los que forman cine-club vas poniendo ejemplos... aparentemente se dice que el cine alternativo es muy complejo, hay obras clásicas hermosas... pero todo es en el proceso de ir conociendo, la lectura de imagen es fundamental, porque ahí aplicamos la semántica, la semiología...

¿La Cinemateca desde que se abrió como espacio para ver cine independiente o alternativo propuso la formación de un cine-club permanente, era anual?

Era todos los años, desde que se abrió la Cinemateca hasta este año hemos tenido el cine-club. Porque ha sido uno de los puntos fuertes de la Cinemateca, uno de los objetivos es educar por medio del cine. Porque no solamente es programar las películas y ya... porque el mismo grupo del cine-club también viene a las muestras y así el mismo grupo que asiste a las muestras de cine también se interesa por conocer más el cine, entonces se va inscribiendo al cine-club también. También hay otras personas que no se inscriben, pero con la constancia, el tiempo, la introducción... porque en los últimos 6 años del cine-club siempre hay una introducción de la película y después el debate, estos seis últimos años se ha hecho talleres con las personas que están más interesados en conocer más, no solamente la hora después de la proyección, para ir conociendo el lenguaje, el género cinematográfico, cuáles son los géneros... conocer el cine con todos sus lenguajes cinematográficos, con sus géneros, con directores, obras, temáticas, clásicos... cada año se va especializando...

¿Y más o menos qué público asiste a este cine-club, o es el más asiduo?

Al principio eran grupos pequeños, intelectuales... pero ahora a mí me alegra decir que tenemos un público interesado... estudiantes, jóvenes, también maestros, gente de la tercera edad que quiere seguir viendo buen cine...

¿Usted podría decir que se ha diversificado?

Sí, se ha diversificado. Además nosotros tenemos un público de clase media, vinculadas a las escuelas fiscales, colegios fiscales, bueno... estoy hablando para el cine-club, porque aparte para las programaciones tenemos escuelitas que nunca han conocido un cine, y han venido acá a ver una película... pero en el cine-club hay más diversificado, ahí tenemos más estudiantes y más jóvenes, y también un público adulto mayor que ha estado relacionado, que le interesa discutir o que da clases en una Universidad, o que ya se jubiló y quiere seguir manteniendo una conexión. O sea tenemos un público muy diversificado

¿Y usted podría decir que en ese sentido en la Cinemateca y en la SAPD se marca una diferencia con otras salas? Por ejemplo, estoy pensando en el caso del Ocho y Medio, donde se proyecta un cine similar pero no se ve ahí chicos de escuela, se ve un público que si se identifica con el intelectual. O sea si hay una diferencia ahí?

Sí, yo si he visto que hay una diferencia. La programación de Ocho y Medio es excelente también, es un trabajo en que traen películas que nosotros como Cinemateca no hemos tenido presupuesto para comprar los derechos de las películas. Es excelente, pero también hay un costo, claro que es una entidad privada que tiene que buscar fondos para poder mantenerse. Pero también si se ve la diferencia de públicos, son públicos de estratos de clase alta, no me gusta decir así... es clase media pero como más ilustrada, de la Universidad San Francisco, de la Universidad Católica...Tienen más recursos porque la entrada en el Ocho y Medio creo que es \$3.80. Bueno en estos últimos años se ve que se está haciendo funciones gratuitas, algunos talleres, pero la mayoría han sido pagadas. Y para un estudiante de la Universidad Central, de un colegio fiscal...por más ganas que tengas de ver una película, pagarse cada día \$3.80, y no es sólo eso, sino que es el transporte también, y también el acceso... está en un barrio donde no es tan asequible, en la noche no tienes transporte. Pero te digo, tenemos públicos diferentes, y lo que sí puedo reconocer es que tiene excelente programación, conferencias, talleres y lo más lindo con nosotros no es competir, sino trabajar conjuntamente... yo me atrevo a decir como Laura y como cinéfila que fue bueno, porque la Cinemateca era antes la única institución, entonces ver que hay un cine... eso también motivó para que se vaya formando otra sala alternativa, otra sala de arte y eso me parece muy bien...

¿Se puede decir que la Cinemateca fue como la cuna...?

Sí, es la promotora de este cine cultural para combatir el cine comercial, y además para promover la cultura cinematográfica del país, e internacional. Porque acá han llegado las muestras que no llegarían a las distribuidoras comerciales...

¿Cómo podría Usted describir la formación de este público que va a desarrollarse o desarrollar sus actividades laborales o que va a girar en torno al cine independiente?

Primero es el interés por conocer una película distinta, después se va generando porque hay conversatorios sobre poesía, sobre literatura, sobre el problema político de un país, sobre la cultura. Entonces se va viendo que es un público... que no es del cine que te da los héroes o antihéroes, sino es un cine que te va formando, que te va dando varios abanicos para conocer la parte política de un país, la parte social, la parte cultural, la parte económica, conocer la historia que es fundamental, y el cine ha colaborado bastantísimo con esto, para conocer la historia de cada país, con sus guerras, con sus independencias y también el cine que está integrado con la sensibilidad, con la creatividad, con el arte, que está vinculado con la fotografía, con la música, con la poesía, con el teatro, con la actuación...

¿Para Usted nace como en este interés de ver algo...?

Algo diferente. Además que te humaniza, que te sensibiliza, que te abre esa maravilla que tiene el ser humano, la sensibilidad, esa necesidad de ser un ser humano solidario, de entender muchas cosas y también de pensar... ya no dejarte... porque conforme vienes al cine ya no puedes aceptar cualquier cine comercial, o cualquier cosa que te dan en la televisión, ya criticas ya recibes... ya sabes qué te dice, qué te connota esta imagen. Entonces también por medio de estas películas, te vas a buscar un libro porque te quedó alguna duda, para poder ir investigando más. O sea nos vamos volviendo más críticos, por eso es la lectura de la imagen... Se te va abriendo la sensibilidad, la creatividad y el conocimiento, que eso es muy importante, porque cada vez vas conociendo...Entonces el público tiene esa oportunidad con el cine-club, con las muestras de cine alternativo, con las muestras de cada país, vas compartiendo, y también ves que el ser humano es uno sólo. Yo me voy por esa parte de que el cine nos hace muy sensibles, muy humanos, muy solidarios...y vas aprendiendo...vas aprendiendo...

Entonces ¿Ésa es la importancia de que existan estos espacios no?

Es para aprender, conocer y humanizarte, y sensibilizarte. También sirve para ver cómo estamos integrados, que en Latinoamérica somos casi lo mismo, estamos integrados en nuestras culturas... y también para ser críticos y reflexivos, seguimos avanzando, seguimos luchando y que también nos permite el cine éste a nivel de pareja, de hogar, de madre, de hijo, abrirnos también y ver qué importante es comunicarnos, y el cine te va despertando eso...para mí el cine, con cada película que veo, me remite a esa parte de ver qué nos está pasando...qué tenemos que recobrar...valorar...es la comunicación...

¿Las muestras son itinerantes no?

Sí, es todo el tiempo

¿Cómo se elige la programación?

Bueno nosotros tenemos aquí una persona que se encarga de la programación y de la curaduría, las embajadas nos ofrecen títulos, nosotros vemos las películas para ponerle el nombre a la muestra o a veces ya vienen con un nombre... o a veces pedimos clásicos de autor, de director, retrospectivas de un solo director... o por temáticas... y generalmente como son películas que no están encajadas en el área comercial, siempre tienen un mensaje, siempre.

¿Y después siempre hay una conversación alrededor de la película?

En el cine-club, se hace cada quince días, dura de Enero a Julio y cada quince días se presenta una película, el último fue de cine y literatura, siempre gira alrededor de un eje. Siempre hay un tema. También me parece importante que en la Cinemateca y en los cine-clubs a nivel mundial tenemos un mismo fin y un mismo principio que es actuar, debatir y formar públicos...

¿Bajo qué criterios se forman estos públicos?

Con el criterio de formar consumidores culturales, pero está fea la palabra consumidores culturales, es el espectador que tiene un interés más allá de solamente ver película sino de irse formando culturalmente, de ir conociendo la obra, el director, la fotografía... un espectador crítico...

¿Entonces ésa es la labor relacionada al principio de Ustedes de formar a través de la imagen?

Sí, y también la Cinemateca se ha caracterizado por trabajar con la política de la formación de los derechos del público. Porque también pasa que siempre nos hemos preocupado de los derechos de autor pero los dos irían conjuntamente. Porque también el público tiene derecho a ver... porque antes la programación o los cineclubs eran para un determinado grupo, intelectuales...y no es así, es para todos... también mientras vas formando el público es fundamental conocer el cine ecuatoriano y también la Cinemateca ha jugado ahí un papel importantísimo porque es la única institución que se encarga de investigar, restaurar y cuidar el patrimonio de las imágenes en movimiento. Nuestro interés es apoyar al cine ecuatoriano, apoyar a los nuevos directores, a los jóvenes, dar el espacio para que ellos puedan contar... no es que ahora nace el cine ecuatoriano...la

Cinemateca tiene la función también de conservar la memoria y restaurar esas películas para que las futuras generaciones las puedan conocer...

¿Cuáles son las estrategias de difusión de Ustedes?

Bueno como somos institución estatal no tenemos mucho presupuesto, pero lo que hemos hecho es con afiches, folletos, con el boca a boca también, los boletines de prensa que hemos mandado en los medios, que a veces nos promueven, otras veces no, en radios, y ahora estamos valiéndonos del Facebook, hemos creado un Facebook de Cinemateca para ir enviando la programación que tenemos.

¿Cuál es su relación ahora con el CN Cine?

El Estado nos apoya como CCE con los fondos, por el Ministerio de Finanzas, pero no es solamente para la Cinemateca, es para toda la CCE. La Cinemateca más ha trabajado con pasión porque todos los que estamos vinculados a la Cinemateca somos apasionados por el cine, apasionados por compartir a los demás. Y también ahora últimamente se ha dividido porque antes la Cinemateca, en los 80 y 90, se encargaba de apoyar a la producción también, se encargaba de promover las muestras específicas de cine ecuatoriano, nos seguimos encargando sí, con talleres pero ahora el CN Cine es muy importante porque con la Ley de Cine está dando un apoyo... pero te cuento que la Cinemateca fue la primera que presentó un proyecto...no hemos estado desvinculados, ahora tenemos áreas que el CN Cine se encarga para producir, para distribuir... lo importante es que ahora nos estamos vinculado para trabajar. A veces el CN Cine con el Ministerio de Cultura nos aporta económicamente para traer directores. Todavía no hay una relación directa, pero estamos ahí buscando, haciendo esfuerzos para salir adelante.

¿Y piensan hacer un nuevo Cine-club?

Sí, en el 2013. Vamos a estar con una nueva compañera que es Paulina Simon, que ha estado vinculada con CERO LATITUD, con EDOC, ha sido crítica de cine. La buena noticia es que ahora el cine-club va a estar dedicado al cine ecuatoriano todo el año, a debatir, a conocer cine ecuatoriano, a hablar con los directores, discutir con ellos y así introducir...

¿Y Ustedes tienen estadísticas de la gente que asiste a los cine-clubs y a las programaciones regulares?

Si, hemos tenido un público de 70 a 80 personas cada quince días en el cine-club...otras veces hasta 120, y para los talleres se inscriben de 20 a 30 personas... en las

muestras es importante que en estos dos últimos años ha ido aumentando el público. En una muestra de cinco días con dos funciones diarias hemos tenido de 1.800 a 3.000 espectadores.

¿Ustedes apuntan llegar a un público?

Nosotros estamos queriendo democratizar, que llegue a todos, qué lindo sería que venga un público del Sur, del Norte, integrar. Ahora tenemos de todo, pero queremos más. Claro que nuestro espacio se llena. Queremos democratizar, que esto no se quede en Quito, estamos organizando muestras de cine en otros núcleos como Cuenca, Loja, Bolívar, Azogues, Esmeraldas, Zamora, tratando de que se democratice más la cultura, el cine y también traer a más escuelitas, salir a barrios, nos falta personal y presupuesto pero no perdemos el sueño de integrar a más público. La Cinemateca ha recibido a niñitos de guardería y jardín para que vengan a adaptarse con la sala y se les pasa cortos...siempre estamos ávidos, abiertos, a que el público nos diga sus críticas, qué quiere ver....qué no le gusta...

Entrevista a Wilma Granda

Directora de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, historiadora del cine en Ecuador.

Noviembre 2012

Tomando en cuenta la función de archivo de la Cinemateca, ¿A qué público apunta llegar?

Nosotros apuntamos a todo público, de toda edad, o sea viejos porque ellos son los protagonistas casi de la época que está filmada. Tenemos cine clásico desde 1912... apuntamos a los adultos no de tercera edad, pero sí a los adultos por el mismo motivo, porque ellos reconocen su ciudad, y a los jóvenes fundamentalmente por concienciar el asunto de la preservación fílmica. O sea que ellos sepan que son transeúntes de una etapa histórica que puede estar registrada en filme pero que no es solo de ellos, que es del futuro. O sea que se cumpla el objetivo mayor de la Cinemateca que es la preservación para las futuras generaciones y la difusión por supuesto para las actuales... pero que esto pueda difundirse no sólo para las presentes, sino para las futuras, es decir que ellos más grandes, los jóvenes de ahora, sean quienes se propongan que siga habiendo una filmación para el futuro.

¿Buscan democratizar todas las propuestas no?

Sí, que esto de la memoria filmada sea un derecho ciudadano, que este sea el lugar donde la gente accede sin restricciones, a mirar su memoria filmada, que esto sea socializado a nivel local, nacional, mundial. Ése es nuestro interés y además con una propuesta política absoluta... que es que nosotros no le decimos qué ver, que ellos decidan qué ver, que sientan que usan la silla vacía, que aquí hay un espacio donde ellos puedan decidir qué hacer, qué mirar y qué leer de cine ecuatoriano.

Ya en la sala de cine como que guiamos la programación, pese a que a partir de esta etapa, con una nueva programadora, pretendemos que la gente participe, vamos a convocar con actitud para que vengan y nos digan qué quieren ver de cine ecuatoriano, qué quieren ver de cine latinoamericano, qué quieren ver de cine mundial. Por ejemplo ahora no vamos a hacer el cine-club con un cine clásico europeo, vamos a hacer cine-club con cine ecuatoriano, por qué no, invertir las propuestas y darle lugar a la gente para decirles que éste es un espacio donde Usted puede decidir, o sea el concepto de la silla vacía, que la gente venga y diga aquí, este espacio lo uso de tal manera y es mío.

¿El público que con mayor frecuencia viene a la Cinemateca, cómo lo podría definir?

Son jóvenes fundamentalmente, los que más asisten son jóvenes o egresados de comunicación o estudiantes de comunicación o gente vinculada al cine, estudiantes generalmente... ahora ya hay cuatro opciones de estudios en la ciudad, IAVQ, UDLA, INCINE y la San Francisco entonces casi las tres instancias, excepto la San Francisco que viene poco, tienen aquí un espacio donde pueden mirar cine ecuatoriano, pero de hecho todos han venido.

Más o menos, ¿A cuántos espectadores acoge la Cinemateca en el Archivo?

Nosotros en archivo en este año tenemos más de...tenemos cerca de 2.000 asistentes este año, estamos casi duplicando o triplicando en relación proporcional geométrica, ni siquiera aritmética... porque empezamos en junio del 2008 creo que con menos de 60... porque recién empezábamos el último semestre, y de ahí hemos duplicado casi geoméricamente...

Exactamente hasta ahora tenemos 1.400, entonces eso significa que hasta Diciembre fácilmente llegaremos a 2.000 o 2.500, eso comparado con los 60 que es con lo que iniciamos en 2008 es bastante la proporción relativamente. Tenemos un Facebook de Cinemateca que está con más 3.400 miembros, y si decimos que posiblemente son ellos los usuarios de nuestra consulta y los usuarios de nuestra programación, la sala siempre está llena... si antes que no se llenaba teníamos 20.000 usuarios para la sala de cine...

¿Cuál es la importancia de que existan estos espacios en la vida de la ciudad?

En la vida de la ciudad yo creo que le da un sentido de pertenencia, le da sentido de pertenecía de esta ciudad esta Cinemateca, y no sólo al turista o a la gente extraña que está de paso, yo creo que el aporte fundamental de la Cinemateca ha sido que si hoy existe un boom de cine ecuatoriano es porque la Cinemateca le ha dotado de memoria. Tenemos treinta años de trabajo en el archivo... yo creo que los gestores culturales más importantes de la ciudad son los cineastas, sino los más importantes los más fuertes... los más visibles, los más modernos... porque hay músicos desde el siglo XVI o XVII, pero no han logrado cohesionarse de algún modo visibilizado y organizado, con un fondo específico... los cineastas disponen de un personaje como Augusto San Miguel que es pionero del cine de ficción y les da un sentido de pertenecía... yo creo que la Cinemateca les ha dotado de identidad y de memoria...

¿Ustedes trabajan conjuntamente en algunas muestras con otras instituciones, por ejemplo, el Ocho y Medio?

Sí, en algunas, la única diferencia es que ellos cobran y nosotros no, o sea nosotros por una política del Estado se está propendiendo a que sea esto sea gratuito ya nos pagan el sueldo, si ya el Estado financia, o sea por qué a la gente se le va a cobrar... Yo creo que es un derecho.

¿Y sus estrategias de difusión, cuáles son?

Estamos en las redes sociales, estamos con boletines simplemente tradicionales para la prensa escrita, pero ellos incluso ya no se fían de lo que les mandan como boletines sino de lo que hay en las redes sociales, estamos en Facebook, estamos en una red que se llama *yahoo groups*, que es *filmecuador* y tenemos una base de datos de más de cinco mil nombres, a los que también les enviamos el boletín o el anuncio de la película que vamos a dar y lo enviamos a semana seguida...

¿Cuál podría decir que es la diferencia entre el público que asiste acá a la Sala y al archivo, y el público que asiste al Ocho y Medio?

Por ejemplo en el Ocho y Medio es un público más elitista creo yo, es un sentido de pertenecía distinta, de una condición social, económica y de posicionamiento social que es más alto digamos en la cuestión económica y eso les da un status distinto. En cambio nuestro público es mucho más diverso, está desde ese público hasta el otro, o sea aquel que no puede pagar la entrada, ése que necesariamente viene con el niño porque no tiene cómo dejarle en la casa, está el ama de casa, o el empleado público, hay un público más diverso acá, y creo que ese es un poco la difusión de la CCE en general, es un espacio más grande, más abierto... no es el especializado en cine, que puede ser el público del Ocho y Medio... es un cine independiente que es de élite... éste no es para

eso, no es... ahora éste es un momento de la transición, de aquí al siguiente año habrá una transición porque nosotros nos hemos traído una de las mejores programadoras, que es la que se encargará de convocarnos... y nosotros mismo, ya sin la presencia del director anterior tenemos otra visión...nos miran con otros ojos, o sea de algún modo ya no somos ese ámbito cerrado, cuadrículado...y la pelea desde el 2008 en este espacio ha sido por eso, porque nos miren democráticos, incluyentes, más participativos y ofreciéndoles un servicio que es nuestra función, porque esto no existía, esto está desde el 2008...nos decían: "ve y cómo así un archivo, si un archivo es público? Un archivo es público, sino no es archivo, y tiene un servicio que no todas las cinematecas latinoamericanas tienen, ni siquiera la española, son pocas las que dan este servicio...

¿Siento que no había como una difusión tan ágil...?

O sea es que tampoco es grande, es chiquito, y qué hacemos con... ya es mucho...en esta administración nos van a dar más espacio... nos van a dar más espacio, nos vamos a extender para allá y vamos a hacer una salita pequeña ahí, poner más televisores... tenemos el apoyo de la sala pequeña, para 30 personas, que está con proyector de 35mm y digital. Si vamos a tener espacio y un poco masificar eso... ahora lo que quisiéramos masificar es este tipo de cosas (una colección de cine ecuatoriano), de trabajos incluso de Argentina y Brasil, y editorializar material de archivo, porque el Consejo de Cine tiene una colección de cine ecuatoriano, pero no es la mirada del archivo, es una mirada de ellos...bajo criterios de cofradía digamos, es su amigo entonces pongamos "La Tigra", y hay material que no tiene ninguna trascendencia. Nosotros queremos hacer recuperaciones de épocas, de países...entonces ésa ya es una mirada de archivo, pero necesitamos dinero, entonces ojalá a partir de esta administración tengamos el apoyo del Estado, porque las competencias de preservación son nuestras, de la Cinemateca, no del Consejo de Cine...

¿Cuál es su relación con ellos?

O sea armónica de algún modo, o sea ellos saben que las competencias de patrimonio son nuestras, al principio quisieron tomarse... pero no pueden...

Laura (Godoy) me decía que muchas de las personas que ahora están vinculadas a la gestión de cine ecuatoriano o cine independiente aquí se formaron en la Cinemateca y luego se desconoce esa trayectoria porque se van hacia otros espacios...

Pero de algún modo no necesitamos de eso, porque de eso se trata... yo renegaría...San Miguel es de todos ahora...y San Miguel es mi investigación...y hay un niño que hizo un video y dice que es su investigación y no hay tal... y entonces se trata de recoger lo que existe para que sea de todos, yo no me resiento de aquello...

Pero más o menos si pasa...

Sí claro, si.

Para finalizar, ¿Cuál es su experiencia en el cine?

No tengo ninguna... quisiera aprender a hacer guión, la única experiencia que tengo es esto...haber sido registrada, filmada...hacer historia del cine...

Entrevista a Albino Fernández

Coordinador de Archivo y Muestras Públicas
Corporación Cinememoria

Vía E-mail 7 de junio de 2012 16:08

¿En qué año fue creada la Corporación Cinememoria?

El 2002.

¿Cuáles son las funciones que cumple la Corporación?

Realizamos el festival EDOC hace 11 años, mantenemos un archivo audiovisual con todas las películas que nos envían al proceso de preselección del festival y además realizamos diversas proyecciones durante el año en colaboración con otras instituciones.

¿Qué tipo de cine archiva y presenta durante los Festivales que produce?

Documental de autor, que es como se define al cine documental que mezcla la investigación periodística con una mirada personal, autoral, artística que además incorpora elementos cinematográficos (música original, fotografía, edición, etc.) por parte del director.

¿Cuál es la importancia de exhibir un tipo de cine diferente al que se consume en las grandes salas?

No da la posibilidad de ampliar nuestra perspectiva del cine conociendo creadores que buscan contar historias grandes o pequeñas con herramientas narrativas que apelan a la inteligencia o sensibilidad del espectador. Además nos abre un espectro informativo de diversas realidades actuales que provienen de cineastas independientes del Ecuador y el resto del mundo.

¿Cuál es el público que frecuenta el Festival EDOC todos los años?

De todo tipo, pero jóvenes en mayor medida, estudiantes de diversas carreras además de las de comunicación, y personas relacionadas de alguna forma a la variedad de temas que tratan las películas.