



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y ARTES AUDIOVISUALES

“ECUATORIANIDADES”, REPRESENTACIONES DE IDENTIDADES LOCALES Y DE LA
CULTURA POPULAR EN EL CINE NACIONAL: ESTUDIOS DE CASO “RATAS, RATONES
Y RATEROS” Y “A TUS ESPALDAS”

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos
para optar por el título de Licenciada en Periodismo

Profesora Guía
MSc. Francisca Luengo

Autora
Laura Cecilia Benavides Nieto

Año
2016

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, orientando sus conocimientos para un adecuado desarrollo del tema escogido, y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación."

Francisca Luengo
MSc. en Ciencias Sociales con mención en Comunicación
C.C: 1708942246

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

"Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes."

Laura Cecilia Benavides Nieto
C.C: 171559082- 2

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por su amor, paciencia y sobre todo por ser el motor de vida. A Andrea Cataña, mi hermana de otros padres, quien ha sido mi fortaleza en momentos de debilidad. Hay que vivir cada paso como si fuera el último.

A Christian Gallegos, que más que un jefe ha sido uno de los más grandes apoyos.

Un agradecimiento especial a mi tutora de tesis, Francisca Luengo, quien permitió que este proceso se consolide como una etapa de crecimiento importante para mí.

A todos los que aportaron con la investigación, ya que sin ustedes no hubiese sido posible.

DEDICATORIA

A mi mamá, por estar cuando lloro y cuando rio, en mis días de melancolía y en mis alegrías. Por ser un ejemplo de mujer, madre y de fortaleza.

A mi papá, porque siempre sabes ser mi guía y mostrarme la dirección, en mis momentos de duda y ante las duras decisiones.

A mi abuelita Cecilia, por esos momentos cuando vienes, me creces y me meces en tu amor y en tus vaivenes de paz y sosiego.

RESUMEN

Esta investigación presenta un análisis de representaciones sobre “*ecuatorianidad*”; “identidad nacional”, regionalismo y cultura popular que se presentan en dos de las diez películas ecuatorianas más taquilleras: ‘Ratas, ratones y rateros’ (1999) y ‘A tus espaldas’ (2011). El trabajo se centró en realizar una lectura comparativa de esos elementos, considerando tres momentos de las producciones cinematográficas: creación, realización y procesos de recepción de diversas audiencias.

El trabajo de titulación tomó como referencia dos enfoques teóricos de la comunicación: la Teoría Crítica, que posibilita el análisis del cine como parte de las industrias culturales en el marco de la relación de los campos mediático, económico e ideológico, y los estudios culturales, que proponen la necesidad de analizar a las audiencias de forma más activa y considerar sus posibilidades de resignificación y negociación de los contenidos que reciben.

A través de una metodología cualitativa se llevó a cabo el trabajo de campo que contempló la aplicación de entrevistas a profundidad a directores, críticos de cine y representantes de instituciones vinculadas al campo cinematográfico nacional; así como la realización de un análisis de contenido cualitativo de ambos filmes, a partir del establecimiento de categorías centrales. Finalmente, se realizaron grupos focales para conocer las lecturas del público sobre ambas películas y cómo esta se relaciona con variables como: género, edad y región geográfica a la que pertenece cada participante.

El trabajo identifica, además, varias dinámicas y problemáticas de la producción cinematográfica en el país a partir de la perspectiva de actores vinculados al medio. Se realiza un acercamiento a los cambios más relevantes que ha experimentado este campo y para ello se toma como referencia el marco legal y las entidades relacionadas, así como datos de producción y de asistencia a las salas de cine locales.

ABSTRACT

This research presents an analysis of performances on "*ecuatorianidad*"; "National identity", regionalism and popular culture presented in two of the ten highest earning Ecuadorian film: 'Ratas, ratones, rateros' (1999) and 'A tus espaldas' (2011). The work focused on a comparative reading of these elements, considering three moments of film productions: creation, realization and processes of reception of audiences.

This investigation taken as a reference two theoretical approaches to communication: Critical Theory, which enables the analysis of cinema as part of the cultural industries in the context of the relationship of the media, economic and ideological fields and Cultural Studies They suggest the need to analyze the audience more actively and consider their possibilities of negotiation and redefinition of the content they receive.

Through a qualitative methodology it was conducted fieldwork that contemplated applying depth interviews with directors, film critics and representatives of institutions linked to national audiovisual field; and conducting a qualitative content analysis of both films, from the establishment of central categories. Finally, focus groups were conducted to explore public readings on both films and how this is related to variables such as gender, age and geographical region to which each participant belongs.

The work also identifies a number of dynamics and problems of film production in the country from the perspective of actors linked to the environment. An approach to the most important changes that has experienced this field, it is taken as reference the legal framework and related entities, as well as production data and assistance to local cinemas is performed.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. El cine y su incidencia social: Un acercamiento desde la Teoría Crítica y los Estudios Culturales	3
1.1 Bases y fundamentos de la Teoría Crítica	3
1.2 La industria cultural y su relación con el cine	6
1.3 Representaciones mediáticas, poder e incidencia social	9
II. La industria cinematográfica en el Ecuador.....	22
2.1 Historia de la producción cinematográfica en Ecuador.....	22
2.2 La producción cinematográfica después de la Ley de Fomento de Cine Nacional	25
2.3 Representaciones en el cine nacional: cultura popular, identidades locales y ‘ecuatorianidades’	31
III. ‘Ratas, ratones, rateros’ y ‘A tus espaldas’, una mirada desde sus realizadores y el público	35
3.1 Metodología.....	36
3.2 Ratas, ratones, rateros	38
3.2.1 Representación de “ <i>ecuatorianidad</i> ”	39
3.2.2 Elementos de la cultura popular	42
3.3 A tus espaldas	48
3.3.1 Representación de la “ <i>quiteñidad</i> ”.....	49
3.3.2 Elementos de la cultura popular	53
3.3.3 Construcción de los personajes en base al lugar donde residen	56
3.4 Importancia de las representaciones mediáticas	61
IV Reportaje multimedia	64
4.1 Plataforma <i>Contraplano</i> :.....	64
4.1.1 Reportaje:.....	65

4.1.2 Reportaje testimonial (Video):.....	69
4.1.3 Programa de entrevistas (Radio):.....	75
4.1.4 Galería de imágenes:	82
4.1.5 E-book:.....	82
CONCLUSIONES	85
REFERENCIAS	89
ANEXOS	93

INTRODUCCIÓN

Esta investigación cumple con el objetivo de realizar un análisis de los discursos y representaciones de “ecuatorianidad”, “identidad nacional”, cultura popular, regionalismo e identidades locales que se presentan en dos largometrajes ecuatorianos: *‘Ratas, ratones, rateros’* y *‘A tus espaldas’*, que fueron seleccionados por su alto nivel audiencia en salas de cine comercial del país. A continuación se describen el contenido de cada uno de sus componentes:

En el primer capítulo se presenta el marco teórico que sustentó la investigación. Se tomaron como referencia dos teorías comunicacionales: Teoría Crítica y Estudios Culturales. La primera permitió analizar los procesos de producción de representaciones sociales a partir de los medios de comunicación, específicamente sobre producciones cinematográficas. La segunda corriente aportó al análisis de procesos de recepción de las audiencias. En este capítulo se exponen y relacionan además varios conceptos base para la investigación como: industrias culturales, representaciones sociales, representaciones mediáticas, cultura popular, entre otros.

En el segundo capítulo se realiza un acercamiento a la industria cinematográfica ecuatoriana desde sus inicios hasta la actualidad. Se toman como referencia momentos como la aprobación de la Ley de Fomento al Cine Nacional en el 2006 y la creación del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine) en el 2007, entidad que por medio de fondos concursables ha entregado recursos para el incremento de la producción del cine ecuatoriano. Finalmente, dentro de este capítulo se aborda el tratamiento de aspectos como: “ecuatorianidad”, cultura popular e identidades locales de forma general en la producción nacional.

Dentro del tercer capítulo se expone de forma detallada la metodología utilizada en la investigación de campo, las técnicas aplicadas y los actores o

informantes involucrados en el proceso. Luego se presentan e interpretan los principales hallazgos y resultados de la investigación a través de subtemas que permiten la lectura comparativa de los tres momentos a partir de los cuales se analizan las cintas seleccionadas.

En el cuarto capítulo se presenta la propuesta del reportaje multimedia a través del cual se exponen elementos y resultados relevantes de la investigación en formatos periodísticos.

I. El cine y su incidencia social: Un acercamiento desde la Teoría Crítica y los Estudios Culturales

Para esta investigación se toman las propuestas centrales de dos teorías de comunicación, por un lado la Teoría Crítica, a fin de analizar los procesos de producción de representaciones sociales a partir de los medios de comunicación, específicamente sobre producciones cinematográficas. Por otro lado, se consideran los aportes de los Estudios Culturales para analizar los procesos de recepción que tienen diferentes tipos de audiencias sobre las representaciones de identidades locales y de la cultura popular que se presentan en dos producciones ecuatorianas: 'Ratas, ratones y rateros' y 'A tus espaldas'.

1.1 Bases y fundamentos de la Teoría Crítica

La Teoría Crítica tiene su origen en el *Institut für Sozialforschung* (Instituto para la Investigación Social), asociado a la escuela de Fráncfort, conformado en 1923 por filósofos judíos-alemanes forzados a migrar a Ginebra en 1933 y un año después a Nueva York, como consecuencia de las persecuciones por el régimen nazi. El 'Instituto para la investigación social' sobrevive gracias a la donación de la Universidad de Columbia de uno de sus edificios, lo que les permite finalmente tener un lugar estable para sus investigaciones. (Maigret, 2004, p. 108)

Max Horkheimer y Friedrich Pollock fundaron el "Instituto de investigación social" afiliado a la universidad y en primera instancia tenían como objeto de estudio la economía capitalista y la historia del movimiento obrero. Después se decide dar un nuevo rumbo al programa al centrarse en la crítica de la práctica política de los partidos obreros alemanes, atacando la óptica "economista" (Mattelart & Mattelart, 1997, p. 52).

Hasta la mitad de 1930, la agenda de la escuela estaba destinada en 3 líneas investigativas encabezadas por sus distintos integrantes, estas líneas se

dividían de la siguiente manera: 1) *Economía política* liderada por el economista, filósofo y sociólogo Friedrich Pollock; 2) *Desarrollo del Individuo* encabezada por Erich Fromm, filósofo, psicólogo social y psicoanalista que relacionó ideas del psicoanálisis con la sociología marxista; 3) Cultura a cargo de Max Horkheimer, Herbert Marcuse y Theodor Adorno quienes hablaron de la cultura de masas, en especial Adorno, quien afirmó que dicha cultura de masas tenía un carácter manipulador (Frankenberg, 2011, p. 69).

Uno de los momentos que definió la metodología de los pensadores de la escuela de Fráncfort fue cuando Theodor Adorno fue invitado por Paul Lazarsfeld para colaborar en un proyecto de investigación sobre los efectos culturales de los programas musicales de radio en una de los primeros organismos de análisis de medios de comunicación, el *Princeton Office of Radio Research*. Adorno abandonó el proyecto en 1939 debido a su negativa de apegarse al banco de preguntas propuestas por el patrocinador debido a que “obstaculiza el ‘análisis del sistema’, sus consecuencias culturales y psicológicas y sus presupuestos sociales y económicos” (Mattelart & Mattelart, 1997, p. 53). Es en ese momento donde se desarrollaría uno de los conceptos más importantes de la Teoría Crítica: industria cultural, el mismo que será abordado en próximos acápite.

Adorno y Horkheimer compartían la idea de un análisis más cualitativo que cuantitativo. “La necesidad de limitarse a datos seguros y ciertos, la tendencia a desacreditar como “metafísica” toda investigación sobre la esencia de los fenómenos corre el riesgo de obligar a la investigación social empírica a restringirse a lo no esencial en nombre de lo que no puede ser objeto de controversia” (Horkheimer, 1972, p. 158). Por tanto, para los representantes de la Escuela de Fráncfort los resultados provenientes de una investigación deben estar sujetos principalmente a los resultados sociales más que datos numéricos.

Además, la Teoría Crítica se construyó en contraposición a la teoría tradicional. Los filósofos finalmente terminaron aprobando “una filosofía materialista de la

historia como marco de referencia para sus interpretaciones teóricas y un programa de investigación interdisciplinaria con el apoyo de las ciencias especializadas para llevar a cabo sus análisis” (Frankenberg, 2011, p. 68).

Otro de los pilares de esta teoría es lo que sus fundadores llamaron como “positivismo lógico”, el mismo se puede entender desde dos ámbitos: social y teórico cognitivo. El plano social puede entenderse que la “ciencia depende de la orientación fundamental que damos a la investigación (intereses intra teóricos), como de la orientación que viene dada dentro de la dinámica de la estructura social (intereses extra teóricos)” (Osorio, 2007, p. 106). En el plano teórico-cognitivo plantean que “mientras menos se meta el investigador en lo investigado, gracias al método, más objetiva y verdadera es la investigación” (Osorio, 2007, p. 106).

Se analizará principalmente el pensamiento de Max Horkheimer y Theodor Adorno, quienes desarrollan los conceptos de cultura de masas e industria cultural. El concepto de industria cultural fue creado a mediados de los años cuarenta y la significación que le dan parte de la producción industrial de los bienes culturales de una sociedad y como los mismos son parte de un movimiento global donde la cultura se produce como mercancía (Mattelart & Mattelart, 1997, p. 59). Para estos pensadores, la modernidad se caracteriza por comercializar las relaciones humanas, ya que las instituciones sociales, como la familia, se desarticulaban bajo la presión del mundo laboral y el espíritu de competencia (Maigret, 2004, p. 69).

El fin de la industria cultural es entregar bienes o servicios para satisfacer necesidades estandarizadas, a través de este tipo de producción en serie se logra lo que se llama cultura de masas. “La industria ha producido grandes masas obreras en torno a las fábricas, las cuáles deben ser homogenizadas para que produzcan disciplinadamente y, consuman en masa los bienes que produce la sociedad industrial” (Reyes, 2009, p. 25).

Para Adorno y Horkheimer, las películas, programas radiofónicos, revistas, entre otros productos culturales manejan el mismo esquema de organización y planificación que se utilizarían en una fábrica de automóviles en serie. Al ser una industria como muchas otras, la industria cultural también está llamada a responder a la necesidad de las masas. En el libro 'Historia de las teorías de la comunicación' se afirma que el modo industrial de producción de la cultura amenaza a la misma con "la estandarización con fines de rentabilidad económica y de control social" (Mattelart & Mattelart, 1997, p. 61). Los autores del texto mencionado también hablan de una estigmatización por parte de Adorno y Horkheimer al condenar el proceso de fabricación como un atentado a la sacralización del arte.

Se considera que una de las funciones de los medios de comunicación es transmitir la cultura, según Reyes en el libro "Teoría crítica de los medios de comunicación", esta transmisión del patrimonio no se realiza con imparcialidad y objetividad. "A través de los medios de comunicación de masas se transmiten conocimientos que favorecen el *status quo* y la permanencia de las clases dominantes" (Reyes, 2009, p. 27). Es importante destacar que Adorno y Horkheimer consideran que la cultura, a partir de la industrialización, desapareció: "la industria cultural fija de manera ejemplar el quiebre de la cultura, su caída en la mercancía" (Mattelart & Mattelart, 1997, p. 54).

1.2 La industria cultural y su relación con el cine

Desde la perspectiva de Adorno y Horkheimer, el cine, radio, revistas, entre otros medios de comunicación constituyen un sistema, donde cada sector está armonizado en sí mismo y entre todos los demás (Adorno & Horkheimer, 1944, p. 165). Es decir que es parte de un proceso de comunicación de masas. Cada uno de los productos de la industria cultural es parte de la gigantesca maquinaria económica que abordan estos autores. En varios escritos desarrollan distintas aristas de la industria cultural, pero en su libro 'Dialéctica de la Ilustración', dentro del capítulo 'Industria cultural', se refieren específicamente al cine:

“Desde la repentina introducción del cine sonoro, el proceso de reproducción mecánica ha pasado enteramente al servicio de este propósito. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Quien está absorbido por el universo de la película, por los gestos, la imagen y la palabra, de tal forma que no es capaz de añadir a ese mismo universo aquello sólo por lo cual podría convertirse verdaderamente en tal, no debe por ello necesariamente estar, durante la representación, cogido y ocupado por completo en los efectos particulares de la maquinaria. A partir de todas las demás películas y los otros productos culturales que necesariamente debe conocer, los esfuerzos de atención requeridos han llegado a serle tan familiares que se dan ya automáticamente” (*Adorno & Horkheimer, 1944, p. 205*)

En el texto en mención, los autores afirman que el arte, incluido el cine se ha convertido en una especie de mercancía (*Adorno & Horkheimer, 1944, pág. 203*) que se transforma en algo invendible debido a que el negocio no solo es su intención sino su esencia, la base de su principio. Además explican que es una mercancía paradójica, ya que se encuentra a tal punto vinculada a la ley de intercambio, que en la actualidad ya no es intercambiada y por ese motivo es que se funde con la publicidad. (*Adorno & Horkheimer, 1944, p. 206*).

Para comprender los planteamientos de Adorno y Horkheimer es importante advertir que el cine históricamente dependió siempre de la inversión de capital, debido a los costos tanto de elaboración como de difusión. Para la ejecución de una producción cinematográfica se debe contar además de recursos financieros, con una organización y planificación comparable con el proceso de producción industrial (*Ipar, 2011, p. 2*). “Los medios de comunicación también son una industria o una empresa, un poder importante en el espacio individual, familiar y social; mediadores políticos que canalizan y crean opinión pública (elemento decisivo en el proceso de elaboración de las políticas públicas); instrumentos de cultura y vehículos de difusión de obras culturales;

mecanismos a través de los cuales los individuos perciben el mundo que los rodea” (Freidenberg, 2004, p. 1).

Por las características en las que se desenvuelve el cine, se convierte en una empresa o industria como cualquier otra, que necesita y genera ingresos. Esta circunstancia hizo que resultase necesario ajustar el contenido de los films a las necesidades de las audiencias. De este modo, se volvieron necesarios estudios para vislumbrar cuáles eran las necesidades de los consumidores culturales, para posteriormente determinar que productos valían o no la pena ser filmados (Ipar, 2011, p. 3). Esta planificación era para Adorno la causa de la estandarización de la producción de cine, su acercamiento a la economía bajo procesos de oferta y demanda, y por lo tanto se aleja del concepto de producto artístico (Ipar, 2011, p. 3).

Un nuevo optimismo hacia la cinematografía se ve reflejado en su ensayo publicado en ‘Die Zeit’ en noviembre de 1966, en ‘Transparencia cinematográficas’ retoma el tema de la industrialización del cine. En este caso, le permite a este arte la duda y explica que debe hacer un esfuerzo para no caer en lo comercial.

“El cine se encuentra ante el dilema de cómo proceder sin tener que caer, por un lado, en el arte industrializado y, por otro, en el documento. Al igual que hace cuarenta años, la repuesta fundamental que presenta actualmente es la de un montaje que no altere las cosas, sino que las disponga en una constelación semejante a la escritura.” (Adorno, 1966, p. 135)

Además, una de las reflexiones importantes que realiza en este ensayo es sobre la colectividad de esta industria. Adorno explica que las películas facilitan los esquemas de comportamiento colectivos, indica que de cierta forma los filmes al igual que la música tienen la capacidad de llamar al observador u oyente a incorporarse a su marcha (Adorno, 1966). Además indica que “No sería descabellado describir al sujeto constitutivo del cine como un “nosotros” en el que convergen su carácter estético y sociológico” (Adorno, 1966, p. 136).

El cine tiene la capacidad formar o deformar comportamientos colectivos, en el caso del cine como industria cultural no es arte para los consumidores, explica Adorno, sino la proyección de “la voluntad de los dominadores sobre sus víctimas. La reproducción automática de lo existente según las formas establecidas es la expresión del dominio” (Adorno, 1966, p. 136).

La relación entre cine e industria cultural es importante en esta investigación para relacionar la producción de las películas ecuatorianas, especialmente las que se presentan en este proyecto. Se pondrá énfasis en sus temáticas y narrativas, así como en la incidencia social de sus discursos.

1.3 Representaciones mediáticas, poder e incidencia social

Para comprender el término ‘representación mediática’ es importante primero tener claro el concepto de representación. Para Stuart Hall, “representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje”. (Hall, 1997, p. 7) Cada uno de los seres humanos interpreta de manera única e individual lo que sucede a su alrededor, pero el motivo de que podamos compartir nuestra visión con otra persona es que compartimos mapas conceptuales similares. Estas serían las implicaciones de ‘pertenecer a una misma cultura’ (Hall, 1997, p. 8).

Dentro de este marco, Hall hace referencia al lenguaje, explica que no es suficiente tener un mapa conceptual similar sino que un grupo de personas debe ser capaz de intercambiar sentidos o conceptos y esto solo puede lograrse cuando se tiene acceso a un lenguaje compartido, mismo que puede ser expresado a través de palabras escritas, sonidos dichos o imágenes visuales (Hall, 1997, p. 9). Dentro de las palabras, sonidos o imágenes que se utilizan para compartir información, se conjugan signos. Los signos representan conceptos y el conjunto de esto es lo que el autor define como “sistema de sentido de nuestra cultura” (Hall, 1997, pág. 5).

Hall explica que “los últimos desarrollos han dado más atención a la representación como fuente de la producción de conocimiento social –un sistema más abierto, conectado de modo más íntimo con prácticas sociales y asuntos de poder” (Hall, 1997, p. 25) También destaca que fue determinante en algunos momentos de la historia que cierto grupo o persona tuviera más poder para hablar que otra, por ejemplo menciona al ‘aparato institucional’ de Foucault que con sus leyes, discursos, regulaciones logran castigar al individuo común en la sociedad (Hall, 1997, pág. 8).

Foucault se refiere a las relaciones de poder y toma de manera simbólica la siguiente idea para explicarlas: “la aritmética puede muy bien ser objeto de las sociedades democráticas, pues enseña las relaciones de igualdad, pero que la geometría solo debe ser enseñada en las oligarquías ya que demuestra las proporciones de desigualdad” (Foucault, 1970, p. 25).

Este autor plantea una hipótesis en su libro “El orden del discurso”, en la que propone que en toda sociedad “la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 1970, p. 5). Con la palabra discurso, el autor francés se refiere a un conjunto de afirmaciones que mediante la práctica del lenguaje representan una idea en un determinado período en la historia.

En este marco, las sociedades repiten discursos que describen circunstancias determinadas y que son conservados porque contienen una riqueza social (Foucault, 1970, p. 26). Estos discursos se retoman o transforman y son conocidos dentro de un sistema cultural. Estos discursos retomados por la mayoría de personas en una sociedad sería lo que Hall entendía como mapa conceptual.

Retomando la idea de la relación entre discurso y poder, Foucault explica dos formas en las que el discurso se encuentra bajo las reglas del poder. La primera en cuanto al conocimiento que se debe adquirir para comprender un

discurso y la segunda, el conocimiento 'secreto' que es adquirido únicamente por estar vinculado a 'sociedades del discurso'. En el primer caso, explica que "nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, calificado para hacerlo" (Foucault, 1970, p. 23). En el segundo punto Foucault expresa que las líneas de la entrega de ese conocimiento están marcadas por distancias, oposiciones y luchas sociales. Además, afirma que "todo sistema de educación es una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos" (Foucault, 1970, p. 27).

Refiriéndose a la exclusividad del discurso, menciona al ritual como una de las formas más superficiales de los sistemas de restricción del conocimiento. Dentro de estos rituales, están las doctrinas religiosas, políticas y filosóficas que en teoría tienden a la difusión. Pero finalmente concluye que "la doctrina efectúa una doble sumisión: la de los sujetos que hablan a los discursos, y la de los discursos al grupo, cuando menos virtual, de los individuos que hablan" (Foucault, 1970, p. 27).

Dentro del papel que cumplen los medios de comunicación, el antropólogo Arjun Appadurai afirma que a través de los medios masivos de comunicación, "la imaginación adquirió un poder singularmente nuevo en la vida social" (Appadurai, 1996, p. 68). Sin embargo, Appadurai hace una diferenciación entre la imaginación que antes era organizada desde la cultura (canciones, fantasías, mitos e historias) y la imaginación ahora como un conjunto mucho más amplio de vidas posibles en una sociedad (Appadurai, 1996, p. 68).

Uno de los conceptos que más utiliza este antropólogo es el de 'desterritorialización' el cual no puede ser utilizado únicamente en el caso de transnacionales, sino también en el caso de "grupos étnicos, movimientos sectarios y formaciones políticas que cada día funcionan más de una manera que trasciende las fronteras territoriales específicas y las identidades" (Appadurai, 1996, p. 64). Es importante comprender este concepto debido a que posteriormente indica que muchas más personas provenientes de distintas partes del mundo, ven sus propias vidas a través de "los prismas de las vidas

posibles presentadas por los medios masivos de comunicación” (Appadurai, 1996, p. 68).

El autor concluye que la imaginación no juega únicamente el papel de evadir la realidad, sino que se van conformando una variedad de “comunidades imaginadas” que paralelamente a la vida que se desarrolla en la realidad y en el imaginario, generan “nuevos tipos de acción política, nuevos tipos de expresión colectiva, y también nuevas necesidades de disciplina social y de vigilancia por parte de las élites” (Appadurai, 1996, p. 69).

Entender el rol que juega el poder dentro de las representaciones mediáticas es importante para comprender el tipo de mensaje que se está enviando y desde qué visión. Además la exposición y comprensión de un discurso se ve normada por una sistema de exclusión en base al conocimiento que según Foucault “se apoya en un soporte institucional: que está a la vez reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía, como el sistema de libros, la edición, las bibliotecas, como las sociedades de sabios de antaño, los laboratorios actuales” (Foucault, 1970, p. 10). El poder en el mensaje de los medios “forman una cortina de humo, un vapor que embrutece” (Maigret, 2004, p. 111), mensaje que solo conduce al silencio de las masas.

Las representaciones mediáticas se estandarizan como parte del proceso de industrialización de la cultura. Sobre esto, la propuesta de autores como Hall señala que “la ideología de los dominadores se transmite a través de la educación y de los medios mediante un universo de signos” (Maigret, 2004, p. 249). Además los signos que buscan transmitir esta ideología puede presentarse como “natural y universal, e imponerse bajo la forma de una hegemonía” (Maigret, 2004, p. 249).

Finalmente, Maigret hace una referencia importante para entender la relación entre cultura y poder, la necesidad del burgués de la opulencia del arte y el ascetismo en la vida cotidiana (Maigret, 2004, p. 114). Ciertos productos culturales al ser reproducidos por los medios “generalizan la ausencia de

sentido crítico y de respeto por la verdadera cultura, engañando a los seres humanos” (Maigret, 2004, p. 111).

1.4 Los estudios culturales y los estudios de recepción

En esta investigación se toma la propuesta de los Estudios Culturales para analizar los procesos de recepción de productos comunicacionales, en este caso de las películas ecuatorianas con mayores niveles de audiencia. Este enfoque comunicacional permite entender cómo el mensaje se inserta en los receptores y produce o crea significados dentro de una sociedad, así como los procesos derivados de la recepción de las audiencias.

En primera instancia es importante conocer los orígenes de esta corriente, para posteriormente analizar sus principales postulados e implicaciones en el tema a desarrollar. El inicio de los estudios culturales como escuela fue en 1964 cuando Richard Hoggart fundó el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos o CCCS por sus siglas en inglés. Dentro de los puntos desarrollados por la escuela británica se encuentra críticas a la cultura popular y la cultura de masas, para ello se tomaron conceptos como ‘industrias culturales’ utilizados previamente por la Escuela de Fráncfort. “La cuestión central consiste en comprender en qué medida la cultura de un grupo social, y, en primer lugar, la de las clases populares, cuestiona el orden social o, por el contrario, adhiere a las relaciones de poder” (Urteaga, 2009, p. 222)

“Cincuenta años después de *The Uses of Literacy* y treinta años tras los primeros textos relevantes de Birmingham, la influencia de esta corriente de investigación se extiende y sus polos se reparten de manera diferente” (Urteaga, 2009, p. 233). Los Estudios Culturales fueron trasladados a los Estados Unidos en los 70’s. La situación política de esa época en Norteamérica no podía ser peor para el desarrollo universitario de corrientes críticas. (Quirós, 2003, p. 5)

Por otro lado, en América Latina los planteamientos de esta escuela se ven determinados por factores de su pasado político: “los Estudios Culturales se

han estructurado en una América Latina sometida todavía a la opresión de los regímenes autoritarios” (Urteaga, 2009, p. 238). Para Catherine Walsh los estudios culturales en Latinoamérica tienen:

“una larga trayectoria enraizada tanto en intereses dominantes y perspectivas humanistas como en intenciones emancipatorias; en la construcción quebrada y reconstitución del personal hegemónico y colonial (en sus manifestaciones locales, nacionales, regionales, imperiales, occidentales) como también en la construcción y reconstitución del pensamiento crítico con sus variadas raíces y tendencias ideológicas” (Walsh, 2003, p. 11).

Los estudios culturales responden al “interés de suministrar un primer andamiaje para un método de la dominación cultural que se expresa a través de los medios masivos” (Maigret, 2004, p. 249). Esta corriente permite dar respuestas al concepto ‘hombre de masa’ que propone que el individuo se abandona a sí mismo al perder sus raíces y comunidades de origen, es decir se convierte un en ser alienado. Se vuelven susceptibles de ser manipulado por aparatos de alienación que han sido identificados dentro de la sociedad, particularmente por los medios, a los cuales están confrontados directamente” (Maigret, 2004, p. 252).

Los estudios culturales retoman para el análisis los procesos de recepción de aquellos productos culturales y comunicacionales que fueron considerados como parte de la “cultura popular” por la teoría crítica. En este sentido se afirma que “La cultura popular o de masas” no es ni una expresión artística liberada de las restricciones de clases, ni el efecto puro de una dominación: es una relación negociada, pero con ventaja para los medios dominantes” (Maigret, 2004, p. 253).

Este enfoque teórico se basa en la posibilidad de negociación y re significación del sentido de los productos culturales por parte de las audiencias. Para ello es necesario hacer referencia a la propuesta de uno de sus representantes: Stuart

Hall, quien establece tres modos de recepción que pueden adoptar las audiencias respecto a un mensaje: hegemónico, negociado y oposicional.

El modo hegemónico se refiere a cuando el mensaje enviado es receptado de la misma manera en que el emisor quiso que sea comprendido. Por su parte el modo negociado es cuando el receptor acepta el mensaje pero la adapta localmente hasta oponerse parcialmente. Finalmente en el modo oposicional el receptor toma referencias extranjeras de la codificación para ponerse en una posición contraria (Hall, 1973, págs. 233-236). Para este autor un receptor puede tener diversas formas de ser receptor, es decir que puede tomar una de estas tres posiciones pero siempre en referencia de su contexto y actitud.

En esta investigación se analizarán los factores que determinan el modo de recepción de integrantes de diversos tipos de audiencias en relación a representaciones de identidades locales y cultura popular que se presentan en dos películas ecuatorianas.

1.5 Cultura popular e identidad: entre lo nacional y lo local

Para trabajar el concepto de cultura popular, se ha tomado el concepto utilizado por el escritor y antropólogo Néstor García Canclini, mismo que entiende a la cultura popular como una concepción del mundo que “acorde con el desarrollo actual del conocimiento, es capaz de unificar nacionalmente al pueblo y construir un bloque hegemónico que dirija la transformación social” (García Canclini, 1986 , p. 26).

Este autor analiza a la cultura popular desde el planteamiento de Antonio Gramsci, filósofo, teórico y periodista italiano, que enfatizó el estudio de la cultura desde la ‘superestructura’ planteada por Marx. Lo que se suele denominar como cultura popular, para Gramsci, sería folclor dentro de estos países que cuentan con una multietnicidad, como los latinoamericanos (García Canclini, 1986 , p. 27).

Sin embargo, para García Canclini existe el problema que dichos universos de prácticas y símbolos se han debilitado por causa del capitalismo: “las migraciones del campo a la ciudad desarraigaron a muchos de los productores y usuarios del folclore para incorporarlos a un medio urbano organizado según las leyes de la modernidad” (García Canclini, 1986 , p. 27).

El argentino advierte que existen líneas opuestas al pensamiento de Gramsci como en el caso de Guillermo Bonfil, quien opina que no debe minimizarse a folclor la presencia de un aproximado de 30 millones de indígenas en Latinoamérica, mismos que cuentan con lenguas e historias comunes, hábitos de trabajo y de consumo (García Canclini, 1986 , p. 28).

Finalmente, concluye que “quizá las posiciones en favor de la modernización inexorable y la resistencia persistente de las culturas populares sean regionalmente verdaderas pero ninguna de las dos tiene el derecho de generalizarse como propuesta política o cultural” (García Canclini, 1986 , p. 29).

Por otro lado, el historiador Roger Chartier, en su texto “Cultura Popular: Retorno a un concepto historiográfico”, afirma que existen nociones implícitas que especifican la categoría cultura popular y “nos guste o no, ésta define a una cultura que se designa tan autónoma como las culturas lejanas y a la vez como situada simétricamente en relación a la cultura dominante, literaria y elitista, con la que se empareja” (Chartier, 1994, p. 60).

Chartier considera que “las formas populares de las prácticas no se desarrollan en un universo simbólico separado y específico, su diferencia siempre se construye a través de las mediaciones y las dependencias que las ligan a los modelos y normas dominantes” (Chartier, 1994, p. 58). En el caso específico de la reproducción en medios de comunicación, señala que “Las formas "populares" de la cultura, las prácticas de lo cotidiano en los consumos culturales pueden ser pensadas como tácticas productivas con sentido, pero de

un sentido posiblemente extraño al que se propusieron sus productores: "A una producción racionalizada, expansionista tanto como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de 'consumición' (Chartier, 1994, p. 52).

Por su parte, García Canclini explica la importancia de estudiar elementos de la cultura popular:

“Gracias a las investigaciones sobre comunicación masiva, se han vuelto evidentes aspectos centrales de las culturas populares que no proceden de la herencia histórica de cada pueblo, ni de su inserción en las relaciones de producción, sino de otros espacios de reproducción y control social, como son la información y el consumo”. (García Canclini, 1987, p. 3)

Además asegura que “desde la comunicación masiva, la cultura popular contemporánea se constituye a partir de los medios electrónicos, no es resultado de las diferencias locales sino de la acción homogeneizadora de la industria cultural” (García Canclini, 1987, p. 3).

Para esta investigación es importante conocer cómo la cultura popular se considera folclor desde el punto de vista occidental y cómo esto afecta al momento de consumir productos comunicacionales nacionales, en el caso de América Latina. El entendimiento de cómo ven tanto cineastas como audiencia la cultura popular, permitirá decodificar los mensajes que tienen los filmes que se tomarán para el análisis.

En el caso del concepto de identidad local se debe primero entender el significado de identidad. Stuart Hall, en su libro ‘Cuestiones de identidad cultural’ expone que tanto identidad como identificación son términos que conllevan una gran dificultad conceptual. Pero Hall explica que existen dos maneras de entender la identificación:

“En el lenguaje del sentido común, la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento. En contraste con el «naturalismo» de esta definición, el enfoque discursivo ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre «en proceso»” (Hall & du Gay, 1996, p. 14).

Las identidades, según Hall, no están ligadas únicamente a un pasado histórico, sino que tienen mucho que ver con la historia y cultura en proceso en “qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (Hall & du Gay, 1996, p. 14).

Al afirmar que las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera del mismo (Hall & du Gay, 1996, p. 15) es importante comprender que en el caso del cine ecuatoriano se están construyendo discursos visuales que forman la percepción de ‘identidad nacional’ e identidades locales que las y los receptores ecuatorianos reciben a través de estos productos mediáticos.

En la tesis de Pablo Antonio Vázquez sobre “La recreación de la ecuatorianidad en el imaginario simbólico de los filmes ‘Entre Marx y una mujer desnuda’, ‘Ratas, ratones y rateros’, ‘Qué tan lejos’ y ‘Cuando me toque a mí’” se explica que en el estudio de recepción realizado para la película “Qué tan lejos”, los espectadores convocados indagaron y cuestionaron a la directora (Tania Hermida) por el uso de prejuicios de valor en la construcción de los personajes, específicamente en los secundarios, dotándoles de formas negativas que generalizan a los ecuatorianos (Vázquez, 2010, p. 106).

Hall explica que la identidad en realidad surge de juego de poder y por esta razón, se acerca más a un producto que busca marcar la diferencia. De este modo se podría comprender el cuestionamiento a la directora ecuatoriana, los

seres humanos buscan marcar diferenciarse incluso dentro de una identidad local o nacional.

“De modo que las «unidades» proclamadas por las identidades se construyen, en realidad, dentro del juego del poder y la exclusión y son el resultado, no de una totalidad natural e inevitable o primordial, sino del proceso naturalizado y sobre determinado de «cierre»” (*Hall & du Gay, 1996, p. 19*).

El autor concluye que las identidades no están construidas plena y definitivamente. Es decir que los factores que afecten su entorno las modificarán o no, de acuerdo a lo recibido en los discursos de distinta índole. En el caso del cine, el discurso es capaz de crear imaginarios sobre el individuo a nivel macro debido a su capacidad para llegar a grandes audiencias.

Otro concepto que es importante manejar en la investigación es etnicidad, el antropólogo Eduardo Restrepo explica que “es la necesaria correlación entre una locación social o geográfica (un miembro de un grupo étnico o de un sitio) y una correspondiente serie de experiencias, sentimientos y representaciones (identidad étnica)” (Restrepo, 2004, p. 39).

Hall también hace referencia al término etnicidad, el cual desarrolla en su ensayo “Lo local y lo global: globalización y etnicidad”. En el mismo explica que “es precisamente un respeto por las raíces locales lo que se trae a colación para enfrentar el mundo anónimo e impersonal de las fuerzas globalizadas que no podemos comprender” (Hall, 2010, p. 20). Hall explica que la etnicidad se reduce al espacio o sitio desde la gente puede hablar.

El manejo del término etnicidad de Hall se aleja de lo usual, no está ligado únicamente a las sociedades consideradas como tradicionales. Hall propone que incluso dentro de sociedades como la europea se puede hablar de etnicidad, a pesar de que no sean reconocidas con esta terminología. Europa se constituyó a sí misma desde ciertos imaginarios de modernidad que

producen el efecto de catalogar a las demás naciones como “los otros” (Restrepo, 2004). Es decir que se genera una diferencia entre lo moderno, que corresponde a Europa, y lo tradicional que corresponde a los demás países.

“En mi terminología todo el mundo tiene una etnicidad porque todo el mundo viene de una tradición cultural, un contexto cultural e histórico; esta es la fuente de la producción de sí mismos, por lo que todos poseen una etnicidad incluyendo lo inglés británico” (*Hall & du Gay, 1996, p. 228*)

El concepto de Hall ayuda a comprender las diferencias entre grupos de distintas sociedades y cómo se han entendido las diferencias desde el punto de vista tradicional. Sobre esto Restrepo concluye que “no se puede suponer que estamos ante un fenómeno étnico donde quiera que nos encontremos con diferencias en cuerpos, comportamientos y representaciones entre seres humanos que lleven a aislar “objetiva” o “subjetivamente” grupos culturalmente diferentes (desde “adentro”, desde “afuera” o desde las “fronteras” de estos grupos)” (Restrepo, 2004, p. 45).

Desde la perspectiva de los autores mencionados, la identidad y la etnicidad se conciben como elementos particulares en cada grupo social, de acuerdo a su situación geográfica, pero que tradicionalmente se mira estos términos desde la conservación de la cultura, a través de la valoración y fortalecimiento de prácticas, tradiciones y conocimientos (Romero, 2011, p. 47). Esta diferencia es importante para el análisis de las producciones ecuatorianas, cómo desarrollan temas de identidad o identificación y cómo las audiencias las relacionan con su realidad.

Otro concepto importante que se discutirá en el marco de esta investigación es el de ecuatorianidades. Uno de los primeros autores en tratar el término es Jorge Enrique Adoum, escritor, político y ensayista, autor del libro “Ecuador: Señas particulares”. Adoum explica que “la ‘ecuatorianidad’ existe en un país heterogéneo: uno puede verla en la actitud de los ecuatorianos en el extranjero,

cuando olvidan la región, los modos y las costumbres por diversos que sean (...) Y es de suponer que el término de ecuatorianidad -bastante difuso por lo demás, al igual que la guayaquileñidad, la morlaquía, el manabismo...- corresponde como toda palabra a un concepto concebido aquí, por nosotros” (Adoum, 1999, pág. 119).

Dentro del concepto de identidad colectiva, término que utiliza para explicar la ecuatorianidad, Adoum explica que “no es algo definido e inmutable, conformado por los siglos anteriores a nosotros, que hubiéramos recibido como una instantánea del pasado, menos aún como un tatuaje que no podemos borrar, sino que se va haciendo, como un autorretrato, por acumulación de rasgos como un collage...” (Adoum, 1998, pág. 23). Por ello, las ideas alrededor de la ecuatorianidad, así como identidad colectiva, serán entendidas en este trabajo como construcciones complejas que sufren configuraciones constantes y que son interpretadas de diversas formas por las audiencias, de acuerdo a su contexto y características particulares.

II. La industria cinematográfica en el Ecuador

2.1 Historia de la producción cinematográfica en Ecuador

La producción de cine en el Ecuador inicia el 7 de agosto de 1924 con el estreno de la película 'El tesoro de Atahualpa', producida y dirigida por Augusto San Miguel. El primer cineasta ecuatoriano produjo además de esta cinta, dos largometrajes más, 'Se necesita una guagua' (1924) y 'Un abismo y dos almas' (1925). Además el guayaquileño fundó lo que sería la primera productora del país, Ecuador Film Co., la cual fue financiada por su dueño (Granda, 2006, p. 3).

Las primeras películas sonoras en Ecuador fueron filmadas en 1928 por el chileno Alberto Santana, quién según Wilma Granda, historiadora de cine, realizó alrededor de 15 largometrajes entre los cuales se destacan 'Nace un campeón' (1965) y 'Se conocieron en Guayaquil' (1949) (Diario El Telégrafo, 2012). Este director viajó por América Latina desarrollando proyectos cinematográficos en países como Colombia, Costa Rica, Perú, Panamá.

Desde 1931, cuando la empresa Olmedo contrata la instalación de equipos de proyección para películas parlantes, impulsó la difusión de largometrajes principalmente documentales como en el caso de 'Huaoranis, cofanes y shuaras' del sueco Rolf Blomber, 'Galo Plaza, el hombre' de José Parnés, 'Los que nunca fueron' de Jorge Ruiz, y varios documentales del escritor ecuatoriano Demetrio Aguilera como 'Los colorados', 'Ecuador en marcha', 'Los salasacas', entre otros (Granda, 2006, p. 7).

En 1951 se funda la compañía 'Industria Cinematográfica Ecuatoriana', dirigida por el guayaquileño Gabriel Tramontana, que se encargó de filmar comerciales y documentales históricos, turísticos y políticos. Entre sus cintas se destacan: 'Los guambras', 'Cuando canta el corazón', 'Mariana', 'Azucena de Quito', entre otras. (El Universo, 2009).

En 1977 se constituye y legaliza la ASOCINE (Asociación de autores cinematográficos del Ecuador), desde el año de su constitución se buscó promover la creación de una ley que fomente el cine nacional (Granda, 2006, p. 9). Posteriormente dicha ley fue aprobada en el año 2006.

Desde la perspectiva de Jorge Luis Serrano, ex director del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNC) existen dos etapas muy claras: antes y después de 1980. En la segunda etapa se produjeron 'Dos para el camino', una producción de Jaime Cuesta Ordóñez y Alfonso Naranjo, película en la que actuaba Ernesto Albán, el reconocido Evaristo Corral y Chancleta. Este filme, según Naranjo, llegó a tener un millón de espectadores (Trujillo, 2012, pág. 79). También, en el mismo año, se estrena el documental 'Los hieleros del Chimborazo', producido por el Banco Central del Ecuador y realizado por Igor y Gustavo Guayasamín, este último siendo el primer director que tuvo la ASOCINE. El largometraje es 'uno de los documentales nacionales más premiados en Ecuador y en el extranjero' (Granda, 2006, p. 11).

En 1981 la ASOCINE entrega el primero proyecto de ley de cine al Congreso Nacional, mismo que no logra ser aprobado. En el mismo año el cineasta Camilo Luzuriaga estrena el cortometraje 'Don Eloy', el cual ganó el segundo lugar en el Primer Festival de Cine Ecuatoriano (Granda, 2006, p. 12). Dos años después se expide el Decreto Legislativo 776 que norma la exoneración de impuestos a producciones cinematográficas nacionales.

A inicio de los años 90's se estrenó 'La Tigra', película dirigida y producida por Camilo Luzuriaga. El largometraje obtuvo varios premios internacionales entre ellos el de mejor película en el Festival Internacional de Cine de Cartagena (1990) y se mantiene como la película ecuatoriana con mayor número de espectadores en salas de cine de todos los tiempos con 250 mil espectadores de acuerdo a datos del Consejo Nacional de Cinematografía (Trujillo, 2012, p. 75).

En 1991, los hermanos Viviana y Juan Esteban Cordero dirigen y producen 'Sensaciones', largometraje que obtiene el premio al mejor sonido en el Festival de Cine de Bogotá (Granda, 2006, p. 15). Posteriormente, Viviana Cordero ganará el *Sol de Oro* en el III Festival de Cine Demetrio Aguilera Malta, convocado por la Asocine, con el medimetraje 'El gran retorno' (1993).

Más adelante, en 1996, Camilo Luzuriaga estrenó 'Entre Marx y Una Mujer Desnuda', película que gana el Premio Coral a la mejor dirección artística en La Habana y mejor guión y mejor banda sonora en La Trieste, Italia (Granda, 2006, p. 16).

Según el reportaje "Las películas ecuatorianas más taquilleras" publicado por la revista Abordo en 2012, se necesitaron otros diez años, después del estreno de 'La Tigra', para que el cine nacional "sufriera un remezón" con la película 'Ratas, ratones y rateros' (Trujillo, 2012, p. 80). La película tiene su estreno mundial en el festival de Venecia en 1999 y se estrena en las salas de cines ecuatorianas el 24 de diciembre del mismo año. La película recibe el premio a mejor película y mejor opera prima en el Festival de Cine Latinoamericano en Trieste, Italia; en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, obtiene el premio a mejor actor y mejor ópera prima; y en el Festival XXI de La Habana obtiene el premio a mejor edición. (Granda, 2006, p. 18). El éxito de esta película "impulsó el cine ecuatoriano" (Trujillo, 2012, p. 80).

Después del estreno de 'Ratas, ratones y rateros', se proyectaron películas que llegaron a los cines comerciales del país como: Alegría de una vez (2002), de Mateo Herrera, que gana mejor película y mejor guión en el Festival Internacional de Cine Atlanta Dohlonoga; Fuera de Juego (2002), de Víctor Arregui; Un titán en el ring (2002), de Viviana Cordero; Cara o cruz (2003), de Camilo Luzuriaga; 1809-1810 mientras llega el día (2004), de Camilo Luzuriaga; Crónicas (2004), de Sebastián Cordero, la cual gana más de 12 premios a nivel internacional (Granda, 2006, p. 20).

El siguiente éxito de taquilla ocurrió en 2006 con la película “Qué tan lejos” de Tania Hermida, la cual logró reunir 220 mil espectadores en la salas de cine y ubicarse en el segundo lugar del top 10 de las películas más vistas en salas de cine en el país. Se convierte en una “de las pocas películas ecuatorianas que recupera sus costos en el mercado nacional” (Granda, 2006, p. 21).

2.2 La producción cinematográfica después de la Ley de Fomento de Cine Nacional

Durante el último año de mandato de Alfredo Palacios se decretó la Ley de Fomento de Cine Nacional, principalmente para proteger los derechos de autor de los creadores audiovisuales (Maldonado, 2014). Desde la creación de la Ley de Cine en 2006 hasta 2014, según información del CNC, se han completado 58 producciones cinematográficas en la categoría de largometraje de ficción (CNCine, 2015).

En el marco de la ley se solicitó la creación del Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador (CNC), el cuál entró en funcionamiento en 2007 y se le asignaron fondos para apoyar la producción cinematográfica local. El monto asignado en el 2007 fue de alrededor de \$800.000 para 42 películas, los fondos concursables desde 2007 hasta 2014 se encuentran resumidos en el siguiente cuadro:

Tabla 1. Beneficiarios al Fondo de Fomento del CNCine (2015)

BENEFICIARIOS AL FONDO DE FOMENTO DEL CNCINE				
Nº	AÑO DEL PREMIO	CATEGORÍA GENERAL	MODALIDAD	MONTO
1	2007	Guión	Ficción	\$70,000.00
2	2007	Guión	Documental	\$10,000.00
3	2007	Producción largometraje documental	Documental	\$225,000.00
4	2007	Producción largometraje ficción	Ficción	\$180,000.00
5	2007	Producción de cortometraje	Ficción	\$72,000.00
6	2007	Producción de cortometraje	Documental	\$8,000.00
7	2007	Postproducción	Ficción	\$40,000.00
8	2007	Postproducción	Documental	\$20,000.00
9	2007	Distribución y exhibición	Ficción	\$75,000.00

10	2007	Formación y capacitación	Capacitación	\$40,000.00
11	2007	Adquisición de derechos de obras audiovisuales y cinematográficas para la difusión por televisión	Adquisición	\$20,000.00
12	2007	Muestras y festivales	Muestras y festivales de cine	\$40,000.00
13	2008	Guión	Ficción	\$50,000.00
14	2008	Producción largometraje documental	Documental	\$62,500.00
15	2008	Producción largometraje ficción	Ficción	\$180,000.00
16	2008	Producción de cortometraje	Ficción	\$14,400.00
17	2008	Producción de cortometraje	Documental	\$8,000.00
18	2008	Postproducción	Documental	\$60,000.00
19	2008	Distribución y exhibición	Ficción	\$60,000.00
20	2008	Formación y capacitación	Capacitación	\$30,000.00
21	2008	Investigación y/o publicación	NA	\$15,000.00
22	2008	Muestras y festivales	Muestras y festivales de cine	\$52,500.00
23	2009	Guión	Ficción	\$16,000.00
24	2009	Guión	Documental	\$24,000.00
25	2009	Producción largometraje documental	Documental	\$75,000.00
26	2009	Producción largometraje ficción	Ficción	\$180,000.00
27	2009	Producción de cortometraje	Ficción	\$24,000.00
28	2009	Desarrollo de producciones comunitarias	NA	\$38,000.00
29	2009	Postproducción	Ficción	\$30,000.00
30	2009	Postproducción	Documental	\$30,000.00
31	2009	Distribución y exhibición	Ficción	\$15,000.00
32	2009	Distribución y exhibición	Documental	\$15,000.00
33	2009	Formación y capacitación	Capacitación	\$30,000.00
34	2009	Investigación y/o publicación	NA	\$8,000.00
35	2009	Muestras y festivales	Muestras y festivales de cine	\$60,000.00
36	2010	Guión	Ficción	\$32,000.00
37	2010	Guión	Documental	\$8,000.00
38	2010	Producción largometraje documental	Documental	\$120,000.00
39	2010	Producción largometraje ficción	Ficción	\$200,000.00
40	2010	Producción de cortometraje	Ficción	\$50,000.00
41	2010	Postproducción	Ficción	\$14,000.00
42	2010	Postproducción	Documental	\$76,000.00
43	2010	Desarrollo de producciones comunitarias	NA	\$50,000.00
44	2010	Desarrollo de proyectos	Ficción	\$40,000.00
45	2010	Muestras y festivales	Muestras y festivales de cine	\$70,000.00
46	2011	Guión	Ficción	\$24,000.00
47	2011	Guión	Documental	\$16,000.00
48	2011	Producción largometraje documental	Documental	\$120,000.00
49	2011	Producción largometraje ficción	Ficción	\$180,000.00
50	2011	Producción de cortometraje	Ficción	\$24,000.00
51	2011	Producción de cortometraje	Animación	\$12,000.00

52	2011	Producción de cortometraje	Documental	\$14,000.00
53	2011	Postproducción	Ficción	\$104,000.00
54	2011	Postproducción	Documental	\$16,000.00
55	2011	Distribución y exhibición	Ficción	\$19,000.00
56	2011	Distribución y exhibición	Documental	\$21,000.00
57	2011	Desarrollo de producciones comunitarias	NA	\$70,000.00
58	2011	Desarrollo de proyectos	Ficción	\$30,000.00
59	2011	Muestras y festivales	Muestras y festivales de cine	\$70,000.00
60	2012	Guión	Ficción	\$8,000.00
61	2012	Guión	Documental	\$24,000.00
62	2012	Producción largometraje documental	Documental	\$75,000.00
63	2012	Producción largometraje ficción	Ficción	\$170,000.00
64		Producción de cortometraje	Animación	\$19,000.00
65	2012	Producción de cortometraje	Ficción	\$7,000.00
66	2012	Producción de cortometraje	Documental	\$14,000.00
67	2012	Postproducción	Ficción	\$112,500.00
68	2012	Postproducción	Documental	\$87,500.00
69	2012	Desarrollo de producciones comunitarias	NA	\$70,000.00
70	2012	Desarrollo de proyectos	Ficción	\$20,000.00
71	2012	Desarrollo de proyectos	Documental	\$10,000.00
72	2012	Muestras y festivales	Muestras y festivales de cine	\$50,000.00
73	2013	Guión	Ficción	\$30,000.00
74	2013	Guión	Documental	\$20,000.00
75	2013	Producción largometraje documental	Documental	\$120,000.00
76	2013	Producción largometraje ficción	Ficción	\$160,000.00
77	2013	Producción de cortometraje	Animación	\$60,000.00
78	2013	Postproducción	Ficción	\$125,000.00
79	2013	Postproducción	Documental	\$80,000.00
80	2013	Distribución y exhibición	NA	\$100,000.00
81	2013	Desarrollo de proyectos	Ficción	\$32,000.00
82	2013	Desarrollo de proyectos	Documental	\$32,000.00
83	2013	Desarrollo de producciones comunitarias	NA	\$100,000.00
84	2013	Muestras y festivales	Muestras y festivales de cine	\$50,000.00
85	2014	Guión	Ficción	\$26,880.00
86	2014	Guión	Documental	\$35,840.00
87	2014	Producción largometraje documental	Documental	\$347,200.00
88	2014	Producción largometraje ficción	Ficción	\$649,600.00
89	2014	Producción de cortometraje	Ficción	\$47,040.00
90	2014	Investigación y/o publicación	NA	\$24,640.00
91	2014	Postproducción	Ficción	\$89,600.00
92	2014	Postproducción	Documental	\$44,800.00
93	2014	Desarrollo de producciones comunitarias	NA	\$56,000.00
94	2014	Distribución y exhibición	Ficción	\$201,600.00
95	2014	Telefilme ficción o documental	NA	\$280,000.00

96	2014	Producción y postproducción de bajo presupuesto	Ficción	\$89,600.00
97	2014	Fomento a la coproducción minoritaria	Documental	\$56,000.00
98	2014	Desarrollo de proyectos	Animación	\$16,800.00
99	2014	Desarrollo de proyectos	Ficción	\$100,800.00
100	2014	Muestras y festivales	Muestras y festivales de cine	\$134,400.00

Según datos del CNCine, se han producido 58 largometrajes de ficción desde 2006 hasta 2014, de los cuales 27 fueron financiados con el Fondo de Fomento Cinematográfico:

Tabla 2. Listado de largometrajes de ficción desde 2006 hasta 2014

Nº	NOMBRE DEL PROYECTO	DIRECTOR	Año Producción	Categoría	Apoyo	Institución
1	Sara La Espantapájaros	Jorge Vivanco	2006	Largo Ficción	NO	NO APLICA
2	Esas no son penas	Anahí Hoeneisen / Daniel Andrade	2007	Largo Ficción	SI	CNCINE
3	Cuando me toque a mí	Víctor Arreguil	2008	Largo Ficción	SI	CNCINE
4	¿Por qué mueren los castaños?	Tito Fabricio Molina Naranjo	2008	Largo Ficción	SI	CNCINE
5	Retazos de vida	Viviana Cordero	2008	Largo Ficción	NO	NO APLICA
6	Impulso	Mateo Herrera	2009	Largo Ficción	SI	CNCINE
7	Black Mama	Miguel Alvear / Patricio Andrade	2009	Largo Ficción	SI	CNCINE
8	Secuestro	Gabriel René Jijón	2009	Largo Ficción	SI	CNCINE
9	La Revolución de Alfaro La Película	Juan Diego Pérez	2009	Largo Ficción	SI	MCYP
10	Desde abajo	Carlos Pineiros	2009	Largo Ficción	NO	NO APLICA
11	Los canallas	Cristina Franco, Jorge Fegan, Nataly Valencia y Diego Coral	2009	Largo Ficción	NO	NO APLICA
12	Néctar de lo impropio	Jhonny Gómez	2009	Largo Ficción	NO	NO APLICA
13	La miel de las morojas	Jorge Vivanco	2009	Largo Ficción	NO	NO APLICA
14	Secuestro	Gabriel Jijón	2009	Largo Ficción	SI	CNCINE
15	Prometeo deportado	Fernando Miele	2010	Largo Ficción	SI	CNCINE
16	El santuario de las penas	Ernesto Cobos	2010	Largo Ficción	NO	NO APLICA
17	María como juego de niños	Galo Hidalgo	2010	Largo Ficción	NO	NO APLICA
18	En el nombre de la hija	Tania Hermida	2011	Largo Ficción	SI	CNCINE
19	A tus espaldas	Tito Tomás Jara Hurtado	2011	Largo Ficción	SI	CNCINE

20	Celmira	Rodrigo Pacheco	2011	Largo Ficción	NO	NO APLICA
21	Ayahuasca	Galo Urbina	2011	Largo Ficción	NO	NO APLICA
22	Siguiendo las estrellas	Iris Disse	2011	Largo Ficción	NO	CNCINE
23	Sin otoño sin primavera	Iván Mora	2012	Largo Ficción	SI	CNCINE
24	La llamada	David Nieto	2012	Largo Ficción	SI	CNCINE
25	Santa Elena en bus	Gabriel Páez	2012	Largo Ficción	SI	CNCINE
26	Pescador	Sebastián Cordero	2012	Largo Ficción	NO	NO APLICA
27	Quito mito y Leyenda	Jorge Bastidas	2012	Largo Ficción	NO	NO APLICA
28	Mejor no hablar de ciertas cosas	Javier Andrade	2013	Largo Ficción	SI	CNCINE
29	No Robarás	Viviana Cordero	2013	Largo Ficción	SI	CNCINE
30	Mono con Gallina	Alfredo León	2013	Largo Ficción	SI	CNCINE
31	Distante Cercanía	Alek Schelenker / Diego Coral	2013	Largo Ficción	SI	CNCINE
32	Ruta de la Luna	Juan Sebastián Jácome	2013	Largo Ficción	SI	CNCINE
33	El Facilitador	Víctor ArreguÍ	2013	Largo Ficción	SI	CNCINE
34	Resonancia	Mateo Herrera	2013	Largo Ficción	SI	CNCINE
35	Tinta Sangre	Mateo Herrera	2013	Largo Ficción	NO	NO APLICA
36	Cuento sin Hadas	Sergio Briones	2013	Largo Ficción	NO	NO APLICA
37	El Ángel de los Sicarios	Fernando Cedeño	2013	Largo Ficción	NO	NO APLICA
38	Ya no soy Pura	Edgar Rojas	2013	Largo Ficción	NO	NO APLICA
39	La virgen del Cisne	José Paúl Moreira	2013	Largo Ficción	NO	NO APLICA
40	Rómpete una pata	Víctor ArreguÍ	2013	Largo Ficción	NO	NO APLICA
41	La viuda en el tejlar	Jorge Bastidas	2013	Largo Ficción	NO	NO APLICA
42	Silencio en la tierra de los sueños	Tito Molina	2013	Largo Ficción	SI	CNCINE
43	Adolescentes	Rogelio Gordón	2014	Largo Ficción	NO	NO APLICA
44	Canoa mágica	Sonia Angelita González	2014	Largo Ficción	NO	NO APLICA
45	Con Elizabeth en Mount Dora	Jhonny Obando	2014	Largo Ficción	NO	NO APLICA
46	Quito 2023	Cesar J.F Moscoso	2014	Largo Ficción	NO	CNCINE
47	Saudade	Juan Carlos Donoso	2014	Largo Ficción	SI	CNCINE
48	Spencer	Paúl Venegas	2014	Largo Ficción	SI	MCYP
49	Feriado	Diego Araujo	2014	Largo Ficción	SI	CNCINE

50	A estas alturas de la vida	Alex Cisneros Manuel Calisto	2014	Largo Ficción	SI	MCYP
51	Un par de estúpidos	Iván Valero	2014	Largo Ficción	NO	NO APLICA
52	Ochentaysiete	Anahí Hoeneisen / Daniel Andrade	2014	Largo Ficción	SI	CNCINE
53	Novios por esta noche	Luis Rojas Amaya/ Israel Ricaute	2014	Largo Ficción	NO	NO APLICA
54	La Herencia	Guillermo Angamarca	2014	Largo Ficción	NO	NO APLICA
55	Ciudad Sin Sombras	Bernardo Cañizares	2014	Largo Ficción	SI	CNCINE
56	Abadón	Jhonny Gómez	2014	Largo Ficción	NO	NO APLICA
57	Sexy Montañita	Alberto Pablo Rivera	2014	Largo Ficción	NO	NO APLICA
58	Terremoto Quito	Javier Díaz	2014	Largo Ficción	NO	NO APLICA

De acuerdo al artículo de Diario el Telégrafo, “El cine ecuatoriano está entrando a una nueva etapa”, lo que se evidencia es que la industria cinematográfica ha crecido comparando que en la década del 90 se estrenaran apenas cuatro largometrajes de ficción realizados en Ecuador. Existe un crecimiento anual del cine ecuatoriano como se puede constatar en el cuadro anterior. “El objetivo es que los cineastas logren financiar sus proyectos con una buena cantidad de fondos públicos no reembolsables, cerca del 40% del presupuesto” (Balastro, 2013, p. 26).

Christian León, en su artículo “2012: Nuevas búsquedas del cine nacional”, explica cómo se visualiza un cambio en el crecimiento del cine ecuatoriano, “de una historia en la cual era usual que durante repetidos y largos años no exista producción cinematográfica, hemos pasado una situación en que tenemos al menos tres estrenos al año que cuentan con respaldo del público” (León, 2013, p. 1)

También menciona aspectos importantes como la profesionalización en el campo dentro y fuera del país y finalmente “de una total ausencia de políticas públicas en relación al audiovisual estamos pasando a un contexto fomentado, regulado y protegido por el Estado a través de organismos como el Consejo Nacional de Cine y la Dirección de Cine y Audiovisual del Ministerio de Cultura” (León, 2013, p. 1).

Dentro del Top 10 de “Las películas ecuatorianas más taquilleras”, publicado por la revista *Abordo*, existen ocho películas estrenadas después de la Ley de Fomento de Cine Nacional, y de estas ocho 5 fueron financiadas por el Fondo de Fomento. El conteo se encuentra de la siguiente forma:

Tabla 3. Las películas ecuatorianas más taquilleras, Revista *Abordo* (2012).

Posición	Película	Género	Director	Año	Espectadores	Financiamiento CNCine
1	La Tigra	Ficción	Camilo Luzuriaga	1990	250 mil	No
2	Qué tan lejos	Ficción	Tania Hermida	2006	220 mil	No
3	Ratas, ratones y rateros	Ficción	Sebastián Cordero	1999	180 mil	No
4	Con mi corazón en Yambo	Documental	Ma. Fernanda Restrepo	2011	150 mil	Sí
5	A tus espaldas	Ficción	Tito Jara	2011	110 mil	Sí
6	Pescador	Ficción	Sebastián Cordero	2012	105 mil	No
7	Cuando me toque a mí	Ficción	Víctor Arregui	2006	85 mil	Sí
8	Esas no son penas	Ficción	Anahí Hoeneisen	2007	30 mil	Sí
9	Alfaro Vive Carajo	Documental	Isabel Dávalos	2007	13 mil	No
10	Cuba: El valor de una Utopía	Documental	Yanara Guayasamín	2009	10 mil	Sí

2.3 Representaciones en el cine nacional: cultura popular, identidades locales y ‘ecuatorianidades’

Mauricio Avilés indica en ‘Análisis de la evolución del cine en el Ecuador desde un punto de vista técnico y cultural’ que “los expertos coinciden en que el cine ecuatoriano inició su evolución tras la llegada en 1999 de ‘Ratas, ratones y rateros’ de Sebastián Cordero” (Áviles, 2013, p. 47). La película trata de la vida de Salvador, un adolescente que incursiona en robos callejeros junto a unos amigos, se ve trastocada por la llegada de su primo Ángel, un ex convicto en problemas. La película muestra el mundo de los pequeños delincuentes en Ecuador. Ésta como otras películas latinoamericanas de los noventa, pertenecen a las nuevas narrativas de las que habla Christian León (2005) en su libro “El cine de la marginalidad”.

León explica que en los años noventa el cine latinoamericano enfrenta el desafío de buscar nuevas narrativas, “surgen un conjunto de películas de temática urbana que retratan con desencanto la vida de seres marginados por las instituciones sociales. Un cine que relata sin ningún ánimo redentor la

violencia y el desamparo que experimenta en la subcultura de la calle” (León, 2005, p. 23).

El autor explica que la construcción de retratos de urbes marginadas ha sido una tarea constante de los largometrajes latinoamericanos a lo largo de su historia, y sus personajes, de un estrato social bajo, eran “representados desde el lenguaje y los códigos narrativos de la cultura hegemónica, eran vistos desde una mirada exterior que los confinaba a la negatividad del estereotipo o a la positividad de la mirada paternalista” (León, 2005, p. 24)

Es así que León asevera que los filmes son estructurados como una mezcla de ficción y documental que buscan problematizar “la vida en las grandes ciudades, la corrupción de los valores, la crisis de identidad, la marginalidad y la indigencia”. Del mismo modo habla de dos películas ‘Ratas, ratones y rateros’ y ‘Amores perros’ de las cuales explica que

“Retratan la diversidad de proyectos socio-culturales que coexisten en un mismo espacio simbólico y complejizan la definición de una identidad unificada a partir de la interpelación nacional o subcontinental. El retrato de los sujetos marginales que estas películas realizan desestabiliza imagen mítica y primitiva que construyó la mirada macondista para unificar la identidad latinoamericana” (León, 2005, p. 83).

Por otro lado, Juan Pablo Castro, escritor ecuatoriano, coincide con que “la pobreza nos une a casi todos los pueblos de Latinoamérica”. Al presentar a la pobreza dentro del registro de una cámara de video es “despojada de su condición de socio-económica para resemantizarse en estética”. Castro no duda de la existencia de la misma pero asegura que “aparece como un espacio ficcionalizado (...) como una mirada desde una espejo ladeado” (Castro, 2005, p.111).

Castro también asevera que a pesar de que la pobreza “también nos estereotipa, nos atrapa” cada historia latinoamericana es singular, tienen un

tono, un color, una densidad diferente. (Castro, 2005, p. 111). En el caso del Ecuador, Karolina Romero, autora de *'El cine de los otros: la representación de lo indígena en el cine documental ecuatoriano'* vincula la imagen del indio con la construcción de la identidad nacional. "Los temas con que se asocia "lo indígena" son los mismos temas del siglo pasado: tradiciones, prácticas culturales (...) pero ahora dentro de los discursos de la lucha de los derechos y la preservación de la cultura". (Romero, 2011)

En este contexto, Pablo Vásquez, manifiesta que "el cine latinoamericano , el ecuatoriano en particular, es el reflejo de una sociedad urbana donde perviven a la vez identidades que luchan históricamente por lograr sus reivindicaciones con otras que emergen de las nuevas condiciones económicas, políticas y sociales" (Vásquez, 2010, p. 54).

Posteriormente en 2006, Vásquez explica que para la industria cinematográfica nacional es "un progreso que ha tenido como aspecto fundamental la expedición de la primera ley de cine de Ecuador en el 2006, ya la asignación a partir de ello de recursos estatales a la producción cinematográfica local" (Áviles, 2013, p. 47).

Con esto coincide el cineasta Javier Andrade, director de la película 'Es mejor no hablar de ciertas cosas', quien durante una entrevista para Evolucionarios explica que "hacer una primera película de ficción es una cosa todavía complicada en el Ecuador, pero cada vez se vuelve más fácil, en gran medida gracias a instituciones como el Consejo Nacional de Cine". (Evolucionarios, 2014)

La asignación de los recursos para realización de proyectos cinematográficos tiene un enfoque que puede visualizarse en el artículo 3, del capítulo 1 del 'Reglamento de apoyos' expedido por el CNCine, "Establecer con rigurosidad y transparencia los criterios de entrega de apoyos para la participación de proyectos cinematográficos, películas y/o profesionales ecuatorianos (...) capaces de ejercer derechos y contraer obligaciones y que en razón de sus actividades requieran del apoyo del CNCINE para la ejecución de actividades

consideradas prioritarias en el marco de la política institucional y que contribuyan a los objetivos establecidos en el Plan Nacional del Buen Vivir”. Es así que se puede inferir que se apoya la realización de cine que tenga contenidos relacionados con temática nacional.

Dentro de esta generación de películas que han ganado el Fondo de Fomento al cine nacional se encuentra ‘A tus espaldas’, dirigida por Tito Jara. La película narra la vida de Jorge Cisneros, un empleado de banco, que niega sus orígenes humildes y su herencia mestiza. Jorge conoce a Greta, una colombiana con la cual se involucra y posteriormente arman un plan obtener una gran cantidad de dinero, con el cuál cambiaría su posición social.

Durante una entrevista Jara manifiesta que la historia es basada en un cuento corto universitario de su autoría, sobre el “aññado chiro” y “esto era una representación de la gente que veía, no sólo en la universidad, sino en la sociedad en general. Me di cuenta que todo el mundo aparenta, ya que de alguna manera, necesita pertenecer a determinado grupo. Pones más esfuerzo en intentar parecer ser, en lugar de ser”. Además el director de ‘A tus espaldas’ se refiere a los contenidos dentro del cine apuntando que “es importante que las propuesta artísticas hablen de nuestra cotidianidad, como un aporte a la posibilidad de reflejarnos (desde una visión subjetiva) y dialogar sobre quién y cómo somos los ecuatorianos. Un aporte a esa gran pregunta irresoluta que habla de la identidad nacional” (Brito, 2013)

De este modo, al comprender la realidad de la industria cinematográfica a nivel latinoamericana y a nivel país, se tomará en cuenta estos conceptos y problemáticas generales para tratar las películas ‘Ratas, ratones y rateros’ y ‘A tus espaldas’, mismas que se han elegido como estudio de caso para medir el impacto y qué tipo de reacción causa en la audiencia y la intención de sus directores.

III. 'Ratas, ratones, rateros' y 'A tus espaldas', una mirada desde sus realizadores y el público

En este capítulo se presentarán los principales hallazgos producto del trabajo de campo sobre el análisis de dos producciones cinematográficas ecuatorianas: 'Ratas, ratones, rateros' (1999) y 'A tus espaldas' (2011). La investigación se centró en tres momentos específicos: la mirada de los creadores, cómo se representó la mismas en el largometraje y cómo fueron estas cintas receptadas por las audiencias, que buscó conocer cómo se representan ideas alrededor de "ecuatorianidad" identidades locales y cultura popular.

Las películas escogidas para realizar la presente investigación fueron seleccionadas por el alto nivel del rating en las salas de cine dentro del país. 'Ratas, ratones, rateros' del director Sebastián Cordero, es una película que retrata la vida de dos primos, uno de la Costa y otro de la Sierra ecuatoriana, quienes se ven involucrados en una serie de delitos y finalmente se separan por las fuertes consecuencias de sus actos. Otro aspecto importante que fue tomado en cuenta para la selección fue el punto de vista de críticos de cine como Christian León, quien afirma que la película marcó un antes y un después en el cine ecuatoriano, tema que se explicará más adelante. Finalmente, cabe recalcar que 'Ratas, ratones, rateros' es la tercera película más vista según el CNCine, con un aproximado de 180.000 espectadores. (Trujillo, 2012)

'A tus espaldas', del director Tiro Jara, fue considerada para el análisis debido a los 110.000 espectadores que alcanzó durante el tiempo que estuvo en cartelera en las salas de cine nacionales. La audiencia la posicionó como la quinta película con más vista alto. Asimismo, la cinta refleja la realidad de dos sectores de la capital ecuatoriana y desarrolla una problemática que involucra identidades locales dentro de una misma ciudad. 'A tus espaldas' fue uno de los primeros largometrajes que fueron financiados por fondos públicos entregados por el CNCine, después de la aprobación de la Ley de Fomento de Cine Nacional en 2006.

3.1 Metodología

Para la realización de la presente investigación se optó por una metodología cualitativa, que permitió identificar y contrastar las perspectivas de cineastas; críticos de cine y de diversas audiencias sobre tres momentos claves de los largometrajes escogidos. El trabajo de campo tuvo una duración de 4 meses y medio, desde julio hasta octubre de 2015.

Se aplicaron entrevistas a profundidad para conocer el punto de vista de directores y críticos de cine sobre cómo y por qué se generaron representaciones de cultura popular, discursos sobre el Ecuador e identidades locales en las cintas seleccionadas. En el caso de 'A tus espaldas' se entrevistó a su director Tito Jara. Lamentablemente no se logró la entrevista con el director Sebastián Cordero debido a la filmación y postproducción de su nueva película, pero se tomaron extractos de varias entrevistas y el making-off de 'Ratas, ratones, rateros' para tener un acercamiento a su mirada y objetivos de la cinta. Además, se entrevistó a Juan Martín Cueva, director del CNCine, y al crítico Christian León.

Para analizar aspectos centrales de las películas se llevó a cabo un análisis de contenido cualitativo. Para ello se generó una matriz para analizar aspectos relacionados con temas de cultura popular, "ecuatorianidad" e identidades locales. Dentro de este formato se incluyeron los siguientes puntos para identificación y análisis: escenarios donde se desarrolla la historia; construcción de los personajes; elementos visuales, ideológicos y sonoros; diálogos con utilización de jergas o diálogos con referencias a elementos "ecuatorianos"; elementos que diferencian al norte del sur de Quito y sus clases sociales (en el caso de 'A tus espaldas'); y elementos que diferencian a la Costa y la Sierra y sus clases sociales (en el caso de 'Ratas, ratones, rateros').

Finalmente, para comprender cómo recepta el público el mensaje emitido por los cineastas, se decidió utilizar como técnica de análisis dos grupos focales, uno por cada largometraje. El primer grupo focal realizado para 'Ratas, ratones,

rateros' estuvo conformado por un grupo de seis personas de clase socioeconómica media, entre los 25 y los 38 años:

Tabla 4. Listado de participantes del grupo focal de 'Ratas, ratones, rateros'

Nombre	Apellido	Lugar de nacimiento	Edad	Nivel de estudios
Andrea	Luna	Guayaquil	25	Bachillerato
David	Luna	Guayaquil	34	Bachillerato
Alain	Ramírez	Guayaquil	30	Superior
Andrés	Cárdenas	Quito	29	Superior
Rommel	Arroyo	Quito	38	Superior
Rafaela	Cornejo	Quito	28	Superior

En el segundo grupo focal realizado para 'A tus espaldas' fue conformado por un grupo de 6 personas de clase socioeconómica media, entre los 25 y los 55 años:

Tabla 5. Listado de participantes del grupo focal de 'A tus espaldas'

Nombre	Apellido	Lugar de residencia	Edad	Nivel de estudios
Santiago	Aguirre	Quito Norte	32	Superior
Pamela	Herrera	Quito Norte	25	Superior
Alicia	Palacios	Quito Norte	55	Superior
Ma. Augusta	Campbell	Quito Sur	28	Superior
Xavier	Riera	Quito Sur	36	Bachillerato
Carlos	Andino	Quito Sur	38	Superior

Al momento de la selección de las personas participantes en los grupos focales se buscó tener un rango de edad diverso y en cuanto a la clase social, se tomaron en cuenta criterios emitidos por cineastas y críticos de cine referentes a qué público mira cine ecuatoriano. La clase media fue escogida para realizar la investigación debido a que es la audiencia que mayoritariamente acude a salas de cine, según Juan Martín Cueva en una entrevista para El Universo, una de las razones es "la concentración casi exclusiva de los cines dentro de centros comerciales, que produce que sean más excluyentes de propuestas distintas, al gran entretenimiento y el espectáculo" (El Universo, 2014).

3.2 Ratas, ratones, rateros

El primer largometraje que se va a analizar en la presente investigación es 'Ratas, ratones y rateros', del cineasta quiteño Sebastián Cordero. Después de finalizar sus estudios en la Universidad de Southern California, Cordero regresa al Ecuador con la idea de producir cine en su país natal, que se vería reflejado en su primera película 'Ratas, ratones y rateros' (1999). Esta producción le permitió ser parte del Festival Internacional de Cine de Venecia, Festival de Toronto, San Sebastián y Cine Independiente de Buenos Aires, además de recibir premios en el Festival de Huelva y el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

A fin de facilitar la comprensión de la interpretación de los resultados de la investigación, a continuación se presenta un breve resumen de la trama de la cinta:

La película trata la historia de Salvador, un adolescente quiteño de clase media-baja y su primo, Ángel, un ex-presidiario guayaquileño. La historia empieza en un burdel de Guayaquil. Ángel es perseguido por dos personas que intentan matarlo. Huye y se esconde en un cementerio, donde burla a uno de sus perseguidores, lo golpea hasta dejarlo inconsciente. Ángel busca un lugar para quedarse en la capital, y llama a Salvador, su primo, para poder quedarse en su casa.

Salvador se reúne con sus amigos Marlon y Mayra con quienes realiza robos menores antes de ir al Terminal Terrestre para recibir a su primo. Salvador huye con Ángel de su casa y busca refugio en la casa de su prima Carolina, quien se encuentra celebrando su graduación. Su novio JC, se involucra con Ángel al comprarle una pistola y drogas. Ángel roba un auto y dinero de la casa de Carolina para luego venderlo en Guayaquil, y así saldar la deuda con las personas que quieren matarlo.

Al llegar a esa ciudad, se entera de que el golpe que le propinó al sujeto lo mató y huye nuevamente. Al regreso a Quito, Salvador se entera de que su padre está en el hospital, víctima de uno de los perseguidores de Ángel. Al regresar a casa se encuentran con la persona que apaleó al papá de Salvador, los intenta asesinar y Salvador lo mata de un golpe.

Ángel después de hablar con el novio de Carolina planean simular un robo en su casa, para justificar la pérdida de un arma del padre de JC. Marlon decide ayudar a Ángel con el robo pero el dueño de casa llega, los sorprende y los amenaza con una pistola, a lo que el primo de Salvador responde pegándole un tiro primero y huyendo de la escena del crimen. Marlon recibió un disparo del padre de JC y Ángel lo deja en un dispensario médico. Durante el robo, Salvador se entera de que su padre fallece en el quirófano mientras lo operaban y se queda solo con su abuela.

3.2.1 Representación de “*ecuatorianidad*”

Para Sebastián Cordero, director de ‘Ratas, ratones, rateros’, la idea fue “hacer una película que enganchara mucho, que funcionara como un reflejo de lo que es el país pero que a la vez fuera una película factible de hacer, contemporánea (...) las películas que se habían hecho aquí eran históricas, adaptaciones literarias pero que de alguna forma no estaban conectadas con el Ecuador de hoy” (Cordero, Entrevista UIO Magazine, 2011).

Es así que Cordero inicia el rodaje de su película ‘Ratas, ratones, rateros’, que como “trata una realidad muy ecuatoriana, que muestra cómo somos y muestra personajes muy entrañables, divertidos y cuestionables dentro de nuestra realidad” (Cordero, Diario El Universo, 2012).

Uno de estos personajes entrañables a los que se refiere Cordero es Ángel, interpretado por Carlos Valencia, quien en una entrevista para El Alternador TV, indica que “llega una película que muestra lo que el país es en su esencia, un país dividido entre Costa, Sierra y Oriente” (El Alternador TV, 2013). En la misma entrevista Valencia explica que existen estereotipos en la película pero

que funciona muy bien dentro de la historia porque “reflejan nuestra idiosincrasia” (El Alternador TV, 2013). Referente al personaje que interpretó en ‘Ratas, ratones, rateros’, explica que “siempre se toma un arquetipo, en este caso de un ‘sabido’ que es costeño, un guayaco” (El Alternador TV, 2013).

El concepto de ‘sabido’ también fue identificado por todos los participantes del grupo focal: Andrea Luna, David Luna y Alain Ramírez, nacidos en la ciudad de Guayaquil; Andrés Cárdenas, Rommel Arroyo y Rafaela Cornejo, nacidos en Quito, quienes indicaron que se retrata al costeño como una persona que trata de tomar ventaja de cualquier situación. Sobre este tema en específico, Andrés explicó que las características con las que se identifica tanto a costeos como serranos dependen de un elemento: el clima. “Los costeos por el calor, porque siempre están afuera se relacionan con las personas de manera abierta y son más extrovertidos, contrario a lo que pasa con las personas de la Sierra que justamente por el frío se encierran en sus casas, al tener menor contacto con la gente se vuelven más tímidos, más introvertidos” (Andrés Cárdenas, grupo focal ‘Ratas, ratones, rateros’).

Sobre este tema, los resultados del análisis de contenido cualitativo evidenciaron elementos representativos que resaltan diferencias entre Costa y Sierra, así como en representaciones de estratos socioeconómicos de los personajes de la historia:

<p>Elementos que diferencian a la región Sierra con la región Costa y sus clases sociales</p>	<p>-Acentos y jergas de los personaje: Sierra: utilizan la ‘F’ al final; arrastran la R; utilizan artículos antes del nombre. Costa: utiliza la palabra “familia”, “broderes”, “caleta”, entre otras.</p>	<p>-Se muestran barrios peligrosos o marginales en la representación de Guayaquil, mientras que en Quito hay un contraste entre barrios pobres y ricos.</p>	<p>-Quiteños son retratados como más inocentes y preocupados por temas morales que guayaquileños. - El aspecto sexual es tratado de forma distinta en personajes de Sierra y Costa.</p>
--	---	---	--

De este modo, se coincidió en una de las percepciones que planteó Andrés Cárdenas, respecto al carácter del serrano versus el costeño, que se vio reflejado en las escenas como por ejemplo cuando en el prostíbulo Salvador prefirió no tener sexo con la prostituta pareja de Ángel; en la escena donde

Marlon prefirió no involucrarse con la muerte del maleante que iba tras Ángel y no ayudó a su amigo Salvador a ocultar el cuerpo; y en la revelación de Mayra de que perdió su virginidad con Ángel en una visita anterior a su primo Salvador, donde ella explica alejándose después de darle un beso a Salvador que sí había tenido relaciones sexuales.

Uno de los aspectos que vale la pena destacar es que las personas dentro del grupo focal dijeron en un inicio sentirse identificadas con la temática. Explicaron que uno de los temas centrales de la película es la delincuencia, situación que en su mayoría dijeron haber experimentado. Las opiniones fueron divididas ya que 3 personas del grupo, 2 de la Costa y 1 de la Sierra, asociaron la delincuencia con la región Costa, mientras que los demás indicaron que la delincuencia no es parte de un solo sector del Ecuador sino de todo el país en general.

Sobre el tema de la delincuencia, Andrea Luna explica que es algo que pasa en el barrio donde vive en Guayaquil, ella comentó que “desde mi casa escuchas ‘ladrón, ladrón, cógelo, cógelo’ y van atrás, así tal cuál pasaba en la película, con armas y todo” (Andrea Luna, grupo focal ‘Ratas, ratones, rateros’). Es así que Andrea reconoce que hay delincuencia en el país pero al haber vivido tanto en Quito como en Guayaquil, dice que para ella el tema fue palpable al momento de regresar a su ciudad natal.

Christian León, crítico de cine, indica que “lo que hace ‘*Ratas, ratones, rateros*’ es lo que pasa con muchas películas latinoamericanas, desintonizan con toda una sensibilidad contemporánea de un espectador que está más modelado por los Mass Media, (...) esa película tiene toda esa sensibilidad y va muy bien con los jóvenes, con las audiencias juveniles y bueno también interpela audiencias más adultas que, de alguna manera, se identifican muchas veces con la violencia o la desmembración familiar que se observa en la película” (León, 2015).

Por otro lado, Alain, uno de los integrantes del grupo focal, advierte que a pesar de que existen características con las que generalmente se asocia a serranos y

costeños, no son rasgos con los que todos puedan verse reflejados. “Debemos tomar en cuenta que somos un país multicultural y pluriétnico, no se puede afirmar que todos los guayacos somos *vivos* o todos los serranos son *caídos de la hamaca*” (Alain Ramírez, grupo focal ‘Ratas, ratones, rateros’). Esta idea planteada por Alain fue compartida por todos los miembros del grupo, para ellos el Ecuador es un país “multicultural y pluriétnico” y desde allí se pueden ver varios elementos dentro de la cultura popular y la identidad local que se explicará en el siguiente punto.

Dentro de los tres momentos analizados, se encuentran rasgos y detalles que fueron receptados tanto dentro del análisis de recepción del filme, como por los espectadores y los críticos. Existen rasgos que, a pesar de que la audiencia considera que refleja una realidad parcial del país, sí reconocen a personajes o situaciones como familiares o cercanas a su entorno. Se marca una diferencia entre región Costa y región Sierra, como antagónicas, al presentar a sus personajes como opuestos a pesar de pertenecer a una misma familia. Esta diferencia y contraposición entre regiones se tratará más adelante.

Finalmente, los participantes fueron consultados sobre si creen o no que esta película representa al país o a la “ecuatorianidad”. David Luna afirmó que la cinta “representa a un grupo social (...) me parece que no es la parte bonita y no debería estarse promocionando ese lado aunque sea en parte cierto” (Grupo focal ‘Ratas, ratones, rateros’, David Luna, 2015). De igual forma, Andrés Cárdenas afirma que “El Ecuador es multidiverso en muchos ámbitos y no representa en su totalidad lo que es la *ecuatorianidad*” (Grupo focal ‘Ratas, ratones, rateros’, Andrés Cárdenas, 2015). Aunque el público identificó situaciones, lugares y otros elementos en los que coinciden que son parte de la “cultura ecuatoriana” no creen que la cinta representa al país, debido a su diversidad cultural.

3.2.2 Elementos de la cultura popular

La banda sonora de un largometraje juega un papel importante para ubicar a la audiencia en un momento y lugar. En el caso de ‘Ratas, ratones, rateros’ esta

logra situar a las audiencias en un Ecuador moderno y acorde a la época en que fue estrenado el filme. Incluye temas como: Que te Vas (El Retorno de Exxon Valdez), Fin de Milenio (Sobrepeso), Guajira Mora (Los Perros Callejeros), El Principito es un Guambra de la Calle (Sal y Mileto), Secreto (Sergio Sacoto), Tamme (Tanque), Vasija de Barro (Sobrepeso), Niña Mala (Hugo Idrovo), La Dama Helada (Cruks en Karnak). Buena parte de las canciones buscan que la audiencia se acerque a la rebeldía de Salvador, quien está tratando de imitar a su primo Ángel.

En la banda sonora se puede identificar elementos de la cultura popular como la reinterpretación de 'Vasija de Barro', una de las canciones más populares en el Ecuador, compuesta por el dúo Benítez-Valencia. La versión que se escucha en la cinta es la reinterpretación de la agrupación cuencana Sobrepeso, banda de rock progresivo y metal experimental.

Dentro de las canciones escogidas para la banda sonora está 'El Principito es un Guambra de la Calle', canción del grupo de rock quiteño Sal y Mileto. El tema relata la historia de un niño de la calle, donde con líricas como "Véndeme más flores. Lléname el alma de chicles y que mi vida no vale nada", permite que el público relacione temas de marginalidad que se desarrolla la historia con su musicalización.

Con relación a la banda sonora de la película, Andrés Cárdenas explica que la banda sonora no se puede clasificar en sólo quiteña o solo guayaquileña, pero lo que hacía es contar la historia, cada escena con la música de un país, "cuando le disparan al papá de Salvador, ponen 'Soledad' que es un tema muy triste de Sal y Mileto" (Andrés Cárdenas, grupo focal 'Ratas, ratones, rateros').

Por otro lado, los escenarios en los que se desarrolla la trama permiten que la audiencia se conecte con lugares que conoce o son representativos tanto de Quito como de Guayaquil. En lo que respecta a la matriz del análisis de contenido cualitativo de la cinta, se incluyó una sección en la que se identifican lugares que son importantes en la trama y que a continuación se detallan:

<p>Escenarios en los que se desarrolla la historia:</p>	<p>Casa de Salvador: Ubicada en el centro-sur de la capital, es una casa de una familia de clase media-baja, donde residen Salvador, su padre y su abuela.</p> <p>Casa de Carolina: Ubicada en el norte de Quito, la casa de la prima de Salvador se diferencia por mostrarse como una residencia amplia, de una familia de clase media-alta.</p> <p>Prostíbulo (Guayaquil): Punto de partida de la historia, es un lugar en un sector de clase baja en Guayaquil.</p> <p>Sala de velación (casa en Guayaquil): Se vela al hijo de la 'chulquera' de Ángel, se muestran costumbres en la forma de velar en Ecuador.</p> <p>Casa de JC: Ubicada en el norte de la capital, es una casa perteneciente a una familia de clase alta, donde Ángel con el consentimiento de JC roba joyas, armas y varios objetos de valor.</p>
<p>Elementos relacionados a la cultura, identidad y ecuatorianidad</p>	<p style="text-align: center;">Visuales</p> <p>Barrio Las Peñas, Cementerio de San Diego, Centro de Quito, La Nariz del Diablo, Terminal de buses Guayaquil, calles guayaquileñas.</p>

Sobre este punto, dentro del grupo focal realizado, Andrea Luna explicó que se sintió conectada con su país cuando vio “lugares como Las Peñas, donde hay una persecución y esto demuestra la inseguridad que efectivamente existe en la zona” (Grupo focal ‘Ratas, ratones, rateros’, Andrea Luna, 2015). Además otro lugar que reconocieron los participantes fue el cementerio de San Diego, el más antiguo de la capital. En dicho cementerio ocurre la persecución de Ángel y se acciona el detonante de la trama, la muerte de uno de los hijos de la chulquera que le presta dinero para salir de la cárcel. Según Andrés Cardenas, participante del grupo focal, indica que a pesar de que la escena se supone que es en Guayaquil, “los quiteños fuimos capaces de reconocer el cementerio y ver plasmado en imágenes estos lugares emblemáticos de nuestra ciudad” (Grupo focal ‘Ratas, ratones, rateros’, Andrés Cárdenas, 2015).

Es así que escenarios, música, personajes, elementos de la cultura popular son los que hacen que la audiencia se conecte con su entorno. Sobre esto Juan Martín Cueva explica que “Cualquier forma de narración hace que se detone en la mente del espectador consciente o inconscientemente a un referente, son cosas construidas (...) Ahí, evidentemente, hay escenas en que están un poco exagerados los rasgos, pero tienen una base de realidad” (Cueva, 2015).

En conclusión, existen elementos dentro de la cultura popular entre objetos, lugares y sonidos que, más allá de provenir de la Costa o de la Sierra, son identificados como parte de la cultura ecuatoriana. Estas situaciones o elementos son contruidos para acercar al espectador a su entorno.

3.2.3 Construcción de los personajes en base a su lugar de origen

Para representar a esta realidad ecuatoriana de la que habla Cordero, se utilizó recursos para reflejar elementos de la cultura que están directamente encarnados por sus personajes. Por este motivo, Matthew Jensen, director de fotografía de la película, explica que uno de los elementos que se manejó para identificar a Ángel con la Costa y a Salvador con la Sierra fue la cromática. “El mundo de Ángel es Guayaquil, lo queríamos mostrar mucho más caliente y sofocante. El amarillo se convirtió en el color de Ángel, no sólo en su camiseta sino que también la iluminación fue más cálida en sus escenas” (Jensen, 1999).

Durante la película aparecen elementos que detallan aspectos relacionados a quién es Ángel y de dónde proviene o cuál es su contexto, por ejemplo: su llegada al terminal en Quito con la camiseta del Barcelona (equipo de fútbol guayaquileño). Respecto a este detalle en Cordero explica en una entrevista para el *making off* de la película que “La camiseta de Barcelona que utiliza Ángel fue utilizada principalmente porque si vas a Guayaquil ves a Barcelona por todo lado, visualmente la camiseta funcionaba muy bien con el personaje” (Cordero, 1999).

Otro elemento que destaca es su mano vendada que ocultaba que le falta un dedo, el cuál es una consecuencia de la vida delincencial que lleva. Se encuentran elementos más notorios como la jerga que utiliza, esta destaca en los diálogos con los demás personajes pertenecientes a la Sierra.



Figura 1. Llegada de Ángel al terminal terrestre de Quito

Tomado de: (Ratas, ratones, rateros 1999)

Christian León, catedrático y crítico de cine, indica que uno de los temas importantes tratados en el largometraje es la juventud, “es decir una mirada de los jóvenes sobre Ecuador, se representa por estas fisuras de regionalismo: el primer personaje es la Costa y el segundo es la Sierra y se representa con un final trágico, casi sin salida” (León, 2015).

Por otro lado, Salvador oriundo de la ciudad de Quito “viene de un mundo mucho más conservador, con él se manejó una iluminación más fría y otros colores para diferenciar su mundo. Con él se utilizó cámara en mano, se acercaba más a él pero con una sensación de incomodidad” (Jensen, 1999). La vestimenta también juega un papel importante en la descripción del personaje de Salvador, quien utiliza ropa abrigada con colores tenues, e incluso una gorra típica de la región andina en una de las escenas finales del largometraje.

Además, dentro de la producción se tomó en cuenta la sonorización o sonido para marcar diferencias entre los personajes, es así que Masakazu Shirane, director de sonido del filme indica que se marca una diferencia entre “el silencio en el mundo de Salvador, a comparación al mundo lleno de ruido de Ángel” (Shirane, 1999).

Respecto a la construcción de los personajes, Juan Martín Cueva expone que a su criterio el director de 'Ratas, ratones, rateros' "usa determinados rasgos estereotipados, un poquito caricaturales a veces en la personalidad o de la forma de ser de la gente para provocar una situación cómica o para que la atención sea mayor entre los personajes. Evidentemente, hay escenas en que están un poco exagerados los rasgos, pero tienen una base de realidad. Todos los ecuatorianos sabemos que hay ese contraste, esa manera distinta de ser entre los costeños y los serranos" (Cueva, 2015).

También los participantes destacaron elementos importantes mencionados anteriormente como el uso de la camiseta del Barcelona por parte de Ángel, algo que a su criterio identifica claramente la relación del protagonista con su contexto. Respecto a la construcción del personaje 'Ángel', Juan Martín Cueva opina que "sí hay muchos rasgos en la manera de ser, de lo recursivos que son los costeños de origen popular, cómo se las ingenian para resolver situaciones, para conseguir cosas" (Cueva, 2015).

Sobre las características dadas tanto a Salvador como a Ángel, León explica que:

"Son formas de caracterizar a los personajes, en ese sentido, creo que funciona bien. La pregunta sería ¿por qué esta alusión a costa y sierra? Claro, es el tema del código del realismo social que es un mosaico de clases, de regiones, pero me parece que funciona en la película, tanto esta especie de coincidencia de la costa con un personaje y de la sierra con el otro simbólicamente, pero también toda la serie de viajes entre costa y sierra de ida y vuelta que caracteriza la trama de la película" (León, 2015).

De acuerdo a datos del CNCine 'Ratas, ratones, rateros' es la tercera película más taquillera en la historia del Ecuador, solo superada por 'La Tigra' de Camilo Luzuriaga y 'Qué tan lejos' de Tania Hermida (Trujillo, 2012). Durante una entrevista al portal UIO Magazine, se le preguntó a Cordero sobre si esperaba que su película fuera tan exitosa respondió

“No. Yo hice la mejor película que pude hacer en las condiciones en las que me encontraba. ‘Ratas, ratones, rateros’ se hizo con el modelo del cine norteamericano independiente de los setentas: poner plata propia y pedirle plata a todo el mundo. Tuvo un largo recorrido por festivales internacionales y el rato de exhibirla acá fue una locura, tuvo 135,000 espectadores en cines sólo con cuatro copias, una cifra sin precedentes en el Ecuador” (Cordero, 2011).

La mayoría de participantes del grupo focal concordaron en que la caracterización de los personajes que representa a la Costa y a la Sierra tienen detalles que los identifican con la región, pero que principalmente la relación más evidente es la de clase socioeconómica, ya que reconocieron que Ángel pertenece a una estrato socioeconómico bajo y por tanto solo representa a un sector de la población que reside en Guayaquil, y del mismo modo la representación de Salvador no es como la de “todos” los quiteños.

3.3 A tus espaldas

El segundo largometraje a tratar es ‘A tus espaldas’, dirigida por el cineasta y productor quiteño Tito Jara. Él estudió Comunicación en la Universidad Internacional del Ecuador, mientras trabajaba en una productora de televisión al mismo tiempo. Al salir de la universidad trabajó en una agencia de publicidad durante un año, luego en España hizo un posgrado de animación en 3D. Además realizó estudios audiovisuales en Cuba (Jara, 2011).

‘A tus espaldas’ es una película coproducida con Venezuela, parte del equipo técnico y la actriz Lily Alejandra provienen del país vecino. El guión del largometraje ganó la convocatoria de Fondos Concursables del Ministerio de Cultura de Ecuador y posteriormente, ganó de la categoría Desarrollo de proyectos audiovisuales del programa Ibermedia (conformado por naciones iberoamericanas y que da apoyo financiero a proyectos). Del mismo modo, la película ganó en la categoría Coproducción Internacional también en Ibermedia y resultó triunfadora en la convocatoria CNAC, en Venezuela, como

coproducción minoritaria. La película también obtuvo una beca Ibermedia en el seminario de coproducción de Asocine de Panamá, en 2008 (La Hora, 2011). A continuación se presenta un breve resumen de la cinta:

La trama de la película inicia con el protagonista Jorge Chicaiza Cisneros, un joven quiteño que vivió toda su niñez en el sur de la ciudad. Su madre se convirtió en migrante después de la muerte de su padre y le enviaba dinero desde España. Su verdadero nombre le pareció “cholo” por lo que decidió cambiarlo a Jordi Lamota Cisneros. Trabaja en un banco, se preocupa por que la gente nunca conozca sus orígenes, y aparenta ser un profesional de buena posición económica.

Jordi conoce a una hermosa colombiana llamada Greta, quien le cuenta que llegó al Ecuador para trabajar de modelo. Greta se encontraba en aprietos económicos, al no poder pagar el arriendo, sale de apartamento donde vivía. Jordi enamorado, le permite quedarse a vivir con él e inventa a sus amigos que es novio de Greta.

Jordi se entera que Greta trabaja en la prostitución y atiende a gerentes y empresarios. La colombiana descubre que uno de sus clientes es un notario muy conocido y tenía dinero guardado en fundas. Greta y Jordi, después de hablar de sus sueños, deciden provocar un infarto al notario, robar algunas fundas de dinero y escapar a la playa juntos.

Jordi debía pasar por Greta en la mañana, pero duda de su acuerdo y antes de tomar su decisión ella es detenida. Jordi huye con el dinero y compra una casa frente al mar, tal como lo había soñado.

3.3.1 Representación de la “quiteñidad”

En ‘A tus espaldas’ se representa lo ecuatoriano a partir de características y situaciones que enfrenta su personaje principal Jordi, quien es hijo de una migrante radicada en España, el dinero que ella le envía le permite tener acceso a bienes materiales y mejorar su estrato socioeconómico. La historia

se desarrolla en la ciudad de Quito y presenta una problemática respecto a dos zonas de la capital: el norte y el sur.

En el momento de la concepción de la historia, su director Tito Jara, comenta que “tenía ganas de contar determinados temas que me parecían muy cotidianos del contexto ecuatoriano y quiteño: quería tratarlo de una manera muy subjetiva, entonces fue eso una justificación en la creación de determinados personajes que, básicamente, se burlan de eso.” (Jara, 2015)

La construcción de los personajes se apoya en gran parte en la manifestación de sus costumbres y en el entorno en el que se desarrollan en base a imágenes y situaciones de la vida cotidiana. Juan Martin Cueva, director del CNCine, explica que en “*A tus espaldas* sí hay situaciones, sí hay rasgos, actitudes en las que uno, como quiteño, se identifica. No quiere decir que son hiperrealistas. Siempre hay un tono más o menos realista, más o menos exagerado, más o menos cómico en toda película” (Cueva, 2015).

Se identificaron dentro de los rasgos, situaciones y actitudes, en la matriz realizada, varias escenas donde Jordi reconoce una ruptura de la ciudad en base a la imagen de la Virgen del Panecillo. Este emblemático monumento tiene 30 metros de altura y fue inaugurado el 28 de marzo de 1975 en la cima del monte que lleva el nombre de “El Panecillo”, por su similitud con un pan pequeño. En cuanto a su ubicación la Virgen del Panecillo es visible desde varios ángulos de Quito. El monumento se ubica de frente al norte y centro de la ciudad y da la espalda a la zona sur, esta idea direcciona la trama de la película y forma parte de la perspectiva de la ciudad que tiene el personaje principal, Jordi. Él nació en el sur pero vive ahora en el norte y piensa que la ubicación de la Virgen del Panecillo marca la importancia de las zonas geográficas dentro de la ciudad.

Jordi tiene tres encuentros con la Virgen durante la trama de la película: El primero al inicio de la historia, cuando imagina que desde la plaza de Santo Domingo observa como la Virgen del Panecillo explota. El segundo cuando sale de paseo con Greta, le comenta que por dentro la Virgen no tiene nada “es

una Virgen hueca” y cuando ella le propone ir al sur de la ciudad, Jordi le dice: “Allá yo no voy ni muerto”. El tercer encuentro con la Virgen es después de enterarse que Greta ejerce la prostitución; se acerca a consumir alcohol y conversa con la Virgen a quien le cuenta que el sur “ha mejorado y hasta tienen centros comerciales” pero que eso no les ayuda en nada y finaliza con la frase “bichos raros aunque tengan centro comercial”.

Se evidencia que hay una relación directa entre zona geográfica y clase socioeconómica. En el caso del norte el personaje lo ve como una zona “más desarrollada”, más moderna; mientras que el sur es asociado con personas de clases socioeconómicas bajas. Aunque esta zona es parte de sus orígenes él la niega y critica de forma constante.

Al realizar el análisis de contenido de la película se encontraron varios elementos, entre ellos se destacan los lugares donde se desarrolla la trama debido a la importancia respecto a la diferenciación del norte y del sur de Quito. A continuación se presenta parte de la matriz que se relaciona con este tema:

<p>Escenarios en los que se desarrolla la historia:</p>	<p>El Panecillo: Lugar turístico que segmenta el norte y el sur de Quito, al que el protagonista hace referencia y se convierte en un punto clave para el desarrollo de la historia.</p> <p>Casa de la niñez de Jordi: Ubicada en el sur de Quito, la cual marca el complejo de Jordi por la discriminación zonal que sufre la ciudad.</p> <p>Banco Progresista: Lugar de trabajo del protagonista, en el cual sufre el reencuentro con la vergüenza sus raíces.</p> <p>Hotel (fiesta del banco): Importante locación para la trama debido a que muestra la segregación de clases sociales.</p> <p>Av. De los Shyris (Tribuna): Lugar de encuentro en el norte de Quito, de la clase social media, donde Jordi demuestra que mantiene sus raíces y costumbres.</p>
--	---

Para comprender la óptica de la audiencia frente a la problemática antes mencionada, se realizó un grupo focal conformado por 6 personas: María Augusta Campbell, Xavier Riera, Carlos Andino, Pamela Herrera, Santiago Aguirre y Alicia Palacios. Los tres primeros residen en el sur de Quito, mientras que los tres últimos residen en el norte de la capital.

Con el objetivo de conocer sus apreciaciones frente a la representación de “lo ecuatoriano”, en este caso específicamente sobre la quiteñidad, se realizaron 12 preguntas donde se pedía a los participantes que indiquen, cuál es la temática central en la película, elementos de la cultura popular, características representativas tanto de Jordi como de sus amigos, similitudes o diferencias entre residentes del sur y del norte, y si dentro de estas aristas ven un reflejo de su realidad o de la realidad del Ecuador, en general.

Durante la ronda de preguntas los participantes coincidieron en que se presentan componentes dentro de varias escenas que sí muestran lo que es Quito, según su contexto. Por ejemplo, escenas como la de Jordi bebiendo en la tribuna de los Shyris con sus amigos, son situaciones que han experimentado los participantes o por lo menos conocen a personas que lo han hecho. La costumbre de comer encebollado, plato típico ecuatoriano, después de una fiesta es otro elemento con la que se sienten identificados dentro de su contexto social.

Sobre la representación del norte y sur de Quito en el grupo focal se generaron opiniones contrarias, la mayoría de los integrantes, entre ellos Calos Andino, manifestó que las representaciones no tan cercanas a la realidad. Para Alicia Palacios se evidencia una exagerada “de una ciudad que en realidad debería ser una sola” (Grupo focal ‘A tus espaldas’, Alicia Palacios, 2015).

Sin embargo, desde la perspectiva de María Augusta Campbell la película logra representar dos elementos importantes con los que ella se identifica: la “sal quiteña” y la caracterización de los quiteños “incluso la diferenciación que hay entre la parte del norte y el sector sur” (Grupo focal ‘A tus espaldas’, María Augusta Campbell, 2015), diferenciación que se retomará posteriormente.

Juan Martin Cueva indica que a pesar de no haber visto cifras en detalle, está seguro que la película funcionó muy bien en Quito y “sé que también funcionó muy bien en Venezuela, pues tuvo como quince mil espectadores, es decir, no es un película localista” (Cueva, 2015).

En base a la respuesta de los participantes, se concluye que la quiteñidad desde su perspectiva es una construcción de lugares, situaciones y personajes, entre otros elementos que forman parte de un todo que son los quiteños. Se destacaron varias intervenciones en las cuales se apuntó que no hay diferencias entre rasgos de personas del norte o del sur, sino entre clases socioeconómicas.

3.3.2 Elementos de la cultura popular

A fin de examinar escenarios o características que se destaquen en la película tanto del norte como del sur de Quito, se realizó un análisis de contenido cualitativo en el que se exponen los elementos encontrados para, posteriormente, compararlos con la mirada de su director y con la percepción del público. Parte de la misma se puede encontrar a continuación:

<p>Elementos que diferencian al norte del sur de Quito y sus clases sociales</p>	<p>Virgen del Panecillo y cómo le da la espalda al sur y al norte la parte frontal de la estatua. Barrios marginales al sur con calles de tierra, en el norte edificios y discotecas.</p>	<p>Auto tunning (luces de colores y grandes parlantes).Cholómetro, cuestionario donde preguntan características de la vida de un "cholo". Comida tradicional versus comida "americana".</p>	<p>Acentos en los diálogos de los personajes, por ejemplo la palabra "güevon" utiliza Luis Granada y Jordi pero con una forma de hablar distinta</p>
---	---	---	--

Durante la introducción de *'A tus espaldas'*, se escucha la voz de Jordi explicando la ubicación de la Virgen del Panecillo, recalando que da la espalda al sur de la ciudad y que él nació en el sur:

“La naturaleza dividió a Quito en dos con una loma que siempre supo lo que hacía. El Panecillo, ubicó al norte a los ricos y encerró en el sur a los pobres, intentando que no nos mezclemos, que no nos miremos. Por supuesto las autoridades sellaron el acuerdo y colocaron sobre la loma una gran estatua de una Virgen que observa y bendice al norte, mientras ignora y da la espalda al sur. Yo nací en el sur” (*A tus espaldas*, 2011).

Dentro de a la graficación de las escenas, se muestra la ciudad dividida en 2 mostrando diferencias sustanciales en la arquitectura de la misma. El sur se muestra en las escenas iniciales donde se cuenta la historia de la infancia de Jordi, vivía en una vivienda humilde, en un barrio con calles de tierra o adoquines y casas pequeñas. Por otro lado, las escenas que muestran el norte de la ciudad incluyen edificios altos y lujosos, discotecas, calles asfaltadas llenas de automóviles y la nueva residencia de Jordi es una suite en un edificio moderno.

Por otro lado, cuando se le consultó al director de la cinta, Tito Jara, respecto a qué elementos de la cultura popular mostró en la película dijo que “Seguramente muchísimas cosas se destacan pero no hay algo que haya querido destacar en especial” y aclaró que la representación de Quito Norte y Quito Sur se hizo “Desde una versión súper subjetiva y ni siquiera una versión de la que yo crea” (Jara, 2015).

Desde la lectura de los integrantes del grupo focal, Jara presenta varios elementos que se pueden considerar como parte de la cultura popular como los “*autos tuning*”. Desde la perspectiva de Alicia Palacios, este recurso representa un elemento común de la cultura popular de la capital en lo que se refiere al quiteño que intenta demostrar cierto nivel socioeconómico para encajar dentro de un círculo social y el valor que le da a tener auto como señal de status. Ella comentó que esas características provienen de “un personaje de la literatura, el Chulla Romero y Flores es un personaje que aparenta lo que no es, (...) no es algo nuevo, es parte de la identidad del quiteño” (Grupo focal ‘A tus espaldas’, Alicia Palacios, 2015).

Por otro lado, otro de los rasgos del quiteño identificado en la matriz de análisis de contenido cualitativo fue la forma particular de hablar. A continuación se presentan algunas de las frases destacadas en la cinta:

Diálogos con utilización de jergas o diálogos con referencias a elementos ecuatorianos	Jorge Cisneros	JuanFer	Xavi
	<p>“¿Tú eres el cholo con el que Greta está viviendo?”</p> <p>“Después de que probó la dosis se quedó”</p> <p>“Ahora si ven y nos damos chucha”</p>	<p>Longo alzado</p> <p>“Una hembra como esa no es para vos”</p> <p>“No seas mentiroso maricón si le estamos viendo a la Greta con el ingeniero”</p>	<p>No pana, si aquí nos ve el ingeniero, va a pensar que le estamos espiando.</p>
	Luis Granada	Mamá Jorge Cisneros	Greta
	<p>“¿Tú eres el cholo con el que está viviendo Greta?”</p> <p>“¿Con quién crees que estás hablando cholo de mierda?”</p>	<p>“Mijito tengo que irme, la plata no nos alcanza”</p> <p>“¿Cómo has estado chavalete?”</p>	<p>“Vos tenés cara de que te gusta el encebollado”</p>

Los integrantes del grupo focal identificaron el uso del lenguaje del quiteño con palabras como “güevon”, “longo”, “cholo”, “pana”, entre otras. Además los participantes reconocieron el acento del quiteño con arrastrar la ‘R’ y utilizar la ‘f’ después de una vocal al final de la frase.

Cuando se le preguntó al director de ‘A tus espaldas’ sobre la construcción de sus personajes con relación al lenguaje, comentó: “Para mí fue muy importante que hablen como lo que son. Muchísima gente me dice: ¡qué forma tan exagerada de hablar, como si así hablaran los quiteños! y lo que pasa es que así hablamos los quiteños, la gente no está acostumbrada a verse reflejada en la pantalla grande” (Jara, 2011).

Uno de los elementos que se identificó en la matriz de análisis y que los participantes del grupo focal recordaron fue el “cholometro”. Este test consiste en desplegar una serie de características y prácticas que tiene la gente “chola” y de acuerdo a la cantidad de coincidencias se clasifica a las personas en categorías como: “aniñado”, “típico cholo”, “recontracholo”, entre otras. Pamela Herrera, indica que le pareció gracioso y “es algo que se puso de moda y mucha gente que conozco lo usó” (Grupo focal ‘A tus espaldas’, Pamela Herrera, 2015).

Elementos de la vida cotidiana y los modismos de lenguaje quiteño permitieron que la audiencia coincidiera en que los “quiteños somos así” (Grupo focal ‘A tus espaldas’, Santiago Aguirre, 2015) sin que haya diferencia entre norte y sur para Santiago. Otro de los participantes, Carlos, concordó con esta idea pero señaló que el director, a su criterio, trata de crear una brecha entre el norte y el sur, algo que para él es inexistente.

A pesar de la identificación de los participantes con su ciudad, el director de la cinta indicó que representó a Quito desde una versión que muestra sus vivencias y encuentros con personas que formaron parte de su vida universitaria, que desembocan en aseveraciones “completamente falsas”. “Si yo digo que ‘en el sur vive la gente pobre y en el norte vive la gente rica’ no es verdad. Cualquier persona sabe que eso es completamente falso” (Jara, 2015).

En lo que respecta a la percepción del público frente a elementos de la cultura popular se puede concluir que las escenas logran identificar a los participantes con su entorno, pero nuevamente les genera malestar las marcadas diferencias entre la representación del Quito Norte versus el Quito Sur. Es importante recalcar que según el director de ‘A tus espaldas’, las ideas plasmadas sobre norte y sur de la capital no son a su criterio cercanas a la realidad. Su intención fue mostrar recuerdos de su juventud, personajes y situaciones que fueron parte de su vida, y no retrata una generalidad respecto a lo que sucede en ambos sectores de los que se habla en la cinta.

3.3.3 Construcción de los personajes en base al lugar donde residen

A diferencia de la primera cinta analizada, no se puede notar una diferencia mayormente importante en la vestimenta del protagonista y su antagonista, debido a que la historia se desarrolla principalmente en un ambiente laboral y ambos personajes utilizan terno.

A pesar de ello, sí se identifica a los personajes con una cromática diferente. Jordi es un hombre de clase media que vivió en el sur y que durante la cinta se destacan aspectos y situaciones que lo involucran y representan a un sector

popular, como el automóvil que maneja, la jerga que utiliza o los lugares que frecuenta, escenas donde los colores en las tomas son más brillantes. Por otro lado en el caso de Luis Alberto, es un hombre perteneciente a una familia de clase alta, dueña de un banco y que se maneja en un entorno de lujos y excesos. Se destacan escenas relacionadas con su trabajo, con familiares y con el notario que contrataba servicios sexuales de prostitutas a través de él, tomas donde la cromática es de colores fríos y tenues.

Durante la construcción de la historia, se visualiza una marcada diferenciación de clases socioeconómicas, como por ejemplo cuando Jordi se encuentra con su auto en el parqueadero del banco con sus amigos, llega Luis Alberto y estaciona su auto junto a ellos. La diferencia entre los vehículos, crea una brecha entre los estratos sociales a los que pertenecen. A pesar del intento de Jordi por aparentar pertenecer a una clase social más alta, mediante acciones como ponerle un sticker que indica que el motor del automóvil es de 1.800 y confesarles a sus amigos que en realidad es de 1.200 pero que lo hizo porque “la pinta del carrito da para más”. Existe una relación entre nociones estéticas y clase socioeconómica, y en este caso los intentos exagerados de demostrar algo logran justamente lo contrario a lo que pretende Jordi, que es parecer que pertenece a un estrato más alto.



Con relación al análisis de contenido cualitativo se identificaron algunos detalles de la película entre elementos visuales, ideológicos y sonoros a los que se debe hacer referencia para comprender la diferenciación que se hace entre el norte y sur de Quito en la historia.

	Visual	Ideológico	Audio
Elementos relacionados a la cultura, identidad y quiteñidad	<ul style="list-style-type: none"> - Virgen del Panecillo - Barrio marginal (sur) - Zona urbana con edificios altos (norte) - Auto <i>tunning</i> - Comida tradicional 	<ul style="list-style-type: none"> - Discriminación por sectores - Costumbres consideradas “cholas” o de personas de estrato bajo - Búsqueda del blanqueamiento en temas cotidianos como la alimentación 	<ul style="list-style-type: none"> - Suena La Virgen del Ají después de la explosión de la Virgen del Panecillo en el sueño de Jordi.

Se reconoce según la percepción de Jordi, a la virgen del Panecillo como el monumento que divide el norte y el sur, lugares a los que considera contrapuestos por su gente y características.

Otra escena donde se recalca el interés de Jordi por olvidar sus costumbres, es la escena del día después de que conoce a Greta. Esta inicia en la cocina de Jordi, donde le pregunta qué quiere desayunar y la colombiana le responde si tiene arepa u otro tipo de comida típica colombiana, a lo que él responde que sólo tiene víveres para un desayuno “americano”. La escena concluye con un diálogo de Greta diciéndole “vos tenés cara de comer encebollado”.

Para Christian León existe un argumento en común que se toca tanto en ‘Ratas, ratones, rateros’ y ‘A tus espaldas’ y es “el tema de clases sociales, que vuelve a estar presente vinculado a cierto de tipo de crisis familiar, crisis económica, crisis de valores y, en este caso, más que a Ecuador, se representa a la ciudad de Quito y la sociedad, justamente a esta separación clasista de la ciudad” (León, 2015). Sobre ‘A tus espaldas’ explica que se tiene “un mosaico con distintos estratos sociales (...) donde tienes, por un lado, los niños ricos representados por el jefe, el personaje central, y esta migrante colombiana (...) y por otro lado el estereotipo del sureño” (León, 2015).

Respecto a dicha separación clasista de la ciudad a la que se refiere León, su director explica que:

“Ese tipo de concepciones estereotípicas, por ejemplo, no las hacen las películas, no las hice yo, es algo que viene de la cotidianidad, es una lectura de las cosas que yo he visto. Entonces, ahora la gran pregunta es si estos productos de comunicación en cine legitiman esas ideas en las personas, es decir, si en realidad se las está criticando o si en realidad se está haciendo que los conceptos se impregnen más en la sociedad en esa posición estereotipada que, evidentemente, nos hace mal. Yo creo que culparle al cine o a una película de eso, sería sobre dimensionar las cosas brutalmente” (Jara, 2015).

Con relación a la pregunta que se plantea Tito Jara, si estos productos legitiman las ideas planteadas en un filme, Carlos Andino opina que “alguien que no conoce la ciudad de Quito, va a llenarse de prejuicios” (Grupo focal ‘A tus espaldas’, Carlos Andino, 2015). De igual forma, respecto a Quito y su representación manifiesta “no creo que no sea real, sino la manera peyorativa en que se muestra. Incluso cambian la forma en que hablan, en el sur hay gente que habla así, pero si vas a sectores del norte como *El Comité del Pueblo* o *Calderón*, también encuentras personas que hablan así” (Grupo focal ‘A tus espaldas’, Carlos Andino, 2015).

Dentro de la matriz de análisis presentada en el capítulo anterior, donde se habla de la jerga que utilizan los personajes, se explican algunas diferencias entre la forma de hablar de los personajes, principalmente entre Jordi y Luis Alberto. En el caso de los participantes del grupo focal coincidieron en que el quiteño tiene una forma particular de hablar pero no se realizaron distinciones en el modo de hablar de personas del norte versus personas residentes en el sur de la ciudad.

Se debe tomar en cuenta, sobre los diálogos analizados en la matriz, que se asocian de manera peyorativa ciertas costumbres ecuatorianas como la comida (en el caso del encebollado) o se utilizan palabras provenientes del quichua a modo de insulto (“longo alzado” o “cholo de mierda”). Esos ejemplos se encuentran en el cuadro antes mencionado.

Finalmente, vale la pena tomar en cuenta la conclusión de Alicia respecto a cómo adoptan los ecuatorianos su identidad y cómo reaccionan al verse reflejados en la pantalla grande, “Es parte de nosotros como ecuatorianos y pasa incluso en la película, que queremos mostrar solo lo bonito. Nos da recelo lo que puedan pensar de nosotros los demás, pero tenemos que ir mostrando todo lo que somos” (Grupo focal ‘A tus espaldas’, Alicia Palacios, 2015).

3.4 Importancia de las representaciones mediáticas

Esta investigación se realizó para mostrar la importancia que tienen los estudios de recepción sobre productos comunicacionales de alto alcance como el cine. Al conocer la incidencia social en el aspecto nacional del cine ecuatoriano y el manejo de temáticas y personajes se puede comprender cómo se está representando las identidades locales y la cultura popular y de qué manera la audiencia se relacionan con las películas.

El cine tiene una repercusión importante en la población ya que se trata de un medio masivo de comunicación, sobre esto Juan Martín Cueva explica que “todo tipo de investigación, información, datos, estadísticas, reflexiones con respecto al cine ecuatoriano son valiosísimas, porque es un sector que tiene poca información sobre funcionamiento del mercado, sobre la manera de relacionarse de la producción con el espectador” (Cueva, 2015). La sociedad ecuatoriana cuenta con un promedio de 220 pantallas dentro de 12 municipios a nivel nacional según el CNC, pantallas que reciben un promedio de 14 millones de personas anualmente (Trujillo, 2012, pág. 80). Además la venta informal de DVD’s aporta en también para la difusión del producto, por ejemplo en el caso de ‘A tus Espaldas’ se registró la venta de 50 mil copias de este largometraje, según datos del CNCine publicados en un reportaje de la revista Abordo.

Debido a la importancia del cine por ser un espacio que genera productos culturales masivos que pueden tener alcances sociales diversos y por los crecientes aportes económicos que está recibiendo desde las entidades estatales.

Además, hay que considerar su análisis por su rápido desarrollo en los últimos ocho años, después de la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico. El fondo ha tenido crecido desde el primer año de ejecución 2007, y solamente desde 2013 a 2014 casi triplicó el incentivo pasando de \$798.000 a un monto cercano a \$2 millones (Telégrafo, 2014).

Asimismo, se concluyó que la interpretación de ideas desde las audiencias permitirá conocer la aprehensión de las representaciones tanto en cuanto a personajes como a situaciones de la vida cotidiana del ecuatoriano y se planteó la siguiente duda: ¿Cómo afecta la puesta en escena de los imaginarios culturales populares y las identidades locales al público que los recibe?.

Tito Jara, director de 'A tus espaldas', concuerda con la importancia de estos análisis porque:

“Tenemos que tener una posición crítica ante lo que vemos, eso sí genera un proceso de comunicación interesante y también puede generar educación. Cuando tú te preguntas ¿por qué él hizo esto o qué quiso hacer?, generas lo que en la comunicación se llama la multiplicación dialógica del mensaje y eso puede tener muchísimas acepciones, pero siempre es positivo, siempre es positivo poder conversar de algo y decir si está bien o si está mal, de esta manera se está construyendo conceptos que sí son importantes, pero cuya fuente es el público” (Jara, 2015).

Además de la importancia de la investigación tomada desde qué es lo que audiencia está consumiendo, existe la parte comercial y las cifras que está arrojando actualmente la producción cinematográfica ecuatoriana, a lo que se refiere Christian León:

“Ahora mismo hay un boom en producción, estamos haciendo como 17 películas por año, se va consolidando el medio cinematográfico. (...) Ha aumentado el número de películas y el porcentaje que va a la

taquilla nacional ha disminuido, ¡es paradójico! Se hacen más películas pero se ven menos esas películas. Cuando uno se pregunta ¿y por qué? En lugar de estar cavilando cosas, se debe hacer investigaciones de audiencias, preguntarle a la gente qué opina del cine ecuatoriano, por qué no va a ver sus películas, qué quisiera ver y podría ser de mucha ayuda.” (León, 2015).

Acorde a las reflexiones anteriormente planteadas es que se concluyó que es parte de la responsabilidad del comunicador analizar los elementos que afectan y generan opinión dentro de su entorno. La lectura desde la rama de la comunicación permite identificar el mensaje y la semiótica dentro del mismo. En los casos anteriormente investigados, la intención fue plantear como el ecuatoriano recepta la “otredad” dentro su contexto de como serrano, costeño, quiteño del norte o quiteño del sur, que finalmente es parte de un solo país. Finalmente cabe destacar que desde el punto de vista de cineastas como Wlimer Pozo, las temáticas no se repiten ya que se vive un mismo contexto dentro del país y, según su criterio, es difícil que el ecuatoriano no se identifique con ciertos temas.

IV Reportaje multimedia

En este capítulo se presenta el proyecto web periodístico que complementará la investigación realizada mediante una plataforma que permitirá la interacción de las audiencias interesadas en el desarrollo del cine ecuatoriano. Se justificará el uso de los componentes que conforman el reportaje multimedia y las herramientas que generan interactividad dentro de la plataforma.

4.1 Plataforma *Contraplano*:

Justificación: Un proyecto web en el contexto periodístico concentra atributos fundamentales de la comunicación digital: hipertextualidad, multimedialidad e interactividad. Aunque el reportaje multimedia mantiene atributos de forma y contenido del reportaje tradicional, el lenguaje y elementos multimedia permiten que las personas que accedan a la web puedan profundizar la contextualización y comprensión del contenido a través de entrevistas, pastillas informativas y datos adicionales presentados en formatos como audio, video e imágenes que permiten mayor interactividad.

El reportaje multimedia rompe con la estructura lineal del reportaje tradicional y permite ampliar la información y contextualizar más respecto a la investigación o información planteada inicialmente.

Objetivo general:

Realizar un acercamiento a las dinámicas y problemáticas producción cinematográfico ecuatoriana desde las perspectivas de actores relacionados como: cineastas, audiencias y críticos de cine, para identificar las temáticas que se plasman en los largometrajes que han tenido mayor acogida a nivel nacional.

Target: El público al que va dirigido este producto comunicacional son personas entre 16 y 35 años, debido a que según datos del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), es el grupo que utiliza computadora y tiene acceso a internet. Además se tomó en cuenta el estudio de audiencias realizadas por el CNCine, donde indica que este grupo de edad ha visto cine ecuatoriano en los últimos 12 meses.

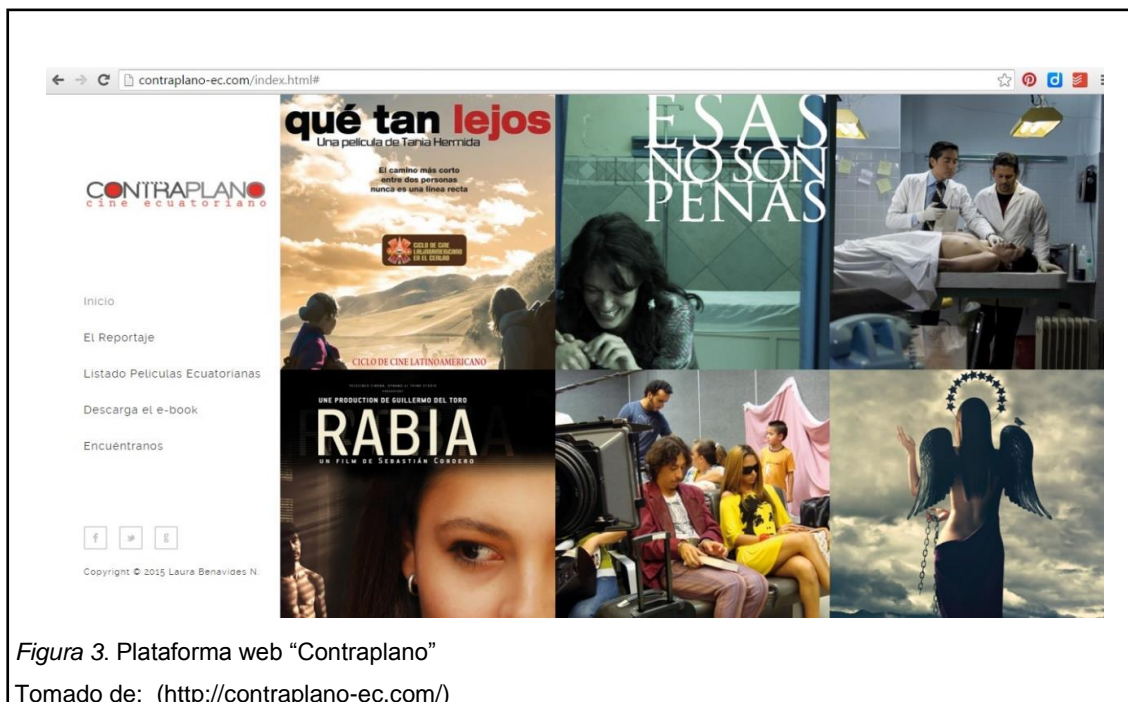


Figura 3. Plataforma web “Contraplano”

Tomado de: (<http://contraplano-ec.com/>)

4.1.1 Reportaje:

El reportaje ‘Cine ecuatoriano: industria creciente en recursos pero a la baja en audiencia’ aborda una de las problemáticas que presenta la producción cinematográfica nacional: aunque el número de producciones ha aumentado considerablemente desde el 2007 hasta la actualidad, cada vez son menos las personas que acuden a salas de cine para ver películas ecuatorianas. A continuación el texto que se encuentra en la plataforma web:

Cine ecuatoriano: industria creciente en recursos pero a la baja en audiencia

Después de una década de la aprobación de la Ley de Fomento al Cine Nacional, la producción cinematográfica del Ecuador ha crecido, pasando de dos estrenos anuales en salas de cine comercial en 2007 a 16 largometrajes en 2014. Sin embargo, las películas ecuatorianas cada vez tienen menos espectadores. Esto genera debates sobre cómo se encuentra el campo cinematográfico actualmente y cuáles son sus debilidades.

Uno de los factores que se relacionan con el aumento de producciones es la creación del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine) en el 2007. Esta entidad entrega cada año financiamiento para diversos proyectos de ficción y documentales. En 2014 el monto entregado fue de aproximadamente \$2'000.000 entre producción, post producción, guión, distribución y exhibición, realización de proyectos y otros productos relacionados tanto con largometrajes, como cortometrajes.

A pesar de esta inversión, los datos evidencian que las películas ecuatorianas tienen una audiencia reducida, sobre todo si se compara con la de filmes pasados como *La Tigra*, del director Camilo Luzuriaga, que en su estreno en 1990 logró 250 000 asistentes en las salas de cine comercial, o *Ratas, ratones, rateros*, de Sebastián Cordero, que tuvo 180.000 espectadores en 1999. En 2014 entre los 16 largometrajes presentados en salas comerciales se reunió solo un total de 84.084 asistentes, según datos del CNCine.

Durante las charlas realizadas en el festival Encuentros del Otro Cine (EDOC) 2014, Camilo Luzuriaga, cineasta y director del Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación, señaló algunas problemáticas del cine nacional; como que “se debe analizar aspectos como organización empresarial, el lenguaje, existe un déficit actoral y dramático, el público no logra identificarse con el personaje, es importante empezar a conocer al público y lo que este busca en las producciones”.

Por su parte, Christian León, investigador y crítico de cine, afirma que las mayores debilidades se centran en guión y actuación. Aunque cree que “en temas de fotografía o de sonido se ha logrado un estándar técnico importante”.

En un estudio de audiencia realizado en 2015 por la empresa Marketing Consulting para en CNCine, se señala que el factor más importante para el público al elegir una película es el género, seguido por su origen (extranjera o nacional), los actores que participan y, finalmente, el tráiler.

El mismo estudio revela que el 64% ha visto alguna vez una película ecuatoriana. El 27% ha visto por lo menos una película ecuatoriana en los últimos 12 meses, tomando en cuenta que el 57% dice asistir a las salas de cine una vez al mes, seguido por un 24% que lo hace cada 15 días.

Para Estefanía Mosquera, productora audiovisual, buena parte de las películas ecuatorianas no le parece atractiva al momento de elegir las, “yo voy al cine en busca de entretenerme y a pesar de que hay más variedad en temáticas siento que no cumplen con ese objetivo”. También señala que la última película ecuatoriana que vio fue en 2014 y que le pareció demasiado personal, no se identificó ni con los personajes ni con la historia. Desde su perspectiva “no todas las películas ecuatorianas son malas, pero es mejor hacer dos o tres estrenos al año que 20 en donde encuentras un poco de todo”.

Juan Martín Cueva, director ejecutivo del CNCine, afirma que “evidentemente a partir del momento en que el Estado ecuatoriano se dota de una legislación, de una institución y de unos recursos se ha desarrollado una cinematografía, aunque ahí puedan caber todas las críticas del mundo”.

Entre los cuestionamientos está el porcentaje que representa la audiencia que asiste a ver el cine nacional, comparado con la venta de entradas del resto de cine presentado en salas de cine comercial. Sobre esto se refiere Gabriela Montalvo, jurado en la convocatoria para fondos concursables del CNCine 2015, quien apuntó dentro de su intervención en los EDOC 2014, que en 2012

se vendieron 14 millones de entradas a salas de cine comercial de las cuales apenas el 1.4% pertenece al cine nacional, tomando en cuenta que se realizaron 6 estrenos durante ese año. Además acota que le preocupa la falta de público para producciones ecuatorianas donde cuentan con un porcentaje “que no supera el 2%, muy por debajo de la media regional”.

Por otro lado, Wilmer Pozo, cineasta y productor audiovisual, explica que hay otros temas que afectan dentro del consumo de cine ecuatoriano son canales de distribución alternativos, ya que “no todas las películas son para todo público”; un espacio donde se concentre la información de “lo que está pasando y dónde ver películas y cortometrajes, ya que incluso la página web del CNCine es para un público especializado y debe ser un espacio de acceso para todos”; y recursos económicos que “aunque los fondos son lo que volvieron una realidad el crecimiento de la producción nacional, faltan invertir recursos en promoción y marketing”.

Respecto al financiamiento de los largometrajes, Javier Andrade, director de la película *Es mejor no hablar de ciertas cosas*, en una entrevista para *Evolucionarios*, comentó que la película costo alrededor de \$380 000. Invirtieron \$120 000 y el CNCine mediante fondos concursables les entregó \$90000. La película obtuvo cerca de 60 000 espectadores, que representaba un monto cercano a \$120 000. Para los creadores “era importante recuperar el dinero” y tuvieron más gastos de lo inicialmente invertido. Andrade indicó que con la venta del DVD “llegamos a estar *tablas*”, concluyendo que no sabe si la industria del cine ecuatoriano es rentable, pero que “por lo menos ya no se pierde dinero”. Finalmente reflexiona diciendo que “el ecuatoriano todavía no va a ver cine ecuatoriano a las salas. Prefieren ver Iron Man que ver cine ecuatoriano. Debemos apostarle más al cine nacional y darle la misma oportunidad que le damos al cine americano o europeo”.

Pozo coincide con su colega Andrade, y manifiesta que “no se puede vivir del cine en estos momentos en el país pero hay que seguir haciendo el mayor esfuerzo para consolidar esta industria aún inexistente”. Además afirma que el

cine está en un momento de crecimiento “ahora, mientras tenemos esta conversación hay cineastas creando nuevas propuestas, en películas de terror, de acción y es emocionante pensar en lo que se viene”.

Christian León, coincide con Pozo y ve el crecimiento del cine ecuatoriano de manera optimista, “nuestro cine está en un momento de arranque, de emergencia y veo que hay mucho, especialmente en los jóvenes. Veo que a futuro el cine nos va a dar muchas gratas sorpresas”.

4.1.2 Reportaje testimonial (Video):

Este componente audiovisual de reportaje multimedia presenta desde el punto de vista de críticos y personas relacionadas a la industria cinematográfica y audiovisual, cuáles han sido las temáticas recurrentes en películas ecuatorianas y cómo se habla en algunas de ellas sobre: “ecuatorianidad”, “identidad nacional” y cultura popular.

El formato de reportaje testimonial tiene como característica que la información está comunicada exclusivamente por entrevistados y sin locución off. Puede usarse música, claquetas y caracteres para información. Tiene un enfoque informativo, humano y/o reflexivo.

Los entrevistados fueron Juan Martín Cueva, director ejecutivo del CNCine; Mónica Maruri, productora audiovisual y Christian León, docente, investigador y crítico de cine.

GUIÓN

SEC	PLANO	IMAGEN/TEXTO	AUDIO		TIEMPO
			SONIDO	LOCUCIÓN Entrevistado	
Escena 1: Intro		Tomas de películas ecuatorianas. "Ratas, ratones, rateros, a tus espaldas, pescador, Prometeo deportado, blak mama" "Ecuadorianidad y cultura popular en el cine ecuatoriano"	Música: Swing Original Monks - Caminito		00:00:00;00
Escena 2: Quito CNCine Juan Martín Cueva INT. Día.	Plano Medio	CNCine Tomas de películas ecuatorianas. "Cuando me toque a mi, mono con gallinas, ratas, ratones, rateros, blak mama, pescador"	Música: Macho Muchacho – Nunca me gustó Salinas	<i>Yo creo que el cine ecuatoriano es mucho más diverso de lo que a primera vista se percibe. Pienso que hay temáticas variadísimas y tratamientos de esas temáticas muy diversas, pero sí se pueden establecer algunas líneas permanentes que obviamente no están en todas las películas, pero que se repiten o que se topan en muchas de las producciones.</i>	00:00:27;29
Escena 3: Quito Terminal Terrestre Ángel EXT. Día.	Plano Americano Medio	Escena de la película "Ratas, ratones, rateros – Ángel llega a Quito mientras Salvador su primo lo espera con un amigo"	Música: Sonido ambiente		00:01:05;18
Escena 4: Quito Domicilio	Plano Medio	Domicilio	Música: Sonido ambiente	Tradicionalmente, el cine ecuatoriano	00:01:29;13

Christian León INT. Día.				había venido trabajando temas de identidad, de historia, lo social era muy fuerte	
Escena 5: Quito Casa Salvador Ángel y Salvador INT. Día	Contrapicado	Escena de la película "Ratas, ratones, rateros – Ángel y salvador conversan en el baño de la casa"	Música: Sonido ambiente		00:01:40;22
Escena 6: Quito Domicilio Christian León INT. Día.	Plano Medio	Tomas de la película "Mejor no hablar de ciertas cosas – Trailer de la película"	Música: Sonido ambiente Rocola Bacalao – Sueño americano	Pero también creo que hay una nueva generación que está debutando, que tiene preocupaciones mucho más diversas, que la generación anterior para la cual, por ejemplo, el tema de la identidad nacional era una deuda pendiente; el tema social.	00:02:05;16
Escena 7: Quito El panecillo EXT. Día.	Plano General Medio Primer Plano General	Tomas de la película "A tus espaldas – Intro de la película donde define rasgos entre el sur y el norte de Quito"	Música: Sonido ambiente Rocola Bacalao – Sueño americano		00:02:29;08
Escena 8: Quito Ministerio de Educación Mónica Maruri INT. Día.	Plano Medio	Ministerio de Educación Tomas de la película "Prometeo deportado– Ecuatorianos y mago reunidos dando explicaciones"	Música: Sonido ambiente	Pienso que Prometeo deportado mostraba otra cara del cine ecuatoriano. No digo que sea mejor ni peor, solo estoy diciendo que tiene que haber otras miradas, otras historias, no las mismas en las que estaban redundando los	00:02:55;17

				directores de cine	
Escena 9: Quito Aeropuerto Ecuatorianos INT. Día.	Plano Medio	Escena de la película "Prometeo deportado– Ecuatorianos en el aeropuerto, dando explicaciones"	Música: Sonido ambiente Arkabuz – Camino a Puerto Chino		00:03:12;1 1
Escena 10: Quito CNCine Juan Martín Cueva INT. Día.	Plano Medio	CNCine Tomas de la película "Ratas, ratones, rateros – Mostrando diferentes rasgos de Ángel y la diferencia entre el costeño y el serrano"	Música: Sonido ambiente Arkabuz – Camino a Puerto Chino	Pero evidentemente en el caso del personaje de Ángel en <i>Ratas, Ratones y Rateros</i> sí hay muchos rasgos en la manera de ser, de lo recursivos que son los costeños de origen popular, cómo se las ingenian para resolver situaciones, para conseguir cosas. Para conseguir entrar a una fiesta o para conseguir conversar con las peladas lo que sea, son ese tipo de elementos.	00:04:05;0 4
Escena 11: Quito Domicilio Christian León INT. Día.	Plano Medio	Tomas de la película "Ratas, ratones, rateros – Ángel y salvador en diferentes situaciones dentro de la película"	Música: Sonido ambiente El Retorno de Exxon Valdez – Que te vas	Están representados sierra y costa en los dos personajes y estos representan mucha dualidad: sierra y costa, ángel y demonio, bien y mal, introvertido y extrovertido. Entonces, lo que, hábilmente, hace Sebastián Cordero es hacer coincidir en esos dos personajes una serie de sucesos en donde se	00:05:02;1 6

				experimenta su diferencia de carácter, hay toda una construcción visual y sonora de cada personaje que se asocia con esas dos realidades regionales y culturales de la costa y la sierra.	
Escena 12: Quito Domicilio INT. Día.	Plano Medio Primer Plano Paneo	Tomas de la película "Mi corazón en Yambo – Paneo dentro de la casa de los Restrepo"	Música: Sonido ambiente Proyecto Santacoto – Heridas del alma		00:05:11;2 3
Escena 13: Quito Ministerio de Educación Mónica Maruri INT. Día.	Plano Medio	Ministerio de Educación	Música: Sonido ambiente Proyecto Santacoto – Heridas del alma	El documental Con mi corazón en Yambo muestra una cara de nosotros lo ecuatorianos, muestra una cara de la cultura policial, de la cultura en el país y del desarrollo de la democracia en el país.	00:05:23;2 4
Escena 14: Quito Plaza de la Independencia EXT. Día.	Plano General Contrapicado Americano Medio	Plaza de la Independencia Tomas de la película "Mi corazón en Yambo – Padre de los Restrepo, protestando todos los miércoles frente a Carondelet"	Música: Sonido ambiente		00:05:23;2 4
Escena 15: Quito Ministerio de Educación Mónica Maruri INT. Día.	Plano Medio	Ministerio de Educación Tomas de la película "Blak Mama – Rostros, culturas y costumbres representados en	Música: Sonido ambiente	Cuando llegamos a los concursos internacionales, porque la mayor parte de los directores de cine llevan las películas a los festivales	00:05:37;1 1

		esta película”		muestran diferentes caras de la forma de hacer cine, de nuestro rostro, cultura, costumbres, cosmovisiones y ninguna es descalificable, todas se complementan.	
Escena 16: Quito CNCine Juan Martín Cueva INT. Día.	Plano Medio	CNCine Tomas de películas ecuatorianas. “Pescador, a tus espaldas, Mejor no hablar de ciertas cosas – Estereotipos en el cine ecuatoriano”	Música: Sonido ambiente Esto es Eso – La virgen del ají	Todos los ecuatorianos sabemos que hay ese contraste, esa manera distinta de ser entre los costeños y los serranos, pero hay otras: entre lo popular y lo pelucón o lo aniñado, entre el tímido y el extrovertido, son formas de construir los personajes que efectivamente usan ese tipo de estereotipos.	00:05:56;1 3
Escena 17: Quito Ministerio de Educación Mónica Maruri INT. Día.	Plano Medio	Ministerio de Educación Tomas de películas ecuatorianas. “Blak Mama, Mejor no hablar de ciertas, Prometeo deportado –En el Ecuador se pueden contar historias depende del director”	Música: Sonido ambiente Esto es Eso – La virgen del ají	Hay ingredientes que son demostrar nuestra identidad, nuestra diversidad, nuestra riqueza y ahí se unen. ¿Es que acaso en el Ecuador no hay historias maravillosas, apasionantes, interesantes? En el Ecuador hay historias, hay que buscarlas y un buen director de cine las encuentra y las cuenta.	00:06:48;2 2
Escena 18: Quito	Plano Medio	Domicilio	Música: Sonido	Yo soy muy optimista. Pienso	00:07:07;1 5

Domicilio Christian León INT. Día.		Tomas de películas ecuatorianas. "Pescador, Blak Mama, Mejor no hablar de ciertas –Conclusiones y percepción del futuro del cine ecuatoriano"	ambiente Esto es Eso – La virgen del ají	que nuestro cine está en un momento de arranque, de emergencia y veo que hay mucho, especialmente en los jóvenes. Veo que se está cocinando ahí algo y seguramente, a futuro, el cine nos va a dar muchas gratas sorpresas.	
Escena 19: Créditos		Letras blancas sobre fondo negro " Producción Películas Música Agradecimientos Carrera de periodismo Logo Udl"	Música: Esto es Eso – La virgen del ají		00:07:30;06
Escena 20: Cierre		Animación del logo "Contra plano – cine ecuatoriano"	Música: Esto es Eso – La virgen del ají		00:07:53;06

4.1.3 Programa de entrevistas (Radio):

Este componente en formato de radio presenta una entrevista al cineasta y productor audiovisual, Wilmer Pozo, en la que se analizan las temáticas más recurrentes del cine nacional, las necesidades del público frente a una industria creciente y los niveles de aceptación por parte de las audiencias.

GUIÓN

001 CONTROL: IDENTIFICATIVO DEL PROGRAMA- PRESENTACIÓN

002 Presentadora: Wilmer muchas gracias por venir

003 Pozo: Gracias a ti

004 Presentadora: ¿Cómo era el cine ecuatoriano antes de *Ratas Ratones y Rateros*?

005 Pozo: Antes era difícil tener acceso a los elementos que te ayudaban a poder desarrollar la película en si porque la genialidad y la ideas siempre han estado ahí, entonces, más que nada en la cuestión de procesos técnicos se veía limitada, yo no sé si *Ratas ratones y rateros* marca como ese giro del proceso técnico, de todas maneras fue un gran esfuerzo pero la peculiaridad de esa película es eso, transgredió lo que se hacía hasta el momento, lo que era hacer propuestas normales, nada fuera de lo común por gente que tenía ese acceso técnico que había estudiado afuera y que lo podía hacer. Entonces, llega Sebastián Cordero y la “rompe” en 1999.

006 Presentadora: Hablando de géneros ¿Qué veías antes de eso?

007 Pozo: Los mismos temas que se hacían antes de *Ratas ratones y rateros* se siguen haciendo ahora que son como los que apelan a la cuestión social, la voluntad humana o desde un punto personal, pero solo se diferencian porque están contadas en otro espacio y tiempo nada más. Creo que es en eso lo que se diferencian sobre todo, existía un poco capacidad de hacer cine en ese entonces, ahora gracias a las nuevas tecnología existe un acceso amplio para que cualquiera haga cine.

008 Presentadora: A partir de la Ley de Cine existe una inversión para personas que obviamente quieren hacer cine, tienen más recursos y pueden aplicar a los fondos concursables. Ahora vemos que a partir de esto hay más estrenos anuales en salas de cine comerciales. ¿Tú crees que a mayores recursos hay mayor variedad en temática o en realidad desde ese punto mantenemos la misma línea de temas?

009 Pozo: Si, hablando desde el aspecto económico es cierto que el CNCine con su ejecución de manejo monetario ha incrementado una producción. No sé si se unen en cierto aspecto, porque lo que el dinero hace es crear cierta

facilidad para que haya el despliegue tanto humano como técnico. Esa variedad más bien responde a esa incursión, ese inicio a ese cine joven del Ecuador, a la creación de esas propuestas. Claro, tenemos gente que ya ha expuesto su cine y tal vez la preocupación está en la similitud de las películas o tratan todas lo mismo. No creo, todas siempre van a ser siempre diferentes porque en ese momento los autores han querido explorar algo personal, claro nos encontramos en un país donde todos vivimos la misma realidad entonces de ninguna manera nos vamos a desapegar de esta misma realidad y por ahí nos parece algo repetitivo, pues pensamos que no hay variedad.

Ahora, seguimos con este tema de los géneros eso sigue separado de la cuestión económica y es algo que en este desarrollo que estamos hablando, explotar, hay la Ley de Cine pero no hay normas que por cuestiones económicas o de parámetros, digan: “tienes que hacer de aquel forma” o te sentencian a una ejecución igual de tal forma. Entonces a la hora de explorar, tenemos licencia de hacer lo que nos da la gana básicamente, porque la verdad en este desarrollo de encontrar esa identidad está pasando eso, los chicos cineastas que crean sus películas y se enfocan en una realidad propia, está bien. Sí, después de la retroalimentación que tuvieron con el público mantuvieron su línea ética y su misma narrativa, está bien. El punto es que debe haber más producción, debe haber más flores en el jardín, se debe crear toda clase de propuestas. Claro, ahora tenemos que atravesar esto de lo social que etiquetamos como drama y explorar más, vamos ahora con el terror, vamos con esas cosas que no se ven aquí. Va con eso atreverse y hacerlo.

010 Presentadora: ¿Cuál es el motivo para que se sigan haciendo éste tipo de temáticas sociales y exista un grupo de cineastas que siguen explorando este tema?

011 Pozo: Creo que nos estamos refiriendo a un grupo de cineastas que mostraron su obra y estamos ejemplificando eso. Ahora hay otras propuestas que se están creando, entonces, tal vez después se puede hablar de cómo se visibiliza esas propuestas. Justamente está en ejecución el Festival de la Orquídea y me alegra mucho que ya se hayan estrenado películas como la de

Sandino Burbano, Carlos Larrea, que son propuestas diferentes que son cosas que de verdad van a romper ese esquema de que estamos hablando.

012 Presentadora: ¿Por qué crees que todavía no damos ese paso a hacer otros tipos de géneros que se han visto en muy pocas películas?

013 Pozo: Yo pensaría que ese estudio de marketing les sirvió para darse cuenta algo interno como empresa porque en realidad no interesaría mucho al CNCine, los cineastas vamos a ser fieles a nosotros mismos, de alguna manera vamos a responder tal vez a las encuestas a este proceso de respuesta que quiere la gente. En ninguna forma estoy alejando al público de lo que te quiero decir, pero creo que la creación responde a otras cosas, entonces creo que es interno lo del CNCine porque solo querían analizar un dato estadístico, pero de ahí creo que va por otro lado la cosa. Pensaría que sí se está haciendo y es chévere porque mientras se está haciendo esta entrevista, se está justo escribiendo un guion de terror, ahorita yo entiendo que están pos produciendo algo de terror. Entonces creo que tenemos esta ventana y creo que el otro año habrá un estreno, es chévere y excitante porque estamos viendo este desarrollo, nosotros estamos haciéndolo, pero nos quedamos con estos referentes que son los más destacados como el drama, la identidad social y la perspectiva personal.

Yo pienso que ya se va a ver porque estamos en ese proceso, no nos asustemos, ahora el problema debería ser qué pasa con las cosas que se hacen y con las cosas que ya están hechas sean de poco formato o mucho. Por ejemplo vino Tito Molina hizo una propuesta diferente pero no la vieron tantas personas, yo sé que después decían que no era para todo público, pero esas cosas hay que socializar, hay que mostrarlas, después el mismo público tendrá sus propias opiniones, pero al menos la vieron, no podemos quedarnos en ese discurso de que no es para este público y no mostrarlo no tiene mucho sentido, entonces es eso de qué pasa con las películas que ya están hechas, que se están haciendo que se harán.

014 Presentadora: ¿Le falta calidad al cine ecuatoriano o la audiencia no está acostumbrada a ver otro cine?

015 Pozo: Yo creo que no, de ninguna manera la calidad, ahora como lo dije antes tenemos licencias de explorar, experimentar y esas licencias nos damos desde el proceso de la pre producción y escritura de guion entonces por ahí si son cosas del fallo del guion y se ve reflejado en la película. No todos tienen esos problemas de guion y eso. Ahora claro, esta encuesta, yo pensaría que tal vez son personas que no han visto, la cosa es cómo hacer eso de mostrarles, porque tal vez vieron una o dos películas ecuatorianas y ya tienen el referente y quieren etiquetarle a todo el cine ecuatoriano bajo esa película entonces no es así, es más complejo. También podríamos hablar de los espacios de distribución, y el qué pasa con las salas de cine, ya te había confirmado que ya estamos haciendo nuevos trabajos, tenemos la ayuda del CNCine, tenemos la voluntad de jóvenes que hacemos cine independiente, entonces hay muchas cosas que mostrar.

016 Presentadora: ¿Qué tan fácil ha sido para ti producir cortometrajes? ¿Alguna vez has aplicado a los fondos concursables del CNCine?

017 Pozo: Si yo he hecho algunos cortometrajes, antes lo hacía como cine guerrilla, siendo fiel a lo que quería sacar enamorado siempre y con recursos mínimos. Ahora sigo con el proceso del cortometraje, fui director del proyecto “Cadáver destruido” que fue un largometraje que se tomó como documento, más allá que sea bonito o no, que soportes ver o no la película el cine ecuatoriano necesitaba. Entonces esas 127 personas que ayudaron a hacer esa película que fue colectiva, hicieron la historia del cine, yo lo veo así. Entonces me encuentro armando nuevos procesos para crear cortometrajes, ahora se me está volviendo más difícil porque estoy queriendo entrar a esos procesos más ordenados, que antes los hacía un poco más desordenados, hay muchas maneras de hacer cine y no sé si habrá alguna manera así como estricta, me obligo a buscar fórmulas para hacerlas. He presentado la carpeta para los fondos concursables y no sé qué pasa y eso habla mucho de mi trabajo, lo que me dice que tengo que seguir trabajando, eso también es la retroalimentación de muchas cosas.

018 Presentadora: ¿Consideras que tal vez la difusión de todos estos trabajos a los que se les está apoyando les falta un poco de trabajo?

019 Pozo: Falta mucho así mismo con el proceso de la creación de cine, creo que este tema de la distribución o difusión esta como para trabajarse, porque está trabajando a voces silenciosas y en crudo este tema. Justamente desde el año anterior en conjunto con la CINEMATECA tenemos una propuesta de “Regreso a la noche de los cortos” que es un espacio itinerante que trata de mostrar el cine en pequeño formato. Entonces ha sido chévere porque en el proceso de estos dos años se ha ido encontrando obras que no las vas encontrar en línea, en mi caso yo he utilizado una plataforma hermosa que es VIMEO. Encontrarse con esas obras que están perdidas en el cine es muy lindo, es un material exclusivo y encontrarse con ese público distinto. Esa sería como una propuesta pero yo pensaría que falta mucho, yo sé que hay chicos que se van a estudiar el marketing cinematográfico que egresan pero no trabajan en eso porque no puedes vivir del cine todavía. Debería haber más salas de cine alternativas que estén fuera del circuito pero se manejen de una manera formal, las mismas salas que tal vez manejen mejor su marketing, porque conozco como lo hacen para que no llegue al mismo público que no se centralice, mi mami tiene que conocer.

El mismo CNCine, por ejemplo como red social es igual de limitada, es como que esa página tiene su nicho específico, solo los que saben de cine se van a meter a ver y les ponen me gusta. Crear ese interés total, posicionar eso en todas las personas, el ¿Qué estará pasando? ¿Sera que están haciendo una nueva película? Generar esta cosa que vaya dentro de nosotros mismos, que ya esté el cine dentro de nosotros y eso es una cuestión de educación. Ya nos estamos educando, pero debe haber un refuerzo, unas técnicas que vengan desde la parte institucional, desde la parte de autor y como público también.

020 Presentadora: ¿No todas las películas son para salas de cine?

021 Pozo: Si, pero eso ya lo tienen desde el principio claro las personas que crean, tal vez si es para cierto tipo de público, por ejemplo hay películas que son para cierto tipo de público, como existe un público que es para adultos sabes que no es para niños. Claro hay propuestas audiovisuales que sirven para cierto tipo de plataforma puntualmente el internet y tal vez también hay ciertas propuestas audiovisuales que no necesariamente tienen que ser

películas pero son nuevas formas de exhibición. Sería interesante la creación de nuevos espacios, yo los quisiera llamar cines pero también pueden ser galerías, tal vez se va ampliar este rango de solo el cine. Debería haber un Ministerio de lo audiovisual para que no solo sea como el cine sino video arte, video danza y muchas propuestas que salen de la imagen en movimiento, aun así pienso que todo eso se centra en una fórmula que no está creada. Cómo la vendemos, no importa que no se estrene en la sala comercial pero la que se estrena en YouTube darle esa importancia, que todo el domingo a esa hora estén atentos a reproducirla.

022 Presentadora: ¿Qué crees que necesita el cine ecuatoriano para mejorar esta audiencia desde la parte del estado? ¿Qué podría ayudar para que el cine ecuatoriano crezca?

023 Pozo: Yo te podría decir primero desde mi cuestión como autor, seguir teniendo esa voluntad de seguir creando por una cuestión de placer que siento yo, creo que desde ahí al momento de crear una obra puedo transmitir eso a las personas que lo vean o al público para el que esté destinado transmito eso y creo que es importante, seguir creando, seguir haciendo cosas, fin, no parar de cualquier manera. Y como público si me gustaría ver que me bombardeen inteligentemente con propuestas de marketing, sobre todo que me hagan conocer, que me den opciones para elegir que siempre este como atento a lo que pasa en el cine, que yo no tenga que entrar a una página para ver lo que pasa, eso quisiera yo como audiencia, Yo como gestor genero estas proyecciones y es limitado lo que hacemos, caigo en lo que quiero, no hay la publicidad necesaria, los recursos son mínimos tal vez no hay recursos, el uso del internet como una arma fuerte es limitada, nosotros mismos lo hacemos, debería haber gente que se dedique a promocionar lo que está pasando, desde mi gestión debería cambiar. Definitivamente hay que trabajar para llegar a eso entre todos y aprender.

4.1.4 Galería de imágenes:

La galería de imágenes contiene fotografías del proceso de realización de la investigación que incluye fotos de los entrevistados e imágenes de las películas de las que se habla en la investigación y en el reportaje multimedia.



4.1.5 E-book:

En este componente del reportaje multimedia se presenta información sobre momentos importantes en el campo cinematográfico y películas destacadas durante el período 2006 (año de la aprobación de la Ley de Fomento al Cine Nacional) hasta el 2014. La información se muestra en formato de e-book y sirve como contextualización al tema central del proyecto periodístico web.

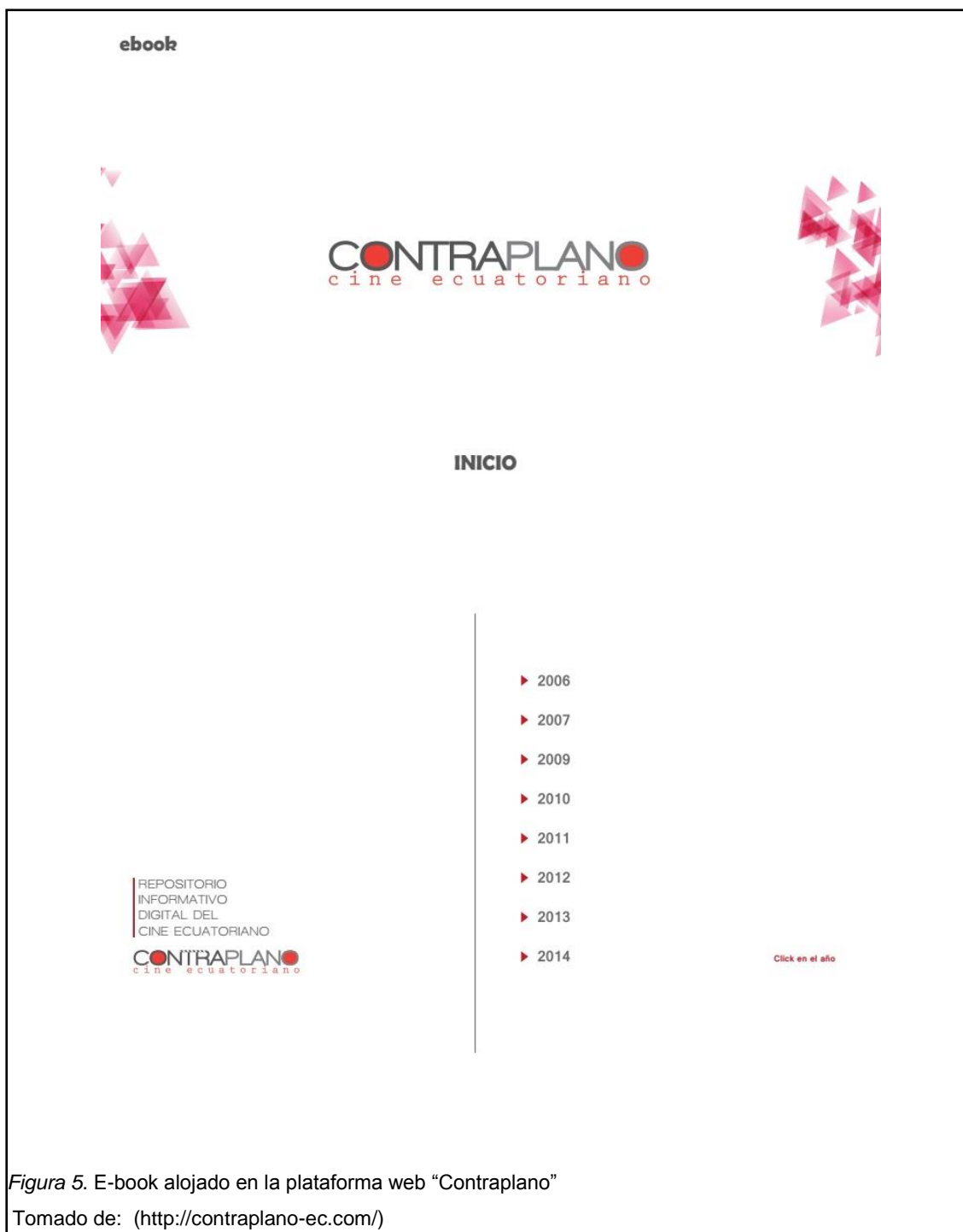


Figura 5. E-book alojado en la plataforma web "Contraplano"

Tomado de: (<http://contraplano-ec.com/>)



Figura 6. E-book alojado en la plataforma web “Contraplano”
Tomado de: (<http://contraplano-ec.com/>)

CONCLUSIONES

- El enfoque teórico seleccionado permitió entender a las películas ecuatorianas como parte de las industrias culturales y analizar a estas producciones cinematográficas como espacios en los que se generan representaciones sociales marcadas sobre temas como: "ecuatorianidad", "identidad nacional", cultura popular, identidades regionales y locales. De ahí la necesidad de realizar investigaciones que consideren lecturas comparativas de estas producciones en tres momentos: creación, producción y recepción.
- El campo cinematográfico ecuatoriano ha experimentado cambios en cuanto a su regulación y constitución. En 2006 se aprobó la Ley de Fomento al Cine Nacional y en 2007 se conformó el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine) que entrega cada año fondos concursables para impulsar la producción de cortometrajes y largometrajes de ficción y documental.
- Aunque es notable el incremento del número de películas generadas en Ecuador desde 2007 hasta la actualidad, una de las mayores problemáticas es la reducción de las audiencias. Los datos de CNCine muestran que cada vez el número de espectadores disminuye. Para algunos críticos y productores esto obedece a varios factores, entre ellos: problemas con la calidad de guiones y actuación dentro de las producciones ecuatorianas y falta de identificación con las temáticas abordadas.
- La investigación de campo realizada evidenció que en el caso de 'Ratas, ratones, rateros', la mayoría de personas entrevistadas en el marco de la realización de grupos focales creen que se habla de una "ecuatorianidad" marcada por la construcción de representaciones sobre

Sierra y Costa, a través de sus personajes centrales, que se muestran como opuestos. Para muchos de ellos, una forma de hablar del país con la que se sienten identificados se centra en esta división por regiones y personas marcadas por clases socioeconómicas distintas.

- Aunque dentro de "Ratas, ratones, rateros" los integrantes de los grupos focales de Costa y Sierra reconocen la distinción de identidades locales, de acuerdo a la pertenencia geográfica. Para la mayoría la cercanía y aceptación del filme se relaciona sobre todo con algunos elementos identificados con la cultura popular como canciones y lugares, la camiseta del Barcelona, formas de hablar y usos de palabras concretas que los ubica en lo que denominan como "la realidad ecuatoriana".
- "Ratas, ratones, rateros", desde la mirada de su director, muestra a un Ecuador marginal, esta perspectiva coincide con la lectura que hacen de esta cinta las audiencias. Por ello, logran identificarse pero a la vez varios de los participantes sienten que estas representaciones pueden ser estereotipantes, en relación a las regiones, sobre todo la Costa. Sobre ese aspecto, críticos como Christian León piensan que la cinta es parte de unas de las corrientes más fuertes en cine de América Latina que se centran en visibilizar la violencia existente.
- En cuanto a la película 'A tus espaldas', esta se centra en hablar de Quito, aunque se muestran fenómenos nacionales como el masivo proceso migratorio de ecuatorianos a España. Es necesario señalar que en el análisis de contenido cualitativo se evidencia una representación estereotipada entre dos zonas de la ciudad: norte y sur, a través de los personajes. Desde la mirada de los integrantes de las audiencias la lectura al respecto es similar; sin embargo, para su director, Tito Jara, esto no fue intencional, para él la película muestra solo sus recuerdos sobre Quito.

- Los participantes del grupo focal de la película "A tus espaldas" presentaron críticas o desacuerdo sobre todo a cómo se muestra el Sur, los discursos sobre esta zona de Quito y el personaje que lo representa: "Jordi". Sin embargo, estas representaciones para muchos de los participantes son exageradas de forma intencional, para hacer que la gente se conecte. Para otros, puede generar una mirada sesgada.
- Al igual que en la primera cinta, los participantes señalaron ciertas costumbres alimenticias o lugares que los acercaban a la ciudad. Otros elementos que relacionan con la cultura popular fueron para ellos las formas de hablar y las palabras que se utilizan. Pero para ellos las caracterizaciones de forma de hablar, aunque se dividen por zonas, se relacionan más con una división de clase socioeconómica. Para Jara, director de la cinta, la intención fue mostrar cómo hablan los quiteños y su naturalidad era un aspecto importante, sin hacer referencia a diferencias entre un sector u otro de Quito.
- Los grupos focales evidenciaron que el público recepta la trama y personajes de los largometrajes como una parte de la realidad ecuatoriana, donde hay una ruptura entre realidades contrapuestas como: Costa y Sierra; *cholo* y *aniñado*; ricos y pobres. También esta diferenciación entre dos sectores se volcó a que los ecuatorianos no les gusta verse reflejados de manera negativa ante las audiencias y prefieren que se muestre una cara positiva.
- Cabe destacar que dentro de la investigación, todos los participantes indicaron que a pesar de que existían elementos que reconocen como parte su cultura, sienten que los largometrajes no los representan como ecuatorianos frente a una audiencia internacional y una parte de ellos indicaron que no es la realidad que les gustaría que fuera mostrada en el exterior.

- Las representaciones sociales sobre diversos aspectos que se muestran en las producciones cinematográficas analizadas son objeto de múltiples lecturas que marcan los tres momentos: creación, producción y recepción. En el caso de las dos cintas analizadas, que son parte de aquellas que han tenido mayor aceptación en audiencias ecuatorianas, es claro que la mayoría de los integrantes de audiencias consultados creen que en ambas se habla de Ecuador y por ende de "lo ecuatoriano", en el primer caso a través de la división Costa y Sierra; y en el segundo a través de un Quito dividido entre norte y sur, lo que lleva a caracterizaciones problemáticas de identidades locales.
- Desde la perspectiva de los críticos de cine entrevistados, es necesario analizar cómo se sienten o no las audiencias representadas en las formas de hablar de diversos temas en las películas, cuáles son sus lecturas sobre las formas de hablar sobre el país y qué nuevas temáticas y narrativas son necesarias para lograr que las audiencias de películas ecuatorianas se incrementen. Esto desde una mirada que ve con fuerza al cine como un espacio importante de generación de discursos y prácticas sociales.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (1966). *Transparencias cinematográficas*. *Die Ziet*.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1944). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Adoum, J. E. (1998). *Ecuador: señas particulares*. Quito: Eskeletra Editorial.
- Adoum, J. E. (1999). La ecuatorianidad existe en un país heterogéneo. *Íconos*, 118-121.
- Appadurai, A. (1996). *La modernidad desbordada*. Minnesota: Ediciones Trilce.
- Avilés, M. (2013). *Análisis de la evolución del cine en el Ecuador desde un punto de vista técnico y cultural*. Quito.
- Áviles, M. (2013). *Análisis de la evolución del cine en el Ecuador desde un punto de vista técnico y cultural*. Quito: UDLA.
- Ayllón, M. (2011). Cine e industria cultural. Alexander Kluge. *Constelaciones, Revista de teoría crítica*.
- Balastro, A. (2013). *Análisis de contenido del cine ecuatoriano entre los años 2006 y 2012 apartir del estudio de tres casos: qué tan lejos, a tus espaldas y prometeo deportado*. Quiop: UDLA.
- Brito, J. J. (2013). *Entrevista a Tito Jara*. <http://www.desafioecuador.org/entrevista-a-tito-jara/>.
- Castro, J. P. (2005). La estética de la pobreza: Una cinematografía de lo inventado. *El Búho*, 110-113.
- Chartier, R. (1994). Cultura Popular: Retorno a un concepto hisyotiográfico. *Manuscrits*, 43-62.
- CNCine. (2015). *Listado de largometrajes de ficción desde 2006*. Quito.
- Cordero, S. (1999). Making off 'Ratas ratones y rateros'.
- Cordero, S. (2011). 'La respuesta del público todavía me sorprende'. *UIO Magazine (Pilar Cobo)*, <http://www.uiomagazine.com/perfiles-sebastian-cordero-03.html>.
- Cordero, S. (2011). La respuesta del público todavía me sorprende. *UIO Magazine*, <http://www.uiomagazine.com/perfiles-sebastian-cordero-03.html>.

- Cordero, S. (<http://www.eluniverso.com/2012/03/30/1/1379/sebastian-cordero-siento-he-logrado-lo-queria-lograr.html> de 2012). 'Siento que he logrado lo que quería lograr'. (V. Berrones, Entrevistador)
- Cueva, J. M. (Septiembre de 2015). Entrevista proyecto de titulación UDLA. (L. Benavides, Entrevistador)
- El Alternador TV, a. (Mayo de 2013). Especial de Sebastian Cordero. (C. Valencia, S. Cordero, & A. Crespo, Entrevistadores)
- Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. Buenos Aires (1992): Tusquets editores.
- Frankenberg, G. (2011). Teoría Crítica. *Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho*, 67-84.
- Freidenberg, F. (2004). *Los medios de comunicación de masas: ¿también son actores?* Salamanca: Universidad de Salamanca.
- García Canclini, N. (1986). Gramsci y las culturas populares en América Latina. *Dialéctica (N°18)*, 13-33.
- García Canclini, N. (1987). Ni Folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular? *Diálogos de la comunicación*.
- Granda, W. (2006). Cronología del cine ecuatoriano. *Cinemateca Nacional del Ecuador*.
- Hall, S. (1973). *Codificación y descodificación en el discurso televisivo*. Leicester: Cuadernos de información y comunicación.
- Hall, S. (1997). *El trabajo de la representación*. Londres: Sage Publications.
- Hall, S. (2010). Lo local y lo global: globalización y etnicidad. *Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales*.
- Hall, S., & du Gay, P. (1996). *Cuestiones de identidad cultural*. Londres.
- Horkheimer, M. (1972). *Teoría Crítica: Ensayos seleccionados*. Nueva York: Seabury Press.
- Ipar, E. (2011). *El doble sentido de la técnica en la cultura de masas, Adorno y la dialéctica del cine*. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata.
- Jara, T. (2011). Diario Expreso entrevista a Tito Jara, director de 'A Tus Espaldas'. (D. Expreso, Entrevistador)

- Jara, T. (Septiembre de 2015). Entrevista proyecto de titulación UDLA. (L. Benvides, Entrevistador)
- Jensen, M. (1999). Making off 'Ratas, ratones, rateros'.
- La Hora. (Febrero de 2011). 'A tus espaldas', película nacional más esperada en 2011. *La Hora*, págs. http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101098270/-1/%E2%80%98A_tus_espaldas%E2%80%99,_pel%C3%ADcula_nacional_m%C3%A1s_esperada_en_2011.html#.VhzNpPI_Oko.
- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Corporación Editorial Nacional.
- León, C. (2013). 2012: Nuevas búsquedas del cine nacional. *El Apuntador*.
- León, C. (Septiembre de 2015). Entrevista anteproyecto UDLA. (L. Benavides, Entrevistador)
- Maigret, É. (2004). *Sociología de la comunicación y los medios USA*: Fondo De Cultura Economica.
- Maldonado, C. (2014). El cine ecuatoriano entre la cantidad y la calidad. *Mundo Diners*, <http://www.revistamundodiners.com/?p=3505>.
- Mattelart, A., & Mattelart, M. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Osorio, S. N. (2007). La Teoría Crítica de la sociedad de la escuela de Frankfurt. *Universidad Militar "Nueva Granada"*.
- Quirós, F. (2003). Los estudios culturales: De críticos a vecinos del funcionalismo. *Periodismo II*.
- Restrepo, E. (2004). Teorías contemporáneas de la etnicidad: Stuart Hall y Michel Foucault. *Universidad del Cauca*.
- Reyes, P. I. (2009). *Teoría crítica de los medios de comunicación*. Universidad Nacional de Colombia.
- Romero, K. (2011). *El cine de los otros*. Quito: Abya-Yala.
- Shirane, M. (1999). Making off 'Ratas, ratones, rateros'.
- Telégrafo, E. (11 de Junio de 2014). El CNCine reparte . *El Telégrafo*.
- Telégrafo, E. (2012). *La memoria cinematográfica de Alberto Santana se revivirá en documental*. Obtenido de <http://www.telegrafo.com.ec/tele->

mix/item/la-memoria-cinematografica-de-alberto-santana-se-revivira-en-documental.html

Telégrafo, E. (7 de Enero de 2014). "El cine ecuatoriano está entrando a una nueva etapa". *El Telégrafo*, págs. <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/el-cine-ecuatoriano-esta-entrando-a-una-nueva-etapa.html>.

Trujillo, P. (2012). Las películas ecuatorianas más taquilleras. *Abordo*, 75-80.

Trujillo, P. (2012). Las películas ecuatorianas más taquilleras. *Abordo*, 75-80.

Universo, E. (2009). *Gabriel Tramontana Herrera, un gran apasionado del cine*. Obtenido de <http://www.eluniverso.com/2009/10/20/1/1380/gabriel-tramontana-herrera-un-gran-apasionado-cine.html>

Universo, E. (2014). Filmes ecuatorianos pierden acogida. *El Universo*, <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/12/30/nota/4386726/filmes-locales-pierden-acogida>.

Urteaga, E. (2009). Historia reciente de los estudios culturales. *Historia Contemporánea*, 219-259.

Vázquez, P. A. (2010). *La recreación de la ecuatorianidad en el imaginario simbólico de los filmes 'Entre Marx y una mujer desnuda', 'Ratas, ratones y rateros', 'Qué tan lejos' y 'Cuando me toque a mí'*. Cuenca: FLACSO.

Walsh, C. (2003). *Estudios culturales latinoamericanos*. Quito: Abya-Yala.

ANEXOS

ANÁLISIS DE CONTENIDO DE LARGOMETRAJES

<i>A tus espaldas</i>	
Dirección y guión:	Tito Jara
País:	Ecuador
Fecha de estreno:	2011
Duración:	76 minutos
Género:	Comedia, Drama
Actores:	Gabino Torres, Jenny Navas, Lili Alejandra, Nicolás Hogan
Música:	Gabino Torres - A tus espaldas, Sometimes Ok – Fausto Miño, La Virgen del Ají – Juanita Burbano ft. Esto es eso
Sinopsis:	<p>La trama de la película inicia con el protagonista Jorge Chicaiza Cisneros, un joven quiteño que vivió toda su niñez en el sur de la ciudad. Su madre se convirtió en migrante después de la muerte de su padre y le enviaba dinero desde España. Su verdadero nombre le pareció “cholo” por lo que decidió cambiarlo a Jordi Lamota Cisneros. Trabaja en un banco, se preocupa por que la gente nunca conozca sus orígenes, y aparenta ser un profesional de buena posición económica.</p> <p>Jordi conoce a una hermosa colombiana llamada Greta, quien le cuenta que llegó al Ecuador para trabajar de modelo. Greta se encontraba en aprietos económicos, al no poder pagar el arriendo, sale de apartamento donde vivía. Jordi enamorado, le permite quedarse a vivir con él e inventa a sus amigos que es novio de Greta.</p> <p>Jordi se entera que Greta trabaja en la prostitución y atiende a gerentes y empresarios. La colombiana descubre que uno de sus clientes es un notario muy conocido y tenía dinero guardado en fundas. Greta y Jordi, después de hablar de sus sueños, deciden provocarle un infarto al notario, robar algunas fundas de dinero y escapar a la playa juntos.</p> <p>Jordi debía pasar por Greta en la mañana, pero duda de su acuerdo y antes de tomar su decisión ella es detenida. Jordi huye con el dinero y compra una casa frente al mar, tal como lo había soñado.</p>
Escenarios en los que se desarrolla la historia:	<p>El Panecillo: Lugar turístico que segmenta el norte y el sur de Quito, al que el protagonista hace referencia y se convierte en un punto clave para el desarrollo de la historia.</p> <p>Casa de la niñez de Jordi: Ubicada en el sur de Quito, la cual marca el complejo de Jordi por la discriminación zonal que</p>

	<p>sufre la ciudad.</p> <p>Banco Progresista: Lugar de trabajo del protagonista, en el cual sufre el reencuentro con la vergüenza sus raíces.</p> <p>Hotel (fiesta del banco): Importante locación para la trama debido a que muestra la segregación de clases sociales.</p> <p>Av. De los Shyris (Tribuna): Lugar de encuentro en el norte de Quito, de la clase social media, donde Jordi demuestra que mantiene sus raíces y costumbres.</p>		
Elementos relacionados a la cultura, identidad y ecuatorianidad	Visuales	Ideológicos	Audio
	<ul style="list-style-type: none"> - Virgen del Panecillo - Barrio marginal (sur) - Zona urbana con edificios altos (norte) - Auto <i>tunning</i> - Comida tradicional 	<ul style="list-style-type: none"> - Discriminación por sectores - Costumbres consideradas “cholas” o de personas de estrato bajo - Búsqueda del blanqueamiento en temas cotidianos como la alimentación 	<ul style="list-style-type: none"> - Suena La Virgen del Ají después de la explosión de la Virgen del Panecillo en el sueño de Jordi.
Diálogos con utilización de jergas o diálogos con referencias a elementos ecuatorianos	Jorge Cisneros	JuanFer	Xavi
	<p>“¿Tú eres el cholo con el que Greta está viviendo?”</p> <p>“Después de que probó la dosis se quedó”</p> <p>“Ahora si ven y nos damos chucha”</p>	<p>Longo alzado</p> <p>“Una hembra como esa no es para vos”</p> <p>“No seas mentiroso maricón si le estamos viendo a la Greta con el ingeniero”</p>	<p>No pana, si aquí nos ve el ingeniero, va a pensar que le estamos espiando.</p>
	Luis Granada	Mamá Jorge Cisneros	Greta
	<p>“¿Tú eres el cholo con el que está viviendo Greta?”</p> <p>“¿Con quién crees que estás hablando cholo de mierda?”</p>	<p>Mijito tengo que irme, la plata no nos alcanza”</p> <p>“¿Cómo has estado chavalete?”</p>	<p>“Vos tenés cara de que te gusta el encebollado”</p>
Elementos que diferencian al norte del sur de Quito y sus clases sociales	Virgen del Panecillo y cómo le da la espalda al sur y al norte la parte frontal de la estatua. Barrios marginales al sur con	Auto <i>tunning</i> (luces de colores y grandes parlantes).Cholómetro, cuestionario donde preguntan	Acentos en los diálogos de los personajes, por ejemplo la palabra “güevon” utiliza

	calles de tierra, en el norte edificios y discotecas.	características de la vida de un "cholo". Comida tradicional versus comida "americana".	Luis Granada y Jordi pero con una forma de hablar distinta
--	---	---	--

<i>Ratas, ratones, rateros</i>	
Dirección y guión:	Sebastián Cordero
País:	Ecuador
Fecha de estreno:	1999
Duración:	127 minutos
Género:	Drama
Actores:	Simón Brauer, Marco Bustos, Cristina Davila, Irina Lopez, Fabricio Lalama, Jose Carlos Valencia
Música:	La Dama Helada II (Cruks en Karnak), Que te Vas (El Retorno de Exxon Valdez), Fin de Milenio (Sobrepeso), Persecución (Sergio Sacoto), Guajira Mora (Los Perros Callejeros), El Principito es un Guambra de la Calle (Sal y Mileto), Secreto (Sergio Sacoto), Tamme (Tanque), Vasija de Barro (Sobrepeso), Niña Mala (Hugo Idrovo), Tema Salvador (Sergio Sacoto), La Dama Helada (Cruks en Karnak)
Sinopsis:	<p>La película trata la historia de Salvador, un adolescente quiteño de clase media-baja y su primo, Ángel, un ex-presidiario guayaquileño. La historia empieza en un burdel de Guayaquil. Ángel es perseguido por dos personas que intentan matarlo. Huye y se esconde en un cementerio, donde burla a uno de sus perseguidores, lo golpea hasta dejarlo inconsciente. Ángel busca un lugar para quedarse en la capital, y llama a Salvador, su primo, para poder quedarse en su casa.</p> <p>Salvador se reúne con sus amigos Marlon y Mayra con quienes realiza robos menores antes de ir al Terminal Terrestre para recibir a su primo. Salvador huye con Ángel de su casa y busca refugio en la casa de su prima Carolina, quien se encuentra celebrando su graduación. Su novio JC, se involucra con Ángel al comprarle una pistola y drogas. Ángel roba un auto y dinero de la casa de Carolina para luego venderlo en Guayaquil, y así saldar la deuda con las personas que quieren matarlo.</p> <p>Al llegar a esa ciudad, se entera de que el golpe que le propinó al sujeto lo mató y huye nuevamente. Al regreso a</p>

	<p>Quito, Salvador se entera de que su padre está en el hospital, víctima de uno de los perseguidores de Ángel. Al regresar a casa se encuentran con la persona que apaleó al papá de Salvador, los intenta asesinar y Salvador lo mata de un golpe.</p> <p>Ángel después de hablar con el novio de Carolina planean simular un robo en su casa, para justificar la pérdida de un arma del padre de JC. Marlon decide ayudar a Ángel con el robo pero el dueño de casa llega, los sorprende y los amenaza con una pistola, a lo que el primo de Salvador responde pegándole un tiro primero y huyendo de la escena del crimen. Marlon recibió un disparo del padre de JC y Ángel lo deja en un dispensario médico. Durante el robo, Salvador se entera de que su padre fallece en el quirófano mientras lo operaban y se queda solo con su abuela.</p>								
Escenarios en los que se desarrolla la historia:	<p>Casa de Salvador: Ubicada en el centro-sur de la capital, es una casa de una familia de clase media-baja, donde residen Salvador, su padre y su abuela.</p> <p>Casa de Carolina: Ubicada en el norte de Quito, la casa de la prima de Salvador se diferencia por mostrarse como una residencia amplia, de una familia de clase media-alta.</p> <p>Prostíbulo (Guayaquil): Punto de partida de la historia, es un lugar en un sector de clase baja en Guayaquil.</p> <p>Sala de velación (casa en Guayaquil): Se vela al hijo de la 'chulquera' de Ángel, se muestran costumbres en la forma de velar en Ecuador.</p> <p>Casa de JC: Ubicada en el norte de la capital, es una casa perteneciente a una familia de clase alta, donde Ángel con el consentimiento de JC roba joyas, armas y varios objetos de valor.</p>								
Elementos relacionados a la cultura, identidad y ecuatorianidad	<table border="1"> <thead> <tr> <th data-bbox="485 1323 772 1357">Visuales</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="485 1357 772 1693">Barrio Las Peñas, Cementerio de San Diego, Centro de Quito, La Nariz del Diablo, Terminal de buses Guayaquil, calles guayaquileñas.</td> </tr> </tbody> </table>	Visuales	Barrio Las Peñas, Cementerio de San Diego, Centro de Quito, La Nariz del Diablo, Terminal de buses Guayaquil, calles guayaquileñas.	<table border="1"> <thead> <tr> <th data-bbox="772 1323 1075 1357">Ideológicos</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="772 1357 1075 1693">Diferencias de personalidad entre serranos y costeños.</td> </tr> </tbody> </table>	Ideológicos	Diferencias de personalidad entre serranos y costeños.	<table border="1"> <thead> <tr> <th data-bbox="1075 1323 1345 1357">Audio</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="1075 1357 1345 1693">Reinterpretación de 'Vasija de Barro', una de las canciones más populares en el Ecuador, compuesta por el dúo Benítez-Valencia</td> </tr> </tbody> </table>	Audio	Reinterpretación de 'Vasija de Barro', una de las canciones más populares en el Ecuador, compuesta por el dúo Benítez-Valencia
Visuales									
Barrio Las Peñas, Cementerio de San Diego, Centro de Quito, La Nariz del Diablo, Terminal de buses Guayaquil, calles guayaquileñas.									
Ideológicos									
Diferencias de personalidad entre serranos y costeños.									
Audio									
Reinterpretación de 'Vasija de Barro', una de las canciones más populares en el Ecuador, compuesta por el dúo Benítez-Valencia									
Diálogos con utilización de jergas o diálogos con referencias a elementos ecuatorianos	<table border="1"> <thead> <tr> <th data-bbox="485 1693 772 1727">Ángel</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="485 1727 772 1984">-Caleta -familia, - Brother</td> </tr> </tbody> </table>	Ángel	-Caleta -familia, - Brother	<table border="1"> <thead> <tr> <th data-bbox="772 1693 1075 1727">Salvador</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="772 1727 1075 1984">-Loco -Pana -Ve</td> </tr> </tbody> </table>	Salvador	-Loco -Pana -Ve	<table border="1"> <thead> <tr> <th data-bbox="1075 1693 1345 1727">JC</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="1075 1727 1345 1984">- ¿Qué haces con ese cholo? - Man -Osea mi cucho me va a matar</td> </tr> </tbody> </table>	JC	- ¿Qué haces con ese cholo? - Man -Osea mi cucho me va a matar
Ángel									
-Caleta -familia, - Brother									
Salvador									
-Loco -Pana -Ve									
JC									
- ¿Qué haces con ese cholo? - Man -Osea mi cucho me va a matar									

<p>Elementos que diferencian a la región Sierra con la región Costa y sus clases sociales</p>	<p>-Acentos y jergas de los personaje: Sierra: utilizan la 'F' al final; arrastran la R; utilizan artículos antes del nombre. Costa: utiliza la palabra "familia", "broderes", "caleta", entre otras.</p>	<p>-Se muestran barrios peligrosos o marginales en la representación de Guayaquil, mientras que en Quito hay un contraste entre barrios pobres y ricos.</p>	<p>-Quiteños son retratados como más inocentes y preocupados por temas morales que guayaquileños. - El aspecto sexual es tratado de forma distinta en personajes de Sierra y Costa.</p>
--	---	---	--

Entrevista a Tito Jara, director de 'A tus espaldas'

¿Cómo empezó la filmación de *A tus espaldas* y por qué decidiste hacer esta película?

La etapa de pre producción tomó alrededor de dos años y medio, el rodaje fue realmente súper rápido, porque fueron 19 días. Entonces, todo ese proceso de cuatro años y medio se condensa en ese pedacito de grabación que es muy corto, pero muy intenso. Por otro lado, tenía ganas de contar determinados temas que me parecían muy cotidianos del contexto ecuatoriano y quiteño: quería tratarlo de una manera muy subjetiva, entonces fue eso una justificación en la creación de determinados personajes que, básicamente, se burlan de eso. *A tus espaldas*, de alguna manera, es una caricatura negra de ciertas cosas que me parecen mal, he ahí la motivación para el tratamiento de la película.

¿Cómo fue el proceso de presentar el proyecto con la CNCine? ¿Crees que la fue la razón por la que te dieron los fondos?

No, no creo que sea por la temática. La película no solo fue financiada por fondos del CNCine, sino también por fondos del Ministerio de Cultura, Municipio de Quito, por el CENAG Venezuela, que vendría a ser una institución similar al Consejo Nacional de Cine en ese país. Tuvimos algunas fuentes de financiamiento, uno puede acercarse a ellas de diversas maneras. En el caso de los fondos concursables, pues, presentas y si ganas bien y, si no, también. *A tus espaldas* fue inscrito en un proceso en el que tuve que corregir varias

circunstancias para poder tener acceso a esos fondos, pero es una maravilla que exista, porque han permitido, de alguna manera, que la cinematografía ecuatoriana renazca con mayor volumen de producción del que teníamos antes.

Me contabas que plasmaste las cosas que te cayeron mal. ¿Cuál era la idea que querías que tu audiencia recepte? ¿Qué querías decir?

Lo que pasa es que cuando estaba escribiendo no creo que haya estado pensando en qué quiere ver la audiencia, porque cuando escribes estás motivado por una necesidad de contar cosas de una manera completa y absolutamente subjetiva y desde ese punto de vista no creo que haya estado pensando mucho en qué quiere el público y cómo lo va a recibir. Efectivamente, de manera implícita, hay un espectador ideal pero ese espectador es falso, porque se parece a ti y le gustan las cosas que tú ves y quiere ver las cosas que tú quieres ver, entonces, la escritura, en el caso de *A tus espaldas*, fue muy honesta, ingenua y visceral.

Entonces ¿No buscabas que recepten algo? ¿Solamente era algo personal?

En primera instancia sí. No significa que en el cine no hay un público y tengas que deshacerte de él, no. Yo no creo en eso. El cine sigue siendo un proyecto como cualquier otro en el que tienes que llegar al público y ese público te permite, de alguna manera, financiar esa película y continuar con otras. Pero en el momento de la escritura, creo que se tiene pensar desde la producción y no creo que esas cosas tengan que afectar el cómo construyes la obra. Tú puedes decir “yo voy a hacer una película de vampiros, porque a los niños les encanta estas cosas”, pero a mí me parece que esto es un poco deshonesto desde el punto de vista del autor, pero sí es algo completamente lícito desde el sentido de la industria. No creo que esté necesariamente mal. En el caso de la escritura de *A tus espaldas*, no se me pasaba por la mente eso.

Cuéntame, ¿cómo se basaron los personajes de Jordi y Luis Alberto?

Son como una representación de esos espacios económicos dentro de la misma clase media, aunque, aparentemente, el Luis Alberto está en un estrato alto, por tener tantos negocios sucios y raros, yo diría que está como en la clase media alta y Jordi en la clase media, en realidad. Bueno, antes me preocupaba más sobre la gran necesidad de aparentar lo que uno no es, de intentar calzar en un modelo de éxito, pero ahora eso me interesa poco, porque luego de todas las reflexiones que hice en *A tus espaldas*, da igual: tu abres el Facebook y todo el mundo es feliz, es un bacán, todo el mundo se compró un carro o está comiendo en un restaurante caro, es la cosa más ridícula y absurda que puede existir en el mundo y la vemos todos los días en cualquier espacio social, entonces quería burlarme un poco de eso.

¿Crees que la audiencia se llegó a identificar con los personajes que presentaste?

Aparentemente sí, porque tuvo una buena recepción del público y siento que el público ecuatoriano no estaba acostumbrado a verse reflejado de esa manera y no se captó bien en ellos pero habría que preguntarles.

Y ¿comentarios que te hayan hecho acerca de los personajes?

No sé, a la gente que le gusta la película, les encanta y se ríen muchísimo. A la gente que le disgusta, le parece que es una exageración, que es terrible. En fin, ha habido de todo y me parece que así tiene que ser, efectivamente, ese es el sentido. No puede haber un solo criterio frente a lo que haces.

¿Cómo crees que representaste al ecuatoriano o al Ecuador en *A tus espaldas*?

No creo que representé ni al ecuatoriano ni al Ecuador en *A tus espaldas*. Habría que definir qué es eso del ecuatoriano y la ecuatorianidad y no creo que sea muy fácil de hacerlo.

¿Crees que existe eso de la ecuatorianidad?

De alguna manera decir ecuatorianidad homogeniza a un sentido de ser de este grupo de personas que vemos en este país y eso es muy difícil, porque, evidentemente, lo dice hasta nuestra constitución: somos un país pluricultural y pluriétnico. Entonces, es muy difícil definirlo. Tal vez es un concepto en construcción y es un debate que inclusive está en las áreas académicas, pero, en otras palabras, yo no he querido representar eso en ninguna manera, es una visión subjetiva frente a determinado entorno y es totalmente una ficción. Yo no soy quién para decirle a los demás cómo son los ecuatorianos.

¿Por qué crees entonces que tuvo tanto éxito en la taquilla, si en realidad crees que no has representado todo eso?

Pues no lo sé, no existe una sola respuesta para algo así, tiene que ver el contexto, tiene que ver el momento, tiene que ver la creación de los personajes, la historia, la promoción, determinada molestia de ciertas personas por ciertos temas, cómo manejaron eso los medios, cómo manejamos eso nosotros, un montón de circunstancias que, creo, deberían ser analizadas pero achacarle esa gran recepción del público a un solo tema, me parece que sería descontextualizado y no sería verdad.

Entonces, ¿cómo representaste Quito norte, Quito en la película?

Desde una versión súper subjetiva y ni siquiera una versión de la que yo crea. Esas son aceleraciones que son completamente falsas. Decir yo desde el inicio: “en el sur vive la gente pobre y en el norte vive la gente rica” eso no es verdad. Cualquier persona sabe que eso es completamente falso. El sur es un pueblo en desarrollo y existe muchísimo dinero ahí, así como existen cinturones de pobreza muy grandes, pero esa es una visión del personaje, no es una visión mía. Sí es una gran confusión de la gente, no está muy clara en comprender qué puedo creer yo como persona y qué pueden creer mis personajes como la persona que intentan ser. De hecho, creo que se distancian muchísimo de lo que ellos creen, de lo que pienso yo.

¿Crees que en las películas ecuatorianas se estereotipan estas ideas de Quito del Norte y el Quito del Sur?

Ese tipo de concepciones estereotípicas, por ejemplo, no las hacen las películas, no las hice yo, es algo que viene de la cotidianeidad, es una lectura de las cosas que yo he visto. Entonces, ahora la gran pregunta es si estos productos de comunicación en cine legitiman esas ideas en las personas, es decir, si en realidad se las está criticando o si en realidad se está haciendo que los conceptos se impregnen más en la sociedad en esa posición estereotipada que, evidentemente, nos hace mal. Yo creo que culparle al cine o a una película de eso, sería sobre dimensionar las cosas brutalmente.

¿Tú crees que las audiencias de cine ecuatoriano entendemos la visión que tuvo el cineasta?

No tienen que entenderla. Cada uno lee como quiera: para ti puede ser una burla y para otros puede ser una afirmación, la audiencia tiene el derecho de leer como quiera, la gente tiende a ser muy literal frente a lo que ve. Falta una cultura de lectura audiovisual muy grande, una capacidad de lectura crítica de la imagen y eso se da desde la educación básica y algo que nosotros no estudiamos. No podemos obligarle a la gente a ser crítica de lo que ve, de hacer un pequeño análisis y no leer literalidades todo el tiempo. Sí creo que eso sucede, pero a la final es una decisión de cada uno, de la persona que está frente a la pantalla.

**¿Qué papel crees que jugó el lenguaje o la jerga dentro de la película?
¿Fue parte importante?**

Sí, para mí fue muy importante que hablen como lo que son. Muchísima gente me dice: ¡qué forma tan exagerada de hablar, como si así hablaran los quiteños!, y lo que pasa es que así hablamos los quiteños, la gente no está acostumbrada a verse reflejada en la pantalla grande y, al verse, hay un determinado asombro, de hecho, a mucha gente le daba risa, “oye acólítame”, le decía un personaje al otro y la gente se reía en el cine “jajajá”, y eso no era

un chiste, se reían, porque no estaban acostumbrados. Yo, a los actores, les pedía simple y llanamente que no digan las palabras exactas escritas en el guion, sino que lo digan como ellos lo dirían en la vida real y así lo decían no estaban exagerando absolutamente nada, pero tampoco limitándose en las palabras que utilizarían para decir determinadas cosas.

¿Qué elementos utilizaste de la llamada cultura popular utilizaste en la película? ¿Hay algún elemento que hayas querido destacar dentro de *A tus espaldas*?

Seguramente muchísimas cosas se destacan pero no hay algo que haya querido destacar en especial. No es por ahí la motivación por la cual escribí mi historia, es, simplemente, las ganas de contarlo, las ganas que están dentro del análisis, más no dentro de la creación. En la creación están las ganas honestas, simples de hacer lo que “te da la gana”. Creo que el arte debe ser así.

El tema de la banda sonora, la canción de Gabino Torres, ¿cuál era la intención? Ya que no había mucha música quiteña.

Ahí tienes que preguntarte nuevamente cuál es la música quiteña, cuál es la música ecuatoriana. Bueno, en la película hay rock and roll y rock and roll fuerte, un poco de metal por ahí, pero también sale Fausto Miño, salen Los Chigualeros que, a mí me encantan. Sale Escuadrón 172, un grupo de hip hop de Guayaquil. Exactamente no existe una música que represente al ecuatoriano y tampoco es algo que yo quería hacer, quería encontrar música que represente las circunstancias, los sentimientos y variaciones que estábamos trabajando en ese momento.

Yo no creo que los artistas, ni los cineastas somos los encargados de contarle ese tipo de circunstancias a los demás, ni decirles si son buenos o si son malos o si está bien ir más allá: lo importante es contar una historia de una manera honesta, lo cual no significa que ese tipo de análisis no se tenga que hacer, pero es posterior y es parte del público o parte de un análisis académico, pero,

si me preguntas, eso es porque el sistema educativo nos mete ciertas ideas, que, a mi parecer, son totalmente absurdas, ya que subestiman a la audiencia. Desde que uno es niño le hacen creer en la fábula y al final le exponen su significado, el que quería decir el autor, y, eso es tratarle a la gente como tonta. La gente sí puede tener su propio criterio, su propio análisis de las cosas que uno está contando. Ahora, que yo no haya tenido esa motivación esencial para contar esa historia, no significa que no exista una intencionalidad. Hay una intencionalidad frente a mis sentimientos y frente a mis posiciones que, como te digo, es completamente subjetiva e inclusive puede estar absolutamente errada. En mi intencionalidad puede haber un trasfondo ideológico, político, etc., pero eso no es lo que me lleva a mí a contar. Si no te quiero enseñar nada, es porque no quiero, así de fácil. Yo hago televisión educativa, pero esa es otra onda, cuando escribo un guion es porque quiero contarte una historia, nada más.

¿Crees que es importante hacer este tipo de análisis de recepción de las audiencias frente a las películas?

Total y absolutamente. Porque tenemos que tener una posición crítica ante lo que vemos, eso sí genera un proceso de comunicación interesante y también puede generar educación. Cuando tú te preguntas ¿por qué él hizo esto o qué quiso hacer?, generas lo que en la comunicación se llama la multiplicación dialógica del mensaje y eso puede tener muchísimas acepciones, pero siempre es positivo, siempre es positivo poder conversar de algo y decir si está bien o si está mal, de esta manera se está construyendo conceptos que sí son importantes, pero cuya fuente es el público.

¿En cuanto a las audiencias internacionales, cómo viste que lo receptó el público del exterior?

Bien, mucho mejor de lo que yo esperaba, porque, en realidad, la película tiene una temática muy local y estaba concebida de esa manera, pero tuvo estrenos comerciales en Venezuela y estuvo más semanas en cartelera que aquí. Estuvo trece semanas. Por ejemplo, allá la película latinoamericana que se

estrena, comercialmente se espera de ella unos tres mil espectadores o algo así y *A tus espaldas* tuvo quince mil, eso no esperaba ni la distribuidora ni lo esperaba yo, pero lo que pasa es que si la gente no entiende cierto lenguaje y ciertas palabras, ciertos chistes, sí entiende el contexto y tiene una conexión emotiva con lo que está sucediendo ahí. Se estrenó en España, donde, de más está decir que está lleno de ecuatorianos y ha tenido un recorrido súper largo internacionalmente: la gente la ve, la comprende y la disfruta.

¿Tú crees que habido cambios en el cine ecuatoriano a partir de la ley de cine?

Existen cambios evidentes, porque antes hacíamos una película cada cinco años o cada diez y ahora se están haciendo trece películas anuales, eso es un cambio importantísimo en cuanto a la producción. Ahora hay otras partes de este proceso de creación cinematográfica: siempre llego a la palabra industria, aunque no existe una verdadera consolidación de una industria. Por ejemplo, es la situación del público, los sistemas de distribución y un montón de cosas más. Pero claro, la ley de cine es positiva y tiene que potencializarse, tiene que reformarse para que se consolide, para que mejore y para que todo esto vaya por buen camino.

Entrevista a Christian León, crítico de cine.

A tu criterio, ¿cuáles son las temáticas más recurrentes dentro del cine ecuatoriano? ¿Existen o no estas temáticas más recurrentes?

Mira, quizá hace algún tiempo se podía decir con claridad que habían temáticas claras y recurrentes. Me parece que en los últimos años, yo diría en los últimos ocho años, quizá eso se ha vuelto menos claro: los temas se han pluralizado, se han diversificado y ahora hay mucha diversidad temática. Tradicionalmente, el cine ecuatoriano había venido trabajando temas de identidad, historia, lo social era muy fuerte pero eso se ha ido abriendo un poco más en la actualidad. Hay una diversidad muy amplia de temas que se han abierto a historias de distinto tipo: juveniles, de minorías sexuales, historias íntimas.... Historias de un amplio abanico temático, diría yo.

¿Por qué crees que ha habido esta evolución del cine ecuatoriano? ¿Cuál es el motivo? ¿Cuáles son los impulsores?

Bueno, entre otras cosas, ha habido también un crecimiento, una ampliación de la cantidad de producciones que se hace, eso ha incidido en esta pluralidad de temas, pero también creo que hay una nueva generación que está debutando y que tiene preocupaciones mucho más diversas que la generación anterior para la cual, por ejemplo, el tema de la identidad nacional era una deuda pendiente. Estaban, por lo tanto, muy concentrados en eso, pero ahora, la nueva generación de realizadores tiene muchas preocupaciones de distinto tipo, más íntimas, más subjetivas y, por eso, se ha tenido que lidiar con una mayor producción, lo cual permite que haya mayor diversidad temática y también, por otro lado, mayor incursión en el tema generacional.

¿Crees que tiene algo que ver el tema de la ley de cine?

Claro, la ley del cine es del 2006 y está muy ligada a la falta de apoyo que había antes por parte del Estado, sin embargo, existía el cine financiado de forma privada y, aun así, los temas eran más recurrentes. Ahora, a pesar de que buena parte de esa producción esté siendo parcialmente financiada por el Estado, quizá la ventaja es que el mismo Estado no ha influido en la creación de los temas, lo cual me parece que está bien, pues el Estado tiene que impulsar, pero no necesariamente direccionar temas y, peor, estéticas. Entonces sí, seguramente ha influido la ley de cine, ya que se ha creado el fondo de fomento a la producción y se hacen más películas, lo cual permite que un espectro de realizadores, que antes quizás no hubieran podido hacer películas, las hagan y eso ha pluralizado, tanto los actores que trabajan en el mundo del cine, como las temáticas.

¿Desde tu criterio, cómo se habla del Ecuador en estas dos películas?

¿Cómo se representa la idea de lo que es ecuatoriano?

¿Cómo se representa al Ecuador en *Ratas ratones y rateros*? Se lo representa desde un aspecto de crisis familiar, de crisis de valores, de violencia, de

delincuencia. Está el tema juvenil, es decir una mirada de los jóvenes sobre Ecuador, se representa por estas fisuras de regionalismo: el primer personaje es la costa y el segundo es la sierra y se representa con un final trágico, casi sin salida.

¿Cómo se representa a Ecuador en *A tus espaldas*? Vuelve a estar presente el tema de clases sociales, vuelve a estar presente un tema vinculado a cierto tipo de crisis familiar, crisis económica, crisis de valores y, en este caso, más que a Ecuador, se representa a las ciudad de Quito y la sociedad, justamente a esta separación clasista de la ciudad.

Los dos casos son casos de temática social, a pesar de las diferencias que tienen todo es un realismo social. Es una marca muy pronunciada, es una recurrencia del cine, no solo reciente, sino también del cine de los ochenta y creo que es un tema en el que no encontramos salida, pues en el cine ecuatoriano seguimos lidiando con él.

Estas películas, a pesar de la diferencia de años, tienen temáticas similares. ¿Crees que seguimos cayendo todavía en eso? En el tema de la marginalidad, en el tema de la crisis, del individuo (en esas dos películas).

Yo diría que, más bien, tienen mucho que ver con lo que ha pasado en la historia del cine ecuatoriano, con el tema social. En el caso de *Ratas, Ratones y Rateros*, además de la historia de los dos muchachos, que es la historia central del desencanto de Salvador con respecto a Ángel, hay un intento de retratar a las distintas clases sociales, pues hay un conjunto de chicos de una clase media alta, a la que pertenece Salvador que está en la mitad y Ángel que está del lado marginal. Entonces, es una especie de intento de mostrar el mosaico social de las distintas clases, ideas de las distintas regiones: costa y sierra, igual pasa algo parecido en *A tus espaldas*, donde tienes, por un lado, los niños ricos, representados por el jefe, el personaje central, y esta migrante colombiana. Se ve, por lo tanto, otro mosaico: distintos estratos sociales y un intento en las dos películas de hacer una descripción de estos distintos estratos

que componen lo social, dentro de lo cual se instala el drama de los personajes, yo diría que ese es el elemento en común y es el elemento más recurrente, que, por cierto, tiene mucho que ver con un cierto estilo de cine que se mantiene aún en esas dos películas y que, por suerte, ha empezado a ser abandonado en cineastas más jóvenes en películas más actuales.

Se dice que en *Ratas, Ratones y Rateros* hay un antes y un después del cine ¿Estás de acuerdo con eso?

Sí, de hecho yo mismo he dicho y escrito eso. En el 99 todavía estábamos, de alguna manera, lidiando con los rezagos del cine de los ochenta. En los ochenta hubo uno de los momentos más importantes del cine: un boom del cine ecuatoriano y ese boom tuvo aliento hasta los años 90 que era un cine mucho más vinculado a temáticas patrias al costumbrismo, un cine que tenía un esquema de producción establecido, un sistema de actores, tenía un tipo de muchas deferencias técnicas, era un cine hecho por una generación menos profesionalizada, por ejemplo, muchos de ellos aprendieron a hacer cine haciendo cine.

Con *Ratas, Ratones y Rateros* comienza una nueva etapa con la presencia de directores que habían pasado por una universidad. Las producciones empiezan a tener mayor calidad técnica, pero también es otro tipo de cine, en términos de temáticas, quizá se ven aspectos más contemporáneos: se da una mirada menos idealizada de la identidad nacional y también, un estilo de cine distinto. Es una generación muy vinculada a lenguajes más contemporáneos, están asociados a un tipo de cine de espectáculo, a un ritmo distinto que tiene que ver con la presencia de los Mass Media de la televisión, del video clip y, de hecho, *Ratas, Ratones y Rateros* tiene muchos de esos elementos con muchos guiños al cine negro independiente norteamericano. Hay escenas de persecución con mucha cámara al hombro, mucha violencia... Es un cine más urbano que no teníamos antes y, de hecho, la película marca la emergencia de un nuevo equipo técnico de actores que aparecen más tarde en la película y cada una de ellos incluso ha tenido carrera posterior por su cuenta. Entonces,

claro, es una película que marca estética, temática y generacionalmente al cine ecuatoriano y abre las puertas del cine contemporáneo en nuestro país.

¿Por qué crees que *Ratas, Ratones y Rateros* tuvo éxito en las audiencias si era algo tan malo?

Bueno, porque en el cine pasa lo que sucedió con muchos países de América Latina: hay un estilo de cine más moderno, más intelectual, hecho para un tipo de audiencias más adultas y era un tipo de cine que se hacía mucho en los ochenta y que se seguía haciendo hacia los noventa.

Más asociado a un modelo y a una generación anterior, ahí empezaba a entrar en crisis y algo parecido pasó acá: algunas de esas películas que se hicieron en los 90 venían de esa antigua tradición del “nuevo cine latinoamericano”, paradójicamente llamado así, pues la gente no se sentía identificada con ese cine y lo que hace *Ratas, Ratones y Rateros* es lo que pasa con muchas películas latinoamericanas: desintonizan con toda una sensibilidad contemporánea de un espectador que está más modelado por los Mass Media, la cultura visual contemporánea, los ritmos urbanos actuales, etc., y esa película tiene toda esa sensibilidad y va muy bien con los jóvenes, con las audiencias juveniles y bueno también interpela audiencias más adultas que, de alguna manera, se identifican muchas veces con la violencia o la desmembración familiar que se observa en la película.

Además, es una película que tiene un guion sólido que permite una lectura amplia de cualquier espectador, un factor que estaba ausente en películas anteriores a *Ratas, Ratones y Rateros*. Creo que el conjunto de estas cosas hacen que sea una película bastante vista, pues tuvo aproximadamente doscientos cincuenta mil espectadores. Paradójicamente, es menos vista que películas como *La tigre* que es de esas películas que contaban más de esa generación anterior.

¿Cómo, dentro de *Ratas, Ratones y Rateros*, se trata el tema de la costa y la sierra? ¿Existen estereotipos o no existen estereotipos?

Sí hay algo de eso. Están representados sierra y costa en los dos personajes y estos representan mucha dualidad: sierra y costa, ángel y demonio, bien y mal, introvertido y extrovertido. Entonces, lo que, hábilmente, hace Sebastián Cordero es hacer coincidir en esos dos personajes una serie de sucesos en donde se experimenta su diferencia de carácter, hay toda una construcción visual y sonora de cada personaje que se asocia con esas dos realidades regionales y culturales de la costa y la sierra. Sin embargo, el desarrollo de los personajes tanto en el guion como en la dirección de actores hace que, en algún punto, ese esquema binario se enriquezca. A pesar de todo, esta película, me parece, tiene menos estereotipos que otras películas de Sebastián Cordero.

Dentro de los personajes, ¿el tema de la sierra y la costa está bien plasmado/representado? Es decir los modismos, las jergas, la vestimenta. ¿Crees que les faltan cosas?, ¿les sobran?

Yo diría que costa y sierra están supeditadas. Son formas de caracterizar a los personajes, en ese sentido, creo que funciona bien. La pregunta sería ¿por qué esta alusión a costa y sierra? Claro, es el tema del código del realismo social que es un mosaico de clases, de regiones, pero me parece que funciona en la película, tanto esta especie de coincidencia de la costa con un personaje y de la sierra con el otro simbólicamente, pero también toda la serie de viajes entre costa y sierra de ida y vuelta que caracteriza la trama de la película.

¿Cree que las audiencias se pueden sentir identificadas con este tipo de personajes?

Seguramente más las audiencias serranas, porque, efectivamente, del lado de la costa se mira más la parte marginal, los barrios pobres, la violencia y no sé si, por ejemplo, un espectador de clase media que va al cine se sienta identificado con Ángel. Me parece difícil, porque aunque sea un personaje muy simpático y atractivo de cierta manera, la narración está hecha para que uno se

identifique más con Salvador. No sé cómo haya funcionado, por ejemplo, en esa diferencia entre audiencias entre costa y sierra, me parece que funcionó en los dos lados, pero ciertamente es mucho más difícil que alguien del público de la costa se identifique con Ángel y es más fácil que alguien del público serrano se sienta identificado con Salvador.

¿Esta construcción de estereotipos existe igual en *A tus espaldas*?

En *A tus espaldas* me parece que hay mucho más estereotipos y es un guión menos cuidado, menos complejo y entonces tiene que apelar a estos rasgos amplios y sencillos como son los estereotipos. A mi modo de ver, entre *Ratas*, *Ratones* y *Rateros* y *A tus espaldas* hay un abismo: la una es una gran película con un gran guion con grandes actuaciones y la otra es una película muy mediana y mala, incluso se podría decir que está más plagada de estereotipos.

¿Cree que plasmar este tipo de personajes es positivo o negativo para las audiencias?

Depende en qué sentido, porque los estereotipos que nos presentan son fácilmente reconocibles para las audiencias, entonces, una estrategia para que el espectador se enganche más rápidamente es trabajar con este recurso que ya está construido. Quizás eso explica el éxito de *A tus espaldas*. No estoy seguro, pero me parece que incluso tuvo más espectadores que *Ratas*, *Ratones* y *Rateros*. Eso explica que si una película tiene un guion de menor calidad y una factura inferior a la de *Ratas*, *Ratones* y *Rateros* igual haya tenido un buen público, (la tercera más vista, la segunda *Ratas*) y quizá ahí, efectivamente, se acepta el tema de los estereotipos. Claro, una película no solo debería darte lo que ya sabes o lo que ya tienes, en el sentido común, sino debería problematizar eso, justamente cuestionar esos estereotipos y reconstruirlos, darles la vuelta, desconcertar también al espectador y, en ese sentido, creo que el cine, el gran cine lo que nos ha enseñado son formas de contestar lo que ya está establecido y estereotipado.

¿Qué estereotipos puede identificar en *A tus espaldas*?

Bueno, en *A tus espaldas* está un estereotipo sobre el cual he escrito mucho: el de la colombiana. Es tremendo. La mujer colombiana asociada con la mujer fácil, atrochada, semi-prostituta. Además tenemos el estereotipo del “chico bien” de dinero, el estereotipo del sureño: todos son estereotipos.

En el caso de *Ratas, Ratones y Rateros*, ¿cómo se habla en el caso de la cultura popular?

Creo que la cultura popular está representada especialmente en el personaje de Ángel, que tiene toda una forma de hablar, de vestirse, de comportarse, que tiene que ver con la cultura popular, más que nada, costeña. Se puede ver, quizá, un poco de subculturas: el rock, por ejemplo. Se puede ver también en la familia del hombre al que mata Ángel, es decir, todo lo que tiene que ver con la cultura popular que está asociada a la marginalidad, está representada de una forma interesante e incluso positiva en algún punto.

En *A tus espaldas* se trata un tema mucho más complejo: la cultura popular, pues es una especie de relato de negación de esa cultura popular que aparece constantemente, pero que todo el tiempo es negada por este “espíritu arribista” de negación de todo lo popular. Es una especie de intento de entrar en un proceso de blanqueamiento, identificación con otro tipo de cultura.

¿En el caso de *A tus espaldas*, por qué tuvo tanto éxito, a tu criterio?

A mí me parece que tiene que ver con los estereotipos, con una serie de lugares confortables y ya reconocidos por la audiencia que hace que resulte fácilmente digerible y también creo que tiene que ver con que, quizá, muchos de los dramas sociales, de clase que se relatan en la película son cercanos al espectador. Por ejemplo, a mí me parece que es una película que difícilmente funcionaría en otro país que no sea Ecuador. Tal vez *Ratas, Ratones y Rateros* sí podría ser vista en otros lugares y podría describirse como una película un poco más universal, pero en *A tus espaldas* hay una serie de chistes que solo se entienden acá.

¿Crees que es importante realizar estas investigaciones sobre las producciones cinematográficas y la repercusión en audiencias? ¿Sí, no, por qué?

Es súper importante que se haga una investigación sobre el cine. Ahora mismo hay un boom en producción, estamos haciendo como 17 películas por año, se va consolidando el medio cinematográfico. Por otro lado, se necesita conocer, investigar, analizar qué está pasando con esa producción. En el caso de producción sobre audiencias es tremendamente importante para saber qué pasa con los públicos. Ahora justamente hay un debate: ha aumentado el número de películas y el porcentaje que va a la taquilla nacional ha disminuido, ¡es paradójico! Se hacen más películas pero se ven menos esas películas. Cuando uno se pregunta ¿y por qué? En lugar de estar cavilando cosas, se debe hacer investigaciones de audiencias, preguntarle a la gente qué opina del cine ecuatoriano, por qué no va a ver sus películas, qué quisiera ver y podría ser de mucha ayuda.

¿Crees que le falta algo al cine ecuatoriano? ¿Qué necesita mejorar?

A mi modo de ver hay dos deficiencias graves, la una es el guion. Creo que, por ejemplo, en temas de fotografía o de sonido hemos logrado un estándar técnico importante, pero en guion y en actuación todavía tenemos un gran déficit. Yo diría que esos dos elementos son las deudas del propio lenguaje o del propio oficio cinematográfico y otro aspecto importante, y me parece que ahí también hay un gran camino que recorrer, es la reflexión de cuál es el tipo de cine que se podría hacer, es decir cuál es la estética por la que se debería optar desde un país periférico, como industria que recién está arrancado con una cultura tremendamente plural y compleja como es la ecuatoriana.

En las primeras cosas que me mencionaste, el tema de actuación y de guion, ¿cuál crees que es la solución para este tema?

La solución tiene múltiples aristas. La formación: hace algunos años se ha empezado a inaugurar escuelas de cine aquí. Creo que hay menos especialización, es decir no hay un guion, por lo que uno tendría que irse al

extranjero a estudiar. En actuación, paradójicamente, tenemos una tradición teatral de formación, pero, a mi modo de ver, hay una diferencia con todo lo que significa la actuación para cine y televisión y quizás sea esa la raíz del problema de nuestro cine: muchos de los directores prefieren actuar con actores naturales, porque dicen que deseducarle al actor teatral es más difícil y prefieren trabajar con actores naturales, lo cual está bien, sin embargo, en algún punto, sería interesante que empiece a haber una escuela, una formación y profesionalización de actores para cine.

¿Cómo ves al cine de aquí en diez años?

Yo soy muy optimista. Pienso que nuestro cine está en un momento de arranque, de emergencia y veo que hay mucho, especialmente en los jóvenes. Veo que se está cocinando ahí algo y seguramente, a futuro, el cine nos va a dar muchas gratas sorpresas.

Entrevista a Juan Martin Cueva, director ejecutivo del CNCine

¿Qué temáticas son las que, por lo general, crees tú que se dan en el cine ecuatoriano o qué temáticas son las más destacadas del cine ecuatoriano?

Yo creo que el cine ecuatoriano es mucho más diverso de lo que a primera vista se percibe. Pienso que hay temáticas variadísimas y tratamientos de esas temáticas muy diversas, pero sí se pueden establecer algunas líneas permanentes que obviamente no están en todas las películas, pero que se repiten o que se topan en muchas de las producciones. Yo creo que en el cine que se hacía en los años 70's y 80's o del siglo pasado, la temática del mundo indígena era una cosa importantísima y transversal, claro, la característica de esa producción era que muchas veces eran documentales, muchas veces eran documentales militares o de denuncia, documentales vinculados con organizaciones sociales, políticas, más que con el universo de la producción cinematográfica. Al final de los años 90 y aún más en los dos mil empiezan a

surgir unas nuevas voces y un nuevo tipo de producciones y también hay un nuevo tipo de temáticas que empiezan a reiterar en muchas de las producciones. Pienso que la migración es una cosa de la que no hay que extrañarse, pues en ese tiempo hubo una de las olas de emigración más fuertes que ha tenido el Ecuador, entonces, si te pones a ver, muchas de las ficciones y documentales que se hacen en el país alrededor de estos años hablan de la migración. Otra temática que se repite bastante es el final de la adolescencia, el inicio de la edad adulta, esas películas que describen personajes.

¿Qué elementos de la cultura popular acercan al ecuatoriano con su realidad?

Pues muchos de ellos, quien conozca Guayaquil, Quito sepa de la carretera, de los añados, de los no añados en fin, más allá de eso, esa película funciona aquí y en cualquier sitio, porque los personajes, a pesar de que son ecuatorianos: costeños, serranos, populares, burgueses lo que sea funcionan en el escenario que los pone Sebastián. Entonces, sí creo que es un hecho objetivo que *Ratas, Ratones y Rateros* cambió la historia reciente del cine ecuatoriano, inauguró un nuevo momento que, creo, que se está cerrando ahora.

En *Ratas, Ratones y Rateros* hay una diferencia entre los dos personajes, entre la costa y la sierra. ¿Son cercanas a tu realidad estas maneras de ver a las dos provincias, es decir de ver cómo se manejan los personajes?

Creo que toda película usa clichés, no en el mal sentido del término, pero sí en ciertas percepciones construidas, no solo en cada película, sino en cualquier novela. Cualquier forma de narración hace que se detone en la mente del espectador consciente o inconscientemente referente, son cosas construidas. Entonces claro, ahí yo creo que Sebastián usa determinados rasgos estereotipados, un poquito caricaturales a veces de la personalidad o de la forma de ser de la gente para provocar una situación cómica o para que la

atención sea mayor entre los personajes. Ahí, evidentemente, hay escenas en que están un poco exagerados los rasgos, pero tienen una base de realidad. Todos los ecuatorianos sabemos que hay ese contraste, esa manera distinta de ser entre los costeños y los serranos, pero hay otras: entre lo popular y lo pelucón o lo aniñado, entre el tímido y el extrovertido, son formas de construir los personajes que efectivamente usan ese tipo de estereotipos.

¿Te identificas con algún personaje o con algunos elementos de la cultura quiteña cuando ves *A tus espaldas*?

Claro que sí, yo creo que es el mismo mecanismo. En el caso de *Ratas*, *Ratones* y *Rateros* es entre la costa y la sierra. Uno de los elementos, en el caso de *A tus espaldas* es entre el sur y el norte, entre lo popular y lo burgués. Sí me parece que *A tus espaldas*, sobre todo al principio, sí cae un poquito en la caricatura, en el estereotipo demasiado evidente, demasiado exagerado de este sureño que quiere llegar al norte y cuando llega, de alguna manera se arma el escenario y el conflicto y la relaciones con los otros personajes, creo, fluyen mejor. Es un detonante y funciona muy bien, tuvo mucho éxito con el público, pero, a ratos, sí me da la impresión que le carga mucho en el principio de rasgos caricaturales, sin embargo, luego se equilibró mejor. Son usos legítimos absolutamente, no es una película en tono de farsa.

En *A tus espaldas* sí hay situaciones, sí hay rasgos, actitudes en las que uno, como quiteño, se identifica. No quiere decir que son hiperrealistas. Siempre hay un tono más o menos realista, más o menos exagerado, más o menos cómico en toda película. Yo no he visto cifras tan a detalle, pero estoy seguro que esa película funcionó muy bien en Quito. Sé que también funcionó muy bien en Venezuela, pues tuvo como quince mil espectadores, es decir, no es un película localista, pero sí es una película que utiliza muchos elementos locales de la idiosincrasia que no limitan el disfrute por parte de un espectador cualquiera.

En estas dos películas ¿qué elementos de la cultura popular ecuatoriana puedes identificar?

No he visto ni la una ni la otra hace bastante tiempo, entonces no tengo muy frescos a estos elementos, pero, evidentemente, en el caso del personaje de Ángel en *Ratas, Ratones y Rateros* sí hay muchos rasgos en la manera de ser, de lo recursivos que son los costeños de origen popular, cómo se las ingenian para resolver situaciones, para conseguir cosas, son ese tipo de elementos y un poco de lo mismo en *A tus espaldas*, con respecto a la cultura popular del sur de Quito que, claro, a la mayor dificultad a la que se ha visto enfrentado un personaje de sectores populares se hace mucho más perspicaz.

¿Cree que es importante realizar estas investigaciones sobre las producciones y la relación con las audiencias? ¿Si, no, por qué?

Por supuesto que sí, todo tipo de investigación, información, datos, estadísticas, reflexiones con respecto al cine ecuatoriano son valiosísimas, porque es un sector que tiene poca información sobre funcionamiento del mercado, sobre la manera de relacionarse de la producción con el espectador. Hay varias investigaciones que se están haciendo, varias tesis se están abriendo y recuperando espacios de reflexión pensando en la crítica, trasladándose estos a espacios digitales como blogs, revistas digitales y hasta en las redes sociales, lo que ya casi no pasa en los medios tradicionales.

¿Cree que ha existido un cambio a partir de la ley de cine en Ecuador?

Evidentemente sí, yo creo que nadie negará que, a partir de que el momento que el Estado ecuatoriano se dota de una legislación, de una institución y de unos recursos para desarrollar la cinematografía, se ha desarrollado una cinematografía, aunque ahí puedan caber todas las críticas del mundo. De que ha cambiado, ha cambiado, es decir, tener unas películas que se financiaban casi de milagro y el “famoso acolite” a tener alrededor de veinte y cinco películas cada año y tener fondos de financiamiento estables, preestablecidos, reglamentados por convocatoria pública, tener procesos de selección claros, reglamentados, transparentes, tener otro tipo de políticas públicas, de

incentivo, fomento y producción, se puede decir que, definitivamente, ha cambiado gracias a la existencia de una ley y una institución.

Entrevista a Mónica Maruri, productora audiovisual y gerente del Proyecto Educa Tele

Ha habido o no un cambio en la industria cinematográfica a partir de la Ley de Fomento al cine nacional

Definitivamente. A partir de la Ley de Cine y partir de la presencia del CNCine, del impulso, la inversión y los fondos concursables obviamente se ha desarrollado como no se ha desarrollado como nunca antes la producción en el cine. Me parece que tanto productores noveles como productores que ya tenían la experiencia pero no tenían presupuesto, han podido empezar a producir. Definitivamente hay más producción que antes y tú dirías: Que haya más no quiere decir que sea mejor. Bueno, en la medida que podemos hacer más podemos mejorar la calidad.

¿Qué tipo de temáticas encontramos en el cine ecuatoriano?

Yo te diría que en los inicios del cine ecuatoriano, el cine era menos de consumo masivo y era de un consumo un poco intelectual. Creo que en esta nueva camada de directores de cine, vemos un poco más de cine de consumo masivo, no tanto de consumo de élite.

Sin embargo yo veo, tal vez con un poco de crítica, que las temáticas se repiten. Ves en Feriado, en Es mejor no hablar de ciertas cosas, en Sin otoño sin primavera, unas temáticas que muestran a estos jóvenes perdidos, estos jóvenes envueltos en oscuros escándalos y drogas, alcohol, sexo y rock and roll. Como es cine de autor insisten en esas temáticas, que además nos devuelven como ecuatorianos una mirada, porque el audiovisual te devuelve a mirarte a tu mismo, tal vez no a mi como persona, pero a nosotros como sociedad; y nos devuelve una mirada, no sé si escandalizante pero alarmante respecto a lo que está ocurriendo y yo si pienso que hay que intentar otros géneros.

Pienso que Prometeo Deportado mostraba otra cara del cine ecuatoriano. No digo que sea mejor ni peor, solo estoy diciendo que tiene que haber otras miradas, otras historias, no las mismas en las que estaban redundando los directores de cine.

¿Cómo se muestra la ecuatorianidad en el cine nacional?

El cine y la televisión, el audiovisual, cuenta historias. Obviamente bien contadas o mal contadas, esa es la diferencia entre el buen cine y el mal cine. El buen cine es el que te cuenta bien una historia. Si esa historia te muestra nuestra identidad, que si esa historia nos representa como población, nuestra cultura o cosmovisiones es otro ingrediente. Pero nunca puede faltar el buen ingrediente de una historia bien contada. No existe el cine más cultural, menos cultural, más educativo, o más culto o más puro. Todos vemos una historia, todos vemos televisión o todos vamos al cine para entretenernos.

Hay ingredientes que son demostrar nuestra identidad, nuestra diversidad, nuestra riqueza y ahí se unen. ¿Es que acaso en el Ecuador no hay historias maravillosas, apasionantes, interesantes? En el Ecuador hay historias, hay que buscarlas y un buen director de cine las encuentra y las cuenta.

¿Cómo se muestra en Ratas ratones rateros la cultura popular e identidad?

Siempre en estas historias cargadas de esa parte oscura de la sociedad que es la delincuencia y que son ese grupo humano que trabaja fuera de la ley siempre es interesante.

Esa película fue bien hecha, fue bien marketeada y creo que definitivamente aportaba para que se impulse y desarrolle otro tipo de cine en el Ecuador.

¿Cómo afecta a las audiencias la formación de estereotipos en la industria cinematográfica?

No es malo que haya estereotipos, porque la comunicación funciona mucho con estereotipos. Una manera de hacer televisión es exagerar las cualidades para contar una historia. No está mal, el problema está en si todos estereotipan

igual. Tiene que haber propuestas diversas, que muestren esa diversa forma de ser nuestra.

¿Crees que las películas ecuatorianas recientes nos representan frente a otros países?

En algunos casos, por supuesto. En ratas, ratones, rateros de alguna manera. El documental Con mi corazón en Yambo muestra una cara de nosotros lo ecuatorianos, muestra una cara de la cultura policial, de la cultura en el país y del desarrollo de la democracia en el país, y no son malas ninguna, todas son válidas. Cuando llegamos a los concursos internacionales, porque la mayor parte de los directores de cine llevan las películas a los festivales muestran diferentes caras de la forma de hacer cine, de nuestro rostro, cultura, costumbres, cosmovisiones y ninguna es descalificable, todas se complementan.

Es malo cuando el cine ecuatoriano surge de un mismo grupo de creadores, y ese grupo de creadores como son amigos, tienden a producir parecido. Por eso se tiene que esforzar la autoridad en que los fondos de cine, los fondos concursables, caigan en diferentes grupos o formas de mirar y contar, porque eso da una cara más diversa de la creación cinematográfica del país.