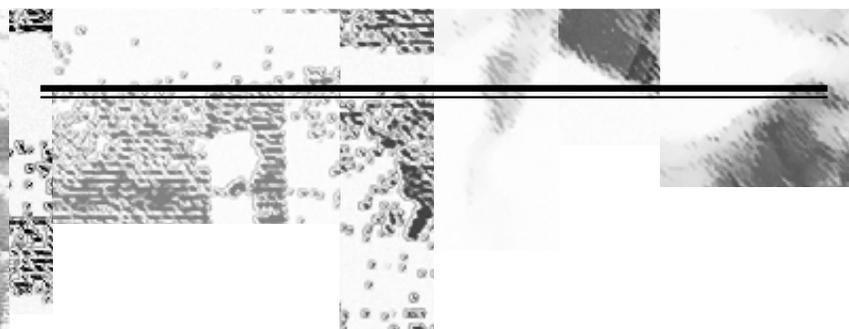

REPRESENTACIONES DE LA REALIDAD A TRAVÉS DE CUATRO PELÍCULAS ECUATORIANAS DESDE 1999 HASTA 2018

REPRESENTATIONS OF REALITY THROUGH
FOUR ECUADORIAN FILMS FROM 1999 TO 2018.



DOI: 10.25100/n.v0i30.11597

Roberto Rosero
Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador
rroseroo@ups.edu.ec
ORCID: 0000-0003-1404-5093

Camilo Montalvo
Universidad Politécnica Salesiana, Cuenca, Ecuador
camonza.ofi@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4169-733X

Recibido: 30 de septiembre de 2021

Aprobado: 14 de diciembre de 2021

ISSN en línea 2539-4355 / ISSN impreso 1900-9909

Este trabajo está bajo la licencia Creative Commons BY NC SA 4.0.

¿Cómo citar este artículo? / How to quote this article?

Rosero, R. y Montalvo, C. (2021). Representaciones de la realidad a través de cuatro películas ecuatorianas desde 1999 hasta 2018. *Nexus*, (30), Artículo e30111597. <https://doi.org/10.25100/n.v0i30.11597>

Resumen: El proceso investigativo se instala en el cine ecuatoriano, estudiado con un sentido crítico social, desde el análisis de contenido, permitiéndonos comprender la relación entre la representación artística y el entorno nacional. El artículo parte del estudio de la ficción como transcripción de realidades a través de la teoría cinematográfica y epistemológica, y del análisis cultural dentro del contexto ecuatoriano. Se explora, además, la forma del cine a partir de la representación: cómo reconstruye y proyecta los imaginarios colectivos desde el estereotipo para naturalizar y reforzar las convenciones sociales examinadas por la comunicación, la observación fenomenológica social y los estudios culturales. Este artículo evidencia cómo las representaciones de los hitos cinematográficos dan cuenta de la realidad diversa del Ecuador y analiza la representación estereotipada de la identidad en los personajes principales de las películas *Ratas, ratones, rateros* (1999), *Qué tan lejos* (2006), *Cuando me toque a mí* (2011) y *Alba* (2016).

Palabras clave: Comunicación y narrativas visuales, Realidad, Representación, Identidad, Estereotipo, Cine ecuatoriano.

Abstract: The investigative process is installed in Ecuadorian cinema, studied with a critical social sense, through a content analysis, allowing us to understand the relationship between artistic representation and the national environment. The article starts with the study of fiction as a transcription of realities through cinematographic and epistemological theory, and with the analysis of culture within the Ecuadorian context. Furthermore, cinema is explored through the concept of representation: how it reconstructs and projects collective imaginaries given by stereotypes to naturalize and reinforce the social conventions examined by communication, social phenomenological observation and cultural studies. This article shows how the representations exposed in the cinematographic milestones reveal the diverse reality of Ecuador and analyzes the stereotypical representation of the identity in the main characters of the films *Ratas, Ratonés y Rateros* (1999), *Qué tan lejos* (2006), *Cuando me toque a mí* (2011) and *Alba* (2016).

Keywords: Communication and visual narratives, Reality, Representation, Identity, Stereotype, Ecuadorian cinema.



Introducción

La sistematización de las cuatro películas ecuatorianas permite establecer si éstas dan cuenta de la realidad social del Ecuador, a partir del análisis de los argumentos y los personajes principales. La presente investigación recoge planteamientos teóricos sobre la interacción social y explica el vínculo del cine con la representación de realidades; representación, comprendida como la sustitución de realidades, que se somete a una deformación y transcripción proyectada en los filmes. En este proceso se expone cómo las cuatro películas ecuatorianas, desde percepciones subjetivas e imaginarios colectivos, representan la realidad del Ecuador, teniendo en cuenta su diversidad social y, en consecuencia, retratan estereotipos.

La investigación se apoya en la teoría comunicacional, epistemológica y cinematográfica del estudio de la realidad y la creación de ficción como transcripción de realidades, el análisis de estudios culturales, la observación fenomenológica social, la comprensión de la diversidad del mundo real dentro del contexto ecuatoriano y la forma en la que el cine valida y refuerza las convenciones sociales a través de la representación, reconstrucción y proyección de imaginarios colectivos.

La propuesta consistió en evidenciar las representaciones de la realidad a partir de las cuatro películas de producción nacional: *Ratas, ratones y rateros* (1999), *Qué tan lejos* (2006), *Cuando me toque a mí* (2011), y *Alba* (2016).

Para la realización del estudio se trazaron los siguientes objetivos: analizar el estereotipo ecuatoriano representado en los personajes principales del corpus de películas; investigar cómo el cine ecuatoriano construye las realidades a través de la representación estereotipada de la identidad en los personajes principales del mismo; y finalmente, visibilizar las representaciones del estereotipo a partir de la identidad de los personajes principales en las películas.

El cine nacional expone parte de la identidad cultural ecuatoriana ante el mundo; las representaciones que se evidencian a partir de la cinematografía ecuatoriana tienen la capacidad de reforzar y acentuar los imaginarios, consolidando o modificando las particularidades que caracterizan la realidad del país, desde escenarios hasta rasgos de personalidad auténticos de sus habitantes.

La relevancia temática de la investigación recae en la comprensión de la diversidad y en evidenciar si las realidades que conforman la vida social son representadas con fidelidad por los hitos del cine nacional. La revisión de literatura y las entrevistas grabadas ayudarán a fortalecer el abastecimiento teórico y situacional que sustenta el desarrollo analítico y la formulación de resultados y conclusiones.

Comunicación y narrativa visual

En primera instancia, las representaciones de la realidad deben partir de una explicación epistemológica previa, que permita distinguir lo real de la realidad referida a lo existente. Paredes Buitrón (2003), establece una relación lógica entre lo real y lo existente, en la cual analiza tres posibles resultados: el primero, lo real no existente como construcciones humanas, que explica cómo a lo largo de su historia el ser humano ha creado seres mitológicos, que han determinado la vida en sociedad, dándole sentido; el segundo, la configuración y modificación de la sociedad a través de la producción material o intelectual que construye el ser humano para satisfacer ciertas necesidades, intereses y reproducir su vida, como son los bienes y servicios, el poder y el Estado; y el tercero, lo existente que no es real, donde lo material es aquello que produce lo real (Paredes, 2003, p. 6-7). Ésta última categoría explica que la producción de lo real está determinada por la base material de lo existente. Desde esta perspectiva, la representación de realidades a través del cine es una forma de apropiación de lo real, que converge entre la producción material-intelectual y la construcción de realidades no existentes.

Por otra parte, la semióloga Nicole Everaert explica la comunicación artística desde las categorías de Peirce, en el accionar de aprehender fenómenos específicos. Desde el pensamiento de Kant, estudiado por Pierce, se comprende al entendimiento humano en relación con dos caracteres interrelacionados, lo real y lo posible, generados en la intuición sensible y el concepto referido a la posibilidad del objeto. Peirce complementa el postulado kantiano, debido a que distingue entre la **posibilidad** como primera categoría y el **concepto** como tercera (Everaert, sf.).

Primero es la concepción del ser y del existir independientemente de otra cosa. Segundo es la concepción del ser relativo a algo diferente. Tercero es la concepción de la mediación por la cual un primero y un segundo se ponen en relación (Peirce, 1958).

Esta referencia que realiza la autora del texto *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, pretende indicar que desde la perspectiva kantiana de lo posible y lo real, no es factible explicar el entendimiento humano sin la intervención de una tercera variable que corresponde al simbolismo.

En este punto es pertinente la aproximación al análisis teórico cinematográfico del formalista Rudolf Arnheim, quien considera otorgarle la categoría artística al cine desde un análisis mecánico y físico entre la realización cinematográfica y los elementos de la realidad. En su obra expone que el cine es un mecanismo desde el cual el realizador proporciona una ilusión parcial de la realidad, que mantiene una cercanía con la vida real (Arnheim, 1996). En contraste a esta postura encontramos la perspectiva realista de la cinematografía: el teórico André Bazin plantea el grado de verdad de la realidad en el cine, en el cual la re-presentación rodea la transcripción y transferencia, por medio de la misma reproducción en la que se compone un tipo de irrealidad dentro de la verdadera realidad (Bazin, 1976).

Realidad y representación

Para Gombrich et al (1973, p. 81), la relación dinámica entre arte, percepción y realidad, donde el autor indica que las percepciones de las imágenes mantienen una relación directa con los recuerdos y expectativas particulares, y que dicha relación evidencia una interacción con el mundo simbólico, porque la representación artística deriva de la relación con el mundo propio. Es importante aterrizar las formas de representación social a las representaciones artísticas, que tienen la capacidad mediática de acentuar y fortificar el estereotipo o exponer nuevos tipos de representaciones a través del arte. Hall (1997, p. 428), menciona que las representaciones son idealizadas y sentimentalizadas antes que degradadas, pero siguen siendo estereotípicas. Esto para indicar que aunque la forma de representación deba partir necesariamente de una relación cultural con la diferencia, ésta última no debería presentarse como natural porque está sujeta a cambios. En otras palabras, el autor propone evitar la fijación inmutable de la diferencia y el cerramiento ideológico, que interpreta como el lugar reduccionista y naturalizante del estereotipo. Para Hall (1997, p. 429), el estereotipo parte de la tipificación clasificatoria de un objeto o sujeto para otorgarle arbitrariamente un significante desde el lenguaje, en un proceso de decodificación del entorno en el cual la tipificación se convierte en la esencia de la producción del significado.

Por otra parte, el sentido que se le otorga a las cosas es indispensable para la asignación en la clasificación; por ejemplo, Hall habla del tipo de personalidad, categoría que encierra las características específicas que construyen individualmente la forma de ser del sujeto en cuestión, desde la perspectiva del observador, a través de una clasificación tipificada de diferentes órdenes (Hall, 1997, p. 429).

Los estereotipos retienen unas cuantas características ‘simples, vividas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas’ acerca de una persona, reducen todo acerca de una persona a esos rasgos, los exageran y simplifican y los fijan sin cambio o desarrollo hasta la eternidad (Hall, 1997, p. 430).

Identidad y estereotipo

La estereotipación divide lo considerado normal de lo anormal, lo aceptable de lo inaceptable, lo que se traduce en la exclusión de la diferencia que no encaja y así, todo lo que no pertenece es expulsado de los límites simbólicos creados para mantener el orden social. Pero Hall evidencia que el estereotipo se establece a causa de un ejercicio de poder jerárquico donde existe desigualdad, dirigida principalmente a grupos marginados o subordinados (1997, p. 430-431). Desde el poder hegemónico se instaura una forma o modelo de normalidad excluyente, y el estereotipo es una herramienta de fortalecimiento de roles de poder; es el espectro que construye al otro como diferente pero, al mismo tiempo, busca la naturalización de las características que lo representan de forma negativa para justificar el distanciamiento y la discriminación inevitable en torno a la norma del orden preestablecido.

Respecto a la conformación de las estructuras sociales y culturales es trascendental presentar la obra de Hebert Blumer *Interaccionismo simbólico: perspectiva y método* en la que se expone que “La vida de toda sociedad humana consiste necesariamente en un proceso ininterrumpido de ensamblaje de las actividades de sus miembros” (Blumer, 1982, p. 5). El análisis del autor se basa en el contraste de premisas que estudian la psicología social y los fenómenos sociológicos, lo que arroja un modelo esquemático de enfoque social que –para ser válido– debe tener congruencia con la acción o actividades de los individuos conforman un grupo.

Blumer presenta una categoría llamada *Naturaleza del objeto* —referida al significado otorgado a todo objeto físico, social o abstracción— que explica que la dependencia del significado está dada por la definición de aquellos con quienes se interactúa, y que ésta última a su vez está influenciada por la interpretación del signo a través de la interacción simbólica (Blumer, 1982, p. 8). Esta especie de interacción simbólica en el texto *El espectáculo del otro* de Stuart Hall, se refiere a la propuesta de Mijail Bajtín, donde el significado se construye en diálogo directo con el otro, a través de la diferencia manifestada en la interacción de los sujetos dialógicos. Para Hall lo negativo de este postulado recae en la convertibilidad y transformación constante del significado no instaurado, que genera una dependencia correlativa con la diferencia para significar lo propio (Hall, 1997, p. 419-420).

Hebert Blumer (1982), desde la categoría de *Naturaleza de la vida en las sociedades y grupos humanos* expone la relación conceptual de la estructura social y la cultura, que para el autor está conformada por sujetos comprometidos con la acción, considerando su existencia únicamente dentro del contexto del accionar (Blumer, 1982, p. 5). La interacción social se reconoce como fundamental debido a su contribución total para la formación de conducta psíquica y comportamiento social de los individuos.

Simplificando podría decirse que un ser humano en interacción con otras personas ha de tener en cuenta lo que cada cual está haciendo o a punto de hacer; es decir está obligado a orientar su propio comportamiento o a manejar sus situaciones en función de aquello (Blumer, 1982, p. 6).

Siendo la cultura el modo de vida de los pueblos y sociedades, desde Blumer ya se comprende que se necesita del *otro* para entender la propia identidad. Bajo la perspectiva del antropólogo Patricio Guerrero se explica que: “No existe la mismidad sin la otredad. No existe identidad sin alteridad” (Guerrero, 2002, p. 102).

En este punto, luego de explicar la dinámica de la *diferencia* en relación con el *otro*, es oportuno retomar el aporte de Stuart Hall, desde el enfoque lingüístico de Saussure, sobre el significado de todo significante. Éste expone la correlación binaria para instaurar la significación en torno a la negación de lo que no es; es decir, el *ser* en sí mismo es debido a que existe un *otro* diferente; por ejemplo, lo blanco es blanco porque no es negro. Hall comprende que se puede caer en un reduccionismo simplista, por lo que indica que es necesario capturar el valor de la diversidad dentro de los extremos y ver la escala de grises (Hall, 1997, p. 419-420).

Bajo la lógica de Hall —guiado por Saussure— lo ecuatoriano se diferencia de lo no ecuatoriano porque no es argentino, ni brasileño, ni estadounidense, ni japonés, pero esta correlación se rompe debido a la esfera que se toma como referente comparativo: en el caso de lo ecuatoriano que no es argentino, la oposición binaria se descarta al ser sudamericanos y el referente comparativo se extiende considerando que lo ecuatoriano, argentino y brasileño es sudamericano, porque

no es norteamericano en comparación con Estados Unidos. Esta dinámica se puede extender progresivamente exponiendo que lo americano es americano porque no es asiático en relación a Japón y así lograr ver una creciente comparativa de opuestos para significar un significante, entendiendo que ese significante está compuesto de otros que, a su vez, aportan una diversidad de significaciones.

Desde la perspectiva de Mary Douglas, analizada en el texto de Stuart Hall, se hace alusión a los sistemas de clasificación sociales que se sostienen en la diferencia, pero se construyen en el orden simbólico para el significado cultural y que, por consiguiente, pueden caer en una interpretación negativa porque generan un distanciamiento extremo entre opuestos culturales. Es el caso de lo blanco europeo y lo indígena americano en relación con lo mestizo, donde lo mestizo queda fuera de la frontera simbólica que instaura una categoría única de significación e identidad, colocándolo (al mestizaje) en un terreno híbrido no específico ni determinado al que no pertenece en su totalidad (Hall, 1997, p. 421).

De forma complementaria, es fundamental una aproximación a lo nacional ecuatoriano. En Ecuador: *Señas particulares* (2000), Jorge Enrique Adoum realiza un recuento político-histórico y somete al país y a la ciudadanía a un análisis sociológico, cultural y étnico.

Adoum (2000, p. 41) explica lo que significa Ecuador e intenta definir al ecuatoriano como un resultante de la acumulación voluntaria o involuntaria de señas particulares. Las señas evidencian el ser y el no ser, el modo ecuatoriano diverso, tejido por vivencias cotidianas que construyen permanentemente la identidad desde la historia y la geografía particular.

Cine ecuatoriano

El análisis de contenido de las películas toma como referente fundamental cuatro piezas del cine ecuatoriano en las que se evidencian diferentes etapas de la cinematografía según la temática y los tópicos que aborda el guión.

Ratas, ratones y rateros, de 1999, dirigida por Sebastián Cordero, es un hito transformador de la perspectiva de realización del cine en Ecuador del siglo XX pues expone una realidad de submundo clandestino, en un drama crudo y violento, que propone una proyección negativa de los escenarios y las circunstancias del país. Por otra parte, *Qué tan lejos*, de 2006, dirigida por Tania Hermida, expone una trama de representación de la realidad ecuatoriana a través del género dramático con tintes cómicos, que refiere a la búsqueda de lo ecuatoriano como forma de reconocimiento individual en la multiplicidad de características culturales y sociales que contempla lo nacional, lo regional y lo local, así como las delimitaciones que se construyen a partir de la división geográfica.

Por otro lado, el director Víctor Arregui –basado en la novela literaria de Alfredo Noriega *De que nada se sabe*– realizó en 2006 la película *Cuando me toque a mí*, que fue estrenada en 2011. Esta película exhibe una representación de la realidad a través de la relación y los vínculos compartidos entre personajes, en la cual la ciudad de Quito se muestra como un punto de encuentro a través de la trama. Por último, *Alba*, ópera prima de Ana Cristina Barragán estrenada en 2016, explica una experiencia colectiva desde la perspectiva subjetiva a través de un drama íntimo, en el cual es posible evidenciar la evolución temática de los tópicos que suele abordar y realizar el cine ecuatoriano, transformando el filme en un hito con una propuesta alternativa de representación de realidad personal y particularizada.

Es necesario aclarar que las cuatro obras cinematográficas fueron escogidas a partir de un criterio audiovisual personal, bajo una experiencia individual pertinente para el análisis de contenido, identificando la transformación y evolución permanente de temáticas en el cine ecuatoriano, pero teniendo en cuenta que dentro del desarrollo de la propuesta investigativa se contemplarán otras películas y producciones audiovisuales que aporten al desarrollo de la investigación.

La aproximación teórica presentada soporta el objeto de estudio para responder a la problemática planteada. La teoría seleccionada y los conceptos obtenidos se enmarcan dentro de las Ciencias Sociales y definen a la comunicación como interdisciplina, que parte de una definición de conceptos, que se sostiene en la sociología y la psicología social del interaccionismo simbólico, en la semiótica y el postulado de la comunicación artística, que a su vez, está atravesada por la teoría cinematográfica y construida conceptualmente con base en los estudios culturales y antropológicos, y que comprende la forma de representación de la realidad en presencia del estereotipo.

Metodología

La investigación presenta un enfoque cualitativo. La comunicación, al ser interdisciplinaria y transdisciplinaria, para el presente trabajo se soportó principalmente en la sociología y la semiótica. Esta propuesta investigativa parte de la descripción de teorías culturales, comunicacionales y de la fenomenología social, cultural, comunicacional y artística. Asumimos una orientación exploratoria, descriptiva e inductiva que soporta la finalidad del descubrimiento científico. El análisis de contenido de la presente investigación tiene como objetivo la descripción de la interacción activa entre el objeto de estudio y el sujeto investigador, a través de un análisis de carácter interpretativo.



El método de investigación parte de una clasificación y sistematización del cine ecuatoriano, para establecer un corpus de cuatro hitos cinematográficos como objeto de estudio. Posterior a la selección, los cuatro filmes se sometieron a un análisis descriptivo de las características que los constituyen respecto a la estereotipación particular que construye cada realizador. En este punto fue fundamental la identificación de los recursos del guión y el libreto en la creación de la personalidad de los protagonistas, por un lado, y en su desarrollo y evolución dentro de la trama, por el otro.

Las películas presentadas como objeto de estudio fueron seleccionadas a partir de una interpretación subjetiva de la evolución temática tratada por la cinematografía ecuatoriana. El cine ecuatoriano desde finales del siglo XX y las dos primeras décadas del siglo XXI desarrolla una forma de representación de realidades individuales, a través de la generalización de características particulares dispuestas geográficamente, por medio de la estereotipación de los personajes. Por ende, el análisis de contenido, tanto de las obras en su forma como de los sujetos que componen la trama, debe partir de la comprensión de los imaginarios sociales y culturales.

La observación de la fenomenología social permitirá aterrizar la teoría cultural, sociológica y antropológica al contexto nacional, en el cual se conforma una identidad cultural propia, sujeta a cambios y transformaciones, que comprende los dinamismos y particularidades propios de la cultura ecuatoriana. El aporte teórico de varios autores sobre estudios culturales permite avizorar la conformación identitaria y la diversidad étnico-cultural del territorio, la misma que es sometida al análisis y síntesis de las formas de representación de esa realidad a través del arte cinematográfico. Este método de análisis observacional se aplica a cada uno de los cuatro filmes seleccionados desde la sistematización.

Por otra parte, como herramienta de levantamiento de información se empleó la entrevista a profundidad, que servirá para la exploración del contexto sociocultural. El registro en audio y video de la entrevista con el director de la Cinemateca Nacional, Diego Coral López, es otra de las fuentes de datos que soportan los resultados de la investigación con información clave sobre los ámbitos técnico-mecánico y estructural-literario del proceso de creación cinematográfica.

La estructuración de contenido de las narrativas visuales parte de la subjetividad de quien las estudia. Dentro del marco analítico de la investigación, el análisis de contenidos trabaja desde la interpretación del mensaje, explícita o implícitamente emitido por medio del canal para la posterior decodificación particular. El proceso sistemático del análisis de contenido parte de la descripción de la información obtenida, la comprobación de la hipótesis planteada, seguida de un acto comparativo entre la forma de representación y el mundo real, y la posterior evaluación en torno a la imagen de grupos específicos ofrecida por el cine.

Es indispensable aclarar que el análisis de contenido en este caso se complementa con el análisis de efecto en las audiencias, pues hay una correlación entre la conformación de imaginarios y convenciones sociales a partir de la instauración de estereotipos y el orden jerárquico de la sociedad, a través del ejercicio de poder de la significación arbitraria y la distinción negativa discriminatoria de la diferencia.

El visionaje de cada uno de los hitos cinematográficos ecuatorianos y las notas sobre los diálogos en las películas, permiten realizar el análisis de contenido del guión, la lectura de las temáticas proyectadas y de los personajes protagónicos, para así responder a la pregunta de investigación y establecer las conclusiones en las que se muestre un ejercicio progresivo de comparación entre la observación de la fenomenología social de la realidad ecuatoriana —específicamente sobre la identidad cultural y las formas de transcripción de lo real por medio de las representaciones artísticas de la realidad— y los cuatro hitos cinematográficos seleccionados.

Resultados

El cine ecuatoriano se destaca por la diversificación de la forma al momento de contar historias, lo que es evidente en el cine documental que se presenta como una especie de acercamiento hacia lo desconocido. Por otro lado, en la ficción está el cine que contiene una carga política y social hasta la médula del argumento; en ocasiones también observamos cine experimental que rompe con lo tradicional, cine realista y otro que poetiza la realidad o la denuncia. En *Ratas, ratones y rateros* (1999) hay una especie de renacimiento del cine ecuatoriano. A pesar de que la primera producción hecha en Ecuador data de 1906, la mayoría de cineastas y realizadores consideran que el director Sebastián Cordero le otorgó al cine ecuatoriano la posta inicial de la cinematografía con marca nacional.

Diego Coral López (comunicación personal, 2019), director de la Cinemateca Nacional ‘Ulises Estrella’, describe el panorama del cine ecuatoriano y explica que antes de 1999 se podía evidenciar una serie de películas que se encasillan en el amateur y en la experimentación de la producción audiovisual válidas, con una carga argumentativa destacable; sin embargo, el hito en el cine nacional se suscribe a 1999 debido a la pertinencia, al lenguaje empleado, al contexto, la mirada y a la potencia con la que se expuso el filme de Cordero ante la audiencia nacional.

Por otra parte, *Cuando me toque a mí* intenta captar la realidad y mostrarla tal cual desde una especie de naturalismo cinematográfico, en contraste con otras películas que han poetizado dicha realidad, como es el caso de *Prometeo Deportado* y *Blak Mama* —o, anterior al periodo de investigación, también encontramos el caso de *Entre Marx y una mujer desnuda*—.

El cine generalmente parte del estereotipo. Como seres culturales, en la primera instancia de un proceso creativo para la construcción del guión, lo primero es iniciar

desde lo básico y reconocer el lugar común, pero esto no quiere decir que no existan muestras cinematográficas en donde la experticia de un guionista le permita romper el estereotipo de entrada, al modificar esa realidad frecuente que no es habitual (Coral López, comunicación personal, 2019).

Particularmente, el cine ecuatoriano presenta una carga estereotipada de personajes protagónicos. En el caso de *Ratas, ratones y rateros* se evidencia la distinción cultural, regional y comportamental entre Ángel y Salvador, que por noción básica de escritura dramática son personajes antagonísticos. A pesar de que la obra se destaca por un juego de roles protagónicos en el inicio, éste termina en el antagonismo notable desde la distinción geográfica entre la Costa y la Sierra ecuatoriana. En materia de personalidades se evidencia lo extrovertido de Ángel (Costa), frente al miedo y la timidez de Salvador (Sierra); los estereotipos se evidencian en la intención del director y el guionista cuando diferencian a los personajes a través de la representación del costeño guayaquileño de aquel oriundo de la serranía quiteña, como un rasgo que define su carácter (Coral López, comunicación personal, 2019). Ver *Figura 1 y 2*.



Figura 1. *Ratas, ratones y rateros* (Sebastián Cordero, 1999)
Fuente: Cordero, S. (Director) & Rivera, S. (Productora).
(1999). *Ratas, ratones, rateros*. Ecuador: Cabeza Hueca
Producciones.



Figura 2. *Ratas, ratones y rateros* (Sebastián Cordero, 1999)
Fuente: Cordero, S. (Director) & Rivera, S. (Productora).
(1999). *Ratas, ratones, rateros*. Ecuador: Cabeza Hueca
Producciones.

Es importante destacar que el estereotipo no es permanente, sino que de manera dinámica se expresa y se matiza durante el film, esto debido a que en distintas ocasiones dentro de la trama surge la contradicción en el accionar de los personajes. Puede decirse entonces que a mayor **contradicción**, mayor profundidad, lo que tiende a distanciar al personaje del estereotipo y acercarse al arquetipo.

Coral López es enfático: “Se evidencia la ruptura del estereotipo en la película *Ratas, ratones y rateros*” (comunicación personal, 2019). Esta ruptura es evidente al analizar el momento en que Ángel (Carlos Valencia) muestra ternura, compasión, empatía y

buena voluntad al darle de comer al personaje de la abuela, quien yace postrada en una silla, lo que genera contradicción al prejuicio de un guayaquileño pobre, audaz, asesino, alcohólico y drogadicto que arremete de forma violenta contra todo el mundo para poder alcanzar sus objetivos (Coral López, comunicación personal, 2019). Por otro lado, Salvador (Marco Bustos) presenta un arco evolutivo de personaje menos pronunciado que Ángel: inicia con una timidez y una introversión arraigada en su carácter y, por circunstancias dramáticas de la historia, roza lo extrovertido, la valentía y estalla por momentos, pero termina en una atmósfera de silencio y de quietud como respuesta la situación final de la trama.

En el caso de la película *Qué tan lejos* de principio a fin existe una intención explícita de mostrar el estereotipo como el campo de enfrentamiento entre personalidades creadas de los personajes protagónicos, lo cual se evidencia desde los nombres: Tristeza y Esperanza. Coral López (comunicación personal, 2019) indica que: “Tania Hermida [directora] en sus declaraciones explica que hubo la intención de abordar la temática desde un lugar común, desde la oposición de ambas” y se refiere a los peligros de esta oposición, a propósito de lo que enseña en sus clases de dirección y actuación:

Lo peor que le puedes decir como director a un actor es que necesitas que esté más triste o al escribir un guión señalar la emoción de tristeza, porque cuando se nombra a la tristeza, lo primero que se te viene a la cabeza es la forma habitual de esta emoción (Coral López, comunicación personal, 2019).

Al nombrar la tristeza y la esperanza de manera explícita dentro de la película es evidente el clima emocional que representa a cada uno de los personajes: Tristeza, lúgubre y pesimista, y Esperanza alegre y optimista. El relato parte de la declaración de dos emociones estereotipadas opuestas, que se desarrollan en un contexto geográfico específico, presentado como un lugar desolado y deshabitado que complementa la historia, expuesta desde la postura metafórica de la directora (Coral López, comunicación personal, 2019).

Esta película tiene la clara intención de retratar una relación realista entre dos mujeres de características opuestas dentro de una aventura que simboliza el aprendizaje de la vida. En ciertas ocasiones la trama se permite introducir elementos no realistas como el vacío o el personaje de Jesús, que aportan al desarrollo del argumento y fortalecen los lazos entre ambas protagonistas. De la misma forma se introducen personajes como ‘El Quiteño’, hinchado del equipo de fútbol Liga Deportiva Universitaria, que representa la cotidianidad desde el imaginario social del hombre de clase media, que escucha el partido de fútbol en su carro y tiene reacciones auténticas que, a su vez, refuerzan su personalidad con *quiteñismos* en los diálogos y monólogos. La película termina siendo una discusión de fuerzas encontradas que comparten objetivos comunes a pesar de sus diferencias explícitas. Ver *Figura 3 y 4*.



Figura 3. *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006)
 Fuente: Hermida, T. (Directora). (2006). *Qué tan lejos*.
 Ecuador: Corporación Ecuador para Largo, Karma Films.

Figura 4. *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006)
 Fuente: Hermida, T. (Directora). (2006). *Qué tan lejos*.
 Ecuador: Corporación Ecuador para Largo, Karma Films.

Por otra parte, el director de la Cinemateca Nacional, refiriéndose a la película *Cuando me toque a mí* y a la importancia de la ciudad de Quito como escenario y locación de la historia, explica: “A Víctor Arregui [director] siempre que le hacen preguntas sobre la ciudad, dice que Quito es un personaje más de la película” (Coral López, comunicación personal, 2019). La fotografía permite evidenciar el valor de la ubicación geográfica para el argumento, a través de planos abiertos de la ciudad, en su mayoría del Centro Histórico. Quito es aquel elemento que influencia el desarrollo y comportamiento de los personajes. La concepción imaginaria sobre Quito y el quiteño es evidente en la atmósfera de la película; la tragedia y la desesperanza se desarrollan en el ambiente lúgubre que simula la niebla del páramo andino que desciende por las faldas de la montaña, y que a la vez se expresa en el lenguaje corporal de los habitantes, de forma que se presentan con una pesadumbre natural en el cuerpo, la cabeza caída, hombros levantados y el caminar lento. Esto, de manera implícita, representa la introversión en el comportamiento de los personajes.

El Dr. Arturo Fernández (Manuel Calisto) como protagonista representa una forma estereotipada del quiteño: tímido, introvertido, serio, cerrado y frío como el clima de la capital. El personaje resalta aún más su personalidad a través del manejo dialógico de la jerga quiteña, justificado en el guión que se refiere a temas locales y comunes como la Virgen Dolorosa del Colegio San Gabriel (Coral López, comunicación personal, 2019). A pesar de que el arco dramático del personaje no es pronunciado y carece de giros profundos, la linealidad del protagonista es la que genera el desarrollo de la trama en la película: la quietud del Dr. Arturo Fernández es la que permite soportar el argumento central de la historia. Ver *Figura 5* y *6*.



Figura 6. *Cuando me toque a mí* (Víctor Arregui, 2011).
Fuente: Arregui, V. (Director) & Venegas, P. (Productor).
(2006). *Cuando me toque a mí*. Ecuador: Amazonía Films.

Figura 6. *Cuando me toque a mí* (Víctor Arregui, 2011).
Fuente: Arregui, V. (Director) & Venegas, P. (Productor).
(2006). *Cuando me toque a mí*. Ecuador: Amazonía Films.

Víctor Arregui [director] hace un cine de denuncia, casi todas sus películas pretenden eso y se nota. De alguna manera le llevan a Víctor a intentar retratar la realidad tal como es, porque hay una fuerte injerencia teórica del realismo social marxista; hay que mostrar la vida tal y como es, para que uno conozca y realmente se pueda tomar cartas en el asunto, adoptar una posición particular (Coral López, comunicación personal, 2019).

Tanto el cine de Tania Hermida como el de Víctor Arregui, representan una generación de cineastas que responde a un contexto político marcado: la intención parte de la denuncia social, en forma de reclamo y apuesta para evidenciar una problemática, desde la lucha artística a través del cine; lo que no ocurre en *Ratas, ratones y rateros*, donde el problema no profundiza en lo social, sino que se muestra como un conflicto particular entre personajes (Coral López, comunicación personal, 2019).

En contraste y con un evidente distanciamiento generacional, está *Alba*, una película que se destaca por el nivel de profundidad del argumento, una historia fresca y nueva que representa una mirada alterna del cine ecuatoriano. Coral López (comunicación personal, 2019) dice que el film dirigido por Ana Cristina Barragán, intenta retratar una realidad que evidencia lo cotidiano, pero que se presenta de manera paralela a lo evidente debido a que construye un universo único. Actualmente existe una forma de contar historias que se remite a lo personal, particular e individual de personajes inscritos en experiencias juveniles, que ahondan en la clase media y que tratan sobre la intimidad (Coral López, comunicación personal, 2019).

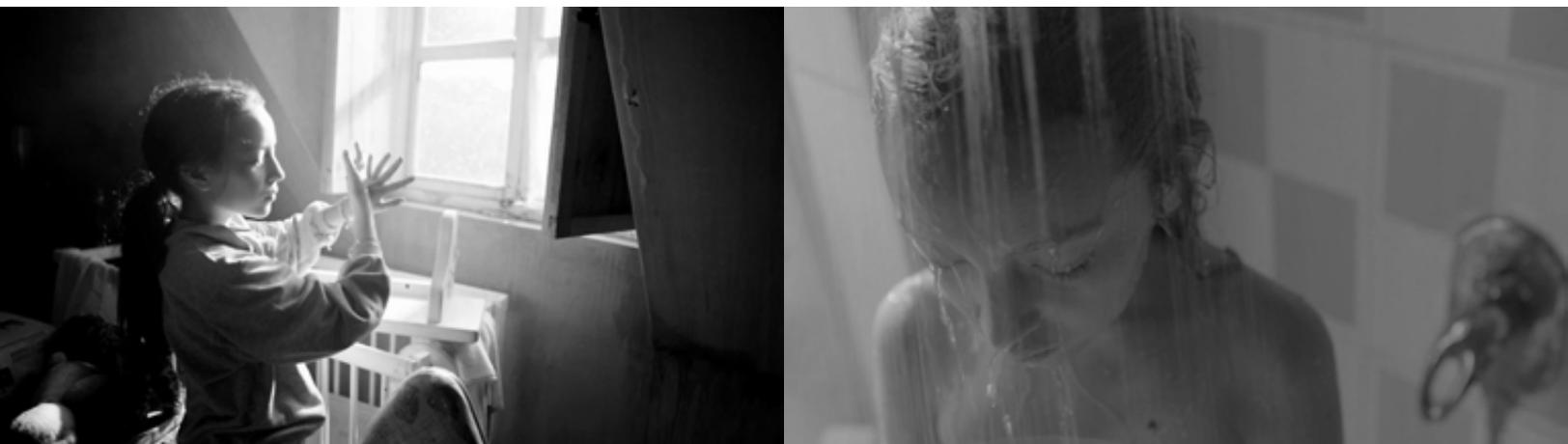


Figura 7. *Alba* (Ana Cristina Barragán, 2016).
Fuente: Barragán, C. (Directora) & Parra, I. (Productora).
(2016). *Alba*. Ecuador: Caleidoscopio Cine, Leyenda Films,
Graal Post Production House.

Figura 7. *Alba* (Ana Cristina Barragán, 2016).
Fuente: Barragán, C. (Directora) & Parra, I. (Productora).
(2016). *Alba*. Ecuador: Caleidoscopio Cine, Leyenda Films,
Graal Post Production House.

En el caso de *Alba*, lo íntimo no corresponde a una clase socioeconómica concreta, sino que, propone un evento que toca al cuerpo. Es una película que regresa a la figura corpórea como núcleo del argumento dramático para abordar el tema del crecimiento infantil preadolescente; hay planos sobre el vello púbico y la menstruación se retrata de manera simbólica. La narración tiene tonos poéticos sin alejarse de la crudeza de lo real (Coral López, comunicación personal, 2019).

Alba es una niña tímida, callada e introvertida. Debido al sufrimiento que le causan los conflictos en la trama, dichas características de personalidad se profundizan hasta que durante el clímax, previo al desenlace, estalla y se genera una ruptura. El rompimiento desencadena un cambio de mirada hacia su personaje, cuestión que puede compararse con el comportamiento de Salvador en *Ratas, ratones y rateros*, cuando se opone a su primo Ángel. *Alba* y Salvador son personajes que vienen de un lugar común, tienen un carácter parecido y sus reacciones son similares ante los conflictos.

Alba, es una película que trasciende el lugar común partiendo desde el mismo, gracias a la representación honesta de lo corporal; la honestidad en la mirada de la realizadora logra superar esa propensión. Así, la muerte de la mamá de *Alba* y la relación conflictiva con su padre se ven atravesadas por el conflicto con el cuerpo, convirtiendo la propuesta íntima particular en un problema de carácter universal.

Desde su perspectiva como cineasta, Coral López (comunicación personal, 2019) explica que a inicios de la década del 2010 existió una especie de adolescencia del cine ecuatoriano en la cual las películas realizadas se basaban en temas juveniles, que abordaban en su mayoría problemas de droga, calle, vandalismo e incluso formaban parte de una especie de grito anarquista de corte punk, en un intento desesperado de realizar cine experimental.

Alba, a pesar de pertenecer a este periodo del cine ecuatoriano, se distancia del resto de muestras y rompe con la tendencia porque se permite regresar a lo íntimo del cuerpo femenino. Dentro de la trama existe el estereotipo en forma de recurso dramático, como la escena del baúl de recuerdos en el ático, que le otorga un punto de giro a la historia. Pero estos recursos de guión sobresalen ya que se presentan como herramientas de desarrollo para el argumento y generan una propuesta más honesta sobre la realidad, no se estancan en lo común.

Conclusiones

El cine es una forma más de calmar la obsesión de la humanidad por capturar la realidad y representarla. Evidente en la pintura, posteriormente en la fotografía, hasta llegar al audiovisual, un medio en el que se hace posible captar el momento actual en el presente inmediato con la imagen en movimiento, lo que en principio se consideraría una transcripción exacta de la realidad; pero el cine no se limita a ser una herramienta de captura y exposición, a pesar de que existen películas que pretenden retratar y acercarse a la realidad para mostrarla en un grado de verosimilitud mayor. El arte cinematográfico cuestiona, poetiza y referencia, extrayendo subjetivamente una parte de lo real.

El cine está fuertemente atravesado por hegemonías y discursos oficiales. En ese sentido, el cine ecuatoriano evidencia una muestra jerárquica preponderante del hombre blanco, mestizo y ciudadano. Es importante aclarar que existe una deuda con las otras realidades que en su mayoría no se han visto representadas a través del cine nacional. El Estado y los grandes productores no se han interesado en mostrar la diversidad de formas de etnias y voces en el país, debido al control de las voces oficiales que a su vez refleja el modelo de sociedad occidentalizada.

Puntualmente, la década del setenta y ochenta evidencian un auge de interés por el campo y el mundo indígena, lo que generó una cierta exposición representativa de la cosmovisión andina vista desde los lentes de los realizadores blancos y mestizos, que produjeron cortometrajes y documentales. Acerca de esto, existe una crítica negativa que cuestiona la folklorización, el exotismo hiperbolizado y la anulación de la voz propia de los indígenas, evidente en la verticalidad jerárquica de la producción y la participación inactiva de los sujetos en cuestión.

La mirada externa de lo ajeno no resta legitimidad y verosimilitud, aunque sea menos auténtica, siempre y cuando el lugar de enunciación esté claro; a pesar de que desde el espectro de lo ajeno los realizadores puedan exponer lo observable, deben ser conscientes de la posición y la cosmovisión de esa realidad impropia. Por ejemplo, *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1926) corresponde a la mirada externa de lo desconocido, desde una perspectiva vertical y paternalista. A pesar de ello, el cuestionamiento del abordaje no resta mérito al ejercicio práctico de la producción. Los retos de hacer esta película para su época, la obtención del material fílmico, el equipo técnico y el manejo de la cámara son de resaltar. La pregunta clave es si las posibilidades, alternativas y opciones para representar el mundo indígena y las realidades históricamente excluidas a través del cine, han sido efectivas en el contexto ecuatoriano.

Actualmente y en los últimos años han existido muestras de cine realizado y producido por grupos minoritarios. Sin embargo, el espacio de promoción, exposición y difusión sigue siendo reducido. En el caso particular del cine indígena, principalmente de la sierra ecuatoriana, se evidencia una producción elevada de muestras que han logrado presentar y representar la cosmovisión propia, pero en la mayoría de casos el argumento expuesto no se diferencia en grandes niveles del discurso empleado o el manejo de la estética si se le compara con la mirada blanco mestiza, lo que puede deberse a un “blanqueamiento” de los imaginarios sociales y las prácticas artísticas al momento de hacer cine.

Joshi Espinosa, cineasta ecuatoriano, ha comentado en reiteradas ocasiones que para él, como indígena, no existe el *cine indígena*, solamente las películas hechas en Ecuador. Esto se soporta en que las formas de la narrativa están arraigadas a una cultura predominante, en este caso, la mirada occidental y europea como referente. Se pueden encontrar ejemplares dentro del cine ecuatoriano en los que es evidente la ruptura de la forma, la estética y el manejo de discurso expuesto, pero por más que existan y partan de una cosmovisión diferenciada, estos filmes terminan acoplándose a la estructura hegemónica y globalizada de contar historias.

Un claro ejemplo del cine independiente alternativo en Ecuador es la figura de Gustavo Valle, cineasta guayaquileño amateur, realizador de cortos experimentales, que a raíz de su invisibilidad mediática fue presentado en el documental *Descartes*, dirigido por Fernando Mieles, en el que se le hace un oportuno perfil que permite reflexionar sobre la calidad y cantidad de cine con “marca Ecuador”.

En primera instancia, el cine ecuatoriano ha tenido una intención de capturar lo real externo y transcribirlo de forma artística mediante una exposición de realidad desde la perspectiva subjetiva, pero evidenciando un esquema de representación que trasciende la realidad. Dentro de las cuatro películas analizadas en la presente investigación, existe la intención de cercanía con la corriente realista, que parte desde un estereotipo y la formulación de personajes con arcos evolutivos evidentes —a pesar de construirse desde el lugar común—. El argumento en la trama empuja al personaje a mostrar las dimensiones ocultas de su carácter y personalidad, constituyéndolo en un actor profundo que desarrolla la historia; en ocasiones omitiendo el estereotipo y conduciéndolo hacia un marco de complejidad arquetípica.

Cuando me toque a mí y *Qué tan lejos* construyen narrativas que dan cuenta de un tipo de “estancamiento” de la sociedad ecuatoriana, incapaz de encontrar puntos radicales y romper con la linealidad de los relatos cotidianos. Este rasgo influye en las miradas, argumentos, temáticas y formas de representar esa realidad. Aunque no se pretende hacer una crítica moral, es importante mencionar esta lectura para trascender y crecer artísticamente, pues las audiencias nacionales e internacionales perciben el “estancamiento” y se relacionan de manera desinteresada con las producciones ecuatorianas. Este reto del cine nacional está determinado en gran medida por el contexto político y social, pero sobre todo por la limitada inversión y soporte financiero.

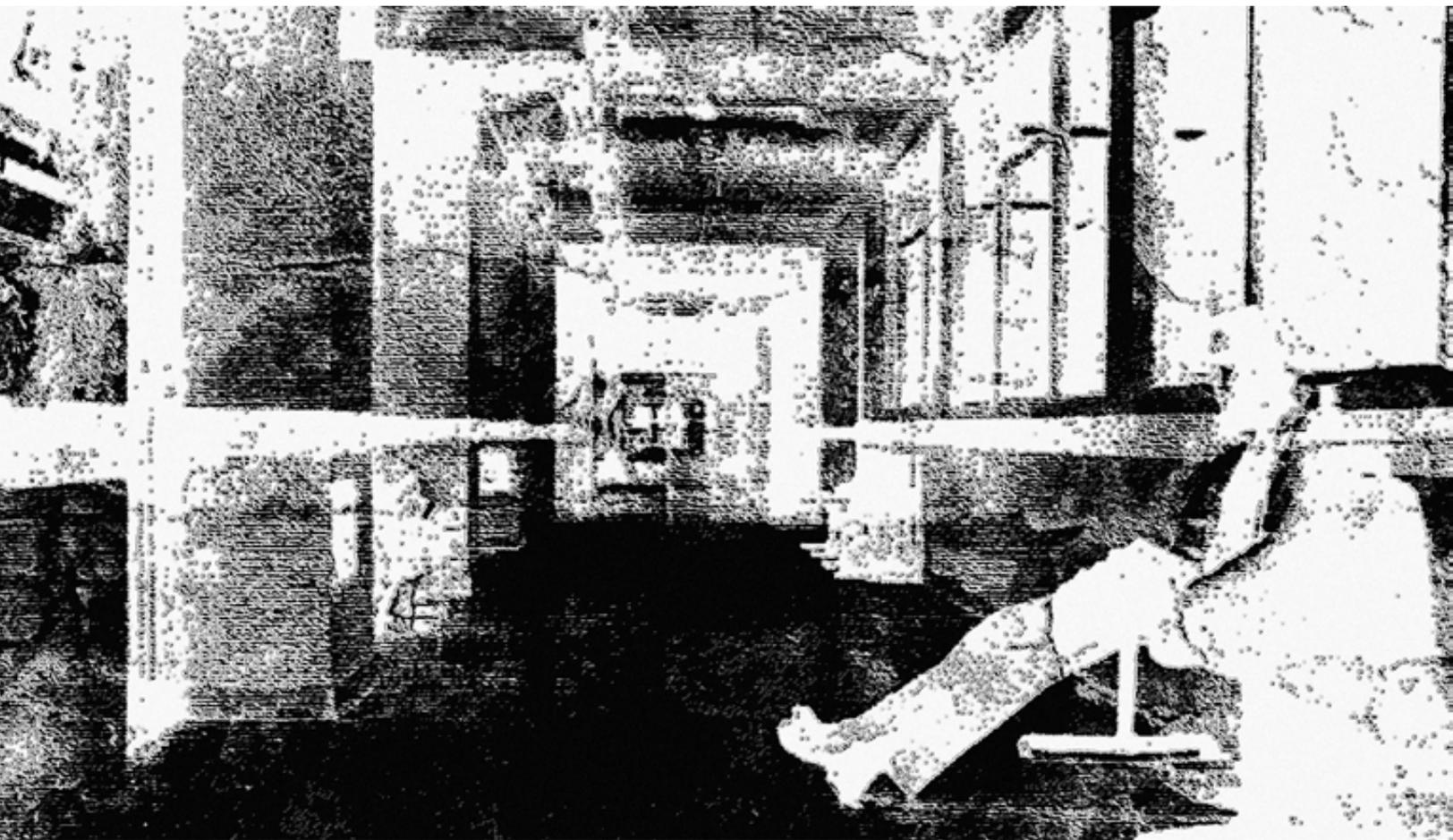
El ecuatoriano “promedio” se ve representado en el cine nacional a partir de tres elementos fundamentales que conforman su identidad. En el caso de *Ratas, ratones y rateros*, *Qué tan lejos*, *Cuando me toque a mí* y *Alba*, **el lenguaje** expuesto en el guión representa las formas comunes de conversación a través de jergas y dialectos. La intención del guión es poner de manifiesto la marca del español ecuatoriano frente a otros de América Latina, pues la lengua es un pilar fundamental de la cultura, que permite construir identidades subjetivas, locales, regionales y nacionales.

Por otro lado, **el comportamiento y la personalidad** de los actores principales de *Ratas, ratones y rateros*, *Qué tan lejos* y *Cuando me toque a mí* parten de un estereotipo claro e intencionado, como una forma de establecer roles concretos y conducir la trama hacia una evolución dramática de personajes dentro del guión, para evidenciar —al final— la diversidad de la identidad cultural de los ecuatorianos. De otra parte, *Alba* se muestra como un ejemplo de trascendencia del estereotipo, pues a pesar de que recurre a lugares comunes, la construcción de personajes no se establece permanentemente dentro de las circunstancias habituales.

La idiosincrasia que representan los personajes está definida por **la perspectiva del realizador o del guionista**, a pesar de que las cuatro películas se diferencian en niveles de carga social y política, y de influencia teórica o estilo individual. Es importante anotar que tanto el comportamiento como el lenguaje en los cuatro filmes son un vehículo de identificación, pertenencia y auto reconocimiento por parte de las audiencias nacionales en menor o mayor grado.

La verosimilitud del cine nacional es evidente en el manejo de elementos culturales; las cuatro películas representan conductas, formas de pensar y lenguajes propios de los ecuatorianos. En contraste, Diego Coral López, director de la Cinemateca Nacional, afirma que el cine debe tener la función de invitarle cordialmente al espectador a que habite la incomodidad. El cine ecuatoriano ha sido en gran medida complaciente con el espectador y con los realizadores.

Para terminar, no sobra decir que el cine no siempre debe ser un transcriptor de la realidad sino, más bien, una herramienta que apuesta por la alteración, transformación y diversificación de la mirada de quien lo hace, y sobre todo, de quien lo mira.





Referencias

- Adoum, E. (2000). *Ecuador: Señas particulares*. Quito: Eskeletra Editorial.
- Arnheim, R. (1996). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1976). *¿Qué es cine?*. Minicaja.
- Blumer, H. (1982). *Interaccionismo simbólico: perspectiva y método*. Barcelona: HORA, S.A. Coral, D. (11 de julio de 2019). *Cine hecho en Ecuador*. (C. Montalvo, Entrevistador).
- Everaert, N. (s.f.). *La comunicación artística: Una interpretación peirceana*. Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruselas. <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html>
- Gombrich, E., Black, M., & Hochberg, J. (1973). *Arte percepción y realidad*. Turolo.
- Guerrero, P. (2002). *La Cultura*. Quito: Abya-Yala.
- Hall, S. (1997). *El espectáculo del otro*. <http://www.ram-wan.net/restrepo/hall/el%20espectaculo%20del%20otro.pdf>
- Paredes Buitrón, E. (2003). *El conocimiento y la ciencia*. <https://docplayer.es/54446112-Universidad-andina-simon-bolivar-ecuador-area-de-educacion-el-conocimiento-y-la-ciencia-edison-paredes-buitron.html>
- Peirce, C. (1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Harvard University Press.

Filmografía

- Arregui, V. (Director) & Venegas, P. (Productor). (2006). *Cuando me toque a mí*. Ecuador: Amazonía Films.
- Barragán, C. (Directora) & Parra, I. (Productora). (2016). *Alba*. Ecuador: Caleidoscopio Cine, Leyenda Films, Graal Post Production House.
- Cordero, S. (Director) & Rivera, S. (Productora). (1999). *Ratas, ratones, rateros*. Ecuador: Cabeza Hueca Producciones.
- Hermida, T. (Directora). (2006). *Qué tan lejos*. Ecuador: Corporación Ecuador para Largo, Karma Films.