

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **JIMENA STEFANIA MUHLETHALER CHANGO**, C.I. 1803706751 autor del trabajo de graduación intitolado: **"La representación de lo nacional en dos películas del cine ecuatoriano: Qué tan lejos y Ratas, ratones y rateros"**, previa a la obtención del grado académico de **SOCIOLOGÍA CON MENCIÓN EN DESARROLLO** 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, 23 de OCTUBRE del 2012



JIMENA STEFANIA MUHLETHALER CHANGO

C.I. 1803706751



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE SOCIOLOGÍA Y CIENCIAS POLITICAS

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE SOCIÓLOGA CON
MENCIÓN EN DESARROLLO

LA REPRESENTACIÓN DE LO NACIONAL EN DOS PELÍCULAS DEL CINE
ECUATORIANO: *QUÉ TAN LEJOS* Y *RATAS, RATONES Y RATEROS*

AUTOR: JIMENA STEFANÍA MUHLETHALER CHANGO

TUTOR: JUAN ESTEBAN ANDRADE

QUITO – 2017

ÍNDICE

Dedicatoria.....	5
Agradecimientos.....	6
Resumen	7
Introducción.....	8
1. Ideología y representación en la Sociología del cine.....	11
1.1 Antecedentes.....	11
1.2 Sorlin y la Sociología del cine.....	15
1.2.1 Ideología.....	20
1.3 Ideología en el cine vista desde el método de la representación.....	23
1.4 La representación de lo nacional.....	25
2. Contexto cinematográfico en Ecuador y América latina.....	28
2.1 Breve historia del cine ecuatoriano (1870-1980).....	28
2.2 El cine de los años noventa.....	31
2.2.1 Contexto latinoamericano.....	31
2.2.1.1 Producción.....	31
2.2.1.2 Exhibición.....	32
2.2.2 Contexto ecuatoriano.....	34
2.2.3 Sobre <i>Ratas, ratones y rateros</i>	34
2.3 El cine del nuevo siglo.....	36
2.3.1 Contexto latinoamericano.....	36
2.3.1.1 Producción.....	36

2.3.1.2 Coproducción.....	39
2.3.1.3 Exhibición.....	40
2.3.2 Contexto ecuatoriano.....	41
2.3.2.1 Producción.....	41
2.3.2.2 Exhibición.....	46
2.3.3 Sobre <i>Qué tan lejos</i>	46
3. La representación de lo nacional en el cine ecuatoriano.....	49
3.1 <i>Ratas, ratones y rateros</i> : realismo sucio en el Ecuador de fin de siglo.....	51
3.1.1 Sinopsis.....	51
3.1.2 Análisis de las secuencias.....	52
3.1.2.1 Secuencia 1.....	52
3.1.2.2 Secuencia 2.....	54
3.1.2.3 Secuencia 3.....	57
3.2 <i>Qué tan lejos</i> : un viaje por el Ecuador a inicios del siglo XXI.....	58
3.2.1 Sinopsis.....	58
3.2.2 Análisis de las secuencias.....	59
3.2.2.1 Secuencia 1.....	59
3.2.2.2 Secuencia 2.....	61
3.2.2.3 Secuencia 3.....	63
3.3 La cuestión nacional en <i>Ratas, ratones y rateros</i> y <i>Qué tan lejos</i>	64
3.3.1 El Ecuador tras el proyector.....	64

3.3.1 Del realismo sucio al rodaje de carretera.....	66
3.3.2 Síntesis.....	70
4. Conclusiones.....	72
5. Bibliografía.....	76
5.1 Textos.....	76
5.2 Películas.....	79
5.3 Link de descarga de las secuencias.....	80

DEDICATORIA

A todos los que me aguantaron el mal genio de la tesis.

AGRADECIMIENTOS

A mi padre por su apoyo incondicional, cariñoso y decidido.

A mi madre por enseñarme todo lo importante.

A Emilio por su soporte trascendental en todos mis proyectos.

RESUMEN

El cine ecuatoriano es un espacio de producción emergente que se ha reactivado en los últimos años: creadores, técnicos y productores se dedican a la búsqueda de nuevas narrativas audiovisuales a través de la experimentación cinematográfica. Este acontecimiento requiere ser examinado puesto que, a través del análisis de sus condiciones de existencia, es posible plantear balances y estrategias que sirvan a realizaciones futuras en el ámbito.

El presente trabajo se genera con el fin de aplicar herramientas conceptuales referentes al análisis cinematográfico desde las Ciencias Sociales. Se revisarán categorías emblemáticas de la *Sociología del cine* planteada por Pierre Sorlin (1985), herramientas metodológicas cinematográficas y otros recursos conceptuales; con el fin construir un contexto cinematográfico ecuatoriano en la década de los noventa y en la primera década del siglo XXI; y analizar la representación de *lo nacional* en dos películas del cine ecuatoriano: *Qué tan lejos* (2006) y *Ratas, ratones y rateros* (1999).

Siendo que el análisis cinematográfico es un tema bastante precario en el país, este trabajo emprende en inspeccionar puntos de convergencia entre contexto social, producción cinematográfica y representación cinematográfica.

Introducción

La sociología del cine es un tema poco abordado en el Ecuador. A nuestro entender es común realizar análisis de películas en el ámbito académico, pero desde otras disciplinas. Abordar el fenómeno cinematográfico desde la sociología implica determinar las relaciones entre el filme y su contexto, lo cual requiere revisar cuáles son los medios de producción, mentalidades, representaciones, inversión, administración de recursos y demás elementos implicados en la producción cinematográfica.

Nos interesa generar un trabajo de disertación con pertinencia sociológica, por este motivo lo más adecuado es analizar desde un área de la sociología que pone al cine como su objeto de estudio. La sociología del cine da cabida a un tipo de análisis que contextualiza a las películas como productos de su época; en un afán por comprender en qué medida el cine se genera e influye en la formación social.

Para ingresar en el análisis de la relación entre cine y sociedad es necesario tener acceso a información sobre el contexto de la película que se va a analizar, motivo por el cual se examinarán películas pertenecientes al cine ecuatoriano. Además,

[...] plantear un análisis sobre el cine ecuatoriano de estos últimos años es una necesidad imperativa, puesto que la marcha y desarrollo del cine en el mundo sigue un ritmo acelerado, en el cual cabe preguntarse sobre los cines producidos por los países del Tercer mundo: ¿Se puede pensar en cines nacionales en tiempos transnacionales, es decir, en tiempos de globalización?, y específicamente para el caso ecuatoriano: ¿qué tipo de cine se está produciendo actualmente? (Solano, 2015, pág. 3)

Ahora bien, este trabajo se enfocará en describir brevemente el campo cinematográfico en el país para ingresar al análisis específico de una representación cinematográfica. La representación a trabajar es lo nacional; la misma que ha sido seleccionada puesto que nos parece que se trata de un imaginario que se repite a lo largo del tiempo en varios largometrajes ecuatorianos. Se tomarán en cuenta dos grupos de películas pertenecientes a

dos décadas recientes: el realismo sucio de los años noventa y el cine del nuevo siglo producido del 2000 al 2010.

El análisis estará orientado a comprender qué valores son comunes al momento de representar cinematográficamente lo nacional en las películas. En este sentido, la pregunta de investigación será: ¿De qué forma ha evolucionado la representación de lo nacional en el cine ecuatoriano entre los años noventa y la primera década del siglo veintiuno? Para responder esta pregunta será importante describir dicha representación en ambos casos, tomando en cuenta los factores sociales, ideológicos e incluso históricos que se encuentren inmiscuidos.

Se ha seleccionado un largometraje representativo de cada década: *Ratas, ratones y rateros* de Sebastián Cordero (1999) y *Qué tan lejos* de Tania Hermida (2006). En ambos casos se problematiza lo nacional a partir de la búsqueda de los códigos, significados, personajes y estereotipos representativos de la identidad ecuatoriana.

Ratas, ratones y rateros (1999) presenta la historia de Salvador y Ángel, dos jóvenes que se ven en constante confrontación con el peligro de la ciudad. Este filme obedece al género del realismo sucio y, en ese sentido, presenta a sus personajes como individuos que han sido relegados por la sociedad, la nación es un espacio precario habitado por la crisis.

Siete años después se lanzaría *Qué tan lejos* (2006) un rodaje de carretera que presenta la historia de Teresa, Esperanza y Jesús. Tres viajeros que deciden atravesar el país en medio de un paro nacional de carreteras. En su camino, encuentran varios personajes representativos de la identidad ecuatoriana y exploran los paisajes del país.

Se han escogido estas películas, pues se trata de realizaciones que han dado impulso a la producción de cine en el país. La primera desde una inversión privada y la segunda desde una inversión mixta mayoritariamente pública. Partiremos del supuesto de que la asignación pública o privada de recursos, influyen en el contenido de los productos audiovisuales de cada época.

Para finalizar cabe explicitar que la estructura de la presente disertación se dividirá en tres capítulos.

En el primer capítulo se realiza la revisión teórica que enmarca a la disertación- En primer lugar, se examinaron los antecedentes relacionados al análisis cinematográfico desde las ciencias sociales. En segundo lugar, se inspeccionaron los conceptos fundamentales de la Sociología del cine (Sorlin, 1998). Finalmente, se sintetizó el método de la representación (Caseti & Di Chio, 1998) con algunas acotaciones realizadas en torno a la representación cinematográfica planteadas por Stuart Hall 2017)

El segundo capítulo revisa los contextos regionales y locales tanto del cine de los años noventa como del cine del nuevo siglo. Los ejes de esta revisión fueron la producción y exhibición cinematográfica en el contexto latinoamericano y ecuatoriano.

El tercer capítulo se remite al análisis de la representación de lo nacional en las películas seleccionadas. Se utilizan tres secuencias de cada película para someterlas a análisis y describir de qué forma se presenta la identidad nacional en dichos extractos audiovisuales. Para cerrar, se determinan semejanzas, diferencias y síntesis entre ambos filmes.

1. Ideología y representación en la Sociología del cine

Es preciso iniciar esta disertación con una revisión de los alcances y dimensiones desarrollados por la sociología en torno al fenómeno cinematográfico. Ante esta necesidad, se ha dividido al capítulo en tres secciones. En la primera sección se dan cuenta de los análisis que sirven de antecedentes a la sociología del cine; la segunda sección presenta un resumen de los principales planteamientos de Pierre Sorlin, al ser un referente ineludible de la sociología del cine; y, por último, en la tercera sección se presentará el método de la representación con ciertas acotaciones desde Stuart Hall (1998). Este conjunto de conceptos se utilizará como guía metodológica para el análisis posterior.

1.1 Antecedentes

Según Pablo Francescutti (2012), los orígenes de los estudios sobre cine pueden rastrearse en los análisis psicológicos sobre la capacidad de persuasión de campañas políticas utilizadas durante la Segunda Guerra Mundial como *Why we fight* y las tesis de Paul Lazarsfeld (1942) sobre la existencia de líderes de opinión. En estricto sentido, sin embargo, el primer análisis cinematográfico que cabe profundizar para nuestro tema es aquel realizado por Siegfried Kracauer (1947) en la línea simmeliana de la Escuela de Frankfurt.

Kracauer (1947) establecía la premisa de que los filmes reflejan a la sociedad y sus disposiciones, este fue un primer paso encaminado a pensar los productos cinematográficos en la relación entre contexto y contenidos. En esa línea, el texto *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Filme* (Kracauer, 1947) relaciona el filme impresionista *El gabinete del Doctor Caligari* (Wiene, 1920) con el contexto pre-hitleriano que llevó al país a legitimar un régimen totalitario; este análisis se llevó a cabo con el afán de entender el imaginario social de Alemania a inicios del siglo XX. El autor señaló que la crueldad presentada en el filme concordaba con una sociedad que permitiría, en un futuro, la legitimación de un gobierno autoritario y cruel.

Otro estudio importante es *Las estrellas de cine: mito y seducción del cine* de Edgar Morin (1956), que ve al cine como una forma de comprender el inconsciente de una sociedad y precisa, mediante el análisis del mismo, cuáles son los deseos y motivaciones de las masas.

Tras el puntapié inicial de Morin, más la acumulación de aportaciones puntuales, fue tomando forma una sociología del cine, laxamente vinculada a la más amplia sociología audiovisual. Su cometido: demostrar cómo el cine- parte inherente de la sociedad que retrata- ayuda a responder la pregunta acuciante de qué es hoy lo social. Su aproximación debe ser crítica, dado que el cine interpreta, inventa, desplaza y distorsiona su material básico: la realidad social. (Morin [1956] citado en Francescutti, 2012, pág. 231)

Además, cabe mencionar los análisis de frecuentación y audiencias de Herbert Blumer (1933), y los análisis, tanto de películas como de obras de arte, realizados por Jean Pierre Esquenazi (2007) y Emmanuel Ethis (2005) resultaron en hitos importantes para los estudios cinematográficos.

En respuesta al énfasis que se hacía en analizar la emisión, surgió la necesidad de entender la recepción del fenómeno cinematográfico, es decir, la participación de las audiencias tanto en la lectura, como en la generación de los contenidos que estaban implícitos en las películas. En esta ola surgen los estudios culturales en Inglaterra que proponían entender los contenidos de las películas como textos ideológicos con el fin de comprender el espacio en el que se generaban las visiones de mundo de productores y espectadores, las mismas que se plasmarían en las películas. Podemos citar aquí a Stuart Hall (2017) quien señala que la identidad cultural puede ser un espacio común de significados fruto de una historia y de signos culturales compartidos, en su opinión, sin embargo, estos pueden constituir una dimensión homogénea o tomar una segunda vía en la cual la identidad da fe de puntos críticos de diferencia entre lo que se es y lo que se puede ser. Esta dimensión permite, según Hall (1998), ver al futuro por encima del pasado para entender la identidad como un resultado del avance continuo de la historia. Desde esta perspectiva, es la función de la representación cinematográfica entender la identidad y vincularse a ella en relaciones de significancia marcadas por las circunstancias históricas e ideológicas.

Adicionalmente, podemos referir a los *Film Studies* que dieron un vuelco metodológico y analítico al proponer estudiar los filmes desde la interdisciplinariedad. En estos términos, David Bordwell y Kristin Thompson (1993) explicaron el arte cinematográfico desde lo técnico, lo social, lo estético, entre otras perspectivas.

Con estos avances, salían a luz los errores de las estrategias de análisis previas que habían visto a los filmes como productos reflectantes de la sociedad. En ocasiones, estas propuestas veían al cine como una variable dependiente del sistema social, el poder u otra variable independiente, a las cuales reflejaría, recrearía o reproduciría (Francescutti, 2012, pág. 233).

La veracidad documental que enviste al cine conlleva a pensar que una película (re) presenta con fidelidad (estética, histórica, entre otras) a la realidad que se encuentra, espacial y temporalmente, ambientada en pantalla. El hecho de pensar el cine como un factor que opera de forma externa a la sociedad y que, en esta posición, produce materiales que abstraen el acontecer social para representarlo es proceso conocido como metáfora del espejo (Francescutti, 2012). Si aplicamos la *metáfora del espejo*¹ es plausible pensar que la función de una película que narra una época pasada es representar miméticamente un hecho histórico. Por otro lado, si pensamos a la producción de la película como parte intrínseca de un campo cinematográfico, nos encontramos con otras posibilidades de análisis: si entendemos cada película como una representación ambientada en un espacio y tiempo específicos, que es a su vez un producto de la sociedad que la generó; sería pertinente generar un análisis que no evalúe su capacidad mimética sino que vincule cada producción cinematográfica con aspectos concretos de su contexto cinematográfico, dichos aspectos se suponen latentes en el producto.

Tomemos por ejemplo la película de Tom Hopper (2015) *The Danish Girl*. Este drama, basado en la novela homónima de David Ebershoff (2001), retrata la historia de Lili Elbe, la primera transexual que se ha documentado. El largometraje narra los procesos a los que el personaje se sometió para cambiar de género en la época. Si pensamos a esta adaptación cinematográfica desvinculada de su contexto, se puede afirmar que la película es la representación de un momento en la historia de Dinamarca que escenifica la historia de la medicina en pro del cambio de sexo, así como la aceptación del círculo cercano a Lili Elbe y, en definitiva, su vida. Si nos quedamos con esta perspectiva, todos los componentes del montaje tienen (únicamente) una función mimética, la película es un “espejo” de la sociedad de ese entonces y de una historia en particular.

¹ En Francescutti (2012, esta metáfora se presenta como la tendencia a pensar que la realidad está mimética - mente representada en el producto audiovisual.

No obstante, si se analiza el largometraje vinculándolo con su contexto productivo nos encontraremos con factores que van más allá de la fidelidad histórica de la adaptación. Para el año 2015 las reivindicaciones y movilizaciones políticas generadas por los movimientos LGBT crecían en cantidad y en potencia alrededor del globo, el debate acerca de las identidades sexual ha tomado fuerza y protagonismo en el escenario político del nuevo siglo; esto deviene en el surgimiento de una mentalidad más tolerante con la diversidad de género a nivel de derechos, discursos y productos culturales. Ahora bien, estas características contextuales poseen la capacidad de explicar la tendencia a presentar estos valores y temáticas en pantalla y habla de la existencia de un público receptor específico. Tal vez así se explicaría por qué esta película no se filmó antes, siendo que *Man into a woman* escrito por Ernest Ludwig Hathorn bajo el pseudónimo de Neils Hoyer, fue el primer libro en recoger información sobre este caso en 1933. Más allá de su tinte biográfico y de la fidelidad de la puesta en escena de la película, esta tuvo aceptación y público apenas en el 2015 debido a las coyunturas sociopolíticas e históricas que brevemente se han presentado. Este ejemplo nos ayuda a entender que el hecho de que una película tenga la capacidad de representar un hecho histórico, no la convierte en un documento histórico.

Desde el segundo análisis, es necesario construir un muro entre el campo cinematográfico y la sociedad a la que pertenece. Cabe precisar que las tendencias analíticas, que previamente se han esbozado, sacaron a luz el debate sobre cuál es el papel de la sociología en torno al cine.

Pues bien, es momento de exhibir dos acotaciones de Francescutti (2012) bastante útiles al momento de reflexionar sobre un producto cinematográfico en vinculación con su contexto productivo:

[...]a) No tomar los cambios culturales escenificados como la manifestación de mudanzas a escala de la sociedad global, pues a menudo aquellos los dictan las dinámicas del campo cinematográfico; y b) las ideologías plasmadas en el celuloide vehiculizan también los intereses de sus autores, a menudo en la forma de una sub-ideología de la creación, del creador, y de su relación con el medio (la tradición de películas sobre el cine lo atestigua). (Francescutti, 2012, págs. 234-235)

Entender el fenómeno cinematográfico desde la sociología implica determinar relaciones entre el filme y su contexto: medios de producción, mentalidades, representaciones, inversión, administración de recursos y otros elementos coyunturales que conforman esta industria. Es así que, en la década de los setentas, Pierre Sorlin (1985) escribe *Sociología del cine*, texto en el que se consolidan los debates previos en torno a la pertinencia sociológica frente al cine. El autor señala que situar la sociología frente al cine requiere algunas acotaciones previas. En primer lugar, el investigador debe gustar de la obra cinematográfica, debe haber visto los filmes y no debe leerlos como textos. En segundo lugar, el autor declara que a la sociología no le interesa el cine como obra de arte, ni como lenguaje, sino como imágenes que representan aquello que a la sociedad le parece representable (Sorlin, [1985] citado en Francescutti, 2012, pág. 235)

1.2 Sorlin y la sociología del cine

Para Sorlin (1985), un filme puede verse como un producto cultural, esto no implica una definición sino una entrada a la comprensión de la forma de producción cinematográfica.

Sorlin (1985) señala que si bien el cine es un producto y la producción cinematográfica tiene un trabajo como resultado, la sucesión de operaciones implicadas en una industria cinematográfica operan de forma distinta, ya que no consisten en una mera fabricación de mercancías.

En nuestro vocabulario, producción no equivale simplemente a fabricación: se añade el concepto de un proceso que incluye el conjunto de los factores sociales que acompañan la puesta en operación, la construcción, la circulación de los objetos: la fabricación no es más que la etapa material de la producción. (Sorlin, 1985, pág. 67)

Cada producción está generada en concordancia con los recursos con los que cuenta, por esto, el cine se ha desarrollado como una industria dentro del capitalismo. Así, Sorlin (1985) explica que el cine es un producto que además es una industria o que para empezar es una industria. En la primera hipótesis, se opta por abordar el cine como un arte que depende y se ve limitado por una industria, existe aquí una separación entre aquellos que generan un filme en términos estéticos y aquellos que lo financian. En la segunda hipótesis, el espectáculo audiovisual ve a todos los actores como parte de la industria y entiende a la

misma como el fabricante de los productos y de la necesidad de consumirlos, es decir, un modelo mecánico altamente diferenciado. La sociología del cine debe comprender al fenómeno desde la segunda hipótesis ya que la producción de películas requiere una estructura diversa conformada por agentes que lleven a cabo tareas específicas y responsabilidades claras asignadas en materia audiovisual y productiva.

La industria cinematográfica tiene la capacidad de generar una extensa gama de productos y materiales, en relación con la cantidad de recursos con los que cuenta.

Un equipo que disponga de poco dinero se verá obligado a suprimir lo que puede fotografiar, sugerir lo que no muestra, obligar al espectador a introducir por sí mismo, en el filme, lo que no tiene ante los ojos. (Sorlin, 1985, pág. 73)

El factor financiero es determinante para el tipo de filme que se producirá. Esto no significa que un filme con mayor presupuesto es mejor que uno con bajo presupuesto, pero sí implica que las grandes producciones cinematográficas cuenten con audiencias más grandes. Y si vemos esta particularidad en macro, nos encontraremos con que una industria con más recursos está mejor capacitada para competir en el mercado cinematográfico a nivel mundial. Es por esto que las producciones norteamericanas lideran, influyen y determinan el mercado cinematográfico a nivel mundial al contar con una estructura laboral extensa y diferenciada, y también con un gran presupuesto.

Ahora bien, otra particularidad de un filme con gran presupuesto es que genera una lectura directa, alta credibilidad y mucha información lista para denotarse en pantalla. La capacidad de representar una realidad en pantalla de forma fehaciente, se conoce como *efecto de realidad* (Sorlin, 1985). Siguiendo la tesis del autor, a mayor cantidad de recursos, más nítido será el *efecto de realidad* que genere el filme ya que contará con una producción más completa, llena de detalles y componentes que simulen una realidad.

El *efecto de realidad*, nunca enteramente ausente, funciona tanto mejor cuanto más precisa es la fotografía, más cuidadosos son los detalles, lo que corresponde generalmente a la utilización de grandes medios financieros. (Sorlin, 1985, pág. 73)

Se presenta un gran punto aquí: es necesario reconocer que el presupuesto es trascendental para tener una buena producción. Sin embargo, cabe decir que a las películas producidas en una industria prominente se les permite generar un *efecto de realidad* nítido, al contar con el presupuesto necesario, sin que esto implique cifras multimillonarias en todos los casos (rara vez sobra el dinero). En síntesis, el *efecto de realidad*, en nuestra opinión, se ve influenciado por la industria que provee los recursos. Una industria con mayores recursos generará una gama extensa de películas que se han producido con un presupuesto limitado pero necesario para su realización.

Es preciso atreverse a acotar las condiciones del *efecto de realidad* planteado por Sorlin. Este autor analizó largometrajes pertenecientes al cine clásico, el impresionismo alemán y otros géneros anexos al cine en blanco y negro. En este análisis, el cine no era la industria que se ha desarrollado en los últimos 50 años y no se tomaban en cuenta los mercados, movimientos y otras dinámicas cinematográficas periféricas o emergentes.²

De vuelta al tema, no sería absurdo afirmar que un filme de gran presupuesto deba enmarcar su narrativa, representaciones, argumento y estrategias comunicacionales con valores y temáticas generales y de alto impacto; todo esto con el fin de alcanzar audiencias más grandes. Aquellos filmes que cuentan con menor presupuesto, tendrán audiencias más pequeñas, pero también propuestas narrativas y estéticas más específicas. Si vemos al cine desde un punto de vista financiero, nos encontraremos con la generación constante de inversiones que se realizan tras una evaluación de posible rentabilidad; nos encontraremos también con la idea de que el cine está encaminado a ser una industria porque tiene estrategias de consolidación y expansión de mercados además de un cálculo de costo/utilidad (Vizcarra, 2005, pág. 32). En esta lógica, la industria cinematográfica amplía

² Describir la concentración de recursos en la producción cinematográfica es vital para entender cómo se generan jerarquías en la producción audiovisual a nivel local y a nivel mundial. El presente trabajo pretende analizar al cine local en confrontación con las grandes industrias cinematográficas bajo el supuesto de que el fenómeno cinematográfico puede pensarse en escala global.

sus espectros de ventas inventando géneros cinematográficos para satisfacer a una gama equivalente de públicos.³

Se utilizarán dos películas para ejemplificar y conectar las categorías cine y recursos: un largometraje de ciencia ficción y otro de drama, ambos norteamericanos y anexos a la industria cinematográfica estadounidense.

En primer lugar, se referirá a la película de George Lucas *Star Wars: a new hope* (1977) que es, sin lugar a dudas, una de las máximas mitologías del siglo veinte (Kaminski, 2007). La saga de películas cuenta con dos trilogías completas (precuelas y secuelas) y una nueva saga en proceso; para el 2018 el proyecto contará con 9 películas en total. La película con menor presupuesto de la serie es “A new hope” con una inversión de 13 millones de dólares (Lucasfilme, 2016) y una recaudación de 36 millones (Internet Movie Database, 2016). La película presenta la historia de Luke Skywalker, un joven nacido en un planeta periférico y desértico llamado Tatooine, quien conoce al viejo Jedi⁴ Obi Wan Kenobi para emprender una aventura por toda la galaxia: salvar a la princesa Leia del villano Darth Vader y destruir la Estrella de la Muerte, un planeta artificial construido por el Imperio Galáctico con el fin de destruir planetas y gobernar la galaxia. Naves espaciales, robots, alienígenas, viajes interestelares y batallas en el espacio exterior son sólo algunos de los elementos que Star Wars presenta utilizando las costosas y minuciosas técnicas que caracterizan al género de ciencia ficción. Para llevar todo esto a la pantalla se utilizaron múltiples técnicas de grabación, efectos especiales, maquetas, títeres, operadores y, ante todo, un equipo muy extenso de más de 300 profesionales y creativos de diversas áreas. Cabe señalar que, a la jugosa recaudación de taquilla de este largometraje podemos sumarle regalías multimillonarias, activas hasta el día de hoy, por la venta de productos anexos a la serie como juguetes, figuras de acción, derechos de imagen, entre otros.

Por otro lado, tenemos la saga de películas *Before* de Richard Linklater. Este director estadounidense filmó, en coproducción con compañías independientes europeas, una

³ El género cinematográfico es un lenguaje con características específicas que se genera en el manejo de los recursos.

⁴ El universo está comandado por una energía vital conocida en el filme como “la fuerza”. Los “Jedis” son guerreros que defienden el lado noble de la fuerza, por otro lado, están los villanos conocidos como “Sith” que pertenecen al lado oscuro de la fuerza.

trilogía de películas de amor grabadas con un intervalo de diez años entre ellas. De todas, la película con menor presupuesto es *Before sunrise* (1995), grabada con 2.5 millones de dólares y una ganancia de 5.4 millones (Internet Movie Database, 2016). Este largometraje narra la historia de Jesse y Celine, dos jóvenes que se conocen en un tren que va rumbo a Viena y deciden compartir juntos las últimas horas antes del amanecer, ya que Jesse debe tomar un avión de regreso a Estados Unidos. Recorren la ciudad y descubren que existe una conexión muy fuerte entre ellos. La película presenta el amor de los personajes en un lapso muy corto de tiempo, no se presentan variaciones abruptas o giros inesperados en la trama, la propuesta del filme es presentar un guión que gira en torno a conversaciones y caminatas, y que explora la personalidad de los personajes principales. Esta propuesta fresca sobre el amor, se graba en una serie de locaciones ubicadas en la misma ciudad, tiene pocos actores en escena, un tiempo corto de rodaje y por ende un equipo de trabajo reducido.

Es cierto que el presupuesto es el encargado de guiar el camino de la producción de un filme. Si tomamos en cuenta que los recursos no son ilimitados, descubriremos que cada película debe optimizarlos. Sin embargo, ambas películas, favorecidas por su afiliación a la industria cinematográfica norteamericana⁵, cuentan con los recursos suficientes para representar con eficiencia lo que se proponen. El *efecto de realidad* existe en ambos casos, la diferencia es que las demandas representativas del género, audiencias y de cada historia son diferentes. Mientras la primera representa una realidad tan grande como el conflicto político llevado a escalas universales, la segunda se enfoca en la historia de dos individuos.

Ahora bien, una vez descritas las posibilidades del cine como producto, queda ahondar en la dimensión cultural del mismo. Si bien, hemos referido a factores y contenidos culturales de las películas, cabe aumentar un análisis sobre su dimensión cultural; para esto se especificará que:

[...]una práctica cultural es una práctica de diferenciación, que incluye el dominio de medios específicos (una técnica, una terminología, etc.), que se inscriben en un conjunto social que reconoce un derecho exclusivo, o preferente, al grupo especializado de este tipo de práctica. (Sorlin, 1985, pág. 71)

⁵ El *efecto de realidad*, es un recurso muy valioso para la industria cinematográfica y por ende está concentrado en ciertas industrias.

En la práctica cultural están implicados miles de nociones y valores generales sobre el mundo. En este punto, surge la oportunidad de preguntarnos: ¿cómo se eligen los valores y contenidos que se representan en cada filme?, ¿cómo saber, desde la producción, qué valores resultarán afines a una audiencia u otra?, ¿por qué las grandes películas contienen discursos amplios y generales en sus representaciones? La respuesta a estas y a más interrogantes se encuentra en el concepto de ideología.

1.2.1 Ideología

Existe la tendencia a pensar a la ideología haciendo énfasis en el concepto utilizado por Marx y Engels (1846) desde *La ideología alemana* en adelante. De este modo, la ideología se ha percibido como el conjunto de ideas políticas implícitas o explícitas que contienen una falsa conciencia sobre el mundo para garantizar la dominación, segmentación y jerarquización de la sociedad; cosa que de hecho es, pero no se reduce a ello. En los estudios sobre cine, se ha pensado a la ideología más allá de su dimensión política para entenderla como un fenómeno que abarca a la sociedad moderna y sus estructuras, y puede, por tanto, explicar el funcionamiento de muchos productos, en este caso, de las películas.

En la Sociología del cine de Sorlin (1985), es importante entender las particularidades propias del concepto de ideología cuando se lo posiciona frente al mundo cinematográfico. Según el autor, la ideología es el discurso que una clase tiene sobre sí misma, sus prácticas y objetivos; por extensión se convierte en el discurso general que las demás clases practican, modificándola eventualmente, pero conservando lo esencial de sus implicaciones.

Sorlin (1985) considera que la ideología no es un sistema consciente y por esto tiene la facultad de integrar ciertas contradicciones e ignorar otras. En su opinión, no existe una ideología sino una serie de expresiones ideológicas que pueden ser paralelas, similares, contradictorias o dispersas y sirven para procurar el dominio ideológico de la clase dominante. Dichas expresiones transitan y se distribuyen a través de sistemas de difusión ideológica. Existe supremacía ideológica de algunas clases, lo cual se traduce en legitimidad social, pero también en la capacidad de generar contenidos, aparatos y obras que hagan prevalecer su predominio y asegurar las relaciones existentes. Así, se puede

afirmar que las películas son expresiones cuyo análisis no debe dejar de lado ni lo que se ignora ni lo que se revela y que cada filme perpetúa, evidencia o tergiversa en función de la instancia ideológica (Sorlin, 1985). Para entender la relación de la ideología con el cine es vital abrir la mirada y afirmar que la ideología está inscrita en un conjunto extenso de relaciones sociales que operan a nivel cotidiano. En concordancia con esto, Gloria Camarero postula que:

La ideología sería más bien un inconsciente vital que se segrega desde unas relaciones sociales y que sirve para legitimarlas, convertirlas en lo natural y hacer funcionar así a esas relaciones sociales configurando la individuación de cada vida subjetiva, desde el trabajo al beso o el vestido. Este inconsciente ideológico, esta relación visible/invisible, es lo que nos seduce en la mirada que (nos) habla desde la pantalla. (Camarero, 2002, pág. 6)

Cada película es una sutil operación del inconsciente ideológico que yace en las múltiples representaciones que podemos apreciar en pantalla. Sin embargo, esta operación no es única, sino que depende de la lectura que se dé por parte de cada grupo social. Por esto, Sorlin (1985) presenta un concepto anexo al de ideología: las mentalidades.

La ideología se expresa para todos los grupos de una misma sociedad, sin embargo, cada uno la reinterpreta de acuerdo a sus vivencias particulares; en este sentido, las mentalidades son la lectura que cada grupo social tiene de estas expresiones en base a su relación con las mismas. La lectura, y (¿por qué no?) la producción, del filme están delimitadas por factores que varían de un grupo a otro. La población que percibe un material cinematográfico no es homogénea, posibilitando una gama de re traducciones. Las mentalidades guardan en sí a una serie de símbolos, bagajes, rituales y sobre todo modos de percepción. La remisión entre objeto y signo implica la existencia de ideas, características y descripciones; por ello, para Sorlin (1985), las representaciones son la totalidad de datos actuales o virtuales que subtienden una noción. Las mentalidades son las lecturas de la ideología que cada grupo social desarrolla, esto permite que los públicos se dividan de acuerdo a sus preferencias cinematográficas que vienen marcadas por sus condiciones sociales de existencia.

De vuelta a nuestros ejemplos, podemos identificar en *Star Wars: A New Hope* un espectro ideológico mucho más amplio, en tanto articulador de públicos y mentalidades, es evidente el dilema político, la necesidad de explorar los valores y personajes tanto del lado noble como del lado oscuro de la fuerza; existe una división clara entre los personajes buenos y los malos, entre el modelo político deseable y el no deseable, en fin, la película está cargada de dicotomías. Democracia, imperio, política, guerra y Estado son categorías cruciales en la película, no es casual que lo sean también en la vida política moderna.

El hecho de ser una película de culto conlleva que varios grupos sociales tienen acceso al filme y, por ende, se articula positivamente a un grupo considerable de mentalidades. Se anexa al limitado género de las sagas de ciencia ficción, junto con otras sagas como *El señor de los anillos* y *Star Trek*. Este género, de alto presupuesto y recursos creativos, es representativo de industrias culturales hegemónicas.

Por otro lado, tenemos a *Before Sunrise* (1995) que posee un bagaje ideológico mucho más específico, ya que presenta el amor de una pareja en Venecia. Esta lectura, en particular, responde a la visión del director sobre el tema; se anexa, por tanto, al extenso género de películas que representan el amor desde diversas visiones, problemáticas y contextos; presenta una mentalidad específica. Cabe recalcar que este género, de bajo presupuesto, es común en la mayoría de industrias cinematográficas, sean desarrolladas o emergentes, el filme sobre el amor es una fórmula repetida y exitosa.

El punto aquí es señalar que el cine logra anclar públicos cuando manifiesta su capacidad de integrar imágenes que sean accesibles para quienes las observan y, como es predecible, cuando incorpora estas representaciones estratégicamente para persuadir, informar, presentar y difundir estereotipos visuales para cada grupo (Sorlin, 1985). La categoría mentalidades no existe para suponer las posibles respuestas de varios públicos ante un mismo producto; esta categoría explica por qué se generan dichos públicos y qué películas prefieren consumir (cuáles no) valiéndose de sus recursos y evidencia la potencial generación de contenidos para diversos tipos de públicos.

Para finalizar este apartado, es factible asumir que la ideología y las expresiones que le sirven de vehículo, necesitan una categoría que explique cómo se ingresan en las películas; para este particular se utilizará el concepto de representación.

1.3 La ideología en el cine vista desde el método de la representación

Es importante ingresar al análisis desde el concepto de representación porque así se puede comprender, analizar o discutir lo que está presentado en el filme. En las películas no existe la posibilidad del azar, todo lo que se expone en pantalla se encuentra allí por una razón, es funcional al relato y se anexa a las intenciones creativas del equipo de producción.

En el artículo *Coordenadas para una Sociología del Cine* de Fernando Vizcarra (2005) el autor recalca la capacidad que tiene el texto fílmico para crear universos simbólico-materiales. El cine “puede revelarnos varios territorios de la naturaleza humana y social mediante la puesta en escena de realidades imaginadas o recreadas.” (Vizcarra, 2005, pág. 191) Cada película marca un acceso a la representación de una sociedad, las historias necesitan elementos contextuales para representarlos en el cine y en esto subyace su complejidad y su valor. Cada propuesta tiene la posibilidad de ser equivalente con significados, visiones de mundo y otros elementos que se vinculan o lo que el autor llama la gran totalidad. Las representaciones se mueven en el texto fílmico y las historias se construyen a través de la presentación de un catálogo de actividades y prácticas humanas, sean estas reales o ficticias.

Para Chicharro y Rueda (2004), la ficción es la realidad del cine. Por esto, requiere el uso de representaciones en tanto ausencia (donde la representación es el objeto que se presenta para sustituir lo representado) o presencia (una imagen con sentido simbólico que representa un objeto imaginario o imaginado). El cine particularmente presenta la ausencia como escenificación producida y la presencia como representación de prácticas y usos sociales externos al filme. Existe además un tercer nivel que representa acontecimientos del pasado o ya sucedidos. Para los autores la representación no es el objetivo de la creación cinematográfica sino un instrumento que se encuentra planteado para persuadir, informar o entretener. Es la tarea del analista encargarse de reconstruir dichas representaciones para someterlas al análisis.

La construcción de la representación en el cine es una recuperación que se realiza para el análisis, esto es posible ya que la representación tiene su esqueleto en las percepciones visuales. Además, el personaje cinematográfico replica, dentro del universo de la representación, las formas de operación de los regímenes sociales, culturales y epistémicos que producen la subjetividad. (León, 2010) La jerarquía social no significa jerarquía visual, por esto, hay representaciones que prevalecen de forma más efectiva dependiendo del campo, el momento histórico y otros factores externos que influyen en las películas.

Ahora bien, el método de la representación plantea algunas ideas muy útiles al momento de analizar un filme. Para Casseti y di Chio (1991) la representación cinematográfica es una sustitución y como tal consiste en reemplazar un objeto, idea o hecho (x) por otro (y) que haga las veces del mismo en pantalla. Además, y en coherencia con la artificiosa producción cinematográfica, la sustitución de todos los objetos que se utilizan para crear un filme genera un mundo en sí mismo que se encuentra distante del referente.

El hecho de representar, por lo tanto, procede tanto en la dirección de la presencia de la cosa, sobre la base de la evidencia y de la semejanza, como en la dirección de su ausencia, sobre la base de la ilusoriedad y del espejismo de la imagen. (Cassetti & Chio, 1991, pág. 192)

De este modo, un filme puede garantizar la presencia de lo que se encuentra ausente para hablar de aquello (un filme biográfico, por ejemplo) o señalar la distancia entre lo sustituyente y lo sustituido con el fin de resaltar este producto presentado en pantalla (un filme de ciencia ficción, por ejemplo). Ahora bien, estas precisiones surgen con la necesidad de explicitar que sea cual sea el caso, el análisis cinematográfico y el de la representación específicamente, se centrarán en la comprensión de los resultados por encima del proceso ya que esto nos permite hacer eje en la representación. (Cassetti & Chio, 1991)

Para Cassetti & Chio (1991), la representación en pantalla consta de tres niveles que operan de forma simultánea: la puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie. La primera, se refiere al qué, es decir, a los contenidos que se encuentran en la imagen, los mismos que pueden precisarse si se describe los informantes, indicios, temas y motivos presentados. La

segunda, se refiere al cómo, a la manera en que se representan los objetos en pantalla, basta precisar planos, encuadres, jerarquías y enfoques. Finalmente, en la tercera, tenemos la puesta en serie que se refiere a la forma en que se conectan las imágenes para generar la sensación de condensación, articulación o fragmentación en las escenas. Estos tres niveles corresponden a tres fases diferentes de la producción del filme y basta comprender dichas fases para detallar la representación que vemos en pantalla. Adicionalmente, se puede entender el cronotopo, es decir, las formas de representación del espacio y tiempo en la pantalla, todo esto para comprender la organicidad de las historias o hechos que se muestran.

Los criterios de análisis propuestos por Cassetti y Di Chio (1991) son minuciosos y por esto conviene utilizar secuencias específicas de la película para que el análisis sea fácil de revisar. Utilizaré la noción de secuencia planteada por Carlos Vega Escalante (2004) en su *Manual de producción cinematográfica* que señala que una secuencia es un articulado de escenas ubicadas en el mismo espacio y tiempo y presentan un desarrollo narrativo continuo. De este modo veo en la secuencia la posibilidad de extraer un fragmento coherente y autónomo, pero también representativo del filme.

1.4 La representación de lo nacional en el cine.

Con el fin de enriquecer la especificidad del análisis de la representación, se acotará desde la noción de identidad cultural de Stuart Hall (1998).

Stuart Hall (1998) analizó la identidad cultural ligada a su representación cinematográfica, motivado por la necesidad de analizar el cine afro-caribeño- en tanto uno de los muchos cines emergentes o terceros cines -. El autor plantea que la identidad cultural puede ser un espacio común de significados fruto de una historia y de signos culturales compartidos que pueden constituirlo como una dimensión homogénea, la identidad cultural da fe de puntos críticos de diferencia entre lo que se es y lo que se puede ser, mirando al futuro por encima del pasado para ver la identidad como un resultado del avance continuo de la historia. Es la función de la representación cinematográfica entender la identidad y vincularse a ella en relaciones de significancia marcadas por las circunstancias históricas; además, se vuelve imperativa la tarea de analizar las representaciones cinematográficas en su complejidad ya

que estas contienen significados que cambian, se mueven y varían según la interacción social.

Para fines de este trabajo se concebirá que representación de la identidad cultural se encuentre funcionalmente ligada a la representación de lo nacional en pantalla. Con el fin de argumentar a favor de este vínculo, se retomará la noción de Philip Schlesinger (2000) sobre lo nacional en el cine. Este autor rescata de las teorías de la comunicación, “la existencia de un ajuste funcional entre la comunicación y la nación, y una abrumadora preocupación por el interior del espacio comunicativo nacional, ya sea en relación con su formación o su mantenimiento” (Schlesinger, 2000, pág. 21). El rescate de estas ideas es importante puesto que permite entender que aquello que se considera como referencia a lo nacional en el cine, surge por un posicionamiento que se produce a nivel interno/comunicacional en dichas naciones, el espacio comunicativo que genera la noción de aquello que se piensa nacional es el Estado-nación soberano⁶. El cine nacional se encuentra vinculado al proyecto político de la construcción de una identidad nacional que se diferencia de lo extranjero.

Se entenderá como *lo nacional* al grupo de personajes, espacios, condiciones, relaciones y demás características representadas en pantalla para evocar al Ecuador y sus habitantes. No es casual que representar lo nacional sea un asunto prioritario en las dos películas que se analizará más adelante. De hecho, poner los valores comunes a los miembros de un país frente a la pantalla, representa una estrategia sólida, un buen punto de partida al momento de convocar al público y pedirle que elija una película nacional en lugar de una película

⁶ En el caso ecuatoriano, la narrativa de lo nacional está marcada por problemáticas identitarias y conflictos políticos y de integración. Dicen Quintero y Silva (1983):

[...] no han faltado algunos discursos elaborados por investigadores nacionales y extranjeros en los que se lidia con "la región" (aparezca esta como una ciudad, provincia, o localidad) como si se tratase de verdaderos sujetos en los procesos económicos, sociales y políticos que se estudian, sujetos que se identifican a partir de la constatación de ciertas diferencias étnicas, lingüísticas, culturales, demográficas, "históricas" y "económicas". El caso más típico lo constituyen las referencias a "Quito y Guayaquil", la "Sierra y la Costa", tratados como duplas actuantes que se levantan en un quehacer específico reconociéndose diferentes. (Quintero & Silva, 1983, pág. 63)

extranjera. Los filmes nacionales son los únicos (al menos por ahora) que ofertan representar lo ecuatoriano.

Se puede tomar, como ejemplo de la aplicación de esta metodología, al artículo *La representación de la relación de poder en Soy puro mexicano de Emilio "Indio" Fernández de Satomi Miura* (2005). En este análisis se expone que el uso de representaciones de masculinidad, crimen ranchero y otras formas de escenificar la violencia son expresiones cinematográficas que surgen de la situación bélica de México en los años 40. La autora, toma secuencias de la película y, para analizarlas, utiliza como metodología el análisis de la representación propuesto por Casetti y di Chio (1991) con acotaciones tomadas del concepto de representación de Stuart Hall (1998). De este modo analiza la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie, de las secuencias tomando en cuenta que las representaciones presentes en los materiales audiovisuales responden a procesos previos de síntesis de lo ideológico. En su análisis, la autora agrupa a los personajes (los mexicanos de la banda y las personas de la hacienda), explica que estos sirven como canales de información sobre identidades que convergen en el espacio nacional (físico o simbólico) mexicano y detalla las escenas y los planos que denotan las relaciones de poder entre ellos. Además, describe los estereotipos del ser "mexicano" utilizados en la película, y plantea que el nacionalismo ferviente por algunos de los personajes está relacionado con su rechazo a lo extranjero ya que esta situación se ve escenificada en la película. Para conseguir lo anterior, Miura desdobra minuciosamente el guión y las escenas de las secuencias que analiza para describir de qué modo se representan las relaciones de poder manifiestas entre los personajes.

2. Contexto cinematográfico en Ecuador y América Latina

En concordancia con lo planteado por Sorlin (1985), es necesario buscar vínculos entre contexto de producción cinematográfica y películas. El presente capítulo se dedicará a construir un contexto cinematográfico regional y nacional con el fin de describir las características de los mercados cinematográficos latinoamericano y ecuatoriano, esta construcción pondrá luz sobre las lógicas de producción a las que se sometieron las películas que se analizarán más adelante.

2.1 Breve historia del cine ecuatoriano (1870-1980)

Este segundo capítulo estará enfocado en esbozar las diferentes fases y facetas del cine ecuatoriano. El cine ecuatoriano tiene poco más que cien años y, dentro de este periodo, existen tres etapas que se presentarán en esta exposición.

Dos hechos claves marcan la llegada de las experiencias audiovisuales al país. El primero son los materiales didácticos sobre geografía y geología traídos por Teodoro Wolf en 1870 y presentados por medio de una linterna mágica que atravesaba unas láminas transparentes para proyectar imágenes (León, 2010). El segundo hito sucedió años después, el 7 de agosto de 1901 para ser exactos, en esa fecha se presentó una serie de imágenes móviles en la carpa del circo Ecuestre Quiroz (Granda, 1995) que presentaban tomas realizadas alrededor del mundo. Estos dos sucesos marcan la génesis de la praxis audiovisual en el país.

La primera etapa del cine ecuatoriano se conoce como la “pequeña edad de oro” del cine ecuatoriano (Granda, 1995). En esta etapa surgen las primeras instituciones que consolidarían a futuro el cine ecuatoriano, según la investigación de León:

En 1908, abre sus puertas la compañía de los Hermanos Casajuana y, en 1909, el biógrafo del ingeniero alemán Julio Wickenhauser. En 1910, se funda la Empresa Nacional de Cine Ambos Mundos, financiada por Francisco Parra y Eduardo Rivas Ors, esta es la primera distribuidora y productora ecuatoriana con un proyecto a largo plazo. Equipada con gramófonos y máquinas Pathé de última generación, construye el teatro Edén y edita una revista para difundir su

programación. Por otro lado, empresas estadounidenses como la Metro Goldwyn Mayer y Unisted Artist designan sus representantes en el Ecuador; mientras Jorge Cordobés, empresario y accionista del Banco Pichincha, funda la compañía de Cines de Quito. (León, 2010)

Además, en 1944 se crea la Casa de la Cultura Ecuatoriana que sería, en adelante, un organismo autónomo encargado de fomentar, promover y proponer todo tipo de actividades a favor de la cultura (incluyendo el cine) a nivel nacional.

El desarrollo de esta primera infraestructura institucional privada estimuló la producción inmediata de material para proyectarse en las salas locales. Se estrenaron más de 50 filmes de los cuales destacaré unos pocos.

La película *El tesoro de Atahualpa* (1924) fue el primer largometraje de ficción en producirse en el país, este filme se encuentra desaparecido, sin embargo, se conoce que esta comedia dramática comenzó con la tradición de retratar la vida en las regiones del país y fue dirigida por Augusto San Miguel, pionero del cine ecuatoriano de ficción, en 1924. (Cinemateca Nacional, 2016)

El siguiente paso es destacar las películas que marcaron el surgimiento del cine de registro. La película *Ecuador 1925-1940* de Rodrigo Murillo se estrenó en 1925 y presenta un recorrido por las costumbres, vida cotidiana, cultura y paisajes desde Chimborazo a Esmeraldas, este silente collage de escenas rescata detalles como: la elaboración de chicha, objetos de cerámica, desfiles, presentaciones de bandas de pueblo, paisajes y masas de personas en las ciudades (Cinemateca Nacional, 2016).

Siguiendo en este género, en el año 1926 surge la película *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas*, este trabajo generó una dinámica creativa más completa y diferenciada; la dirección estuvo a cargo de Carlos Crespi quien trabajó junto a grandes personajes como Ulises Estrella (argumento), Bolívar Regalado (edición) y Carlos Bocaccio (cámara), además UNESCO y la Cinemateca Nacional estuvieron a cargo de la recreación de esta producción en 1995. Este largometraje documental silente, presenta el trabajo de los salesianos con las comunidades shuar en la amazonía y fue el primer acercamiento

audiovisual con los pueblos no contactados difundido en el país. (Cinemateca Nacional, 2016).

Estos dos hitos marcan el surgimiento del cine documental ecuatoriano que es una corriente muy importante en el cine del país, en adelante se realizaron una cantidad enorme de películas que retratan las costumbres de las diversas nacionalidades del país y con el tiempo se incorporó a este género el discurso sobre los derechos y la diversidad; hoy en día existen muchas instituciones que financian películas documentales en la línea de la conservación del patrimonio inmaterial y cultural. Es importante enfatizar en la tendencia del cine documental en el país porque el cine de ficción comparte ciertas características con este ya que busca constantemente representar las costumbres, modos, estereotipos, paisajes y tradiciones; sólo que este último presenta sujetos mestizos en su mayoría.

Ahora bien, siguiendo con nuestra cronología cabe recalcar que la industria audiovisual del país desde la década de los años cincuenta a la década de los años ochenta se vio marcada por el desarrollo de la industria televisiva. En ese contexto surge la película *Dos en el camino* (Cuesta & Naranjo, 1981), una de las pocas comedias del cine ecuatoriano (por algún motivo, este género se ha relegado a la televisión nacional). Protagonizada por Ernesto Albán y César Carminiagni, dos actores icónicos del país, el filme narra su viaje por el Ecuador cumpliendo con la ya mencionada tendencia a describir y presentar de forma amplia al Ecuador. Esta película contó con 500.000 espectadores y es el largometraje más taquillero de la historia del país (Diario El Universo, 2016).

En 1980, el documental *Los hieleros del Chimborazo* (1980) gana un premio en el Festival de la Habana.

Serrano (2001) se refiere a los años ochenta como una época entusiasta, es evidentemente un período clave para la especificidad en materia cinematográfica dentro del ámbito cultural. En 1980 se crea la ASOCINE (Asociación de cineastas ecuatorianos), este organismo se encargó de gestionar mejores condiciones económicas para la producción nacional y aportó al aumento de la producción de largometrajes, este gremio mantuvo su fuerza también en los años noventa.

En 1989, la Cinemateca Nacional en convenio con UNESCO gestiona un proyecto de recuperación de la memoria cinematográfica del país (Cinemateca Nacional, 2016). Esto implicó un trabajo minucioso de archivo que se desarrollaría hasta el presente con el fin de brindar materiales audiovisuales desarrollados en el país en los últimos 100 años. Además, y en ese mismo año, el cine ecuatoriano pasa a formar parte del Patrimonio Cultural del Estado y se declara, mediante Mandato del Instituto de Patrimonio Cultural y Acuerdo Ministerial 3765, que la Cinemateca Nacional es el organismo encargado de custodiar los bienes cinematográficos del país (Granda & León, 2001).

2.2 El cine de los años noventa

En este apartado citaremos los factores productivos que llevaron al resurgimiento cinematográfico en los años noventa ya que en este periodo se produjo *Ratas, ratones y rateros* (Cordero, 1999) una de las películas que se someterán al análisis.

2.2.1 Contexto latinoamericano

2.2.1.1 Producción

A diferencia de las décadas anteriores, donde el Estado era el principal promotor de la producción cinematográfica, los años noventa fueron una época de abundante elaboración independiente en América latina. El cine de esta época sobrevivió la precariedad económica y lo hizo con alta creatividad e independencia: Los autores y directores, se convirtieron en productores y financistas de sus proyectos sacándolos a flote.

Según la investigación de Octavio Getino (2010), en la década de los años noventa, se aumentaron las inversiones destinadas para cine por parte de inversionistas ligados al ámbito informático y a las comunicaciones. El boom tecnológico de la época multiplicó exponencialmente el acceso a herramientas de producción audiovisual; de la mano con este fenómeno se aumentaron las escuelas de cine elevando la producción amateur que luego tornó en profesional, cientos de técnicos y realizadores se sumaron al emprendimiento cinematográfico latinoamericano haciendo posible un cine por fuera de la inversión estatal. Como hemos sostenido, el cine y sus formas responden a las condiciones productivas en las cuales habita;

En los años noventa, el cine latinoamericano enfrenta el desafío de buscar nuevas narrativas para abordar el carácter singular y heterogéneo de una América latina que se debate entre el desencanto de la modernidad y el desenfreno de la globalización. (León, 2005, pág. 22)

Por esta razón es factible afirmar que la separación entre cine y Estado, y esta necesidad de plantear nuevas narrativas en los años noventa llevó a la construcción de un nuevo discurso en el cine: en la investigación de León (2005), este género se conoce como realismo sucio.

Aterrizando a lo concreto, las películas más representativas de los años noventa tratan temas de marginalidad, conflicto social, crítica a la idea del Estado y violencia; los protagonistas enfrentan la crisis y lo hacen por fuera de las instituciones sociales ya que no cuentan con su protección. Estos seres desvinculados atraviesan pérdidas y condiciones precarias que dan fe del entorno en el que viven, las historias por ende evidencian sectores de la sociedad que existen pero no se acostumbra a ver. El cine de la marginalidad, como lo llama León, es un relato cinematográfico que trata de reconstruir la experiencia de la exclusión social sin recurrir a narrativas burguesas, elitistas, o ilustradas, que aborda la pobreza y la violencia desde el punto de vista de personajes marginales. (León C. , 2005, pág. 24)

Dicho género tuvo gran acogida a nivel local e internacional. Grandes películas como Amores Perros (2000) y Estación Central (1998) se lanzaron en esta década, fueron referentes importantes para la producción cinematográfica en adelante y dan fe de nuevos procesos en el cine a partir de los años noventa. Todas ganaron premios en festivales internacionales activando circuitos extranjeros de exhibición para el cine latinoamericano.

2.2.1.2 Exhibición

Para Claudio Rama (2002), referir al contexto de exhibición cinematográfico en Norteamérica a finales de los años ochenta es esencial para comprender el surgimiento de las empresas transnacionales de exhibición cinematográfica en América Latina en los años noventa.

Para el año de 1987, se produjo un aumento de la distribución de productos cinematográficos por televisión, video y otras nuevas tecnologías; esto significó un decrecimiento de la recaudación de las salas de cine. Empresas como Cinemark, Sony Theatres y General Cinema se vieron en la necesidad de expandir sus mercados y optaron por realizar inversiones transnacionales dirigidas a América Latina (Rama, 2002).

Desde los años ochenta a inicios de los años noventa, un fenómeno similar sucedía en la región: la masificación de la televisión sumada al modelo de distribución doméstica de videos y el ingreso del servicio de televisión por cable en la región habían desplazado a las salas de cine e incrementado los costos en las que existían todavía. Sin embargo, en 1993 Cinemark puso su primera filial en Santiago de Chile. Un nuevo fenómeno global de exhibición habría comenzado. Rama (2002) explica que pese a esto, para finales de la década solo el 3% de los espectadores a nivel mundial eran latinoamericanos, sin embargo,

[...] a pesar de ser un mercado pequeño, tiene aún un potencial importante de crecimiento por los bajos índices comparativos de habitantes por pantalla. Mientras que en los Estados Unidos hay 7.618 habitantes por pantalla de cine, en México son 36.654, en Argentina 42.291, en Brasil 91.958 y en Colombia 171.000.6 A escala mundial el promedio es de 36.000 habitantes por pantalla. (Rama, 2002, pág. 79)

Para finales de la década, Chile, Uruguay, Brasil y México serían el escenario del crecimiento de la exhibición cinematográfica en salas de cine anexas a empresas norteamericanas. El siguiente paso sería la proliferación de las salas multiplex en centros comerciales de las urbes y la propagación de la exhibición de películas en formato digital. Sin embargo, en el caso de la exhibición de cine latinoamericano, para 1999 el 85,8% de las importaciones audiovisuales latinoamericanas procedían de Estados Unidos (Canclini, 1999).

Cabe señalar además que los años noventa fueron el escenario del surgimiento de algunos festivales a nivel regional e internacional en los cuales se exhibieron películas latinoamericanas. Todos los factores antes mencionados califican como esfuerzos,

iniciativas y acciones del sector privado. Esta particularidad, abrió muchas posibilidades que el cine de la década de los años noventa supo aprovechar.

2.2.2 Contexto ecuatoriano

La década de los años noventa dio primeros indicios a la consolidación del cine ecuatoriano, sentó las bases para que luego emergieran producciones cinematográficas y audiovisuales con diseños de producción cada vez más complejos. Al ser un período de emergencia, la inversión institucional desde el sector público fue casi nula, además, existen pocos registros académicos sobre el acontecer cinematográfico en la década previa al nuevo siglo. El total de largometrajes comerciales producidos a lo largo de la década es bastante bajo (menor a 100). Por este motivo, resulta complejo referir a la situación general del contexto, es mucho más factible referir a las películas que marcaron la década.

Un primer acontecimiento surgió en 1991, cuando los hermanos Viviana y Juan Esteban Cordero producen el drama musical *Sensaciones* (1991), que narra la historia de un grupo de jóvenes músicos que se refugian en el páramo para crear un disco que presente el nuevo sonido ecuatoriano, esta película explora la personalidad de los personajes y sus reflexiones en torno a la vida y las sensaciones. Al vincular una propuesta musical, esta película representó el nacimiento de una propuesta para el cine ecuatoriano, ya que demostró que se pueden generar productos en formatos diferentes. Ese mismo año, la película ganó el premio a mejor sonido en el Festival de cine de Bogotá, además, su banda sonora fue la primera en distribuirse en Disco Compacto (CD) en la historia del país.

Se une a esta ola el cine de Camilo Luzuriaga. *La tigre* (1990) y *Entre Marx y una Mujer desnuda* (1996) son dos de los filmes más famosos del autor. Ambas están inspiradas en las novelas homónimas de José de la Cuadra y Jorge Enrique Adoum, respectivamente. El trabajo de Luzuriaga es importante porque el director creó un vínculo entre cine y literatura nacional abriendo paso a la adaptación como técnica cinematográfica. `

2.2.3 Sobre Ratas, ratones y rateros

Es imposible referir al cine ecuatoriano de los años noventa sin mencionar la película *Ratas, ratones y rateros* (Cordero, 1999), ya que sirvió de antecedente al boom de la

producción cinematográfica en Ecuador durante el nuevo milenio. Esta película marcó un antes y un después, y por esto cabe detallar algunos aspectos de su producción. Este es el primer filme de Sebastián Cordero, el director más famoso del país hoy en día.

Ratas, ratones y rateros se lanzó en el feriado bancario, la crisis económica más precaria que ha sucedido en Ecuador en las últimas décadas. Este acontecimiento se produjo durante el gobierno de Jamil Mahuad y estuvo marcado por una crisis macroeconómica, según Mancero (2001):

Los choques macroeconómicos en el país fueron producidos, por una parte, debido a desastres naturales como el fenómeno de El Niño y, por otra, por la inestabilidad económica, política y social que impera desde 1995. Todo esto se tradujo en un claro deterioro del crecimiento económico, en la incapacidad de los clientes deudores del sistema para cancelar oportunamente sus obligaciones y, por lo tanto, en la disminución de la calidad de los activos que posee el sistema. (Mancero, 2001, pág. 127)

La baja de liquidez y la alta inestabilidad del sistema financiero llevaron al país a una época de inestabilidad y descontento con las instituciones económicas, sociales y políticas. A partir del feriado bancario hubo una fuerte ola de migración que resultó en el envío masivo de remesas que, más adelante, dinamizarían la economía del país.

En concordancia con las vivencias comunes de 1999 en el país, la película habla de la precariedad existente en ese instante, a través del conflicto y de la marginalidad social. Como ya se ha revisado, este filme se vincula con otros productos latinoamericanos de la época por su exploración del realismo sucio. Esta confluencia del relato social y del relato cinematográfico despertó interés en el filme y le dio gran aceptación, convirtiéndolo hasta hoy en día en un referente del cine ecuatoriano. Para suerte del presente análisis, es una película que enfatiza muy claramente la representación de la relación de los personajes con su entorno. Esta relación se puede establecer como lo nacional o, dicho de otro modo, una lectura fílmica de la realidad nacional que, inevitablemente, tiene relación con la precariedad socioeconómica que vivió Ecuador en el feriado bancario de 1999. El ambiente crítico y conflictivo en el que la película vio la luz, generaría especial interés en este tipo de cine ya que denunciaba realidades que se hacían cada vez más presentes en el país.

Ratas, ratones y rateros fue la primera película ecuatoriana cuya exhibición fue posible gracias al vínculo con circuitos cinematográficos extranjeros. En cuanto a los reconocimientos internacionales ganados por este filme, en 1999 ganó los premios a: Mejor Película en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Mejor Ópera-Prima y Mejor Actor en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva y Mejor Edición en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana-En el año 2000, a su vez, ganó los premios: Mención Especial del Jurado al Mejor Actor en el Festival Internacional de Cine de Santo Domingo, de la Crítica en el Cuarto Encuentro Latinoamericano de Cine de Lima, Mención Especial del Jurado en el Festival de Cine de Bogotá y a la Mejor Película en el Festival de Cine Iberoamericano de Bruselas.

2.3 El cine del nuevo siglo

A partir del año 2000, el cine latinoamericano abandona el realismo sucio con el fin de abordar nuevas narrativas. Su producción está muchísimo más ligada al estado y en ciertos casos, se puede develar una relación causal entre inversión estatal y contenidos del guión.

2.3.1 Contexto latinoamericano

2.3.1.1 Producción

Según Octavio Getino (2011), el cine latinoamericano de la primera década del siglo XXI tiene la voluntad de disputar contra oligopolios internacionales de producción cinematográfica. Existen algunos factores a tomar en cuenta para comprender el fenómeno a nivel regional.

El nuevo siglo trajo consigo sólidos cambios político/institucionales, nuevas legislaciones y normativas, acuerdos y coproducciones bilaterales o multilaterales que aportaron tanto a la difusión como a la producción cinematográfica. El cine, desde finales de los noventa en adelante, pasó a ser un producto cultural que necesita de una estructura subsidiaria y garantista conformada por instituciones, leyes y acuerdos claros, adoptados en pro de su desarrollo.

Una de sus fortalezas es la existencia de organismos públicos que se encargan de promover la producción e integración regional cinematográfica en Iberoamérica. IBERMEDIA es uno

de los más destacables, este programa es una iniciativa de Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI) que brinda, desde 1998, ayudas financieras a través de convocatorias abiertas a proyectos de la región.

Ibermedia promueve la excelencia del cine en la comunidad, contribuye a la realización de proyectos audiovisuales dirigidos al mercado, fomenta la integración en redes de las empresas productoras para facilitar las coproducciones y ayuda a la formación continua de los profesionales de la producción y la gestión empresarial audiovisual a través de talleres, becas o seminarios, estímulo a la colaboración solidaria y a la utilización de nuevas tecnologías. (IBERMEDIA, 2016)

La importancia de un programa regional se basa en las herramientas comunicacionales y financieras que este pueda brindar para la integración, la especificidad que brinda el carácter regional facilita el desarrollo de lenguajes cinematográficos propios, de formas nuevas y locales de contar las historias a través de las películas; esto es muy importante porque el éxito del cine depende de un desarrollo creativo libre y propio que se acople a la configuración cultural latinoamericana.

Es innegable el crecimiento en la producción de cine latinoamericano. En términos estadísticos, el total estimado de películas estrenadas, correspondientes a los países referidos, ascendió a 1900 entre 2000 y 2009, lo cual representa un promedio, para el conjunto de los mismos, de alrededor de 190 largometrajes/año (Getino, 2011, pág. 23). En este crecimiento sostenido, los productores principales son: México, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Venezuela, Uruguay y Perú; que han logrado desarrollar industrias culturales exitosas al reconocer diversos nichos de mercado a nivel nacional y, en varios casos, internacional. La dinámica de trabajo por fuera de las instituciones del antes mencionado cine marginal ha cambiado y el nuevo siglo dio un vuelco de 180 grados, ya que se han estrechado los lazos con las instituciones públicas y privadas que desean potenciar el cine. Este incremento es fruto de esfuerzos institucionales, legales, políticos y organizativos.

Ahora bien, cabe destacar que, más allá de estas vinculaciones institucionales, el cine latinoamericano continúa siendo poco rentable y tiene problemas de financiamiento. En palabras de Getino:

Este (el financiamiento) aparece condicionado por la necesidad de disponer de un mercado local o regional con dimensiones suficientes para reciclar las inversiones y desarrollar una producción sostenible, capaz de ir desprendiéndose gradualmente de la tutela gubernamental y de insertarse, cada vez más, en las demandas socioculturales-hábitos y consumos- de cada comunidad. (Getino, 2011, pág. 25)

Más allá del éxito institucional que la primera década del siglo XXI trajo consigo, es necesario avanzar un paso más y hablar de la sostenibilidad del cine latinoamericano, ya que el cine continúa operando bajo dinámicas independientes y no todas estas estrategias resultan rentables ni retribuyen de forma adecuada.

Este debate, que es trascendental para la confluencia de producción y exhibición, esconde a un elemento muy importante y poco abordado en la producción cinematográfica local: la relación oferta y demanda. Si bien se han encontrado circuitos extranjeros y nacionales muy específicos para vender el cine local, aún no se ha forjado una dinámica mercantil que permita la consolidación del cine latinoamericano como una industria capaz de competir con otras industrias. Dicha consolidación forjaría procesos de diferenciación genérica en el cine, basada en la satisfacción de necesidades culturales a través del lenguaje cinematográfico, haciendo posible la subsistencia de técnicos y creativos. En fin, para que exista una industria cinematográfica, esta debe influir en el mercado del país en el que se desarrolla y estrechar la relación mercantil entre lo que se ofrece y lo que se demanda.

Según Getino, para que el cine pueda competir y funcionar debe tomar en cuenta los formatos que utiliza y debe buscar un desarrollo local que a su vez tome en cuenta las relaciones políticas, culturales y sociales de otros países de su región (Getino, 2011). Y sí, el desarrollo local es mucho más rápido e inmediato; dicha proximidad es capaz de generar películas que manejen un lenguaje legítimo en tanto propio y comprensible, a nivel nacional, internacional y finalmente regional.

Un último y muy importante factor productivo a tomarse en cuenta es el acoplamiento de la producción local con los formatos de distribución que existen ya: televisión, salas de exhibiciones comerciales e independientes, DVD y formatos digitales. La relación producción/tecnología permite generar distintos formatos y calidades de películas, esto se debe considerar en la producción para saber a qué mercado se apuntará.

2.3.1.2 Coproducción

El cine latinoamericano es un cine coproducido, esta práctica se da entre países y/o con países externos a la región. Según Octavio Getino, existen algunos beneficios y particularidades que justifican y reproducen a la coproducción como un pilar de la producción cinematográfica:

- a) En ocasiones, esta forma es la única alternativa de producción. En especial en países como Paraguay, Guatemala, Costa Rica y El Salvador, que no poseen instituciones o leyes que amparen o garanticen la producción, beneficiando a cinematografías menos desarrolladas para que puedan surgir;
- b) Existe mayor posicionamiento y posibilidades de difusión para los filmes; este mecanismo logra activar circuitos de exhibición en el extranjero como festivales, espacios cinéfilos y ventas en TV. (Getino, 2011)

Los países europeos, España en mayor cantidad, son los principales coproductores externos. Esto se debe a una necesidad de abastecimiento de los circuitos antes mencionados, pero se debe además a su tendencia a respetar las identidades y las dinámicas de producción propias de los países a los que cofinancian. Este punto es importante porque aquello que está en disputa es la libertad de la representación cinematográfica, y, por ende, su legitimidad.

La coproducción estadounidense, por ejemplo, sucede bajo otros principios, como el abaratamiento de costos, y se genera un proceso industrial y no cooperativo parecido a la maquila, en este caso, el objetivo de la coproducción es que se puede abaratar costos mediante utilización de localizaciones y contratación de personal secundario. Una coproducción positiva, en tanto deseable, debe garantizar la soberanía audiovisual. El acuerdo latinoamericano de coproducción cinematográfica, procurado por la CACI y

avalado por IBERMEDIA señala algunos acuerdos importantes: los directores deben pertenecer a los países de la región, las coproducciones deben respetar la identidad cultural y pueden hablarse en lenguas nativas, la difusión se puede realizar en los países participantes, el productor mayoritario posee mayor control sobre el manejo del producto, entre otros.

2.3.1.3 Exhibición

Existen algunos sistemas de exhibición en la región. Para este apartado, tomaré datos de la investigación de Roque Gonzáles (2011) sobre producción y mercados en América del Sur y México.

Según Gonzáles (2011), México es un gran ofertante de exhibición cinematográfica en gran parte de la región. Cinépolis es la cadena principal exhibidora de México y una de las más grandes del mundo, tiene presencia en ocho países: México, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Panamá, Colombia, Perú y Brasil. Compite con trasnacionales norteamericanas como Cinemark, otra gran empresa que tiene presencia en trece países: Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México, Ecuador, Perú y casi toda América Central. Cinépolis posee aproximadamente 2200 salas en toda la región, mientras que Cinemark posee 1100 salas.

Ambas empresas pertenecen al fenómeno multiplex, que es destacable por su capacidad de recaudación y de recepción de público, consiste en complejos de exhibición que cuentan con varias pantallas 2D, donde se exhiben varias películas al mismo tiempo, esto aporta a una variedad de géneros y opciones a disposición del público, sin que esto signifique variedad de producciones según el territorio o preferencias a la exhibición de producciones locales; el fenómeno multiplex se nutre de la exhibición de producciones que pertenecen a los grandes oligopolios mundiales, ya que esto resulta más rentable. En América latina, el promedio es de 8,2 pantallas por complejo (González, 2011)

La competencia de estas empresas nos lleva a una primera reflexión; las empresas de exhibición tienden a ser un fenómeno trasnacional y esto implica la acumulación de grandes capitales. Es preferible aportar a cadenas de la región que a cadenas externas porque eso aporta a que las ganancias de exhibición permanezcan y circulen en el mercado interno (el mexicano en este caso).

Un fenómeno anexo al multiplex es el de las salas digitales. En la mayoría de los casos, estas salas funcionan como anexo a complejos múltiple que buscan diversificar su oferta en cuanto a formatos⁷. No existen producciones latinoamericanas que compitan en estos formatos, entonces aquí se exhibe, casi exclusivamente, cine norteamericano.

Las salas multiplex y digitales satisfacen la mayor parte de la demanda en la región, existen salas y festivales independientes en el ámbito local y circuitos de exhibición muy específicos que cubren una demanda en el extranjero. En los circuitos de exhibición compiten y coexisten las películas locales y las extranjeras; no es un secreto que el cine norteamericano logra exponer la mayor cantidad de productos y además tiene mayor aceptación por parte de un público que aporta a una recaudación de escala global. El cine norteamericano posee grandes producciones que requieren, por ende, grandes ganancias.

A mayor producción, aumentan las posibilidades de exhibición de películas; por este motivo, el cine latinoamericano no compite en todos los sistemas de exhibición porque no produce todos los géneros y formatos, no posee (todavía) la capacidad de inversión ni de creación que las grandes industrias culturales explotan.

Para concluir, cabe decir que es muy probable que, para trascender a un nivel industrial, el cine latinoamericano no debería buscar consolidarse como industria cinematográfica, tal como ha hecho Estados Unidos. En coherencia con este punto, es necesario enfatizar en la urgencia de consolidar circuitos locales y mercados internos, que acoplen circuitos cinéfilos extranjeros para la exhibición del cine local. Es un buen momento para pensar que el cine debe mudarse a espacios de exhibición digital, del mismo modo en que lo han hecho otros productos audiovisuales⁸; esto abarataría costos, facilitaría la distribución masiva y construiría dinámicas alternativas de consumo.

2.3.2 Contexto ecuatoriano

2.3.2.1 Producción

⁷ Los formatos mas comunes son: 2D(proyección plana de 35mm), 3D (proyección estereoscópica en 2k y 4k) y Imax(HD 70mm).

⁸ EnchufeTv, por ejemplo. Es un proyecto audiovisual quiteño de sketches de comedia que se ha distribuido a nivel latinoamericano a través de Youtube y lo ha hecho con éxito.

Para la llegada del boom del cine ecuatoriano que data aproximadamente del año 2005, habían pasado años del feriado bancario. Ecuador había superado relativamente la crisis y, por ende, la derivación de recursos para cine y la recaudación que generase el mismo iría aumentando. Revisemos algunas cifras relativas al cine en los primeros años del nuevo siglo:

Estimación del producto interno bruto generado por la industria cinematográfica ecuatoriana en dólares				
Año	Recaudación anual en taquilla	Ventas internacionales de películas ecuatorianas	Pago total a distribuidores el extranjero	PIB cinematográfico
2000	5.268054	50.000	1.044.023	4.274.031
2001	12.160.232	4.300	2.472.940	9.691.593
2002	14.883.899	0	2.771.157	12.112.148
2003	13.496.117	0	2.427.988	11.068.129
2004	19.646.538	0	4.137.561	15.508.977
2005	15.865.441	1.000.000	3.341.262	13.524.179
Tomado de: Sandra Isabela Parra Puente (2005)				

En esta tabla, se revisan los valores del PIB generado por la industria cinematográfica desde el 2000 al 2005. De acuerdo a Parra (2006), en este período el valor generado por dicha industria corresponde al 0.043% del PIB total nacional. Si bien, el mayor ingreso se generó en 2004, podemos observar que en el año 2005 hubo un aumento de las ventas internacionales de películas ecuatorianas, esto nos permite sospechar que para el 2006 habría una mayor apertura al consumo de cine nacional en el exterior. Sin embargo, el cine ecuatoriano hasta entonces y comparado con industrias extranjeras sigue siendo marginal en su propio mercado cinematográfico.

En lo institucional, cabe señalar que en 2006 vería la luz una nueva infraestructura institucional para el cine ecuatoriano. Se mantienen organismos que gestionan la producción cinematográfica como el Ministerio de Cultura, la Cinemateca Nacional, entre otros. Y en el año 2006 entra en vigencia la Ley de Fomento Cinematográfico que da pasos gigantes a favor del cine ecuatoriano. Cabe mencionar que esta ley percibe:

Que las actividades cinematográficas se han constituido en una importante colaboración para la sociedad ecuatoriana, contribuyendo en forma positiva en la difusión y el conocimiento de valiosos aspectos de las costumbres, historia, desarrollo de nuestro país y de las expresiones culturales de la identidad nacional (Ley de fomento cinematográfico, 2006)

Es posible afirmar que la ley se inscribe en la promoción de un cine esencialista que busca retratar la identidad nacional. Este rasgo está presente en aspectos estéticos, institucionales y estructurales del cine hasta el día de hoy. Si bien el impacto de dicha ley en la producción y difusión del cine ecuatoriano es desconocido, es indudable que el incremento de su exhibición comercial fue notable a partir del 2006. Citemos algunos beneficios de dicho documento y su aplicación:

- El Estado reconoce la industria cinematográfica del país y regula incentivos para la misma,
- Junto con el CN Cine, surge el Fondo de Fomento Cinematográfico. Este fondo suma recursos económicos de varias fuentes: cooperación internacional, donaciones, aportes internacionales, Fondo Nacional de Cultura y estuvo incluido en el Presupuesto General del Estado hasta el 2015.
- Se crea el Consejo Nacional de Cinematografía que es el organismo encargado de regular el funcionamiento de la ley y apoyar a la consolidación del campo cinematográfico ecuatoriano a través del fomento de la producción cinematográfica y audiovisual, además, coordina la cooperación internacional para apoyar la actividad cinematográfica y se encarga de propiciar la difusión de los productos; esto brinda mayor especificidad a la institucionalidad referente a cine en el país.

Si bien la producción cinematográfica en el país continúa siendo limitada, la ley de cine aportó al incremento del presupuesto destinado al cine y, por ende, al aumento de la pre, pro y post producción de largometrajes.

A partir del lanzamiento de *Ratas, ratones y rateros*, se generan cambios productivos e institucionales que abren nuevas ventanas de oportunidad para el cine nacional. A Sebastián Cordero se le suman nuevos cineastas y realizadores: Tania Hermida, Juan Martín Cueva, Miguel Alvear, Fernando Mieles, entre otros. Además, se suman esfuerzos institucionales como: Fundación Cine Memoria, Sala Ochoymedio, Festival de Cine de Cuenca, Festival de Cine Documental Encuentros del Otro Cine, Festival de Cine Iberoamericano Cero Latitud. (León, 2010) El cine ganó, en cuestión de unos pocos años, una estructura institucional más sólida, espacios comerciales de exhibición y un nuevo interés por parte del público.

En una antesala del período al que referimos, se lanzan largometrajes como *Cara o cruz* (2003), *Un hombre y un río* (2003), *Jaque* (2005), entre otras. A partir del 2006, surge un aumento considerable de la producción audiovisual en el país, fruto de esto el cine hecho en Ecuador se divide en dos corrientes productivas con sus respectivas estrategias de distribución.

Se referirá a la primera corriente como *cine de autor*. Consta de producciones que en su mayoría se han beneficiado de la ya mencionada infraestructura institucional, y por ende han percibido inversiones monetarias extensas que han dinamizado el campo cinematográfico en el que se desenvuelven y han posibilitado la exploración estética. En muchos casos, las películas han llegado a vincularse con proyectos y discursos estatales, incorporándose a la narrativa existente sobre ciertas problemáticas, existe cierto sesgo resultante del apoyo estatal, su proyecto de fomento cinematográfico y las producciones resultantes. Además, en la revisión bibliográfica notamos que estas son las películas más analizadas a nivel académico.

Resaltan películas como *Un titán en el ring* (2002), *Qué tan lejos* (2006), *Cuando me toque a mí* (2008). Poco después surge una tendencia a revisar la historia del país en el cine tanto documental como de ficción, se lanza el documental *Con mi corazón en Yambo* (2011) que

habla sobre la polémica desaparición de los hermanos Restrepo en el gobierno de Febrés Cordero y además surge el documental *La muerte de Jaime Roldós* (2013) que investiga sobre el trágico fallecimiento del ex presidente. En el cine de ficción se lanza *Mono con Gallinas* (2013) que explora la guerra del 41 y podemos mencionar el concurso para largometrajes sobre el feriado bancario del cual resultaron los dramas *Feriado* (2014) y *Saudade* (2014). También se proyectan otros dramas como: *Prometeo Deportado* (2010), *Pescador* (2011), *Sin Otoño, sin primavera* (2012) *En el nombre de la hija* (2011), y *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2012). Entre los lanzamientos más recientes tenemos: *Silencio en la tierra de los sueños* (2014), *Ochentaisiete* (2015), el falso documental *Un secreto en la caja* (2016), y *Tan Distintos* (2016).

A la otra corriente se referirá bajo el nombre de *cine guerrilla*⁹. Este movimiento es sólido en la región Costa, es un fenómeno rural cuya producción se logra con cifras pequeñas que van desde 500 hasta 10.000 dólares y se han desarrollado formas curiosas de financiamiento. Por ejemplo: los actores pagan por salir en las películas y de su aportación depende el nivel de protagonismo que tendrán. Según Pablo Pinto (2015) el éxito de este cine radica en que las películas hablan el mismo “idioma cultural”, es decir, manejan los códigos culturales del campo y la zona rural (Pinto, 2015, pág. 315).

Podemos citar aquí el largometraje de acción *Sicarios Manabitas* (2004), *Tráfico y secuestro al presidente* (2008), *El Taura vive* (2001), *El ángel de los sicarios* (2012), *El destructor invisible* (1998) y *Un minuto de vida* (2014). Este cine cuenta con menos reconocimiento que el cine de autor, por parte de las instituciones y el público urbano, a pesar de que ha sido capaz de generar un fenómeno de masas realmente interesante.

Es importante esta época ya que existen factores que hacen del cine ecuatoriano una realidad verificable, sin embargo, se abren muchos debates que buscan una síntesis de la experiencia cinematográfica del país en el último siglo.

⁹ Este término fue acuñado originalmente por el cineasta manabita Fernando Cedeño. En palabras de Cedeño “El Cine Guerrilla es ideológico, no es el hecho de grabar cine con armas, ni cine de guerra o acción, puede ser una comedia o un drama, pero con bajo presupuesto donde todos realizan tareas de producción con el fin de terminar la película.” (Cedeño, 2017)

La división entre estas dos corrientes es también, parcialmente, una separación entre cine mayoritariamente serrano y cine mayoritariamente costeño, es un asunto regional. Además, se podría abrir por aquí una crítica a una cobertura institucional parcial e insuficiente, o tal vez, cerrada a un círculo pequeño de productores audiovisuales.

A partir del 2006 surge un período fructífero para la exhibición del cine nacional. Si bien el cine nacional no ha sido capaz de competir con el cine extranjero en taquilla, la exhibición y por ende la concurrencia del público a proyecciones de cine nacional aumentaron a partir del 2006. Se puede llegar a esta conclusión porque siete de las diez películas más taquilleras de la historia del país, datan desde ese año en adelante (Diario El Universo, 2016).

2.3.2.1 Exhibición

Existen varios espacios de exhibición activos en el país. En primer lugar, están las salas de cine multiplex (Cinemark, Supercines y Multicines) a nivel nacional, además de salas independientes que presentaron la película en 35mm. Por otro lado, las películas se distribuyen a nivel nacional en formato DVD (sean estas originales o “piratas”) y en formato digital por Internet.

Anexo a la división realizada en el apartado anterior, cabe mencionar que el cine de autor ha optado por proyectarse usando el modelo multiplex, las salas de exhibición independientes y los festivales. Lamentablemente, todavía no se logra competir eficientemente con el cine norteamericano. En el *cine guerrilla*, se han generado formas de exhibición locales como la venta de películas piratas en coordinación con los distribuidores y las proyecciones populares que se realizan en salas pequeñas o coliseos.

Quedan muchas interrogantes con respecto a la exhibición de cine en el país, es probable que una alternativa inteligente para mejorar la exhibición de cine ecuatoriano sea transitar hacia las producciones más baratas que se exhiban en medios digitales.

2.3.3 Sobre *Qué tan lejos*

Qué tan lejos (2006) es un filme que se adjunta a una ola de roadmovies latinoamericanos que toman a los paisajes y caminos como espacios de construcción de la identidad. Por

mencionar algunos tenemos: *Central Do Brasil* de Walter Salles (1998), *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón (2001) y *Diarios de motocicleta* de Walter Salles (2005).

Esta película surge en un periodo de transición en el modelo político-estatal ecuatoriano. Entre los años 2005 y 2006, años de pre y producción de la película, el país atravesaba una transición; la administración del gobierno Lucio Gutiérrez había entrado en un proceso de desestabilización. Cabe señalar que el movimiento social conocido como *los forajidos* tomó acciones en el año 2005 y generó movilizaciones masivas que llevarían al derrocamiento del presidente (Mantilla, 2016). De este suceso se puede destacar dos sucesos: el vertiginoso cambio político que llevó a la reconfiguración de las instituciones estatales y el fortalecimiento de la acción colectiva en el Ecuador.

En este contexto socio-político, esta película desarrollo un diseño de producción mixto que resulta coherente con las condiciones antes mencionadas. *Qué tan lejos* contó con recursos facilitados por organismos nacionales e internacionales del sector público y privado.

En el año 2005, nace Ecuador para largo. Esta nueva corporación de desarrollo cinematográfico presenta su primer proyecto: *Qué tan lejos*, largometraje con guión y dirección de Tania Hermida. Se rodaría en Quito, Cuenca y Guayaquil en carreteras de la costa y la sierra. Tiene auspicios del Municipio de Cuenca, Fundación El Barranco, Prefectura de Pichincha, EMAAP, Fundación Cimas, Hotel Akros, Air Madrid, entre otros. (Cinemateca Nacional, 2016)

Esta mezcla entre gestión privada y pública generó una dinámica de producción e inversión de recursos que involucraba una gama diversa de actores.

Si remitimos a la reflexión del apartado previo sobre la existencia de una industria cinematográfica en el país, se puede concluir que este mecanismo de financiación corresponde a un sector cinematográfico que no se encuentra financiado por una infraestructura económica propia, en tanto específicamente cinematográfica, sino que se ve subsidiado por muchos organismos a la vez, los mismos que no necesariamente se especializan en materia de cine. Sin embargo, esta película se benefició de un sistema de financiamiento mixto que aportó a la coincidencia del sector público y privado en pro del cine hecho en Ecuador. Este filme abrió una puerta a la producción y lanzamiento de filmes

subsidiados por organismos e inversionistas de varios sectores, que luego tornarían en inversión casi cien por ciento pública.

El rodaje de la película fue realizado en ocho provincias del país: Pichincha, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo, Cañar, Azuay, Manabí y Guayas. Cada parada presenta un rincón del Ecuador: las montañas, la playa, los pueblos pequeños y la carretera son algunos de los espacios que toman vida en la película. El relato paralelo al de los viajeros es el del Ecuador, los personajes se cuestionan constantemente acerca de cómo es el país y de qué vivencias está hecho, se toca inevitablemente la política y una voz en off narra la biografía de las ciudades que sirven de puntos estáticos donde comienza y termina la historia.

Este roadmovie se lanzó el 8 de septiembre del 2006, con 220.000 espectadores, es el tercer largometraje más taquillero del país (Diario El Universo, 2016). Ese año, se presentó en festivales internacionales y ganó el Grand Coral Price en el Havana Filme Festival y el Silver Zenith en el Montreal World Filme Festival. Además, fue nominada a Mejor Película tanto en el Festival de Cine de Cartagena como en el festival de Cine de Sao Paulo.

La película se presentó en varios formatos. En primer lugar, están las salas de cine multiplex (Cinemark, Supercines y Multicines) a nivel nacional, además de salas independientes que presentaron la película en 35mm. A partir del lanzamiento de *Qué tan lejos* (2006), se puede decir que la relación entre películas y salas (comerciales o independientes) de exhibición se dinamizó y mejoró exponencialmente.

Resulta curioso que un primer largometraje sin apenas promoción funcione en taquilla hasta el punto de mantenerse largo tiempo en cartel -en salas de versión original, no lo olvidemos- aguantando el tipo frente a numerosos pesos pesados de cinematografías más próximas y habituales. (Santos, 2007, pág. 159)

Para finalizar, cabe mencionar que desde su salida de las salas de cine hasta el día de hoy la película se distribuye a nivel nacional en formato DVD y en formato digital por Internet. Su distribución a nivel internacional estuvo a cargo de Karma Filmes (España), Latinofusion (Mexico), Medula Filmes (Francia), trigon-filme (Suiza, Austria, Alemania)

3. La representación de lo nacional en el cine ecuatoriano

Una vez detallados los contextos cinematográficos regionales y nacionales que contienen a *Qué tan Lejos* (2006) y *Ratas, ratones y rateros* (1999), es preciso realizar un abordaje desde el planteamiento metodológico de este trabajo. Cabe señalar que, los contextos cinematográficos contienen las producciones ideológicas, los contenidos, los públicos, las mentalidades y, por ende, las representaciones cinematográficas. Hablar de cualquier representación en pantalla implica referir a su contexto.

Para este capítulo, se han seleccionado dos películas que son representativas del cine ecuatoriano de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Recordemos que, en 1999, el año de lanzamiento de *Ratas, ratones y rateros*, se iniciaron algunos cambios en el mercado cinematográfico en Ecuador. Esta película marcó la génesis de un cine más activo en un país en el que los recursos, y por ende los rodajes, son escasos. Inmediatamente después, sin embargo, la producción se mantuvo baja hasta la llegada de *Qué tan lejos*, película que abriría el nuevo ciclo de cine generado bajo una infraestructura estatal sumada al apoyo privado resultante de la gestión de los realizadores. El punto es que entre 1999 y 2006 se dieron pasos determinantes a favor de la producción ecuatoriana de cine, y estas películas estuvieron íntimamente involucradas en dichos avances estéticos y productivos.

Entre estos períodos y películas se identifica un punto en común: la intención de aportar a la generación de un mercado cinematográfico ecuatoriano y la predisposición a resolver el conflicto nacional a través de la representación de lo nacional.

La nación es un concepto complejo y, en ciertos casos, problemático. Vincula identidades, busca puntos de homogeneidad entre ellas y sintetiza comprensiones diversas sobre los símbolos, valores y estereotipos de aquello que hace a un colectivo más allá de su espacio físico y material. Muchas disciplinas, expresiones artísticas y discursos repasan las implicaciones de lo nacional, el cine no es una excepción.

Pues bien, existe una ambición imperativa en el cine ecuatoriano por representar lo nacional en sus producciones. Esto se debe, muy posiblemente, al deseo poco discreto que el público

tiene por verse reflejado en pantalla, frente a lo cual los cineastas han adoptado la estrategia de presentarle a este público su visión de lo que significa ser y vivir en el Ecuador. En nuestra opinión, existe así una tácita relación entre la oferta y la demanda generadas en la búsqueda por cumplir este deseo. Las problemáticas, valores, mentalidades y conflictos referentes a lo nacional que se manifiestan en la realidad, son los responsables de crear puestas en escena, discursos y personajes en las películas nacionales, que, en su dimensión productiva-ideológica, generan representaciones e identidades fácilmente reconocibles para los espectadores que ven sus ciudades, escuchan su acento y encuentran todo tipo de rasgos (sobre su realidad inmediata) que les resultan familiares. El cine nacional ecuatoriano es el único que representa al Ecuador y lo toma como preocupación imperativa; en la cinematografía internacional es muy raro encontrar representaciones sobre la identidad nacional del Ecuador.

Para lograr el objetivo central de este trabajo (describir la representación cinematográfica de la nación en las dos películas) se ha utilizado el método de la representación y se le ha adherido acotaciones, en un sentido cinematográfico, sobre la identidad cultural y la nación. El método de la representación constituye un protocolo útil al momento de describir las imágenes en pantalla, ya que recomienda comprender minuciosamente las puestas en serie, en escena y cuadro con el fin de percibir las intenciones, indicios, motivos y significados de aquello detallado en el espacio audiovisual. Las acotaciones realizadas desde los conceptos de identidad cultural y nación nos permiten anclar estas descripciones significados y representaciones relativos a la cultura.

Para aplicar dicha estrategia metodológica se utilizó la técnica de análisis de contenidos, en términos prácticos el análisis se llevó a cabo siguiendo el siguiente orden de acción: 1) selección de las secuencias a analizar, 2) corte de las secuencias con herramientas digitales de edición, 3) anotación/narración minuciosa de lo acontecido en cada secuencia (personajes, espacios, acciones, problemas) en cuanto a su puesta en escena, en cuadro y en serie, 4) observación de jerarquías en pantalla, 5) identificación de relaciones de confrontación, oposición o consenso, 6) búsqueda de *indicios* que remitan a la idea de lo nacional, 7) verificación de repeticiones y diferencias, 8) síntesis.

Cabe señalar que la selección de estas secuencias no fue aleatoria, los fragmentos de cada película concuerdan entre sí de acuerdo a su numeración: las secuencias 1 escenifican la introducción de los personajes y los conflictos, las secuencias 2 escenifican las diferencias de clase social¹⁰, las secuencias 3 muestran la integración nacional a través de la representación de la carretera en pantalla.

El análisis de lo nacional en las siguientes películas se realizará en el siguiente orden: En primer lugar, se harán las sinopsis y se determinarán las secuencias específicas de cada película. Además, se detallarán los elementos representados a partir del uso de las categorías provistas por el método de la representación expuesto en el primer capítulo con acotaciones realizadas desde Stuart Hall (1998). En segundo lugar, se pasará a determinar las semejanzas que existe entre ambos conjuntos de secuencias con el fin de determinar características comunes de la representación de lo nacional en ambas películas que se mantuvieron en el tiempo. Finalmente, se presentarán las diferencias entre secuencias con el fin de observar qué aspectos de la representación cambiaron en la transición del realismo sucio al cine de autor del nuevo siglo.

3.1 *Ratas, ratones y rateros*: realismo sucio en el Ecuador de fin de siglo

3.1.1 Sinopsis

Ratas ratones y rateros cuenta la historia de Salvador, un joven quiteño que vive con su padre y su abuela. Esta última se encuentra muy enferma y está postrada en una silla de ruedas, no puede hablar ni valerse por sí misma; habita en una zona marginal de Quito y sus recursos son escasos. A menudo, Salvador y sus amigos cometen crímenes menores como por ejemplo robos. La historia toma un giro distinto cuando Ángel, primo de Salvador, llega a la ciudad de Quito, ya que asegura que lo están buscando para asesinarlo. Con esta

¹⁰ Para fines de este trabajo, se entenderá clase social desde la teoría de Pierre Bourdieu quien señala que: Las clases sociales no existen (aun cuando la labor política orientada por la teoría de Marx haya podido contribuir en algunos casos, a hacerlas existir por lo menos a través de las instancias de movilización y de los mandatarios). Lo que existe es un espacio social, un espacio de diferencias, en el que las clases existen en cierto modo en estado virtual, en punteado, no como algo dado sino como algo que se trata de construir.” (Bourdieu, 1999, pág. 24-25). En este sentido, las clases sociales se entenderán como constructos ideológicos que guían contenidos que se encuentran representados en pantalla y que se asignan a cierto número de personajes; uno de los objetivos de este análisis es describir dicha construcción en base a aquello que se presenta en pantalla para definirla, presentarla, caracterizarla y darle dinamismo.

visita la cotidianidad de Salvador se torna más violenta y se toman varias decisiones que llevan a su familia al colapso.

Ángel le muestra a Salvador una pistola y él la dispara accidentalmente, huyen de la casa de Salvador y permanecen unas horas en la casa de su prima Carolina, al norte de Quito. Allí entran en contacto con el círculo de amistades de Carolina, el cual está formado por jóvenes quiteños de clase alta con características muy opuestas. Ángel vende la pistola a JC, el novio de su prima.

Frente a estos eventos, Ángel y Salvador huyen a la Costa en un auto robado para venderlo. Después retornan a la Sierra y descubren que el hombre que buscaba a Ángel había atacado al padre de Salvador y que este último está en el hospital.

La película termina cuando Ángel le ayuda a JC a robar la casa de sus padres. El padre de JC muere asesinado por Ángel y el padre de Salvador muere en el hospital.

Christian León (2005), estudioso ecuatoriano de cine, categoriza a *Ratas, ratones y rateros* como una película de realismo sucio. En concordancia con este género se trata de un filme que nos muestra una vida precaria, violenta y ausente de atención por parte de las instituciones sociales. Los personajes huyen constantemente y se mantienen al margen de la ley y en persistente contacto con la muerte. Esta película presenta, en los personajes principales, una fuerte necesidad de escapar y una estrecha relación con los peligros de la vida urbana.

3.1.2 Análisis de las secuencias

3.1.2.1 Secuencia 1

Se denominará Secuencia 1 a la secuencia introductoria de la película, dura del minuto 1 al minuto 11. Este conjunto de escenas presenta una serie de eventos en los cuales se desarrolla a los personajes y sus conflictos. Dichos conflictos guiarán las acciones de los personajes a lo largo de la película.

En primer lugar, se encuentran las escenas que presentan a Ángel, un joven que tiene entre 26 y 29 años, su tez es morena y su cabello está pintado de color amarillo claro. Está

desnudo sobre una cama acompañado de una mujer también desnuda. Él se despierta asustado, se sienta al pie de la cama y revisa su mano vendada. A continuación, procede a desvestirse su mano y se muestra que tiene una profunda herida y que le falta un dedo, se vuelve a vendar y fuma. Se muestra un plano general del lugar en el que se encuentran, es un cuarto humilde con paredes sucias y una cama destendida. Ángel fuma y la mujer le pide que pare porque ese hábito no les permite estar bien. Luego se muestran una serie de escenas rápidas: Ángel se mete en las sábanas, se acerca a la mujer y tienen sexo. De repente tocan la puerta, Ángel se esconde, la abre y dos hombres lo atacan sin éxito. Uno de ellos cae y él corre fuera del cuarto, dando paso a una persecución. Inmediatamente, se incluye una secuencia de Ángel atravesando una calle deshabitada y entrando al Cementerio Patrimonial de Guayaquil. En escena se muestran tumbas, lápidas, un hombre que persigue y dispara una escopeta. La escena termina con Ángel emboscando a su perseguidor, luego le golpea y, mientras sostiene su mano vendada fija sobre su cara, le dice: “Ahora sí estamos a mano hijueputas.”

Se corta la escena y se muestra, por unos segundos, un plano fondo negro con el título de la película.

De inmediato, se muestra a Salvador, un joven que tiene entre 15 y 18 años, en su habitación. El espacio hogar es modesto, se encuentra medianamente organizado y decorado con posters pegados en las paredes. A esta escena lenta, le siguen una serie de imágenes rápidas que muestran la rutina de aseo de Salvador. Se baña, sale de la ducha, se mira al espejo; luego se masturba mientras mira una revista, su padre le llama al teléfono y sale. Cuando contesta se encuentra con la sorpresa de que su primo, Ángel, visitará la ciudad de Quito. A continuación, le manifiesta a su primo que no puede recibirlo en su casa, pero acuerdan encontrarse. Se enfoca de inmediato el ambiente familiar de Salvador, se muestra una sala pequeña donde están el padre de Salvador y su abuela, está postrada en una silla de ruedas sin hablar ni moverse. El padre le recalca con énfasis que no puede recibir ¿? y le pregunta por qué llamaron de su colegio. Salvador le cuenta que ha sido expulsado, frente a lo cual su padre le golpea. En este punto termina la secuencia.

Para comenzar el análisis cabe señalar que, la intención clara de esta secuencia es demostrar precariedad y violencia en la vida de los personajes. En el caso de Ángel, quien

está herido, el contacto con el peligro es mucho más explícito. Este personaje se manifiesta alerta e inquieto ante la certeza de que pronto será atacado. Esta serie de acciones construyen a este personaje como marginal, peligroso, delincuente e impetuoso. Salvador, por su lado, está expuesto a violencia intrafamiliar.

Los disparos, la herida, los golpes y la puesta en escena de la desnudez masculina y del acto sexual, en el caso de Ángel, y la masturbación y la exposición a la enérgica violencia paterna, en el caso de Salvador muestran una construcción de lo masculino en pantalla. Las figuras femeninas en esta secuencia, son la mujer que tiene sexo con Ángel y la abuela paralítica, ambas figuras débiles y secundarias.

Los personajes principales se introducen de forma paralela, viven realidades simultáneas, el uno en la sierra y el otro en la costa. En ambos casos, las representaciones que envisten a estos personajes, hablan de un Ecuador precario y peligroso. Cabe señalar que el énfasis de violencia en el personaje de Ángel se muestra la posibilidad de peligro constante. Ambos personajes llevan consigo el conflicto.

3.1.2.2 Secuencia 2

Esta secuencia introduce el conflicto identitario nacional desde una problemática producida en relación a las identidades locales contrapuestas de los personajes.

Este segmento dura desde el minuto 24:01 al minuto 32:30 y muestra la llegada de Ángel y Salvador a la casa de su prima Carolina, tras huir abruptamente de la casa de Salvador. Salvador habla con Carolina y le pide ayuda y alojamiento por una noche. Ella acepta a cambio de que él y Ángel, a quien no estima, se mantengan escondidos y en silencio, ya que ese día Carolina y sus amigos se gradúan del colegio y hay una fiesta en el patio de la casa. Por otro lado, Ángel se encuentra con JC, el novio de Carolina, y dos amigos suyos. Les ofrece venderles una pistola, cosa que JC acepta y se va con él a buscar el dinero para pagarle. De vuelta a la habitación, Carolina le pide a Salvador que le ayude a conseguir marihuana para una amiga y sale de la habitación por pedido de su madre quien insiste en que no deben llegar tarde a su ceremonia de graduación. Al salir a la calle, Carolina se encuentra con Ángel y el resto. Ellos le preguntan si son primos y ella lo niega; mostrando

descontento con el contacto de Ángel, su novio y sus amigos. Además, sospecha que algo malo sucede, le pregunta a JC y este evita hablarle de la compra del arma.

La secuencia termina con Ángel y Salvador escondidos en la habitación de Carolina, el resto de personajes asisten a la ceremonia de graduación y posteriormente a la fiesta. Esta es una de las pocas escenas en las que se representa a los personajes principales en quietud, incluso miran televisión y se toman un momento para relajarse.

La secuencia se produce en dos escenarios: uno cerrado que es la habitación de Carolina y uno abierto que es la calle de la casa de Carolina. En términos de escenario, la secuencia representa la inserción de Ángel y Salvador en un espacio que les resulta ajeno y que es diferente a los espacios violentos, marginales, peligrosos, oscuros, austeros o espacialmente periféricos que se les otorgan en otras secuencias de la película. Este espacio, el Norte, es aquel al que su prima añorada pertenece y es un espacio lleno de luz y claridad¹¹.

Existen, además, dos grupos de personajes: Ángel y Salvador que provienen de sectores con escasos recursos; y Carolina, JC y sus dos amigos que pertenecen a una clase acomodada quiteña. La puesta en escena de los personajes nos permite evidenciar más detalles. Carolina y sus amigos se encuentran vestidos de gala pues se dirigen a un evento social formal, típico de los colegios de clase alta. Ángel y Salvador, que se encuentran huyendo, visten de una forma más humilde, el primero lleva una camiseta de Barcelona¹² y el segundo viste una camiseta blanca y un pantalón de colegio.

Esta confrontación de personajes representa también un conflicto constante de la identidad mestiza¹³: la relación entre la clase social baja y la clase social alta. Existen dos partes de la secuencia que evidencian peligro y contradicción a través de las relaciones y pedidos que se

¹¹ Ambos términos refieren a la puesta en cuadro y escena, mas no a descripciones subjetivas sobre el lugar.

¹² En cuanto a este ítem, Carlos Castro afirma que: En cuanto al vestuario de Ángel lo que primero salta a la vista es que lleva una camiseta del Barcelona Sporting Club, uno de los equipos de futbol del país con mayor hinchada, y generalmente asociado (según el estereotipo) a la “clase popular” mayoritariamente de la costa. (Castro, 2012, pág. 23)

¹³ Para fines de esta disertación se utilizará el término mestizo más allá de sus implicaciones étnicas, incluso en su dimensión socio-económica. *Mestizo* o *identidad mestiza* se utilizarán para referir al grupo de sujetos y prácticas relativas al 77,1% (INEC, 2010) de la población ecuatoriana que se identifica como mestiza. Más allá de buscar la descripción de la representación una identidad étnica, se referirá a los personajes que remiten a este extenso segmento de la sociedad ecuatoriana y que, en este sentido, tienden a representarse en los personajes del cine de ficción. Se describirá, a través del método antes citado, las características de esta representación.

hacen entre sí los personajes. Ángel se presenta como un joven seguro de sí mismo y muy astuto, mientras que los amigos de Carolina se presentan con inocencia y cierta alevosía. Está clara la intención persuasiva de Ángel a la cual estos ceden. Por otro lado, Carolina le pide a Salvador que le ayude a conseguir drogas e insiste en que debe permanecer escondido, ya que su presencia no es bien vista, pese a que ellos son familia.

Tanto Ángel como Salvador representan la ilegalidad, lo ilícito y lo prohibido. Así, Carolina y sus amigos se ven expuestos a su presencia, pero también distanciados con la realidad de estos personajes. Carolina está en constante conflicto con el peligro que representa la presencia de Ángel y lo manifiesta dos veces: primero a Salvador y luego a sus amigos. Sus palabras son una evidencia explícita de que, más allá de los vínculos familiares, es poco lo que puede compartir y confiar a sus primos. Finalmente, el hecho de que los personajes deban mantenerse ocultos de los familiares adultos de Carolina, y demás invitados a su fiesta, enfatiza mucho más la peligrosidad que enviste a los personajes principales.

La cuestión de clase social es bastante transparente en esta secuencia. De hecho y en concordancia con el género del realismo sucio, la contradicción se presenta desde la visión de los personajes que representan la marginalidad con aquellas condiciones de vida más cómodas a las que ellos no pueden acceder. En esta secuencia se confrontan con un mundo radicalmente opuesto al que ellos habitan y, por ende, mucho menos violento, mucho menos afectado por la pobreza y las carencias. En fin, lo nacional se muestra en pantalla como un espacio de confrontación entre personajes que al pertenecer a distintas clases sociales representan la heterogeneidad de identidades que componen (en este caso) lo mestizo. La secuencia expone además las contradicciones y polaridades generadas a partir de la interacción de estos sujetos complejos y radicalmente distintos.

Otro rasgo a destacarse, es la masculinidad. No solo porque Carolina es la única mujer en escena sino porque en esta secuencia existen diálogos despectivos hacia ella. Por ejemplo, JC y sus amigos se refieren a Carolina como “hembrita”. Más allá de cualquier crítica de género, cabe recalcar que los personajes que representan la identidad nacional son jóvenes mestizos y que se evidencia rasgos masculinos como las alusiones sexistas hacia Carolina por parte de sus amigos.

3.1.2.3 Secuencia 3

Esta última secuencia presenta a Ángel y Salvador en su huida a la ciudad de Guayaquil. Comienza en el minuto 38:50 y termina en el minuto 44:08

La secuencia comienza con una escena nocturna de Salvador y Ángel bebiendo alcohol. Ellos se encuentran viajando en un auto, el primero acusa al segundo de robárselo y le manifiesta que fue un acto imprudente. Salvador se duerme y en la película se muestra el contenido de su sueño: el auto se avería y él intenta robar otro, se acerca con una pistola a un auto parqueado con su conductor adentro, este le amenaza con la pistola y el conductor apenas lo regresa a ver; luego la cara del hombre cambia y se convierte en la cara de Ángel que inmediatamente se ríe de Salvador. Entonces Salvador despierta.

En la siguiente escena, ya ha amanecido y los personajes viajan por la carretera Aloag-Santo Domingo, un conector vial importante entre Quito y Guayaquil. Ángel sugiere vender el auto, Salvador sufre de inmediato un ataque de epilepsia y Ángel se ve obligado a detener el auto y ayudar a su primo. Ángel le pide que se relaje, baja del auto y se acerca al asiento del copiloto. Un plano general muestra un auto parqueado en medio de la carretera frente al diablo de Tandapi¹⁴ mientras pasan algunos camiones. Salvador, eventualmente, se recupera del ataque, acusa al consumo de alcohol de ser la causa y continúan su trayecto.

La escena termina con una toma de los personajes atravesando el puente de la Unidad Nacional en Guayaquil. De inmediato se ponen en serie unas cuantas escenas que exploran la ciudad de Guayaquil desde la perspectiva de los personajes. Se ve el sector de la Bahía, el Cerro Santa Ana y algunos espacios más en los que se muestra precariedad.

Como vemos, esta tercera secuencia se centra en un aspecto: el viaje de los personajes. Este se realiza para conseguir cumplir con un objetivo: vender el auto. En este sentido, los personajes atraviesan a toda prisa su trayecto, el cual está cargado de precariedad. Un indicio de esto es la desatención de los personajes por la salud de Salvador. La elección del

¹⁴ Esta escultura consiste en un rostro tallado en piedra e instalado en la ladera de una montaña en Tandapi, un asentamiento que se encuentra en medio de la carretera Aloag-Santo Domingo, conocida también como El poder brutal, esta escultura representa el rostro de Satanás.

diablo de Tandapi como locación de la escena de su ataque de epilepsia puede interpretarse que connota tanto el peligro constante por el que atraviesan los personajes como el que está por venir.

Este viaje es, además, la representación de una conexión espacial entre Costa y Sierra. El trayecto de los personajes es capaz de unificar dos escenarios de la película para generar un involucramiento de dos espacios importantes, en tanto representativos del país: las ciudades de Quito y Guayaquil. Recorrer la carretera es, simbólicamente, la afirmación de esta integración entre ciudades representativas de dos regiones históricamente conflictuadas.

3.2 *Qué tan lejos*: un viaje por el Ecuador de inicios del siglo XXI

3.2.1 Sinopsis

Qué tan lejos es un roadmovie o rodaje de carretera. Esto quiere decir que pertenece al género de películas que se sirven de un viaje para presentar una historia. Habla del viaje de Tristeza (Teresa) una joven quiteña que tiempo atrás se habría enamorado de un cuencano en un viaje a la playa. Se sugiere que ellos mantienen contacto tiempo después de conocerse, pero luego él deja de contestarle así que ella resuelve contactarlo. Él le confiesa que está a punto de casarse y ella decide ir a Cuenca para buscarle. En su camino conoce primero a Esperanza, una joven española que decidió aventurarse a viajar por el Ecuador. Apenas llegan a la carretera, se declara un paro nacional y cesan los servicios de transporte. Deciden viajar hacia el sur por sus propios medios: caminan, piden aventones a carros, camionetas y otros transportes no convencionales. En su trayecto conocen a Jesús, un enigmático personaje que va también hacia Cuenca para llevar las cenizas de su abuela y arrojarlas al río Tomebamba. Más adelante en su viaje conocen a Andrés, un joven cuencano que vive en Quito y que casualmente se dirige a la boda de Daniel. Andrés describe a Daniel como un hombre que acostumbra fingir compromisos con muchas mujeres y esto desanima a Teresa.

Teresa, Esperanza y Jesús se separan de Andrés y se quedan una noche en la playa. En esa noche conocen al Iguana, un joven bartender con quien se emborrachan y reflexionan sobre la realidad del país. Al día siguiente, retoman el camino a Cuenca y Jesús desaparece sin

despedirse. Esperanza y Tristeza deciden ir a la boda de Daniel, pero no tienen contacto con él.

Para este momento, todos los personajes han entendido y reflexionado sobre su realidad de un modo diferente al que acostumbraban y ese aprendizaje da cierre a la historia.

3.2.2 Análisis de las secuencias

3.2.2.1 Secuencia 1

La secuencia 1 de la película sirve de introducción tanto a los personajes como a la identidad ecuatoriana, ambas representaciones se exponen de forma paralela a lo largo de *Qué tan lejos*. Más adelante, al detallar la puesta en serie de las escenas se precisará un poco más esta afirmación.

Esta secuencia dura desde el minuto 2:30 hasta el minuto 07:04. Comienza con la presentación de uno de los personajes principales: Esperanza. Ella es una mujer joven que tiene entre 25 y 30 años, su tez es blanca, su cabello es castaño, viste ropa casual y una gran mochila que da a entender que está de viaje. Esperanza se arregla frente al espejo y se retoca el pintalabios, mientras tanto una voz en off narra datos generales sobre su vida: su país de origen (España), su historia familiar, la profesión de sus padres, su peso al nacer y la edad de su primera menstruación. A continuación, ella sale del baño y recorre el aeropuerto. Un plano general presenta un cartel, que dice en mayúsculas BIENVENIDOS A ECUADOR, en el que se muestran fotos de animales autóctonos de las cuatro regiones del país. La siguiente escena presenta a Esperanza llegando en un taxi al hostel Gringa loca. Cuando baja del auto tiene un problema con el taxista que le cobra por la carrera quince dólares en lugar de siete (como marca el taxímetro). A pesar de que ella accede a pagar y le entrega veinte dólares él se niega a darle cinco dólares de cambio; motivo por el cual los personajes discuten. El taxista intenta justificarse arguyendo que ella viene del aeropuerto y que en España ganan en miles. La discusión termina con el conductor dejando el lugar y gritándole a Esperanza lo siguiente:

Bien decía mi tío que hay que tener cuidado con ustedes los españoles, ya se fueron llevando, pues, todo el tesoro de los incas y ahora vienen hechos los muy muy, ahí nos vemos.

La siguiente escena presenta al otro personaje principal de la película: Teresa (o Tristeza, como se presenta con los otros personajes). Ella es una joven estudiante de tez blanca y cabello negro, viste casual y lleva una mochila pequeña que denota que es estudiante. Teresa entra a un salón de clases en donde hay varios pupitres y jóvenes que atienden a un profesor que, al hablar de política ecuatoriana, expone el siguiente problema:

Se atribuye a Marianita de Jesús la famosa frase de que el Ecuador no se va a acabar por los terremotos sino por los malos gobiernos. ¡Absurdo!, si en la época de Marianita de Jesús el Ecuador no existía, lo que sí se decía en la época de Mariana de Jesús: ¡Que viva el rey, abajo el mal gobierno!; igual a lo que decimos ahora: ¡Que viva la democracia, abajo el presidente!

Inmediatamente sigue una escena de Teresa retocándose el cabello frente al espejo mientras una voz en off habla sobre su origen: país de nacimiento, patologías familiares, sobrenombres y edad del primer sangrado.

Ahora bien, cabe comenzar el análisis explicando la introducción de ambos personajes, *Qué tan lejos* es una exploración femenina, esta observación es factible por el hecho de que ambos personajes principales son mujeres y, además, en detalles de guion: se expone la edad de la primera menstruación y ambas mujeres se ven al espejo para retocarse el cabello o el pintalabios (comportamiento atribuido a las mujeres, principalmente).

Por otro lado, en medio de las narraciones de los personajes, se ponen en escena dos conflictos y dos situaciones que los traen a colación. El primer conflicto es el que se presenta en la discusión entre Esperanza y el conductor de taxi, quien le manifiesta su percepción sobre lo español que se encuentra en oposición con lo ecuatoriano. En su manifestación de enojo no existe lugar para comprenderse con Esperanza y las afirmaciones que este le expresa son muy arbitrarias. La estafa que este le hace se podría interpretar como una puesta en escena de la conocida viveza criolla. En fin, esta escena representa el conflicto mestizo/español que puede ser originario de muchas problemáticas para encontrar

lo identitario en el país. Esta escena pone en evidencia que la conquista española es un hecho muy presente en las lecturas sobre los problemas sociales en el imaginario ecuatoriano, sobre todo con el afán de sacar ventaja o recuperar lo que se saqueó, así como de dar un mensaje crítico ante dicho suceso.

Finalmente, la puesta en serie de estas escenas es la encargada de darle solidez a la idea de la introducción. Las escenas se ponen en secuencia con cierta simetría: introducción del personaje 1 (Esperanza), introducción del conflicto 1 (Esperanza pelea con el taxista). Introducción del conflicto 2 (Teresa escucha una clase sobre un problema de la política ecuatoriana), introducción del personaje 2 (Teresa). La secuencia personaje-conflicto-conflicto-personaje permite construir una narrativa paralela entre las preocupaciones que se exponen en la película y los sujetos que, en su accionar, transparentan dichas preocupaciones. Ambos sujetos y preocupaciones sirven para informar acerca de lo nacional.

3.2.2.2 Secuencia 2

Esta secuencia se inicia una vez que han transcurrido 1 hora 23 minutos de película (1:23:32) y termina tres minutos y medio después (1:26:28), es decir, casi al final de la película. Las escenas que la conforman tienen apenas diálogos, y están sonorizadas, principalmente, con música.

La secuencia comienza con un plano general que muestra a Esperanza y Teresa, vestidas con ropa casual, ingresando a una casa en Cuenca con arquitectura colonial, en donde se encuentra un auto con decoración matrimonial parqueado en la acera. Ellas suben las gradas hacia una segunda planta donde se pueden ver algunos cuartos muy elegantes y decorados, un par de niños vestidos con ropa formal corren y juegan, sin percibir la presencia de los otros personajes. A continuación, ellas miran, desde el segundo piso, un patio interno en el cual se encuentra instalada una fiesta matrimonial¹⁵ que consta de: mesas, comida, flores,

¹⁵ En relación a lo expuesto a lo largo de la película, podemos señalar que esta boda celebra la unión de Daniel y “La suca”, dos personajes poco presentes en la película, pero importantes para motivar el viaje de Teresa de Quito a Cuenca. En principio ella viajaba para impedir esta boda ya que estaba enamorada de Daniel. Luego comprende que no tiene sentido hacerlo. Cabe destacar que Daniel se describe como un joven de clase alta conservadora que, de acuerdo a lo manifestado por su amigo Andrés, se ve en la obligación de casarse debido a convenciones morales y familiares.

decoración e invitados vestidos de gala, Teresa manifiesta que ella no es el tipo de mujer que calzaría en un festejo como este, resaltando que la fiesta descrita representa una celebración de clase alta. Mientras ellas observan desde arriba, Daniel nota su presencia y mira fijamente hacia donde se encuentran; los otros invitados, quienes bailan en parejas, no notan la visita. Hasta ese punto de la secuencia suena en el fondo la canción, compuesta especialmente para la banda sonora de la película, Merengue que no es bolero. Esta canción fusiona merengue con tecno cumbia y da un ambiente de festividad a la escena.

A continuación, la música cambia y se puede escuchar la marcha nupcial que anuncia la salida de los novios del lugar. Daniel y su esposa, vestidos de frac y vestido de bodas respectivamente, abandonan el edificio en medio de aplausos y felicitaciones, los personajes que los acompañan actúan con cercanía y alegría.

Una vez que los novios dejan el edificio sucede otro cambio abrupto en la música: suena el cachullapi¹⁶ Por eso te quiero Cuenca. Los invitados de la fiesta cambian su forma de bailar, antes bailaban merengue y, en este punto, zapatean al ritmo de esta canción.

Ahora bien, cabe comenzar el análisis destacando la distancia que se presenta entre Teresa y Esperanza y los novios e invitados a la boda; distancia que, en nuestra opinión, está marcada por tres factores. En primer lugar, ellas no se encuentran invitadas a la boda porque no pertenecen al círculo social de Daniel. En segundo lugar, se presenta a los personajes de forma diferente, mientras Esperanza y Teresa visten casual, los novios e invitados visten formal. El vestuario como forma intrínseca de presentación del personaje y como lenguaje, es opuesto en este caso. En tercer lugar, se interpreta una última distancia/oposición entre personajes normada por la clase. Si sumamos las distancias de vestuario y la no pertenencia de Teresa a este círculo social, es factible indicar que esta secuencia muestra distanciamientos de clase entre un círculo social conservador de clase alta y los personajes principales de la película que pertenecen a una clase media poco conservadora. Pese a presentarse una diversidad de personajes mestizos, estos no son iguales y se encuentran divididos, en tanto representados en pantalla, por estereotipos diferentes. La distancia entre Teresa y la novia de Daniel, por ejemplo, viene a manifestarse

¹⁶ También conocido como aire típico. Este ritmo mestizo con raíces indígenas pertenece al género conocido como música popular o nacional ecuatoriana.

por representaciones de feminidad diferentes: la primera viste casual, la segunda viste de elegante blanco; la primera lleva el cabello cómodamente atado, la segunda lleva maquillaje y adornos. Si se quiere ir más allá, la primera es una mujer de clase media quiteña que ha viajado una larga distancia por diversos medios y ha estado en muchos lugares, la segunda es una mujer de clase alta cuencana en el día de su boda.

Este recorrido se ha realizado para poner luz sobre un conflicto insistente de la identidad nacional: en el imaginario existe la conciencia latente de que la sociedad ecuatoriana es una sociedad también dividida por factores de clase social.

Por otro lado, queda mencionar los cambios abruptos en la música. A lo largo de la secuencia que dura poco más de tres minutos, se cambia de música tres veces con un propósito: representar la posibilidad de mezcla y diversidad cultural latente en el mestizaje. En la fiesta, es posible escuchar merengue y cambiar inmediatamente a una marcha para luego terminar en un cachullapi; en un ambiente festivo mestizo convergen manifestaciones extranjeras y locales, el popurrí es inevitable porque esto representa la mezcla de estéticas y rasgos culturales que confluyen en el mestizaje.

3.2.2.3 Secuencia 3

Esta última secuencia es un poco más corta que las anteriores, comienza a la hora seis minutos (1: 06: 54) de película y dura hasta la hora nueve minutos (1: 09:51) de película. Esta escena presenta a Jesús, Esperanza, Teresa y Andrés llegando en un auto a un cruce de carretera en el cual reposa un cartel de tránsito que dice CUENCA. A las letras les acompaña una flecha que apunta a la derecha. Los personajes bajan del auto, Andrés le sugiere al resto decidir si van hacia Cuenca por su cuenta o si desean ir hacia la playa con él. Esta decisión debe tomarse pronto ya que él debe recoger un encargo en la playa. La carretera se muestra vacía debido al paro nacional¹⁷ que se representa en la película, por este motivo la decisión es complicada. En todo caso, los personajes deciden comprar algo de fruta hasta decidir. Teresa se muestra decidida a viajar a Cuenca hasta que escucha una conversación telefónica entre Daniel y Andrés en la que se habla sobre la despedida de

¹⁷ El paro nacional representado en la película, puede ser una alusión a la caída del gobierno de Lucio Gutiérrez en el año 2005, causado por las constantes movilizaciones del movimiento espontáneo de los Forajidos.

soltero y sobre la esposa de Daniel. Ante esto Teresa decide ir a la playa en lugar de esforzarse por llegar a Cuenca. A continuación, se muestran algunas escenas en las que se puede observar a los personajes viajando en auto por la costa ecuatoriana: carreteras planas, bosques de ceibos, vegetación litoral exuberante y una serie de tomas que dan la sensación de recorrido. La secuencia termina con la imagen de Teresa, Esperanza y Jesús sentados en la playa frente al mar.

Esta secuencia se ha seleccionado debido a que representa muy bien a todas las secuencias de la película que buscan representar el viaje. Si bien, las secuencias anteriores eligen como escenario a ciudades andinas, esta secuencia muestra el viaje hacia la Costa. El recorrido ideal que deben realizar los personajes es el tramo Quito-Cuenca, sin embargo, la trama de la película les obliga a ir a la Costa. Este desvío es necesario y funcional a la representación de lo nacional en el largometraje por un motivo: representa la integración entre Sierra y Costa. La identidad ecuatoriana representada en *Qué tan lejos* necesita anclarse a la noción de territorio nacional en tanto espacio físico que contiene a la nación ya que, en esta película, el país es un territorio a ser explorado para que continúe la historia de los personajes. En la representación cinematográfica, el viaje por Sierra y Costa aporta la sensación de la integración nacional como tarea pendiente. Atravesar el país significa representarlo en pantalla. Si bien este último tramo es innecesario para llegar de Quito a Cuenca, es eficaz para los objetivos de la película, ya que la representación del tránsito entre Costa y Sierra resulta funcional a la idea de integración nacional.

3.3. La cuestión nacional en *Ratas, ratones y rateros* y *Qué tan lejos*

3.3.1 El Ecuador tras el proyector

Con el objetivo de determinar las semejanzas en la representación sobre lo nacional en las películas previamente seleccionadas y analizadas, se detallarán características, relaciones y espacios que se repiten en la representación de la identidad nacional generada en ambos casos.

Para comenzar es necesario poner luz sobre las características de los personajes de las películas *Qué tan lejos* y *Ratas, ratones y rateros*. En primer lugar, los personajes partícipes de las historias son mestizos de las regiones Sierra y Costa. Si nos enfocamos en

los personajes principales notaremos que, en ambos casos, son jóvenes (en mayoría) los encargados de llevar consigo el desenvolvimiento de la historia. Esta representación implica una exploración de la libertad, el tiempo libre y de la incansable búsqueda de la identidad propia que caracteriza a los jóvenes en el cine.

En cuanto a las relaciones entre los personajes principales, ambas películas presentan a los personajes en cierta relación de confrontación. Es posible afirmar esto por una serie de sucesos: en ambos casos el encuentro de los personajes representa una ruptura con su cotidianidad, son sujetos que difieren en su origen y que traen consigo identidades representativas de dicho origen. Sin embargo, existen rasgos homogéneos entre ellos que les permiten unir sus historias para desarrollar la trama de la película.

Ahora bien, el conflicto de clase social entre personajes principales y secundarios parecería ser un tema recurrente para explicar la complejidad del tejido relacional de las identidades mestizas. Como se ha revisado en la secuencia 1 de *Ratas, ratones y rateros* y la secuencia 2 de *Qué tan lejos*, la clase alta se presenta a través de la fiesta, ya que esta representación tiene una serie de elementos de los cuales los filmes se sirven para caracterizar a la clase alta mestiza ecuatoriana: el festejo, la gala, la decoración, la casa grande, el consumo opulento de alcohol y comida y la decoración festiva en los espacios son algunos aspectos a mencionarse. En ambos casos, una vez que la fiesta se desarrolla, los personajes principales comparten un espacio con los personajes secundarios que pertenecen a la clase alta, sin embargo, los personajes que no pertenecen a la clase acomodada pasan casi desapercibidos, no están invitados a compartir la celebración y se representan por fuera de esta.

Para este análisis se interpretará esta repetición como una revisión de la oposición que todas las clases tienen con la clase alta en el Ecuador, ya que en el país esta clase es pequeña y se la suele ver plasmada de expresiones poco auténticas de la identidad ecuatoriana. Por tanto, se muestran estereotipos y actividades que explican brevemente qué significa la clase alta mestiza: la fiesta y los personajes elegantes en ambos casos.

En cuanto a los espacios, en ambos casos existen una carretera y un trayecto que representan la integración y el intercambio. El recorrido de los personajes por el tramo que une ambas regiones y su transitar por las ciudades que los reciben representa el interés de

las películas por demostrar espacios diversos y representativos del país: montañas y planos, la ciudad andina y nublada, la urbe costeña caótica o la playa son algunos de los espacios que se presentan en las películas¹⁸. Representar la multiplicidad de espacios existentes en el país dentro de la pantalla aporta a la sensación de exploración de lo nacional.

Cabe recalcar que, tanto la relación entre personajes como la integración de los espacios es aquella existente entre las regiones Sierra y Costa, mientras que el Oriente y Galápagos no se encuentran necesariamente incluidas en las representaciones cinematográficas. Si tomamos en cuenta que evaluar el éxito de una representación por su fidelidad con la realidad es un ejercicio poco útil, veremos que, más allá de que la representación de lo nacional, el cine ecuatoriano de ficción no abarca a todas las regiones y, por ende, a la diversidad real de etnias e identidades que existen en el país. Es la representación de la unificación entre sierra y costa la encargada de generar una ilusión de totalidad en cuanto al abordaje de la identidad nacional.

Detallar lo nacional significa detallar las características de un mestizaje que, en cuanto a los personajes y sujetos que lo componen, es diverso, heterogéneo y plural. En fin, lo nacional es, en estos dos casos representativos del cine ecuatoriano, un espacio de convergencia de las identidades mestizas y de los escenarios tanto de la Costa como de la Sierra. Dicha convergencia basta para representar la integración y la sensación de una visión global de lo nacional. El sujeto representativo de la identidad nacional en el cine de ficción ecuatoriano es el joven mestizo.

3.3.2 Del realismo sucio al rodaje de carretera

Si bien ambas películas abordan lo nacional, lo realizan desde perspectivas y estilos cinematográficos diferentes.

En primer lugar, la película de Cordero (1999) es un abordaje desde el realismo sucio mientras que la película de Hermida (2006) es un abordaje desde el cine del nuevo siglo. Esto genera muchas diferencias en la forma en que se desarrollan las preocupaciones y problemáticas en torno a lo nacional. La visión de Cordero denuncia las condiciones precarias de vida de los sujetos marginales, que es, de cierto modo, una denuncia a los

¹⁸ La ciudad de Quito es el único escenario que se repite en ambas películas.

problemas sociopolíticos del Ecuador en los años 90. Por otro lado, si bien Hermida busca crear una visión general de lo bueno y lo malo del Ecuador en la que existen un sinnúmero de conflictos, sus personajes y su historia poseen un tinte de renacimiento e iluminación sobre los aspectos trascendentales de la identidad nacional.

En cuanto a los personajes principales y a las identidades que estos representan, en el caso de *Ratas, ratones y rateros* se encuentran las identidades Costa/Sierra que constituyen un problema intrínseco de la nación al oponer dos identidades que pertenecen al mestizaje y que se han tornado en confrontación interna¹⁹: el serrano y el costeño. Problemas como el regionalismo han generado una visión casi opuesta de estas dos figuras. Es muy difícil poner en escena estas identidades sin enfatizar en sus diferencias: su acento es distinto, sus formas de vestir, actuar y enfrentar la vida cotidiana también. Estas identidades plantean una dicotomía interna en la identidad del mestizo ecuatoriano. La propuesta de Cordero (1999) plantea la posibilidad de explorar estos dos personajes principales de la identidad ecuatoriana para generar una comprensión global del conflicto marginal, esta película observa sus semejanzas y enfrenta sus diferencias. Al momento de plantear problemáticas, se representa la marginalidad social.

Qué tan lejos (Hermida, 2006), por su lado, encuentra las identidades ecuatoriano/español que representan cierta oposición entre nacional/extranjero, pero también evidencia la problemática tensión entre los países Ecuador y España en su relación histórica colonizador/colonizado. Ambos casos implican la revisión de conflictos históricos constitutivos de la identidad mestiza ecuatoriana. Pese a esto, la película muestra la posibilidad de una alianza entre ambas identidades y entabla entre ellas una amistad y un vínculo de complicidad. No existe una denuncia profunda ni referencias fuertes ligadas al proceso de colonización. Cabe señalar que, al momento de presentar problemáticas, la película refiere a la inestabilidad política.

¹⁹ Según Rodrigo Borja (1997), el regionalismo es “un sentimiento de rivalidad y, a veces, de animadversión entre los habitantes de distintas regiones o ciudades de un país. En ocasiones puede ser acentuado y conspirar contra la unidad nacional. Diversos factores influyen en él: la historia, la cultura, el clima y la geografía, diferencias étnicas y religiosas, idiosincrasia intereses económicos y problemas político-administrativos” (Borja, 1997, pág. 25)

Esta primera diferenciación sostiene, en el análisis, la necesidad de señalar que la película de Cordero (1999) es una visión masculina que se sirve de las representaciones de masculinidad para generar un largometraje que ve en la violencia su fuente de representación. En el caso de la película de Hermida (2006), se puede ver una exploración femenina que facilita la exposición de aspectos subjetivos, emociones y vínculos pacíficos entre los personajes.

Ahora bien, en el apartado anterior se encontró que ambas películas representaban de la misma forma a la clase alta, sin embargo, existe una diferencia entre las secuencias que trabajan esta representación. En el caso de *Ratas, ratones y rateros*, los personajes sí se confrontan directamente con los personajes de clase alta. El filme resalta el acercamiento de Ángel a JC y sus amigos con el fin de venderles un arma, sus acciones están cargadas de indicios de persuasión, peligro y malicia; casi al final de la secuencia, Carolina enfatiza en el peligro que Ángel representa para su círculo social. En este largometraje el choque entre clases es mucho más claro y su confrontación se pone en evidencia más de una vez, se muestran como grupos opuestos y las escenas que comparten están direccionadas a expresar su desigualdad.

Si bien ambas películas escenifican las diferencias de clase, *Ratas, ratones y rateros* muestra personajes de origen popular como protagonistas mientras que *Qué tan lejos* pone en escena a personajes que pueden etiquetarse como sujetos de clase media cuyo origen no está marcado por la precariedad. De este modo, la escena de confrontación entre clases en la primera película muestra esta inequidad en un sentido manifiesto y material: los vestuarios, las formas de hablar y las formas de relacionarse de los personajes son muy diferentes; en la segunda película existe una confrontación ideológica²⁰ entre los personajes, no solo porque estos no se llegan a encontrar físicamente sino también porque existe una manifestación verbal sobre la no pertenencia, de hecho, en este último caso

²⁰ En concordancia con Pierre Sorlin (1985), es muy posible que la representación de la clase social representada en pantalla sea una lectura ideológica de la clase sobre sí misma. El planteamiento Francescutti (2012) resulta útil para soportar esta noción, ya que especifica que los contenidos cinematográficos se encuentran sesgados por los conocimientos de mundo de los realizadores. Ambas películas contienen lecturas ideológicas de los directores en torno a la clase social y a sus implicaciones, dichas lecturas nacen de las experiencias personales de los autores.

resulta posible que los personajes pertenezcan a la misma clase social, no existen indicios que nieguen esta posibilidad.

Qué tan lejos (2006), por otro lado, no llega a mostrar confrontación entre los personajes de clase media y los personajes de clase alta. Si bien los muestra como personajes lejanos y diferentes en sus formas de concebir el mundo, estos no llegan a enfrentarse ni a compartir escenas que expongan la desigualdad entre ellos.

Por último, existen diferencias en la forma en que se presenta la integración del territorio nacional. El recorrido de los personajes por dicho territorio es importante para entender la representación de dicha integración. En *Ratas, ratones y rateros* (1999), los personajes huyen y las carreteras son un medio que garantiza su escape. El territorio nacional se representa a través de los lugares en que los personajes cometen delitos y escapan. Esto genera una sensación de incomodidad y precariedad sobre el territorio nacional que, en la lógica de la representación, es el país. Dicho esto, las puestas en escena y en cuadro, no trabajan los paisajes, ni los detalles ni la belleza, sino que esbozan brevemente los espacios, los presentan con oscuridad y opacidad y cambian rápidamente de escenario.

En el caso de *Qué tan lejos* (2006), el recorrido por el país es mucho más cálido y lento, hay muchas puestas en cuadro de paisajes, vegetación y espacios. Existe una exploración bastante documentada de los escenarios naturales del país. Si bien esta es una característica básica del género road movie, es posible que esta visión responda también a la necesidad de revitalizar la industria cinematográfica nacional a través de una visión optimista de la identidad ecuatoriana.

Las diferencias entre ambas representaciones se pueden explicar fácilmente si se alude a los estilos y contextos que las contienen, *Ratas, ratones y rateros* (1999) nace en un momento de crisis económica y política en el país y se anexa al realismo sucio. Esto facilita una crítica sobre la violencia que se vale de representaciones sobre lo negativo de la nación. *Qué tan lejos* (2006), en cambio, nace en una coyuntura muy importante para el cine ecuatoriano, el cual empieza a contar con más apoyo de la empresa pública y privada y representa la apertura de un proceso de gestión y crecimiento cinematográfico al que su lanzamiento contribuirá. Esto facilita la generación de un largometraje que pone aspectos

positivos y negativos en una balanza y que, por lo tanto, tiene su intención es más representar la identidad nacional que criticarla. Es necesario revisar aquellos rasgos que diferencian la representación de lo nacional en ambos largometrajes puesto que esto permite comprender qué variables de esta representación tienden a cambiar con el paso del tiempo.

3.3.3 Síntesis

No es casual que representar lo nacional sea un asunto prioritario en estas dos películas. De hecho, poner los valores comunes a los miembros de un país frente a la pantalla, representa una estrategia sólida, un buen punto de partida al momento de convocar al público y persuadirle de que elija una película nacional en lugar de una película extranjera. Los filmes nacionales son los únicos (al menos por ahora) que ofertan representar lo ecuatoriano.

Pues bien, el afán de representar la identidad nacional podría no ser exclusiva del cine ecuatoriano; esta es una búsqueda cinematográfica común en sectores que se han encontrado históricamente relegados de la producción audiovisual que circula a nivel mundial.

Tomando la noción de Hall (1998) sobre la identidad cultural, cabe afirmar que el cine ecuatoriano representa lo nacional como un espacio de énfasis de las semejanzas y diferencias entre los sujetos; escribir, detallar y representar dichas identidades en la pantalla genera discursos identitarios que resultan atractivos. Lo nacional es un espacio de convergencia de identidades que se afectan en el territorio ecuatoriano serrano-costeño que se encuentra integrado, a través de la presentación de las carreteras en pantalla. La identidad nacional, en los casos que se han revisado, es un tejido bastante complejo conformado por múltiples sujetos que representan estereotipos, la confrontación de dichos sujetos en pantalla simboliza una suerte de resolución del conflicto nacional, el protagonista del conflicto (y, por ende, la identidad representada) es el mestizo.

No es arbitrario concluir que dicha búsqueda de representación es una necesidad mestiza. Los personajes mestizos acaparan las pantallas al momento de exhibir cine de ficción, otras identidades, como la indígena, por ejemplo, han sido relegadas al cine documental. Para

este análisis se atribuirá dicha búsqueda al conflicto histórico identitario anexo al mestizaje en el país y en toda Latinoamérica. Volviendo a la noción de identidad cultural tomada de Hall, el autor señala que su posición en torno a la identidad cultural permite comprender “el verdadero carácter traumático de la experiencia colonial” (Hall, 1989, pág. 36). El autor señala que los procesos de colonización generaron que los colonizados se vean a sí mismos como otros. El momento en que el mestizo se representa a sí mismo en la pantalla, se apropia de su identidad, deja de ser ajeno, deja de ser otro; la pantalla brinda nuevos modos de auto-percepción por parte de los sujetos.

Ahora bien, todo lo dicho sobre la identidad nacional no significa que su representación en pantalla sea estática cuando de contenidos se trata, este análisis permite suponer que, entre el cine de los años noventa y el cine del siglo veintiuno, la forma de representar lo nacional ha cambiado. En el primer caso, lo nacional se representaba con austeridad e indiscreto afán de denuncia sobre las precarias condiciones materiales de los personajes y el abandono de las instituciones sociales hacia ellos. En el segundo caso, se puede observar una visión mucho más esperanzadora en la cual los conflictos se debaten en el campo subjetivo de los personajes. El cambio de estilo/género de los largometrajes, de los modos de producción y financiamiento y de las relaciones entre campo cinematográfico y Estado podrían ser algunos de los factores que configuran las diferencias entre los contenidos y abordajes trabajados en los largometrajes.

4. Conclusiones

A partir del lanzamiento de *Ratas, ratones y rateros* (Cordero, 1999), el cine ecuatoriano ha crecido, se ha consolidado y diversificado. El término cine ecuatoriano posee, en ciertas ocasiones, una denotación genérica, esto implica que dicho término tiene la función de contener a las películas producidas sobre todo en el cine de autor, para garantizar su exhibición. Cine ecuatoriano es una marca que representa una estrategia de venta en el mercado cinematográfico. Sin embargo, esto no garantiza la existencia de una industria cinematográfica ecuatoriana. Hay todavía mucho por hacer si se intenta consolidar un modo de producción sostenible que sirva a los objetivos y necesidades del cine local. En el Ecuador,

Las formas de producción no son necesariamente formas industriales. Que la producción cinematográfica ecuatoriana exista ahora como una realidad verificable, y no como la quimera que fue durante casi todo el siglo anterior, no quiere decir que exista una industria ecuatoriana del cine. (Luzuriaga, 2014, p.20)

Existe, en efecto, participación por parte de la empresa pública y privada, sin embargo, hasta el día de hoy, el cine depende exclusivamente de la iniciativa, el deseo y la voluntad titánica de algunas individualidades (Serrano, 2001). El cine no es un oficio más sino una empresa que depende de la entrega de muchos profesionales; si bien el Consejo Nacional de Cine ha brindado fondos concursables por algunos años, este tipo de concursos dependen de la distribución del gasto público y no son prioritarios para el Estado.

Hemos referido a una serie de acontecimientos que han brindado presencia e identidad al cine ecuatoriano. Sin embargo, la existencia de una industria implica rentabilidad, acceso y competitividad, esto involucra una dinámica de la que son parte los productos, sus productores y beneficiarios. El cine ecuatoriano no es rentable, y se ha demostrado de muchas formas que no es capaz de competir con el cine extranjero en las salas comerciales. Por ende, cabe afirmar que, dentro de una lógica mercantil, la industria del cine ecuatoriano no se ha consolidado como tal.

En las representaciones que se generan en el cine ecuatoriano, podemos identificar la tendencia imperativa de retratar lo ecuatoriano en la pantalla grande. Esta estrategia resulta

comprensible en un cine periférico, ya que expresa el deseo de vernos a nosotros mismos, nuestros modos y formas de hablar reflejados en un producto audiovisual. Existe un metarrelato de la identidad nacional (León, 2010) que explicaría tanto la emergencia de un cine documental indigenista, folclorizante y rural como también un cine de ficción estereotípico, urbano e insistente en la revisión de problemáticas históricas y sociales del país.

Ahora bien, el método de la representación propuesto por Casseti & Di Chio (1991) y el concepto de identidad cultural planteado por Stuart Hall (1998) resultan adecuados al momento de describir de qué modo los personajes, escenarios, objetos y diálogos en pantalla dan pistas sobre la representación fílmica de la cuestión nacional ecuatoriana, tomando en cuenta que no es posible referir a la totalidad de la identidad nacional, sino del tejido en donde convergen las semejanzas y las diferencias de las identidades que se relacionan en una nación.

Qué tan lejos (2006) y *Ratas, ratones y rateros* (1999), en tanto películas destacadas del cine ecuatoriano, representan materiales con gran potencial para el análisis. Ambos productos buscan resolver la conflictiva identidad nacional en la gran pantalla. Cabe señalar que, en ningún caso se intenta describir la pluralidad de identidades culturales o, dicho en otras palabras, la multiculturalidad que podría pensarse como un espacio de exploración primordial al momento de referir a la identidad ecuatoriana. Ambos casos han demostrado que, para el cine ecuatoriano de ficción, lo primordial es describir la identidad mestiza.

Resulta interesante que, a diferencia del cine de documental indigenista, el cine de ficción no busca enmarcar costumbres, rituales o tradiciones típicas del mestizo al momento de representarlo en pantalla. Se trata de un cine cuya estrategia no busca resolver fácilmente la necesidad de responder a la interrogante ¿qué significa ser un mestizo ecuatoriano? Es posible que dichas tradiciones, costumbres o rituales no existan como tales, es posible que la ausencia de estas figuras a lo largo del tiempo, hayan generado dicha necesidad y puede que el cine de ficción haya atendido este llamado. Como se ha mencionado ya, emprender alcances sobre la efectividad de la dimensión étnica de la representación mestiza no es el objetivo de este análisis, en su lugar se ha buscado establecer semejanzas, diferencias y puntos de análisis entre las formas en que los mestizos se representan en ambos

largometrajes y, por ende, en dos épocas muy importantes para la producción cinematográfica nacional.

Si bien no se analiza el fenómeno multicultural, es necesario entender que el cine ecuatoriano de ficción ve a la identidad mestiza como un espacio de identidades múltiples, heterogéneas y diversas. Esto se transparenta en la urgencia por representar varios estereotipos que aparecen en las películas, los principales son: el costeño y el serrano. Estas dos identidades personifican también dos territorios que conforman el imaginario social nacional; la relación amable u hostil, integrada o separada, opuesta o comparada de la costa y la sierra son relatos importantes para la nación ecuatoriana. Representar lo nacional en pantalla implica revisar, aunque sea a breves rasgos, la mayor cantidad de elementos, personajes, clases sociales y costumbres que sea posible para verificar dicha idea de diversidad dentro de la identidad mestiza- Todo esto con el fin de que los espectadores nos observemos a nosotros mismos en nuestro territorio.

Ahora bien, ambas visiones sobre lo nacional ven en el trayecto de los personajes por las carreteras y en su visita por espacios de Costa y sierra, la Integración de la nación o la sensación de revisar la totalidad del país en pantalla. La resolución del conflicto costa/sierra es importante porque la identidad mestiza está marcada por este regionalismo. Otra semejanza es la oposición explorada entre los personajes principales de cada película y la clase alta serrana que se representa a través de la festividad, en este sentido, se muestra un país con desigualdades y el encuentro de los sujetos en dicha relación desigual. Además, la interacción entre los personajes de clase social baja o media y aquellos que pertenecen a la clase alta es limitada y las actividades que comparten están lejos de ser íntimas.

Entre las diferencias cabe destacar que *Ratas, ratones y rateros* (1999) es un retrato masculino que simboliza el peligro que yace tanto en la ciudad como en los sujetos que viven en condiciones de inseguridad. La película representa un país oscuro que no es el escenario de victorias ni finales felices para los personajes. Como producto ideológico, este filme es una lectura que surge en un país sumido en crisis económica y política.

Por otro lado, *Qué tan lejos* (2006) es una historia femenina que representa el viaje como una forma de conocimiento e introspección, y en donde el país es un espacio de reflexión

sobre las cosas buenas y las cosas malas de vivir en el Ecuador. Sin embargo, al final del recorrido es factible mirar lo nacional con más optimismo que desagrado. Como producto ideológico, este filme es una lectura que surge en un país con vistas a futuro en cuanto a políticas culturales y cinematográficas.

Este recorrido analítico es importante porque nos llama a revisar a fondo las características de una de las estrategias cinematográficas más relevantes del cine ecuatoriano, más allá de criticar o imponer juicios de valor sobre dicha decisión. Mirar las películas a detalle garantiza un acceso a las mentalidades (Sorlin, 1985) que dieron lugar a estos largometrajes.

Otro factor importante que surge del análisis cinematográfico de productos locales es la posibilidad de proponer y recomendar, en este caso, desde la experiencia investigativa. Para cerrar existen dos recomendaciones que brotan de este estudio. En primer lugar, y una vez identificado el deseo de emprender en la construcción de una industria cinematográfica sustentable en el país, cabe señalar que, si se desea que el mercado audiovisual genere ganancias, deberán realizarse estudios de mercado más profundos sobre las preferencias de consumo del público. En segundo lugar, y ante la posible saturación de productos que ofrecen presentar la realidad nacional, cabe recomendar abandonar esta estrategia.

5. Bibliografía

5.1 Textos

- Bordwell, D., & Thompson, K. (1993). El arte cinematográfico. Barcelona: Paidós.
- Borja, R. (1997). Enciclopedia de la política. México: Fondo de Cultura Económica.
- Camarero, G. (. (2002). La mirada que habla (cine e ideologías). Madrid: AKAL Editores.
- Cassetti, F., & Chio, F. (1991). Cómo analizar un filme. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Castro, C. (2012). La mirada en el cine de Sebastián Cordero: De *Ratas, ratones y rateros* (1999) a *Pescador* (2012) (Disertación de la Maestría de Estudios de la Cultura, no publicada). Quito: UASB.
- Cedeño, F. (17 de 04 de 2017). Cine Guerrilla. Obtenido de Sitio web de Fernando Cedeño: <http://www.fernandocedeno.com/cine-guerrilla/>
- Cinemateca Nacional. (25 de Agosto de 2016a). Cronología del cine ecuatoriano. Obtenido de Cinemateca Ecuador: <http://cinematecaecuador.com/Tematicas/Detalle/2>
- Cinemateca Nacional. (2 de Agosto de 2016b). Ecuador 1925-1940. Obtenido de Cinemateca Ecuador: <http://cinematecaecuador.com/Peliculas/Detalle/3076>
- Cinemateca Nacional. (2 de Agosto de 2016c). El tesoro de Atahualpa. Obtenido de Cinemateca Ecuador: <http://cinematecaecuador.com/Peliculas/Detalle/11>
- Cinemateca Nacional. (2 de Agosto de 2016d). Los invencibles shuaras del alto amazonas. Obtenido de Cinemateca Ecuador: <http://cinematecaecuador.com/Peliculas/Detalle/1045>
- Diario El Universo. (7 de Agosto de 2016). Día del Cine Ecuatoriano: Las 10 películas más taquilleras. Diario El Universo.
- Ecuacine. (8 de Agosto de 2016). Ecuacine. Cine Ecuatoriano. Obtenido de <https://ecuacine.wordpress.com/protagonistas/directores/sebastian-cordero/>

- Escalante, C. V. (2004). *Manual de producción cinematográfica*. México: UNAM.
- Francescutti, P. (2012). La sociología frente al proyector (y detrás también). En J. Roche, La sociología como una de las bellas artes. La influencia de la literatura y de las artes en el pensamiento sociológico (págs. 225-245). Barcelona: Antrophos.
- Getino, E. (2011). Informe Central. En E. Getino, Producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI (págs. 7-56). La habana: Fundación del nuevo cine latinoamericano.
- González, R. (2011). Cine latinoamericano. Entre las pantallas de plata y las pantallas digitales. Producción y Mercados en América del Sur. En O. Getino, Producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI (págs. 59-180). La habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Granda, V., & León, C. (2001). El largometraje en Ecuador. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Granda, W. (1995). Cine silente en el Ecuador. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Hall, S. (1998). Cultural Identity and cinematic representation. *Framework*, 68-81.
- IBERMEDIA. (9 de Septiembre de 2016). El programa. Obtenido de Programa Ibermedia: <http://www.programaibermedia.com/el-programa/>
- Internet Movie Database. (25 de Junio de 2016). Obtenido de http://www.imdb.com/title/tt0076759/business?ref_=tt_dt_bus
- Internet Movie Database. (25 de Junio de 2016). Obtenido de http://www.imdb.com/title/tt0112471/?ref_=nv_sr_1
- Kaminski, M. (2007). The secret history of star wars. Kingston: Legacy Book Press.
- Kracauer, S. (1947). From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Filme. Princeton: New Jersey.
- León, C. (2005). EL cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana. Quito: Ediciones Abya-Yala.

- León, C. (2010). Reinventando al otro. EL documental indigenista en el Ecuador. . Quito: La Caracola Editores.
- Lucasfilme. (24 de 06 de 2016). Obtenido de <http://lucasfilme.com/star-wars-episode-4-a-new-hope>
- Luzuriaga, C. (2014). La industria ecuatoriana del cine: ¿otra quimera? *Cartón Piedra*, 20-25.
- Mancero, D. (2001). La crisis bancaria: ¿una crisis diferente? *Revista del centro andino de estudios*, 125-131.
- Mantilla, M. (2016). *Democracia y crisis del sistema político en el Ecuador: el caso de la caída del gobierno de Lucio Gutiérrez*. Quito: Flacso.
- Miura, S. (2005). La representación de la relación de poder en Soy puro Mexicano de Emilio "El indio" Fernández. En L. Zabala, *Posibilidades del análisis cinematográfico* (págs. 119-134). México D.F.: Universidad Autónoma de México.
- Parra, S. I. (2006). Análisis de la industria cinematográfica ecuatoriana: situación actual y perspectivas de la política. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Pinto, P. (2015). Chonewood: etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone. Quito: FLACSO.
- Rama, C. (2002). La globalización de la exhibición cinematográfica en América Latina. En A. F. Wood, *Cine y nuevas tecnologías* (págs. 69-92). La Habana: Ediciones Pontón Caribe S.A.
- Santos, E. (2007). *Qué tan lejos*. Guaraguao, 159-163.
- Schlesinger, P. (2000). The Sociological scope of 'National Cinema'. In M. Hjort, & S. Mackenzie, *Cinema & Nation* (pp. 17-28). Londres: Routledge.
- Serrano, J. L. (2001). El origen de una noción. Quito: Ediciones Acuario.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Vizarra, F. (2005). Coordinadas para una sociología del cine. *Intercultural Communication Studies* , 189-198.

5.2 Películas

Andrade, J. (Dirección). (2012). Mejor no hablar de ciertas cosas [Película].

Araujo, D. (Dirección). (2014). Feriado [Película].

Arregui, V. (Dirección). (2008). Cuando me toque a mí [Película].

Briones, S. (Dirección). (2004). Un hombre y un río [Película].

Cedeño, F. (Dirección). (2004). Sicarios Manabitas [Película].

Cedeño, F. (Dirección). (2012). El ángel de los sicarios [Película].

Cedeño, J. (Dirección). (2001). El Taura vive [Película].

Chalacamá, N. (Dirección). (1998). El destructor invisible [Película].

Chalacamá, N. (Dirección). (2008). Tráfico y secuestro al presidente [Película].

Chalacamá, N. (Dirección). (2014). Un minuto de vida [Película].

Cordero, S. (Dirección). (1999). *Ratas, ratones y rateros* [Película].

Cordero, S. (Dirección). (2011). Pescador [Película].

Cordero, V. (Dirección). (2002). Un titán en el ring [Película].

Cuesta, J., & Naranjo, A. (Dirección). (1981). Dos en el camino [Película].

Donoso, J. C. (Dirección). (2014). Saudade [Película].

Hermida, T. (Dirección). (2006). *Qué tan lejos* [Película].

Hermida, T. (Dirección). (2011). En el nombre de la hija [Película].

Herrera, M. (Dirección). (2005). Jaque [Película].

Hoeneisen, A., & Andrade, D. (Dirección). (2015). Ochentaisiete [Película].

Izquierdo, J. (Dirección). (2016). Un secreto en la caja [Película].

Lee, I. (Dirección). (2015). K2 and the Invisible Footmen [Película].

León, A. (Dirección). (2013). Mono con gallinas [Película].

Linklater, R. (Dirección). (1995). Before Sunrise [Película].

Lucas, G. (Dirección). (1977). Star Wars: A new hope [Película].

Luzuriaga, C. (Dirección). (1990). La Tigra [Película].

Luzuriaga, C. (Dirección). (1996). Entre Marx y una mujer desnuda [Película].

Luzuriaga, C. (Dirección). (2003). Cara o cruz [Película].

Manzano, I. M. (Dirección). (2012). Sin otoño, sin primavera [Película].

Mieles, F. (Dirección). (2010). Prometeo Deportado [Película].

Molina, T. (Dirección). (2015). Silencio en la tierra de los sueños [Película].

Restrepo, F. (Dirección). (2011). Con mi corazón en Yambo [Película].

Sarmiento, M., & Rivera, L. (Dirección). (2013). La muerte de Jaime Roldós [Película].

Suárez, P. A. (Dirección). (2016). Tan Distintos [Película].

Wiene, R. (Dirección). (1920). El Gabinete del doctor Caligari [Película].

5.3 Link de descarga de las secuencias:

https://drive.google.com/drive/folders/0B3YWk_1fQBJeaVVfMTJ6WS1IYU0?usp=sharing